

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
ROCOCO ET PARALLÈLE ENTRE LES ARTS	
CHAPITRE I	
DU ROCOCO EN LITTÉRATURE	16
1. Rococo et littérature : la critique contemporaine.....	19
2. Parallèle entre peinture et littérature : aux origines de l'esthétique moderne.....	28
3. Peintres rococo et ouvrages d'esprit : la critique d'art.....	35
CHAPITRE II	
LE PETIT ET LE MINEUR.....	43
1. Le goût pour les petits genres.....	47
2. D'une écriture en mineur.....	59
3. L'exemple des énigmes et des bouts-rimés.....	69
4. Variété et bigarrure	76
CHAPITRE III	
UNE ESTHÉTIQUE DE LA BRIÈVETÉ.....	84
1. Brièveté de la forme : de la feuille volante à l'épigramme.....	87
2. Diversité et divertissement : les recueils et périodiques.....	102
3. Pièces détachées et conte de fées.....	111
4. Une esthétique du fragment.....	117
DEUXIÈME PARTIE	
DU STYLE ROCOCO	

CHAPITRE I	
L'ART DE LA CONVERSATION	126
1. Mondanité et galanterie.....	128
2. De l'honnête homme au galant homme : un art de l'agrément.....	133
3. L'art de plaire ou la nécessité d'être bref.....	144
CHAPITRE II	
LE STYLE GRACIEUX	152
1. Naïveté et simplicité champêtres.....	154
2. L'attrait de la grâce et le je-ne-sais-quoi.....	162
3. La catégorie de la négligence.....	171
4. Le joli.....	183
CHAPITRE III	
LE STYLE BRILLANT	196
1. Le badinage moderne.....	198
2. Le bel esprit.....	203
3. La valorisation des ornements du discours : de l'Espagne à la France.....	225
4. Les agréments du langage et le style brillant.....	235
TROISIÈME PARTIE	
THÈMES ET MOTIFS DE LA GALANTERIE ROCAILLE	
CHAPITRE I	
FÉRIE DU DÉCOR	245
1. Les arts décoratifs : luxe et surcharge.....	246
2. <i>Topoi</i> picturaux et chars volants : l'iconographie rocaille.....	251
CHAPITRE II	
LA « GALANTISATION » DE LA FABLE	259

1. Burlesque et épopées galantes.....	260
2. La Fable comme ornement et les amours des dieux.....	267
3. Un imaginaire ovidien.....	279
CHAPITRE III	
AMOUR GALANT, AMOUR ROCAILLE.....	285
1. Une conception sensualiste de l'amour.....	286
2. Une apologie de l'inconstance.....	297
3. De l'âge d'or pastoral aux plaisirs de Bacchus.....	307
QUATRIÈME PARTIE	
SCÉNOGRAPHIES MONDAINES ET POSTURES D'AUTEUR	
CHAPITRE I	
LA POÉSIE DE CIRCONSTANCE.....	322
1. Une poésie fugitive.....	325
2. Esthétisation du quotidien et phénomènes de mode.....	329
3. Vers de société et galanterie nouvelle.....	340
CHAPITRE II	
SCÉNOGRAPHIES GALANTES AU XVIII^e SIÈCLE.....	348
1. Poésie mondaine et divertissement de société : l'exemple de Sceaux.....	349
2. Les jeux d'esprit.....	358
3. Écriture de l'oralité et réflexivité.....	370
4. L'apport féminin à l'esthétique galante et l'éloge de la frivolité.....	384
CHAPITRE III	
POSTURES DE L'AUTEUR GALANT	404
1. L'auteur amateur.....	407
2. L'auteur de métier.....	413
CONCLUSION.....	422

BIBLIOGRAPHIE.....	429
ANNEXES.....	455

INTRODUCTION

Au moment où paraît la première partie de la *Légende des siècles* en 1859, les frères Goncourt publient, quant à eux, une série de fascicules portant sur *L'art du XVIII^e siècle*. Inspirés sans doute par une conception romantique de la poésie qu'illustre avec tant d'éclat l'œuvre d'Hugo, les Goncourt y affirment :

Les poètes manquent au siècle dernier. Je ne dis pas les rimeurs, les versificateurs, les aligneurs de mots ; je dis les poètes. La poésie, à prendre l'expression dans la vérité et la hauteur de son sens, la poésie qui est la création par l'image, une élévation ou un enchantement d'imagination, l'apport d'un idéal de rêverie ou de sourire à la pensée humaine, la poésie qui emporte et balance au-dessus de terre l'âme d'un temps et l'esprit d'un peuple, la France du XVIII^e siècle ne l'a pas connue ; et ses deux seuls poètes ont été deux peintres : Watteau et Fragonard¹.

Ce jugement porté sur la poésie au XVIII^e siècle allait connaître une fortune considérable dans le domaine de la critique et de l'histoire littéraire pendant plus de cent ans. De fait, depuis les Goncourt considérant le XVIII^e siècle comme un âge sans poètes jusqu'aux observations proposées par les premiers historiens du livre tels Henri-Jean Martin, le XVIII^e siècle sera perçu comme le « parent pauvre » de la poésie. Dans *Le livre à Paris au XVII^e siècle*, Martin affirme ainsi que « la poésie passe de mode aux environs des années 1671-1676 », avant d'ajouter que

[c]e fait ne saurait nous étonner en un temps où un seul grand poète, La Fontaine, continue encore à écrire. Et il serait plus net encore si une foule d'écrivains secondaires ne persistaient, par souci de carrière, à multiplier les pièces de circonstance à la gloire du Roi, d'une qualité trop souvent inférieure au médiocre. Décadence donc de la qualité en même temps que diminution du nombre des ouvrages publiés².

¹ Edmond et Jules de Goncourt, « Fragonard », dans *Œuvres complètes. L'art du XVIII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985 [1859], troisième série, p. [213].

² Henri-Jean Martin, *Le livre à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1969, t. 2, p. 820.

Fortement inspirée par une histoire littéraire traditionnelle, cette approche de la poésie du XVIII^e siècle porte en soi à la fois une désaffection pour une poésie s'éloignant des présupposés classiques qu'incarnerait La Fontaine et une perception partielle et partielle du corpus poétique de l'époque, limité, en son pôle positif, au seul auteur des *Fables* et, en son pôle négatif, aux multiples éloges royaux. Paul Hazard avait déjà avancé cette idée dans *La crise de la conscience européenne*, ouvrage dont l'intitulé de l'un des chapitres est à lui seul très éloquent – « Une époque sans poésie³ » – et où il affirme que « après la mort de La Fontaine, il n'y eut plus de poètes en France⁴ ».

Il faudra ainsi attendre la publication de la thèse de Sylvain Menant, marquée par les premières formulations d'une conception nouvelle de la poésie au XVIII^e siècle, qui passe notamment par l'attention portée à tout un vaste corpus de pièces fugitives négligées ou oubliées. Menant a d'ailleurs bien cerné la cause première de cette appréciation traditionnellement négative de la poésie à laquelle il s'intéresse : « Plus encore que d'une maladie interne, la poésie de la première moitié du XVIII^e siècle souffre d'une crise d'indifférence ou d'incompréhension dont la cause gît dans notre conception de la poésie et dans notre conception d'ensemble du XVIII^e siècle⁵ ». En effet, entre une conception romantique de la poésie à la Goncourt et une conception du XVIII^e siècle à la Paul Hazard comme Siècle des Lumières et de la pensée moderne, il y a peu de place pour une poésie galante qui s'abandonne à la badinerie et qu'enchanter la frivolité. Les travaux de Menant ont, en ce sens, permis de redécouvrir ce corpus longtemps délaissé et d'en comprendre certaines des modalités principales, notamment en ce qui concerne le mode de diffusion auquel se rapporte le qualificatif même de fugitif. De fait, ce dernier a

³ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. [317].

⁴ *Ibid.*, p. 318.

⁵ Sylvain Menant, *La chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981, p. 2.

l'avantage de correspondre à un syntagme utilisé et répandu à l'époque pour qualifier un certain nombre de pièces diverses et de circonstance, genre dont l'apothéose se situerait dans la première moitié du XVIII^e siècle. C'est ce corpus qu'explore également Nicole Masson⁶ dans l'ouvrage qu'elle a consacré à la poésie fugitive au XVIII^e siècle et où elle s'intéresse particulièrement au rapport entre ce mode de diffusion et les représentations qu'il suscite dans les pièces mêmes. Or, si ces deux ouvrages ont le mérite d'avoir posé un regard nouveau sur ce corpus longtemps relégué au second rayon, tous deux insistent essentiellement sur le caractère fugitif de ces pièces, comme si le seul contexte de publication décidait de tout, ce qui a pour conséquence de laisser à l'arrière-plan leurs dimensions poétiques et esthétiques.

Par ailleurs, les travaux de la nouvelle histoire littéraire, en remettant en lumière certains corpus jugés mineurs, tel que ceux relevant du libertinage ou de l'écriture féminine, ont ouvert la voie à une étude de la poésie galante, qu'ont entamée avec brio Alain Génétot⁷ et Delphine Denis⁸. Le premier s'est intéressé principalement aux genres mondains, par le biais des œuvres de quelques auteurs phares (Voiture, Pellisson, Benserade, La Fontaine) pour dégager une poétique des pièces produites dans le cadre salonnier, lesquelles s'inscrivent dans une esthétique galante, mais en insistant particulièrement sur l'apport de la sociabilité mondaine et l'influence du contexte de production des œuvres sur la poétique qu'elles investissent. Quant à Denis, dans *Le Parnasse galant*, elle offre une magnifique synthèse des procédés de légitimation dont ont usé les premiers auteurs galants gravitant autour des salons de Mlle de Scudéry et de

⁶ Voir Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

⁷ Voir principalement *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁸ Voir *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Mme de Rambouillet, tout en posant les jalons de ce qui constituera l'esthétique galante alors en voie de constitution. Toutefois, ces deux auteurs, s'ils ont le mérite d'offrir d'excellentes analyses de la galanterie littéraire, s'arrêtent après le second tiers du XVII^e siècle, laissant le champ libre pour une étude sur les développements de l'esthétique galante au siècle suivant.

Récemment, Alain Viala proposa une première incursion dans ce domaine en publiant un panorama de la galanterie au XVIII^e siècle en tant que catégorie culturelle⁹. Dans son ouvrage, il traite des différentes manifestations de la culture galante au siècle des Lumières, qu'elle se donne à voir dans les fêtes de cour, dans les beaux-arts ou en architecture. Or, si cette synthèse permet de confirmer que la galanterie, loin de s'éteindre à la fin du XVII^e siècle, reste une catégorie très vivante au siècle suivant, l'entreprise tient davantage d'une étude socio-historique dont les textes littéraires ne constituent pas l'objet privilégié. Aussi notre ambition est-elle de tenter de mettre davantage au jour cette histoire de la galanterie littéraire et d'approfondir, dans ce domaine, les premières observations proposées par Viala. En effet, bien loin de disparaître avec Voiture et Pellisson, la galanterie littéraire demeure très présente dans le paysage littéraire au tournant du siècle, bien qu'elle subisse certaines transformations, comme le signale un contemporain, Pierre de Villiers, dans ses *Entretiens sur les contes de fées* :

Le Parisien. Je voudrais donc du moins qu'ils gardassent les bienséances, sur tout si parmi ces Auteurs de bagatelles il y a des femmes, je voudrais qu'elles fissent un peu de scrupule de faire rouler tous leurs Ouvrages sur la galanterie ; qu'el-[sic] idée une femme veut-elle nous donner d'elle-même quand elle souffre qu'on mette à la tête de ses Ouvrages, *Ouvrages Galans de Madame une telle* ?

Le Provincial. Le terme de Galant en stile de Libraire ne signifie pas ce que vous pensez. Vous en pouvez juger par le Mercure Galant, Ce Livre n'est rien moins qu'un Livre de Galanterie¹⁰.

⁹ Voir *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

¹⁰ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, Chez Jacques Collombat, 1699, p. 299-300.

Le dialogue entre les deux personnages permet ici d'observer le glissement sémantique dont est susceptible le terme de galanterie et qu'a bien mis en évidence Alain Viala. Si une certaine galanterie peut référer à la légèreté des mœurs, une galanterie littéraire, en termes de « libraire », renvoie plutôt à un style, voire une esthétique particulière qu'il est possible de reconnaître dans les pièces diffusées par le *Mercur*. D'ailleurs, Dufresny insistera sur la distinction entre galanterie amoureuse et galanterie littéraire, lorsqu'il prendra les rênes du périodique en 1710. De fait, un correspondant lui suggère d'abord d'« en corriger le Titre, & retrancher le mot de *Galant* », puisque « [c]'est un mot suranné qui ne donne que de vieilles idées du temps passé »¹¹ ; il ajoute ensuite que

[c]'est du temps present que vostre Journal doit faire l'Histoire. Ne l'appellez donc plus *Mercur Galant*, car si vous n'y parlez point de Galanterie vostre Titre sera faux. Si pour le justifier vous nous donnez des Peintures gracieuses, & des Maximes delicates sur cette Galanterie qui regnoit au temps de la Princesse de Cleves. Pour qui voulez-vous donc écrire ? de qui prétendez-vous estre lû ? Nos jeunes Cavaliers ne voudront point lire leur condamnation dans vos Maximes Galantes, & un Livre galant sera aussi mal reçu des Dames que le seroit Mr de Nemours luy-même s'il avoit veilly jusqu'à present avec son Amour respectueux, ses fleurettes, ses Points de Venise & ses Reingraves¹².

Pour le correspondant, la galanterie renvoie donc à une ancienne manière d'aimer, désuète et fort peu appréciée des jeunes cavaliers. Cependant, après s'être livré à une défense de la galanterie amoureuse sous prétexte qu'elle « ne laisse pas de régler le vice ; c'est-à-dire de contenir l'Amour dans les bornes du respect & de la bien-séance » et qu'elle « reforme plus de vices qu'elle ne détruit de vertus, & qu'ainsi elle est utile & presque nécessaire à la société civile »¹³, Dufresny ajoute :

[S]upposons qu'elle ne soit pas nécessaire à la société, elle l'est du moins à tous ceux qui veulent écrire galemment. *Pour écrire galamment il être galant [sic]*. Par cette Maxime commune je vais convaincre d'erreur ceux qui soutiennent qu'il n'y a plus parmi nous ni galanterie ni delicatess. Voici mon Argument. Trois Auteurs differents m'ont envoyé une Ode & deux Madrigaux, qui ne peuvent avoir esté dictés que par le Genie de la Galanterie. Voila donc trois hommes galants ; cela suppose au moins autant de femmes du même goust à qui ils ont voulu plaire ; trois & trois

¹¹ « Avis qu'on me donne », dans *Mercur Galant*, Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou & Gilles Lamesle, juin, juillet et août 1710, p. 196.

¹² *Ibid.*, p. 197-198.

¹³ *Ibid.*, p. 201-202.

font six, c'est toujours quelque chose. Qu'on ne me dise donc point qu'il n'y a plus d'Amants galants.¹⁴

La galanterie est un terme qui, on le voit, implique une certaine variance sémantique¹⁵ car, si l'on n'aime plus galamment, c'est-à-dire d'une manière digne de la *Princesse de Clèves*, on écrit toujours galamment, talent qui suppose des qualités de galant homme. Malgré ses métamorphoses, la galanterie sociale et amoureuse reste donc toujours présente au tournant du XVIII^e siècle et s'épanouit dans une certaine manière d'écrire qui se popularise et se diffuse grâce à la multitude d'odes et de madrigaux que publient des périodiques comme le *Mercur*. Au surplus, malgré la défense de Dufresny et comme le présume le correspondant, il semblerait que le qualificatif de « galant » en littérature fasse de plus en plus référence à la thématique amoureuse, en même temps qu'il se popularise pour qualifier les textes en prose : nouvelles galantes, histoires galantes, lettres

¹⁴ *Ibid.*, p. 202-204

¹⁵ Voltaire rend bien ces multiples acceptions dont est susceptible le terme de « galant » dans l'article qu'il lui consacre dans l'*Encyclopédie* : « GALANT, adj. Pris subst. (*Gramm.*) ce mot viens de *gal*, qui d'abord signifia *gaieté & réjouissance*, ainsi qu'on le voit dans Alain Chartier & dans Froissard : on trouve même dans le roman de la rose, *galandé*, pour signifier *orné, paré*.

La belle fut bien atornée Et d'un filet d'or galandée.

Il est probable que le *gala* des Italiens & le *galan* des Espagnols, sont dérivés du mot *gal*, qui paroît originairement celtique; de-là se forma insensiblement *galant*, qui signifie *un homme empressé à plaire* : ce mot reçu une signification plus noble dans les tems de chevalerie, où ce desir de plaire se signaloit par des combats. *Se conduire galamment, se tirer d'affaire galamment*, veut même encore dire, *se conduire en homme de cœur*. Un galant homme, chez les Anglois, signifie *un homme de courage* : en France, il veut dire de plus, *un homme à nobles procédés*. Un homme *galant* est tout autre chose qu'un *galant* homme; celui-ci tient plus de l'honnête homme, celui-là se rapproche plus du petit-maître, de l'homme à bonnes fortunes. *Etre galant*, en général, c'est chercher à plaire par des soins agréables, par des empressemens flatteurs. *Voyez l'article GALANTERIE*. *Il a été très galant avec ces dames*, veut dire seulement, *il a montré quelque chose de plus que de la politesse* : mais *être le galant d'une dame*, a une signification plus forte; cela signifie *être son amant*; ce mot n'est presque plus d'usage aujourd'hui que dans les vers familiers. Un *galant* est non-seulement un homme à bonne fortune; mais ce mot porte avec soi quelque idée de hardiesse, & même d'effronterie : c'est en ce sens que la Fontaine a dit :

Mais un galant chercheur de pucelage. Ainsi le même mot se prend en plusieurs sens. Il en est de même de *galanterie*, qui signifie tantôt *coquetterie* dans l'esprit, paroles flatteuses, tantôt présent de petits bijoux, tantôt intrigue avec une femme ou plusieurs; & même depuis peu il a signifié ironiquement *faveurs de Vénus* : ainsi *dire des galanteries, donner des galanteries, avoir des galanteries, attraper une galanterie*, sont des choses toutes différentes. Presque tous les termes qui entrent fréquemment dans la conversation, reçoivent ainsi beaucoup de nuances qu'il est difficile de démêler : les mots techniques ont une signification plus précise & moins arbitraires » (dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project, Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedia.uchicago.edu>).

galantes, etc., comme on s'en aperçoit aisément en consultant la bibliographie fournie par Viala¹⁶. Dans ce contexte, le terme semble alors faire place, en poésie, à l'expression à la mode de « poésies fugitives » ou encore, à celle, plus vague, de « poésies diverses ». Ainsi, les pièces galantes se trouvent regroupées, selon leur mode de diffusion particulier et la variété thématique et générique qui les caractérise, avec les nombreuses pièces brèves qui sont mises en recueil. Il n'en demeure pas moins que, malgré le délaissement de l'appellation « poésies galantes », il est possible de repérer, sous l'étiquette de « poésies fugitives » ou « poésies diverses », un très large corpus de pièces qui relèvent bel et bien de la galanterie littéraire.

Comment, dès lors, envisager ces métamorphoses de l'esthétique galante au XVIII^e siècle ? Les Goncourt, du moins si l'on se reporte au commentaire cité ci-haut, semblent fournir une première piste de réflexion. En effet, si les frères déploraient le manque de poètes au XVIII^e siècle, ils affirmaient que les deux seuls dignes de ce nom étaient deux peintres : Watteau et Fragonard. Cette thèse suggère deux hypothèses : d'abord, la possibilité d'un parallèle entre la peinture et la poésie, en vertu duquel deux peintres peuvent être qualifiés de meilleurs poètes d'une époque ; ensuite, le fait que ces deux peintres aient été rattachés par l'histoire de l'art à un goût rococo, laissant ainsi envisager la possibilité d'une poésie rocaille¹⁷. Or, nous estimons que ce parallèle éclaire le corpus qui nous intéresse en offrant à l'analyse un cadre de réflexion qui permet de mieux comprendre l'esthétique galante du XVIII^e siècle, dont les inflexions semblent

¹⁶ Voir *La France galante*, p. 516-[525].

¹⁷ Nous en profitons ici pour indiquer que nous utiliserons indifféremment les termes de « rococo » ou de « rocaille » pour référer à cette esthétique, bien que certains historiens de l'art et de l'architecture associent davantage l'adjectif « rocaille » au développement qu'a connu le rococo en France particulièrement ou plus spécifiquement à un type d'ornement en soi.

précisément homologues à ce que l'histoire de l'art tient pour caractéristique du goût rococo.

Pour la critique contemporaine, le rococo, on le sait, est d'abord et avant tout un concept relatif aux beaux-arts. Certes, les rapports entre rococo et littérature ont déjà fait l'objet de quelques travaux, particulièrement à partir des années 1960, lesquels ont notamment insisté sur le « goût du décor [qui] correspond, en littérature, [au] goût du style pour lui-même¹⁸ ». Ces propositions méritent d'autant plus l'attention que, c'est notre hypothèse, la référence à une esthétique rococo éclaire d'autant mieux l'inflexion particulière qu'adopte la galanterie au siècle des Lumières que celle-ci est propice à une approche qui favorise un parallèle entre les arts. C'est que, comme l'écrit avec raison Alain Viala, la « galanterie et l'esthétique galante ne peuvent s'envisager comme un phénomène seulement littéraire mais bien comme un phénomène artistique d'ensemble, avec une mobilisation de tous les arts, musique, danse et arts d'ornement », car « une fête est aussi une œuvre »¹⁹. Aussi nous semble-t-il utile, contrairement à ce dernier²⁰, de ne pas renoncer à l'usage du terme rococo pour définir l'inflexion particulière que prennent ces œuvres à l'aube du XVIII^e siècle. De fait, le style rococo, auquel on recourt si fréquemment dans le domaine des beaux-arts et de l'architecture, aurait un pendant littéraire, du moins si l'on consent à s'en servir en regard d'une catégorie plus générale, celle de galanterie, qui parcourt tout l'âge classique et qui, précisément, embrasse une multitude de formes culturelles au XVIII^e siècle. Le terme de rococo permet ainsi de décrire de façon plus précise à la fois la matière et la manière de ces œuvres galantes, au

¹⁸ Jean Sgard, « Style rococo et style régence », dans Henri Coulet (dir.), *La Régence*, Centre Aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle, Paris, Armand Colin, 1970, p. 15.

¹⁹ Alain Viala, *La France galante, op. cit.*, p. 109.

²⁰ C'est ce qu'indique Viala en note à la page 415 de son ouvrage. Ainsi, si nous retenons son excellente analyse du phénomène galant, nous pencherons davantage vers une étude qui favorise un apport conjoint de critères endogènes et d'outils d'analyse forgés par la critique contemporaine.

contraire de l'expression de « belle galanterie » utilisée par Viala pour qualifier ce corpus et qui ne suffit pas, à notre sens, pour en concevoir la spécificité.

Bref, si tenter d'appréhender un rococo littéraire suppose qu'on établisse un parallèle entre les arts, l'esthétique galante présente justement l'avantage d'être elle-même une notion fédératrice, invitant de ce fait à envisager des correspondances qui seraient d'autant plus légitimes. Au surplus, Patrick Brady a déjà posé les jalons d'une méthode propre à encadrer ce transfert de la notion de rococo, d'abord dans un article paru en 1964, puis dans son ouvrage *Rococo style vs Enlightenment novel*. Il y indique ces trois principes essentiels :

- a) the term must be defined by a careful and detailed examination of its meaning in its original sphere of use (interior decoration) ;
- b) individual works of literature must then be considered methodically and in detail (style, structure, psychology, themes, etc.) ;
- c) the application of the term must be justified by convincing analogies between the decorative and literary characteristics then compared²¹.

En ce qui concerne le premier critère, nous nous référerons non seulement aux observations déjà effectuées par les historiens de l'architecture sur la décoration intérieure, mais nous reprendrons également les analyses des différents historiens de l'art, tels que Marianne Roland Michel et Colin B. Bailey, qui se sont intéressés au rococo comme courant en peinture et ce, principalement en France. Pour ce qui est du second principe, si le terme de « psychology » semble peu adéquat, voire désuet, nous nous intéresserons effectivement aux manifestations du rococo dans notre corpus, à la faveur d'une étude du style, des thèmes, de la structure, mais également du contexte de production et de réception des œuvres, tel qu'il se donne à voir dans les discours mêmes qu'énoncent celles-ci. Quant au dernier point, notre analyse prendra effectivement appui à la fois sur les différentes caractéristiques de l'esthétique galante déjà identifiées en

²¹ Patrick Brady, « Rococo and Neo-Classicism », dans *Studi francesi*, xxii, 1964, p. [34].

littérature et leurs prolongements dans les œuvres du XVIII^e siècle en regard de l'esthétique rococo, telle qu'elle se donne à voir dans différentes sphères des beaux-arts et de l'architecture.

Songez également qu'en tant qu'esthétique, le rococo, a comme origine le développement et la perpétuation d'un goût galant qui domine la scène mondaine depuis le XVII^e siècle. Or, cette inscription d'un rococo littéraire dans un mouvement plus général marqué par l'esthétique galante et qui nous semble si manifeste n'a pas été mise en évidence par la critique jusqu'à maintenant²². En retour, l'attention portée à l'esthétique galante permet de mieux voir en quoi la migration d'une notion comme celle de rococo sert particulièrement bien l'étude d'un corpus de textes où s'illustrent les genres mineurs en plein essor au début du XVIII^e siècle. En effet, la critique a déjà remarqué à plusieurs reprises que le rococo pouvait s'appréhender comme un « baroque en petit²³ », autrement dit, comme un style appelé à s'épanouir dans les genres mineurs :

Ébauché dès la fin du XVII^e siècle par Bérain, virtuose de l'arabesque, et par Lepautre, dessinateur des Bâtiments du roi ; développé par Oppenord et Vassé ; culminant dans le genre « pittoresque » et asymétrique cultivé par Pineau, Meissonnier et Cuvilliers, le style rococo (terme générique où il faut inclure le style rocaille et le style Louis XV) pourrait être défini comme un baroque flamboyant et miniaturisé : il flamboie décorativement à petit feu, il pétille, il puérilise et féminise les images mythologiques de l'autorité²⁴.

²² Il faut toutefois mentionner que les travaux de Raymonde Robert sur le conte de fées littéraire, ou ceux d'Aurélia Gaillard sur la fable et le conte, prennent en considération le rococo comme outil d'analyse pour aborder certains aspects de leur corpus. Voir entre autres, Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002 et Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

²³ Cette notion ne semble pas faire consensus chez les historiens de l'art, certains considérant le rococo comme une résurgence du courant baroque dans une sphère mineure, alors que d'autres, tel Philippe Minguet, semblent plutôt concevoir le rococo comme un courant autonome et qui s'oppose même parfois au baroque, notamment en ce qui concerne les thèmes investis, ce qui semble d'ailleurs être la tendance dans les travaux récents. L'objet de notre réflexion n'est évidemment pas de trancher la question, mais simplement d'observer que si le baroque favorisait une certaine grandeur, tragique ou pathétique, le rococo se complaît davantage dans la frivolité et la badinerie propre à se déployer dans de petits genres littéraires.

²⁴ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éd. d'art Albert Skira, 1964, p. 31..

La miniaturisation, la puérité, la féminité constituent, de fait, autant de marques d'un rococo littéraire qui, comme nous le verrons, se joue des grands thèmes héroïques pour mieux s'affirmer dans une mise en valeur du petit. C'est pourquoi le corpus réuni est formé de textes appartenant à divers petits genres, de l'épigramme au madrigal en passant par le conte de fées. Sa constitution se heurtait, il est vrai, à quelques difficultés, puisqu'elle exigeait d'emblée un travail d'analyse préliminaire, dans la mesure où le qualificatif de « galant » était, on l'a vu, souvent délaissé en poésie au profit des termes plus généraux comme ceux de « pièces fugitives » ou « poésies diverses ». Ce travail importait d'autant plus que c'est précisément en poésie que se donne le mieux à voir cette galanterie rocaille que nous cherchons à définir. Patrick Brady avait d'ailleurs eu cette même intuition en affirmant que « the rococo poem [is] the most rococo production of all rococo literature²⁵ », sans pourtant en tirer pleinement parti, puisqu'il s'est davantage intéressé aux œuvres en prose et au théâtre, notamment celui de Marivaux, tout comme les autres théoriciens du rococo littéraire. Aussi s'agissait-il pour nous de combler cette lacune et de proposer une étude approfondie de la poésie rocaille à partir de la fin du XVII^e siècle, laquelle nous semblait poursuivre la tradition galante. Toutefois, cette orientation générale n'exclut pas absolument les œuvres en prose, dont certaines témoignent admirablement bien du courant rococo, tel le conte de fées, genre particulièrement représentatif de l'évolution de l'esthétique galante vers un goût rocaille, comme le suggérait déjà Raymonde Robert dans son ouvrage²⁶. Nous choisissons, en revanche, de rejeter les nouvelles et histoires galantes, qui, d'ordinaire, reprennent un syntagme à la mode qui réfère davantage à la thématique amoureuse qu'à une esthétique

²⁵ Patrick Brady, « Rococo style in french literature », dans *Studi francesi*, xxx, 1966, p. 429.

²⁶ Voir *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

galante proprement dite. Nous délaissions également le champ du théâtre, puisque celui-ci a déjà fait l'objet de plusieurs travaux sur le rococo, notamment ceux de Weisgerber et de Brady, qui propose une analyse des œuvres de Marivaux. Par ailleurs, de manière plus large et, à notre avis, plus convaincante, l'ouvrage récent de François Moureau sur le rapport entre le théâtre italien et le goût rocaille en France offre déjà une analyse pénétrante de la question²⁷. Cependant, nous nous permettrons parfois de déborder dans les marges de ce corpus, en nous référant à certaines œuvres ou aux péritextes qui les accompagnent lorsqu'ils permettent de mieux comprendre les différents aspects de l'esthétique galante au tournant du siècle.

Quoi qu'il en soit, la plus grande part du corpus à l'étude est donc formée de pièces de poésie, rassemblées dans divers recueils et périodiques ou encore publiées dans les œuvres complètes de certains auteurs s'étant régulièrement adonnés à la poésie galante, tels que Chaulieu ou Fontenelle. Ce corpus, par son caractère fugitif, n'a aucune prétention à l'exhaustivité et se présente plutôt comme un échantillon représentatif d'une vogue littéraire générale. La publication du *Mercure galant* à partir de 1672 a permis d'établir le *terminus a quo* de notre période, bien que nous fassions parfois référence à des œuvres qui le précèdent de peu. Le périodique paraît en effet fournir une première voie d'accès aux modalités du développement et de la diffusion élargie de la galanterie qui allait perdurer au siècle suivant. Le reste du corpus a été établi à la suite d'une recherche bibliographique et d'une première analyse qui ont permis de rattacher ces pièces à la catégorie de la galanterie à partir de certains traits caractéristiques et de leur mise en parallèle, suivant une méthode que Delphine Denis évoquait en ces termes :

²⁷ Voir François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.

« Face au risque d'éparpillement que font courir à la reconnaissance d'un *corpus* galant ces multiples et éphémères productions, les chaînes textuelles qui se forment de la sorte permettent de reconstruire une discrète unité, autour d'un certain centre dont seule une lecture "historique" peut repérer, derrière les contours fuyants, la force d'attraction²⁸ ». De fait, c'est bien à une lecture historique de ces pièces que nous sommes adonnée et qui nous a permis de cerner les caractéristiques esthétiques marquant l'essor de la galanterie rocaille au XVIII^e siècle. L'étude de celles-ci invitait, bien sûr, à mettre à profit les travaux issus de l'histoire de l'art, de la rhétorique, de l'histoire des formes (notamment celle de la conversation), de la socio-poétique et de l'analyse du discours. On espère ainsi offrir une étude de l'esthétique galante au XVIII^e siècle, qu'inspire le goût rococo et qu'on appréhende en examinant tour à tour le style, les thèmes investis et le contexte de production et de réception des pièces galantes. Enfin, nous avons choisi d'arrêter notre enquête au seuil des années 1760, alors que le phénomène galant et le style rocaille s'étiolent, ce dont rendent compte les nombreuses critiques dont ils sont la cible et auxquelles contribue le développement d'un goût nouveau qu'on qualifiera plus tard de néoclassique. C'est de ce retour du grand goût que témoigne Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, alors qu'il place au cœur de son esthétique les concepts d'énergie et de sublime, en s'appuyant notamment sur les œuvres d'Homère et de Virgile, de Corneille et de Racine. Désormais, le goût rococo semble s'épuiser, sa chute accompagnant, en quelque sorte, la sortie de la civilisation européenne hors de l'univers de la société curiale et le début de la marche conduisant à la Révolution et la démocratie

²⁸ Delphine Denis *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 187.

bourgeoise, véritable âge de fer où les grâces frivoles du monde aristocratique de jadis n'auront plus leur place.

PREMIÈRE PARTIE

ROCOCO ET PARALLÈLE ENTRE LES ARTS

CHAPITRE 1

DU ROCOCO EN LITTÉRATURE

En 1747, alors que la critique d'art avait déjà commencé à s'établir de belle façon en France, notamment par l'entremise des Salons du Louvre et de la presse périodique, Étienne La Font de Saint-Yenne remarque dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* : « C'est aujourd'hui la teinte générale de presque toutes nos productions dans les Lettres comme dans la Peinture, tout y est de la couleur des roses & en conserve la durée²⁹ ». Cette remarque, très brève, soulève toutefois plusieurs questions. D'abord, qu'est-ce que cette peinture à la couleur de rose ? Celle de Boucher et de Natoire, évidemment, desquels il était question précédemment dans le passage. Mais encore ? Celle des modernes, comme le dit La Font de Saint-Yenne lui-même, celle inspirée par Watteau, celle qui orne les appartements privés, voire les carrosses des nobles, où ces toiles étaient peintes pour « y essuier les outrages de la bouë³⁰ ». Et une peinture qui, assurément, a été désignée sous le terme de rococo à partir du XIX^e siècle par les historiens de l'art³¹. Ensuite, et surtout, la remarque de La Font de

²⁹ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1747, p. 76.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ Notons que le terme « rococo » fait son apparition « officielle » dans le *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française* de 1842 dirigé par Louis Barré et est fréquemment utilisé de manière péjorative : « ROCOCO. adj. et s.m. (beaux-arts) Il se dit trivialement Du genre d'ornements, de style et de dessin, qui appartient à l'école du règne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. *Le genre rococo a suivi et précédé le pompadour, qui n'est lui-même qu'une nuance du rococo. Le rococo de l'architecte*

Saint-Yenne pose également la question du parallèle entre les arts, en l'occurrence entre la peinture et les belles-lettres. En ce sens, que sont donc ces ouvrages à la couleur de rose et qui en « conserve[nt] la durée » ? Des ouvrages éphémères, sans doute, fugitifs, fragiles et à la couleur aussi légère et aussi douce que celle qui agrmente les toiles rocaille³². La Font de Saint-Yenne, par cette simple remarque, semble donc d'abord établir comme un fait l'équivalence entre différents arts qu'on peut rassembler en les rattachant à un même courant, puis affirmer l'existence de ce qu'on pourrait désigner comme un rococo littéraire, qui serait dès lors associé à la peinture, voire à l'architecture rocaille. Du reste, cette équivalence entre les arts suggérée dans ce passage semble non seulement aller de soi, à une époque encore saturée par les théories héritières du *ut pictura poesis*, mais se fait également l'écho des différentes expériences de nature scientifique ou mécanique qui se sont multipliées depuis la Renaissance. Rappelons à ce propos qu'au XVIII^e siècle, on cherche constamment à établir des correspondances entre les diverses formes d'expression, ce qui donne lieu entre autres au fameux clavecin oculaire du père Castel³³ ou aux premières formes d'art globalisantes, telles que l'opéra ou la tragédie en musique.

Cela dit, La Font de Saint-Yenne déplore tout de même ce qu'il nomme « l'état de la peinture en France » et considère que ce déclin est surtout le fait d'« un goût excessif pour un embellissement dont le succès a été extrêmement nuisible à la

Opdenoord. Il se dit, en général, de Tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les manières, etc. *Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo* ».

³² Rappelons d'ailleurs que, suivant Diderot, « [l]a couleur est dans un tableau, ce que le style est dans un morceau de littérature » (Denis Diderot, « Salon de 1761 », dans Michel Delon (éd.), *Salons*, Paris, Gallimard, 2008 [1761], p. 56).

³³ Voir à ce sujet le numéro des *Études sur le XVIII^e siècle* dirigé par Roland Mortier et Hervé Hasquin, « Autour du père Castel et du clavecin oculaire », n° 23, 1995.

Peinture³⁴ », et suivant lequel on a rejeté la peinture d'histoire dans la décoration des appartements au profit des glaces, si abondantes désormais, et des toiles aux « petits sujets mesquins hors de la portée de l'œil³⁵ ». L'excès d'ornement, le goût pour les glaces, les surfaces miroitantes au reflet chatoyant et les petits sujets caractérisent donc cette « [p]einture [qui] est réduite dans ces grandes Pièces à des représentations froides, insipides & nullement intéressantes : les quatre Elements, les Saisons, les Sens, les Arts, les Muses, & autres lieux communs triomphes du Peintre plagiaire, & ouvrier, qui n'exigent ni génie, ni invention, & pitoïablement tournés & retournés depuis plus de vingt ans en cent mille manières³⁶ ». Dans cette énumération témoignant de la désapprobation de La Font de Saint-Yenne, se retrouvent toutefois non seulement les thèmes ayant été favorisés par les peintres rococo, mais également ce qu'on peut nommer la posture d'amateurs, d'artisans que ceux-ci adoptent sans détour, alors qu'ils n'aspirent nullement à l'originalité ou à la postérité et se livrent « ainsi que [les] auteurs en ouvrages d'esprit, aux sujets futiles de la mode & du tems³⁷ ». Cette peinture, effet de mode, donc, selon La Font de Saint-Yenne et qui fait la honte de la France, serait celle d'ouvriers du pinceau et encouragerait « l'éclat passager des frivoles beautés de la mode » vouées à une « immortalité hebdomadaire »³⁸. De fait, dans cette critique acerbe d'un rococo pictural puis littéraire, ce dernier se trouve associé à la futilité et à l'éphémère, et donc à un art mineur, fugitif, adossé à un goût marqué pour le plaisir passager. Dans ces quelques pages rédigées au milieu du XVIII^e siècle et sous le voile de la critique d'art se fait donc jour une seconde critique, celle d'un type de littérature qui

³⁴ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

avait connu un essor remarquable depuis la fin du XVII^e siècle et qui se complaisait dans un goût pour la frivolité et la légèreté. Or, sous peu, ces plaisirs badins exprimés par la peinture et la littérature rocaille allaient devoir s'incliner devant l'avènement d'un art néo-classique où s'exprimeront à la fois une énergie renouant avec la peinture d'histoire et une sensibilité propre à témoigner d'une intériorité désormais valorisée.

1. Rococo et littérature : la critique contemporaine

Cependant, établir comme un fait l'existence d'une forme littéraire du rococo ne va pas de soi et semble encore aujourd'hui faire l'objet d'une réticence, ou du moins d'un malaise de la part de la critique contemporaine. Aussi Alain Viala rejette-t-il catégoriquement l'utilisation du terme *rococo* pour désigner un corpus littéraire, arguant du fait que celui-ci est un terme exogène ayant été forgé au XIX^e siècle et pour qualifier, de surcroît, une production d'abord architecturale, Viala jugeant plutôt le rococo comme une « invention critique » peu utile « pour le littéraire »³⁹. En revanche, avant lui, certains se sont risqués à appliquer les caractéristiques propres au rococo architectural ou pictural à des œuvres littéraires du XVIII^e siècle, mais sans parvenir, à notre sens, à le cerner clairement et en se limitant fréquemment à l'une ou l'autre de ses manifestations dont ils retrouvaient des traces dans le domaine des lettres. C'est le cas, entre autres, de Roger Laufer, dans son ouvrage *Style rococo, style des « Lumières »*⁴⁰, où celui-ci témoigne d'abord du malaise de la critique devant cette brèche que semble constituer l'espace entre le classicisme et le romantisme, et dans lequel ont émergé ce qu'on a

³⁹ Alain Viala, *La France galante, op. cit.*, p. [415].

⁴⁰ Voir Roger Laufer, *Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, José Corti, 1963.

appelé les Lumières. Pour y remédier, Laufer propose un style, le rococo, qui correspondrait à cette période de l'entre-deux et qu'illustrerait la prose des plus fervents défenseurs des Lumières. Le titre de l'ouvrage l'indique, Laufer propose principalement une approche passant par la stylistique, afin de dégager un genre d'écriture propre à cette époque qu'il désigne sous le terme de *rococo* et qui marquerait les œuvres de Marivaux, Diderot et Sterne, principalement. Or, si la démarche de Laufer ouvre la voie à une possibilité de l'écriture rocaille, l'auteur semble confondre le style rococo et l'esprit, tel que l'ont d'abord conceptualisé les auteurs du XVIII^e siècle (comme Voltaire et Bouhours⁴¹), puis les chercheurs contemporains, tel Marc Fumaroli⁴². De fait, les traits relevés par Laufer s'appliquent particulièrement bien à cette écriture antithétique, brève, fuselée, où les pointes et les jeux de mots l'emportent sur la période cicéronienne. Toutefois, bien qu'on puisse apparenter ces différents aspects au rococo, nous le verrons, celui-ci tient davantage de l'esthétique que de la stylistique et ne saurait se réduire à une façon d'écrire, voire à une poétique. Au-delà de son utilisation de la pointe, le rococo se démarque par sa légèreté de ton généralisée, par les thèmes et les motifs qu'il présente et qu'on retrouve de même dans les toiles rocaille ou sur les dessus-de-porte, ainsi que par une façon de mettre en scène l'écriture.

Patrick Brady s'opposera d'ailleurs à la thèse de Laufer dans son ouvrage *Rococo style vs Enlightenment novel* (1984), dans lequel il reprend les réflexions qu'il avait fait paraître précédemment dans une série d'articles consacrés au sujet à partir de 1964. En basant les critères d'une analyse du rococo littéraire sur ceux établis pour le rococo

⁴¹ Voir, par exemple, l'article « Esprit » de Voltaire dans l'*Encyclopédie* et *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* de Dominique Bouhours.

⁴² Voir, entre autres, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.

pictural, Brady en vient à identifier plusieurs des caractéristiques du courant, telles que la tendance à la miniaturisation et l'importance des motifs féminins. Toutefois, celui-ci s'intéresse principalement aux œuvres en prose, et distingue particulièrement *La vie de Marianne* en tant qu'œuvre la plus représentative du courant⁴³, afin, somme toute, de différencier le « roman rococo » du « roman des Lumières ». Dans cette voie ouverte par Brady, d'autres ont cependant pu s'inscrire afin de poursuivre la réflexion. J. Philippe Minguet proposait en 1966 un ouvrage intitulé *Esthétique du rococo*, dans lequel il adoptait une approche beaucoup plus englobante et, en ce sens, plus riche en ce qui concerne notre propos. À partir de l'étude de l'architecture rococo d'Allemagne du Sud, Minguet tentait de circonscrire une esthétique distincte de celle du baroque à laquelle on l'avait traditionnellement associée, en vertu de l'idée qu'on se faisait du rococo comme d'un baroque en petit, idée aujourd'hui difficile à soutenir auprès des critiques d'art. Aussi son ouvrage se construit-il suivant l'ambition « de bien marquer la spécificité du rococo, son irréductibilité foncière au baroque⁴⁴ », l'auteur s'appuyant, pour ce faire, sur l'étude de trois édifices : l'Église de Vierzehnheiligen, réalisée par Balthasar Neumann, l'Église de la Wies, par Dominikus Zimmermann et le Pavillon d'Amalienburg, par François de Cuvilliers. Par ailleurs, par le biais d'une brillante démonstration, Minguet établit des distinctions nécessaires entre classicisme, baroque et rococo, en les considérant bien comme des esthétiques historiquement définies et non comme des courants immanents et à portée universelle. L'ouvrage de Minguet a donc l'avantage de présenter le rococo non seulement comme une esthétique, mais comme une esthétique

⁴³ Voir son chapitre vi : « The closest Analogue to the Rococo : *La vie de Marianne* », dans Patrick Brady, *Rococo style vs Enlightenment novel. With essays on Lettres persanes, La vie de Marianne, Candide, La nouvelle Héloïse, Le neveu de Rameau*, Genève, Slatkine, 1984.

⁴⁴ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 131.

socialement déterminée, propre à un lieu et à une époque, soit l'Europe du XVIII^e siècle, avec comme point culminant la France des années 1730. Cependant, malgré les quelques parallèles intéressants que l'auteur propose avec les ouvrages de Marivaux (surtout le théâtre) et de Sterne, il s'intéresse principalement à l'architecture et, s'il jette les balises pour une amorce d'étude du rococo littéraire, celle-ci restait toujours à faire. Aussi avoue-t-il que « [d]es difficultés apparaissent aussitôt qu'on entreprend d'analyser une œuvre littéraire ou musicale au moyen de critères directement conçus en fonction des arts visuels. On doit, alors, trouver des équivalences respectueuses des particularités techniques⁴⁵ ». Minguet se borne donc à suggérer quelques pistes de réflexion, en abordant au passage le goût rococo pour la pointe et l'influence des arts de la conversation dans le développement de ce courant, rejoignant en ce sens l'approche de Laufer.

À peu près à la même époque, Helmut Hatzfeld propose également une approche du rococo comme esthétique globalisante, en affirmant que, « [i]f we believe, with Giambatista Vico and Benedetto Croce, that behind the external forms, whether of painting or literature, the same internal forms – similar concepts, thoughts, visions reflecting the psychology and social conditions of an epoch – prevail, the formal comparison of expressions becomes necessary and illuminating⁴⁶ ». Hatzfeld, en semblant résoudre la difficulté posée par Minguet, reprend alors l'analyse conduite en 1954 par Fiske Kimball, qui distinguait trois phases du rococo : le style Régence, dominée par l'influence de Watteau, le style Pompadour (Boucher) et le rococo finissant ou « expiring rococo » (Fragonard), qui aurait eu cours sous Louis XVI. L'ouvrage de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴⁶ Helmut Hatzfeld, *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, Pegasus, New York, 1972, p. x-xi.

Hatzfeld a certainement l'avantage d'insister sur les productions littéraires, alors que l'auteur affirme : « Here we find expressed what I surmised twenty years earlier, namely, that the Rococo, as the elegant and cynical expression of the ideas of the Enlightenment, is the literary style of the eighteenth century⁴⁷ ». Or, l'auteur insiste encore ici sur les productions en prose, en s'appuyant sur les œuvres de Marivaux, Crébillon ou Duclos et en affirmant que *Les liaisons dangereuses* constituerait le chef-d'œuvre du roman rococo. Ainsi, Hatzfeld semble confondre le roman de mœurs ou libertin avec ce qu'il considère comme le roman rococo, en mettant l'accent sur la présence du thème de l'amour et de l'érotisme : « May it be said, once and for all, the Rococo novel is a psychological novel that continues, by fictional means, the philosophical reflections of Descartes and Pascal on the passions, and particularly on the passion of love⁴⁸ ». Suivant cette définition, seraient donc rococo *La princesse de Clèves* tout autant que *Les liaisons dangereuses*, alors que les deux œuvres, bien qu'elles aient en commun de mettre en scène les élans du cœur des gens du monde, présentent de nombreuses divergences qu'on ne peut ignorer. Du côté de la poésie, Hatzfeld fait brièvement intervenir Fontenelle comme l'un des représentants du style rocaille, puisque l'auteur des *Entretiens* met en évidence plusieurs des traits caractéristiques du rococo : « suggestiveness, compression, incisiveness, epigrammatic traits, irony, wit, antithesis, paradox, piquant detail, and ingratiating anecdote⁴⁹ ». Or, malgré l'analyse inspirante de Hatzfeld, celui-ci, à l'instar de Laufer, paraît vouloir forcer la comparaison pour faire concorder rococo et Lumières, entreprise qui nous semble à la fois périlleuse et non pertinente, en ce sens que l'esthétique rocaille n'est pas, par définition, sous-tendue par

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

les idéaux chers aux Lumières militantes, tels que le culte de la vertu civique ou la lutte contre les préjugés, bien que son goût pour les effets de séduction et sa valorisation du plaisir tirent profit de la philosophie sensualiste qui domine tout le siècle. Il faut cependant admettre que l'analyse que propose Hatzfeld de la prose du XVIII^e siècle rend compte de quelques marques du style rococo, qui se plaît aux traits d'esprit et aux équivoques, et donne à réfléchir, au surplus, à la part importante que prend la culture galante dans son développement.

Jean Weisgerber est sans doute celui qui offre la synthèse la plus intéressante de la rencontre entre le rococo et les belles-lettres dans son ouvrage *Les masques fragiles*⁵⁰. L'auteur y retrace les principaux aspects du rococo en proposant des équivalences en littérature, établissant ainsi la légitimité de l'emploi de cette notion pour l'étude des œuvres littéraires. En revanche, encore une fois, Weisgerber se penche surtout sur les œuvres en prose et fait à nouveau intervenir, à titre d'exemples, Marivaux, Diderot, Sterne ou Voltaire. L'accent porte donc encore une fois sur l'écriture chantournée, sur les effets d'enchâssement ou sur la présence massive d'antithèses et de métaphores. Or, si toutes ces observations sont justes et témoignent bel et bien d'une tendance rocaille, l'analyse des pièces versifiées de l'époque est laissée de côté, de même que celle des thèmes abordés est réduite au minimum, dans une optique, semble-t-il, d'adosser encore une fois le rococo à la prose des Lumières. En somme, tous ces premiers ouvrages traitant du rococo littéraire rendent compte, à notre sens, d'une ambition commune : celle de vouloir inscrire le rococo dans la logique et le style des Lumières, afin de lui fournir une certaine forme de légitimation. L'ouvrage de Minguet peut sans doute faire

⁵⁰ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

exception, l'auteur affirmant à quelques reprises que la coexistence de deux mouvements (le rococo et les Lumières) est très possible à une même époque et qu'on doit se garder d'avoir pour ambition de les fondre en un seul afin de répondre à un besoin d'organiser une histoire littéraire globale et linéaire. Toutefois, afin de distinguer le rococo, Minguet se doit de redéfinir le classicisme et le baroque et, par le fait même, inscrit ce courant dans une durée de l'histoire littéraire établie au XIX^e siècle et qui fait du classicisme un point de départ. C'est d'ailleurs de cette situation que rendent compte les intervenants au colloque intitulé *Violences du rococo* et dont les actes ont paru en 2012, qui observent un « malaise de l'histoire à passer du classicisme à l'encyclopédisme⁵¹ ». Dans ce collectif, les organisateurs témoignent d'emblée de cette ambiguïté qui caractérise la définition du rococo et y répondent en le considérant exclusivement comme une période historique allant de 1690 à 1750, ce qui donne lieu à une forte diversité des approches et des œuvres analysées. Au reste, le titre lui-même reflète ce flottement, car peut-on réellement parler de violence en ce qui concerne le rococo ? Le constat fait par les intervenants ne paraît pas concluant : d'une part, lorsque ceux-ci observent des marques de violence dans les textes analysés, c'est dans des œuvres qu'on peut parfois difficilement qualifier de rococo, bien qu'elles s'inscrivent dans la période historique donnée en référence ; d'autre part, comme ils le soulignent eux-mêmes, il s'agit presque toujours d'une violence sublimée, cachée sous des dehors riants ou sous les traits du conte de fées. En ce sens, s'agit-il toujours de violence ? D'ailleurs, il est quelque peu étonnant de voir le peu d'occurrences du terme *rococo* pour désigner une œuvre ou un courant dans des articles réunis dans un ouvrage collectif

⁵¹ Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin (dir.), *Violences du rococo*, Bordeaux, PU Bordeaux, 2012, p. 10.

dont c'est pourtant le thème. Ce silence éloquent permet de constater à quel point, encore aujourd'hui, la critique semble avoir de la difficulté à intégrer ce terme à l'analyse, à l'utiliser et à le définir. Ainsi, les chercheurs dont nous avons passé en revue les ouvrages tentent plusieurs formes d'approche du rococo, mais en l'adossant soit au mouvement des Lumières, soit au classicisme l'ayant précédé, ce qui rend l'analyse souvent difficile, voire partielle, ou abandonnent simplement le projet d'en fournir une définition esthétique en le réduisant à une période historique, à un repère chronologique.

Plus récemment, l'excellent ouvrage de François Moureau, intitulé *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, présente une intéressante analyse du goût rocaille – terme que l'auteur préfère à celui de rococo. Le rocaille marquerait en effet l'époque allant de la fin du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e, l'auteur mettant ainsi en évidence l'importance des dernières années du siècle de Louis XIV dans l'avènement de ce style. Plus important encore, dans son analyse de l'influence italienne en France, Moureau présente le rococo comme une esthétique en soi :

Déjà éloigné d'un classicisme, qui paraît pour les jeunes esprits comme une épopée du passé, pas encore convaincu par les Lumières que la littérature et les arts sont choses trop sérieuses pour être confiées aux seuls gens de lettres et aux artistes, ce que nous avons appelé la France "rocaille" correspond non à un entre-deux dans la périodisation séculaire académique, mais à une réalité esthétique, voire idéologique qui lui est propre⁵².

Avec cet ouvrage, on a enfin l'impression de s'être libéré de ce besoin du référent classique ou baroque et avoir reconnu le rococo dans sa totalité et son originalité. En proposant des exemples tirés à la fois du théâtre (principalement du théâtre de la Foire qui jouit depuis quelques années d'un renouveau d'intérêt salutaire de la part de la

⁵² François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011, p. 293-294.

critique⁵³), de la musique et de la peinture, Moureau témoigne de cette constante circulation entre les arts propre à sous-tendre une conception élargie du rococo, telle que celle qui sert de socle à notre réflexion. De fait, comme nous entendons le soutenir, le rococo ne peut se comprendre pleinement qu'en étant adossé à un phénomène culturel, artistique et littéraire plus large inscrit dans la longue durée, mais distinct du classicisme⁵⁴, et qui traverse le XVIII^e siècle, mais ne pouvant être confondu avec les Lumières : la galanterie.

Faire du rococo l'une des formes privilégiées que prend la galanterie de la fin du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle permet tantôt de l'inscrire dans une série de développements culturels, artistiques et littéraires en quelque sorte cohérente, tantôt de donner un sens à toute une production poétique de laquelle on s'était auparavant désintéressé compte tenu de son manque d'affinités avec le classicisme ou les Lumières militantes. Or, traiter d'un rococo littéraire pose d'emblée le problème de l'équivalence entre les arts, puisqu'il suppose le passage de l'analyse d'un art d'abord architectural, puis pictural, à un art de dire et d'écrire. En revanche, cette approche est particulièrement pertinente lorsque l'on aborde des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles puisque le parallèle, et plus précisément le parallèle entre les arts, est un thème récurrent pour les théoriciens de l'époque. C'est du reste ce que donnaient à penser les propos de La Font de Saint-Yenne que nous avons rapportés en introduction, alors que celui-ci établissait une équivalence entre les toiles rocaille présentées au Salon et les ouvrages

⁵³ Voir entre autres le site du *Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne*, dirigé par Françoise Rubellin et Isabelle Ligier-Degauque, www.cethefi.org.

⁵⁴ Alain Génétot (*Poétique du loisir mondain*) mentionne toutefois que les genres mondains s'inscrivent dans le cadre d'une esthétique galante au XVII^e siècle favorisent l'usage d'un style naturel qui sera celui qui marquera également les œuvres classiques. Toutefois, la galanterie ne saurait se réduire à une composante du classicisme et constitue bien une esthétique en soi, comme l'ont démontré les travaux de Delphine Denis et Alain Viala.

d'esprit. Au surplus, ces propos sont héritiers d'une tradition depuis longtemps établie, et La Font de Saint-Yenne ne semble que reprendre un lieu commun déjà investi par les théoriciens et les rhéteurs, puis par les critiques d'art. Du reste, Weisgerber se réclame de cet argument pour justifier l'utilisation du terme de rococo en littérature, alors qu'il affirme que « [l']application d'une formule non littéraire à l'écriture se voit en effet justifiée par une esthétique globalisante qui, comme celle de Batteux, réduisait les beaux-arts à un même "principe" ou jetait des ponts entre les sensations, entre celles-ci et les états affectifs⁵⁵ ». En effet, il s'agit avant tout de reprendre les préceptes qui sous-tendaient alors l'étude des beaux-arts et de la poésie, lesquels étaient rendus équivalents par les sensations suscitées chez le spectateur ou le lecteur à leur abord. Le rococo s'inscrivait donc dans une manière plus large de voir la vie et de penser les arts « parce qu'il était en accord avec les tendances profondes d'une certaine société⁵⁶ », l'esthétique rocaille participant fortement des modes de la sociabilité galante de la France d'Ancien Régime, où la grâce des attitudes représentées par le peintre et le badinage des vers déclamés par le poète répondaient à un idéal de civilité et d'enjouement.

2. Parallèle entre peinture et littérature : aux origines de l'esthétique moderne

Rappelons d'abord qu'au XVII^e siècle, les beaux-arts étaient fortement marqués par les théories dérivées du précepte hérité d'Horace du *ut pictura poesis*, qui établissait une première forme d'équivalence entre la poésie et la peinture. En vertu de celui-ci, la poésie devenait une peinture parlante et les peintres, selon l'expression de Sorel, des

⁵⁵ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 27.

⁵⁶ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, op. cit., p. 253.

« poètes muets⁵⁷ ». Cette conception de la peinture sera constamment reprise tout au long de l'âge classique et servira de fondement, notamment, à la peinture d'histoire, dans laquelle la représentation d'une action puisée dans la Fable ou l'Évangile devait servir de base à une figuration des passions humaines et de leurs effets. C'est cette idée qui sera mise de l'avant par les théoriciens de l'Académie de peinture et de sculpture dès le milieu du XVII^e siècle, comme en témoignent les conférences de Charles Le Brun sur la représentation des passions⁵⁸. De même, la poésie devra présenter des tableaux parlants, destinés à offrir à l'imagination une série de représentations, en utilisant tous les ressorts de la rhétorique classique. Cette ambition sera particulièrement investie par la poésie épique et lyrique, de même que par l'éloquence de la chaire, alors que cette conception des beaux-arts comme langage traversera tout l'âge classique, mais en se propageant à toutes les autres formes d'art, donnant ainsi lieu à une multitude de parallèles entre peinture, poésie, sculpture et musique.

Dès 1719, c'est cette notion qui sert de base à l'analyse du sentiment esthétique que propose Jean-Baptiste Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, l'auteur plaçant d'emblée le *ut pictura poesis* d'Horace en exergue à son traité. Du Bos établit d'abord comme principe sous-jacent à ce parallèle entre les arts celui de l'imitation, en affirmant que « [q]uoi qu'il en soit, ces phantômes de passions que la Poésie & la Peinture savent exciter, en nous émouvant par les imitations qu'elles nous présentent, satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés⁵⁹ ». La poésie, tout comme la peinture, par les représentations qu'elles offrent, viennent donc toutes deux

⁵⁷ Voir sa *Description de l'Isle de Portraiture et de la ville des Portraits*, 1659.

⁵⁸ Voir Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et de sculpture. Sur l'expression generale & particuliere. Enrichie de Figures gravées par B. Picart*, Amsterdam, Paris, J.L. De Lorme et E. Picart, 1698.

⁵⁹ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 4^e éd., Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1746 [1719], t. 1, p. 26.

combler ce vide causé par l'ennui, ce grand ennemi du siècle. C'est alors par ce qu'il nomme des « phantômes de passions », donc des imitations, que les beaux-arts suscitent en nous un sentiment :

Les Peintres & les Poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le Peintre ou par le Poète feroit sur nous : comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité feroit, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pû exciter⁶⁰.

Ainsi, en prenant bien évidemment appui sur les thèses inspirées par l'empirisme introduit en France dès le début du siècle par les théoriciens anglais (dont Annie Becq a montré l'influence dans son ouvrage⁶¹), l'auteur situe non seulement la poésie et la peinture sous un même paradigme, celui de l'imitation, mais ils les fait également se rejoindre en les plaçant sous l'égide de la sensation qu'elles procurent au public, ouvrant par là la voie à l'esthétique moderne. De fait, Du Bos met en évidence le rôle du sentiment personnel dans l'appréhension des œuvres d'art et rend ainsi compte de l'importance du goût dans le jugement esthétique : « J'ose entreprendre d'éclaircir ce paradoxe, & d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux. Des entreprises moins hardies peuvent passer pour être téméraires, puisque c'est vouloir rendre compte à chacun de son approbation & de ses dégoûts ; c'est vouloir instruire les autres de la maniere dont leurs propres sentimens naissent en eux⁶² ». L'importance de la notion de goût a déjà fait l'objet de nombreux travaux, aussi s'agit-il simplement ici d'en relever l'influence sur les théories fondées sur le principe du parallèle entre les beaux-arts. En effet, si la poésie et la peinture sont toutes deux imitations, elles sont également objets capables de susciter une réaction affective, un sentiment esthétique, duquel naîtra

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁶² Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques*, t. 1, *op. cit.*, p. 3.

un jugement de goût subjectif, défini selon les expériences personnelles ou encore dirigé, selon Du Bos, par le caractère de la nation à laquelle appartient l'amateur.

Ce double socle sur lequel s'élève l'établissement d'un parallèle entre poésie et peinture connaîtra d'ailleurs une grande fortune tout au long du siècle, bénéficiant particulièrement du développement de la critique d'art et des réflexions qu'elle suscita. Le principe de cette équivalence entre les arts sera par ailleurs réinvesti par l'abbé Batteux, qui en proposera sans doute la théorisation la plus complète dans son ouvrage des *Beaux-arts réduits à un même principe*, en reprenant la notion d'imitation déjà abordée par Du Bos. Batteux prend alors appui sur Horace et sur la lecture qu'en avait proposée Boileau, en allant jusqu'à appliquer le principe d'imitation à la danse et à la musique :

Cependant le principe de l'imitation, que le Philosophe Grec établit pour les beaux Arts, m'avoit frappé. J'en avois senti la justesse pour la Peinture, qui est une Poësie muette. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands Maîtres. J'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres Auteurs sur cette matière ; la maxime d'Horace se trouva vérifiée par l'examen : *ut Pictura Poësis*. Il se trouva que la Poësie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture. J'allai plus loin : j'essayai d'appliquer le même principe à la Musique & à l'Art du Geste, & je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenoit⁶³.

Batteux se place donc du point de vue de l'artiste qui, pour créer une œuvre, se doit d'imiter la nature elle-même, dans ses objets autant que dans ses effets. En ce sens, la source et les voies de la création sont les mêmes, et ce sont principalement les formes et le faire qui se modulent selon l'art auquel on s'adonne : « Les moyens de la Peinture, de la Musique, de la Danse sont les couleurs, les sons, les gestes ; celui de la Poësie est le discours. De sorte qu'on voit d'un côté, la liaison intime & l'espèce de fraternité qui unit tous les Arts, tous enfans de la Nature, se proposant le même but, se réglant par les mêmes principes : de l'autre côté, leurs différences particulieres, ce qui les sépare & les

⁶³ Charles Batteux, « Avant-propos », dans *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, chez Durand, 1747, p. viii-ix.

distingue entr'eux⁶⁴ ». Batteux reprend ici les principales thèses sous-jacentes aux théories de l'imitation et rassemblent tous les arts sous l'égide d'une nature qui serait à l'origine de la création, suivant ainsi la conception classique des beaux-arts. L'*Encyclopédie* se fera du reste l'écho de cette conception dans l'article consacré à l'imitation, où le même type d'équivalences qu'avaient proposées Batteux donne lieu à une énumération des différentes formes d'imitation auxquelles peuvent se livrer les artistes :

Si l'art imite par des voix articulées, l'*imitation* s'appelle *discours*, & le discours est oratoire ou poétique. Voyez ELOQUENCE & POÉSIE. S'il imite par des sons, l'*imitation* s'appelle *musique*. Voyez l'article MUSIQUE. S'il imite par des couleurs, l'*imitation* s'appelle *peinture*. Voyez l'article PEINTURE. S'il imite avec le bois, la pierre, le marbre, ou quelque autre matiere semblable, l'*imitation* s'appelle *sculpture*. Voyez l'article SCULPTURE⁶⁵.

Une fois le principe admis selon lequel les arts ne constituent que des variantes de représentations d'une même nature qu'il s'agit d'imiter, il est possible d'établir des correspondances entre les diverses formes que prennent ces imitations. Ainsi, Batteux insiste de manière plus particulière sur les traits unissant la poésie et l'art de peindre, en établissant des ponts entre leurs différentes composantes :

Ces deux Arts ont entr'eux une si grande conformité ; qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, & de mettre Peinture, Desseing, Coloris, à la place de Poësie, de Fable, de Versification. C'est le même Génie qui crée dans l'une & dans l'autre : le même Goût qui dirige l'Artiste dans le choix, la disposition, l'assortiment des grandes & des petites parties : qui fait les groupes & les contrastes : qui pose, & qui nuance les couleurs : en un mot, qui régle la Composition, le Desseing, le Coloris⁶⁶.

Ce « même Génie » présidant à l'élaboration des œuvres de poésie tout autant que de peinture autorise alors une approche commune aux deux arts, sur laquelle la critique peut s'établir et offrir une première forme de théorisation de ce qui deviendra

⁶⁴ *Ibid.*, p. x.

⁶⁵ Denis Diderot, « Imitation », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedia.uchicago.edu>.

⁶⁶ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, chez Durand, 1747, p. 247-248.

l'esthétique moderne. À cette équivalence établie entre poésie et peinture, qui est elle-même basée sur l'imitation, se joindra donc une nouvelle façon de concevoir celles-ci :

Quoi qu'il en soit, on doit placer la *Peinture* parmi les choses purement agréables, puisque cet art n'ayant aucun rapport avec ce qu'on appelle précisément *les nécessités de la vie*, est tout entier pour le plaisir des yeux & de l'esprit. La Poésie, fille du plaisir, n'a semblablement pour but que les plaisirs même. [...] Ce sont deux sœurs dont les intentions sont les mêmes: les moyens qu'elles emploient pour parvenir à leurs fins, sont semblables, & ne diffèrent que par l'objet : si l'une par les yeux se fait un chemin pour aller toucher l'esprit, l'autre peint immédiatement à l'esprit⁶⁷.

Ainsi, la poésie et la peinture sont-elles sœurs non seulement parce qu'elles relèvent d'une imitation de la nature, mais également parce qu'elles visent un but commun qui est de plaire. En regroupant les arts en fonction d'un même paradigme, les théoriciens de l'imitation ouvrent la voie à une équivalence qui serait non plus seulement basée sur un principe de production de l'œuvre, mais sur un principe de réception, plaçant au cœur du parallèle le sentiment du public face à l'objet. Les différents arts se rejoindront alors dans une visée commune, adossée à une nouvelle conception du public désormais apte à juger de l'objet d'art selon le degré suivant lequel cet objet a réussi à le toucher, à lui plaire, à l'émouvoir.

C'est d'ailleurs sur cette idée qu'insiste particulièrement l'abbé Trublet dans ses *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, où il traite à plusieurs reprises du goût et de la manière dont nous jugeons des objets d'art. Trublet affirme que

[c]'est un grand éloge quand on dit d'un Poète qu'il est Peintre, & d'un Peintre qu'il est Poète. La perfection du Peintre est de donner de l'ame aux objets corporels, & celle du Poète est de donner du corps aux objets spirituels ; en sorte que le premier parle à l'esprit avec des traits & des couleurs, & le second à l'imagination & même aux sens, avec des paroles & des pensées⁶⁸.

⁶⁷ Louis de Jaucourt, « Peinture. [Hist. des beaux-arts] », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

⁶⁸ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1760, t. 4, p. 217.

Cette importance nouvelle accordée aux sens et à l'imagination des lecteurs laisse ici entrevoir cette esthétique moderne dont Annie Becq s'est efforcée de retracer la généalogie et qui, chez Trublet, trouve particulièrement à s'accomplir dans ce qu'il nomme les ouvrages d'esprit, où le style joue un rôle déterminant : « Si le style est dans la Poésie & dans l'éloquence, ce que le coloris est dans la peinture, on peut dire que le principal mérite de nos ouvrages d'esprit est celui qui manque à nos tableaux. La plupart de nos meilleurs Peintres sont de foibles coloristes ; mais plusieurs de nos Auteurs même médiocres, & aujourd'hui sur-tout, sont d'assez bons Ecrivains⁶⁹ ». Ainsi, si le style s'est développé chez les auteurs français au cours du XVIII^e siècle, il est loin d'être critiqué par Trublet, il fait même tout le mérite des œuvres littéraires, alors que le peu de talent pour le coloris chez les peintres est plutôt déploré. Rappelons à ce sujet que lors de la querelle des rubinistes et des poussinistes, les partisans de la couleur se sont trouvés associés aux peintres qui participeront du développement d'un art rocaille⁷⁰. Trublet invite donc à établir un parallèle non seulement entre peinture et poésie, mais encore entre peinture rococo et ouvrages d'agrément et suivant lequel les caractères des toiles rocaille et des petits genres serviront de socle au développement d'une même esthétique se complaisant dans le joli, le petit, l'éphémère.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰ Voir à ce sujet Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 et Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1965.

3. Peintres rococo et ouvrages d'esprit : la critique d'art

On l'a dit, la critique d'art fera très rapidement sienne ce type de comparaison entre peinture rocaille et ouvrages d'esprit. Diderot sera d'ailleurs l'un des plus éloquents représentants de cette critique jouant sur les parallèles dans ses *Salons*, destinés à la *Correspondance littéraire* de Grimm à partir de 1759. Notons d'abord que le philosophe reprendra le lieu commun voulant que les deux pratiques soient des arts d'imitation, en insistant sur le caractère ardu de ceux-ci :

Ô, mon ami, que ces arts qui ont pour objet d'imiter la nature soit avec le discours comme l'éloquence et la poésie, soit avec les sons comme la musique, soit avec les couleurs et le pinceau comme la peinture, soit avec le crayon comme le dessin, soit avec l'ébauchoir et la terre molle comme la sculpture, le burin, la pierre et les métaux comme la gravure ; le touret comme la gravure en pierres fines, les poinçons, le matoir et l'échoppe comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles !⁷¹

Dans cet extrait, Diderot reprend non seulement à son compte le principe d'imitation sous-jacent à tous les arts, mais il l'applique également aux arts alors jugés mineurs, tels que la gravure et le dessin, afin de mettre en évidence, semble-t-il, l'universalité de ce principe, que l'on peut alors associer également aux genres mineurs en littérature. Diderot se proposera toutefois d'approfondir le parallèle en faisant appel à la notion d'utilité morale pour établir une équivalence entre poésie et peinture, alors que sa théorie artistique rejoindra bientôt sa théorie littéraire : « La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elle ait des mœurs. Boucher ne s'en doute pas ; il est toujours vicieux et n'attache jamais⁷² ». Cette exigence morale accolée à la peinture et à la poésie et qui ouvrira la voie au développement d'une esthétique néoclassique sert

⁷¹ Denis Diderot, « Salon de 1765 », dans Michel Delon (éd.), *Salons*, Paris, Gallimard, 2008 [1765], p. 99.

⁷² Denis Diderot, « Essais sur la peinture », dans Michel Delon (éd.), *Salons*, Paris, Gallimard, 2008 [1765], p. 214.

donc de socle à une critique de Boucher, l'une des figures les plus éminentes de la peinture rococo, face à laquelle Diderot favorise la peinture de genre, incarnée par Le Prince et dont Greuze sera le principal représentant. Du reste, la critique des licences de Boucher revient à plusieurs reprises dans cet essai, Diderot se servant ici d'un parallèle avec le théâtre pour appuyer son propos :

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas-à-pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas* ; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps⁷³.

Dans son commentaire, Diderot associe l'art de Boucher non seulement au théâtre, mais encore au théâtre de la Foire, genre jugé mineur, pour mieux mettre en évidence les débauches d'imagination auxquelles s'adonne l'artiste dans ses toiles⁷⁴. Ce double reproche est d'ailleurs amplifié un peu plus loin alors que c'est Crébillon fils qui sert de pendant à Boucher :

Il en est aux plus jolies marionnettes du monde ; il tombera à l'enluminure. Eh bien, mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste, qu'il est nommé premier peintre du roi. N'allez pas croire qu'il soit en son genre ce que Crébillon le fils est dans le sien ; ce sont à peu près les mêmes mœurs, mais le littérateur a tout un autre talent que le peintre. Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales. Quand il fait des enfants il les groupe bien ; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre ; ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène. Ces enfants-là, la sculpture s'en accommoderait assez sur le tour d'un vase antique ; ils sont gras, joufflus, potelés. [...] N'a-t-il pas été un temps où il était pris de la fureur de faire des vierges ? Eh bien qu'étaient-ce que ces vierges ? De gentilles petites caillettes. Et ses anges ? De petits satyres libertins⁷⁵.

La référence à Crébillon fils, auteur libertin s'il en est, vient servir le parallèle entre l'art du peintre et l'art d'écrire sur lequel prend appui une critique d'art basée sur des

⁷³ Denis Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, p. 106.

⁷⁴ Rappelons d'ailleurs que le parallèle n'est pas arbitraire, puisque Boucher a beaucoup travaillé comme peintre de décors de théâtre, notamment pour des pièces de Favart. À ce sujet, voir entre autres l'article d'Alastair Laing, « Boucher et la pastorale peinte », *Revue de l'art*, 1986, vol. 73, p. 55-64.

⁷⁵ Denis Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, p. 107.

exigences d'utilité morale dont Boucher ne se soucie guère aux dires du philosophe. À celle-ci se joignent également les remarques concernant le peu de vraisemblance des sujets traités par Boucher, dont aucun des enfants ne seraient propres « aux actions réelles », au contraire des personnages représentés par Greuze par exemple, qui s'ancrent dans une réalité quotidienne tout autant que touchante, voire pathétique, et qui répondent à la nouvelle sensibilité encouragée par Diderot, autant en peinture qu'en littérature. Au surplus, la « nature romanesque » des personnages de Boucher vient rappeler la source poétique dont ceux-ci procèdent, en n'en faisant que des figures « idéales », et donc qui relèvent de l'imagination et ne sont dès lors plus tirées de la nature. Ce reproche à la fois d'irréalisme et d'immoralisme sera d'ailleurs repris fréquemment dans les critiques auxquelles donneront lieu les toiles rococo, critiques qui se nourriront particulièrement de celles, déjà devenues autant de lieux communs, des ouvrages galants en littérature.

On ne compte plus, du reste, les rapprochements entre peintres rococo et auteurs galants, Boucher étant à plusieurs reprises qualifié de « Fontenelle de la peinture⁷⁶ » par référence aux églogues, fort populaires au XVIII^e siècle, de l'auteur des *Entretiens* qu'on associe volontiers aux pastorales du peintre. Ce rapprochement paraît en effet alimenter la critique qui se fait jour dès les années 1740 et qui établit des parallèles constants entre, d'une part, la déchéance du goût en France et la « peinture moderne » ou le « goût nouveau » (autant d'expressions désignant le style rococo) et, d'autre part, ce « goût nouveau » et les ouvrages d'esprit ou d'agrément. L'abbé Le Blanc sera d'ailleurs l'un

⁷⁶ Pour la première fois, semble-t-il, par Antoine Renou, dans sa « Lettre à l'auteur sur les tableaux actuellement exposés au Louvre », dans *Observations périodiques sur la physique, l'histoire naturelle, et les beaux-arts*, vol. 3, 1757, p. 172. L'expression sera reprise notamment par Bachaumont dans ses *Mémoires secrets* et par Grimm dans sa *Correspondance littéraire*.

des plus fervents défenseurs du retour à l'antique et, à ce titre, condamnera la peinture rococo et son affectation :

Aujourd'hui parmi nous dans tout ce qui dépend du Dessein, de même que dans les Ouvrages d'esprit, on commence à s'écarter de cette noble simplicité que les grands Maîtres de l'Antiquité ont suivie en tout, & que les nôtres ont tâché d'imiter. Ce n'est pas par stérilité que les uns & les autres l'ont adoptée, & ceux qui affectent de s'en éloigner, prouvent moins leur fécondité que leur mauvais gout. Quoiqu'ils disent pour couvrir leur ignorance ou leur manque de talent, il est bien plus aisé de courir après l'esprit & de coudre des Epigrammes les unes aux autres, que d'imaginer une belle Scene, & d'y rendre la nature dans toute sa vérité. Cette abondance apparente est une stérilité réelle. Celui qui a tout-à-la-fois un génie fécond & un gout sûr, se fait un devoir de sacrifier toute beauté superflue. Mais en ce genre de richesses comme dans les autres, il faut en avoir beaucoup, pour n'avoir pas regret à celles que l'on a mal employées. Le plus médiocre Dessinateur invente des Ornemens de toutes formes, & les entasse les unes sur les autres : un homme comme Bouchardon, n'en imagine que de nobles, & les distribue avec intelligence. Les Goths en ont été aussi prodigues que les Grecs en ont été avarés, & l'exemple de ces derniers nous fait voir que l'effort du Génie, & la perfection de l'Art, sont de parvenir à cette heureuse simplicité⁷⁷.

Cette critique tournée en louange de la simplicité de Bouchardon révèle non seulement le désir d'un retour des beaux-arts vers un goût antique qui aboutira au développement de l'esthétique néoclassique, elle met également en évidence les poncifs d'un discours qui s'en prend aux traits les plus décriés du style rococo : le mauvais goût, l'abondance apparente, les beautés superflues, les ornements entassés, etc. À ceux-ci répond immédiatement la facilité associée aux épigrammes et autres ouvrages d'esprit, produits d'auteurs médiocres et ignorants, s'éloignant de la noble simplicité désormais souhaitée et associée à une nature sans artifice. Le Blanc poursuit alors son argument en établissant cette fois une équivalence entre les ouvrages d'esprit et l'architecture moderne, qu'on a plus tard qualifiée de rococo ou de style Louis XV, puis avec l'art oratoire :

Le Naturel ne nous touche plus ; le beau simple & majestueux nous ennuye. Semblables à ces gens dont le palais usé ne peut être affecté que par des Liqueurs fortes, il nous faut pour nous piquer des traits d'esprit & des saillies d'imagination, des Portraits ingénieux, des amas

⁷⁷ Jean-Bernard Le Blanc, « Lettre XXXVI. A Monsieur le Comte De C**, sur l'Architecture en Angleterre, le mauvais gout des Anglois dans leurs Bâtimens & le gout ridicule qui commence à regner en France dans les Ornemens de toute espece. De Londres, &c. », dans *Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc, Historiographe des Bastimens du Roi. Nouvelle Edition de celles qui ont paru sous le titre de Lettres d'un François*, Amsterdam, [s.n.], 1751, t. 2, p. 50-51.

d'Entithèses, un Style hérissé d'Epigrammes ; en un mot, nous donnons toute notre attention aux détails, & nous négligeons le fonds. Le gout de nos Prédicateurs & de nos Architectes Modernes, est à peu près le même. Nos Bâtimens sont surchargés d'ornemens, mais l'Architecture n'en vaut rien. L'esprit abonde dans nos Sermons, mais l'Eloquence y est absolument étrangère. Les véritables Orateurs ont toujours regardé cette recherche d'agremens comme une parure indigne de la Majesté de l'Eloquence⁷⁸.

L'excès d'ornemens dans l'architecture moderne et le manque de solidité relèvent donc d'un même principe, ou du moins puisent à la même source que les « amas d'Entithèses » et l'attention aux détails dont font preuve les auteurs de traits d'esprit et d'épigrammes. De même, dans l'éloquence, la trop grande recherche d'agrémens contribue à la déchéance d'un art oratoire qu'on désire majestueux et qui relèverait du sublime, comme on commence à l'envisager en cette seconde moitié du siècle. À la lecture de ces remarques de l'abbé Le Blanc, on observe également que, contrairement à l'analyse qu'en ont proposée les critiques contemporains, tels que Weisgerber et Minguet, le rococo dans les beaux-arts semble, à l'époque, être associé bien davantage au style des petites pièces galantes et aux épigrammes qu'à la prose de Marivaux, de Diderot ou de Sterne, certes relevée de mots d'esprit, mais sans doute trop étendue pour servir de pendants aux toiles rocaille. D'ailleurs, Charles-Nicolas Cochin renchérit sur les propos de l'abbé Le Blanc en présentant un parallèle encore plus éloquent, alors qu'il associe non seulement architecture et peinture rococo et ouvrages d'esprit, mais insiste également sur le caractère mineur des productions à la mode :

Mais où notre génie triomphe, c'est dans les bordures des dessus de porte, que nous pouvons nous vanter d'avoir varié presque à l'infini. Les Peintres nous en maudissent, parce qu'ils ne savent comment composer leurs sujets avec les incursions que nos ornemens font sur leur toile ; mais tant pis pour eux : lorsque nous faisons une si grande dépense de génie, ils peuvent bien aussi s'évertuer ; ce sont des especes de bouts-rimés que nous leur donnons à remplir⁷⁹.

⁷⁸ Jean-Bernard Le Blanc, « Lettre XLIII. A Monsieur l'Abbé L* C***. Sur l'Eloquence de la Chaire, le manque d'action des Orateurs Anglois, & la décadence de la véritable Eloquence en France », dans *Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc, Historiographe des Bastimens du Roi. Nouvelle Edition de celles qui ont paru sous le titre de Lettres d'un François*, Amsterdam, [s.n.], 1751, t. 2, p. 122-123.

⁷⁹ Charles-Nicolas Cochin, « Lettre à M. l'Abbé R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le Mercure de Décembre 1754 ; par une société d'Architectes, qui pourroient bien prétendre être du premier mérite & de la premiere réputation, quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie »,

Usant de l'ironie, Cochin déplore le raffinement dans lequel tombent les ornemanistes et architectes, dont les dessus-de-porte sont peints comme autant de bouts-rimés à remplir, l'auteur mettant ici en évidence à la fois le caractère répétitif d'un tel exercice et la surenchère dans la facilité qu'il implique, les bouts-rimés étant à la mode depuis le début du siècle et servant autant de jeu d'esprit dans les salons que de pièces de divertissement dans les périodiques. Aussi Cochin use-t-il du parallèle à plusieurs reprises et notamment dans sa *Lettre à M. l'Abbé R**** parue dans le *Mercure* de février 1755, où il affirme que « le faux bel esprit gagne les beaux-arts, comme les belles-lettres » et qu'on retrouve des « Meissonniers en poésie & en éloquence, comme en architecture »⁸⁰. Au surplus, dans sa célèbre *Supplication aux orfèvres*, pièce satirique contre le goût moderne, Cochin développait davantage son argument en mettant en évidence les divers aspects de l'architecture rocaille :

Nous ne voulons pas même leur demander un peu de retenue dans l'usage des palmiers qu'ils font croître si abondamment dans nos appartemens, sur les cheminées, autour des miroirs, contre les murs, enfin partout : ce seroit leur ôter leur dernière ressource. Mais du moins pourrions-nous espérer d'obtenir que lorsque les choses pourront être quarrées, ils veuillent bien ne les pas tortuer ; que lorsque les couronnemens pourront être en plein ceintre, ils veuillent ne les pas corrompre par ces contours en S, qu'ils semblent avoir appris des Maîtres Ecrivains, & qui sont si fort à la mode, qu'on s'en sert même pour faire des plans de bâtimens⁸¹.

Tout comme l'abbé Le Blanc, Cochin reprend le parallèle avec les auteurs à la mode, afin de mieux critiquer l'architecture et l'ornementation moderne à laquelle elle donne lieu, dont les contours en S et la trop abondante utilisation des mêmes ornements lui paraissent une aberration comparable aux tours et aux détours des mots d'esprit dont les

dans *Œuvres diverses de M. Cochin, Secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert père, 1771 [1755], t. 1, p. 35-36.

⁸⁰ Charles-Nicolas Cochin, « Lettre à M. l'Abbé R*** », dans *Mercure de France*, février, 1755, p. 171, cité par Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op. cit., p. 28.

⁸¹ Charles-Nicolas Cochin, « Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, par une société d'Artistes », dans *Œuvres diverses de M. Cochin, Secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert père, 1771 [1754], t. 1, p. 5.

écrivains relèvent leur prose. À ces motifs s'ajoutent la surenchère des courbes et l'asymétrie, si chères au style Louis XV. Toutefois, il est intéressant de noter que, pour Cochin, le goût rococo en architecture semble avoir été repris d'une tendance, passée en mode, qui fut d'abord investie par les écrivains, ce qui vient appuyer l'idée selon laquelle le rococo, bien plus qu'un simple courant artistique, relèverait d'une esthétique plus générale, qui serait apparue au moins simultanément, mais probablement plus tôt, en littérature.

Quelques années plus tard, l'équivalence se confirmera à nouveau par le biais de la critique, notamment celle déjà évoquée que Diderot proposera à la *Correspondance littéraire*. D'abord mitigé quant à la peinture de Boucher, le philosophe deviendra rapidement l'un de ses plus féroces adversaires, déplorant particulièrement sa morale relâchée :

Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de gens ; son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées ; sa débauche, doivent captiver les petits-mâtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art ; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher. [...] Au reste ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris⁸².

Dans ce passage, poésie et peinture se confondent et Diderot n'hésite pas à parler de « l'épigramme de Boucher », de sa « galanterie romanesque » et à le comparer à l'Arioste en prenant appui sur une parenté de style. Le saillant du peintre vient donc rejoindre le coloris du poète, alors que tous deux s'adressent à un public commun, celui qui affectionne les petits genres, soit principalement les femmes et les gens du monde. Dans la même veine, Diderot affirmera dans son *Salon* de 1765, toujours à propos de

⁸² Denis Diderot, « Salon de 1761 », *op. cit.*, p. 49.

Boucher, qu'il est « un faux bon peintre comme on est un faux bel-esprit », « [qu'il] n'a pas la pensée de l'art, il n'en a que le *concetti* »⁸³. Ainsi, pour le philosophe, Boucher est-il auteur de traits d'esprit en image, de jeux de mots picturaux dont la forme brillante fait toute la saveur et le piquant.

On le voit, à la suite de ces quelques exemples tirés de la critique, l'esthétique rococo, si décriée à partir de 1750, semble se donner à voir principalement en littérature dans les ouvrages d'esprit, les épigrammes, les pastorales, bref, les petits genres mondains. Ceux-ci, héritiers de la tradition galante, paraissent donc s'infléchir à partir de la fin du XVII^e siècle sous l'influence de ce goût rocaille qui atteindra son apogée dans les années 1730 et ce, dans presque toutes les sphères artistiques, en passant par l'architecture et les arts décoratifs. Nous verrons d'ailleurs comment celui-ci s'est développé en littérature en observant ses caractéristiques les plus remarquables, à partir bien sûr des analyses déjà effectuées par la critique dans le domaine des beaux-arts, bien que, nous le verrons, les pratiques en littérature paraissent avoir devancé quelque peu celles des artistes peintres et des architectes⁸⁴.

⁸³ Denis Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, p. 108.

⁸⁴ Cette idée a d'ailleurs déjà été avancée par Helmut Hatzfeld dans son ouvrage déjà cité, voir *The Rococo*, *op. cit.*, p. 5.

CHAPITRE II

LE PETIT ET LE MINEUR

Tous les historiens de l'art l'ont affirmé, le rococo est un art du « petit », celui des ornements, des bambochades, des cartouches⁸⁵. En architecture, c'est l'art décoratif par excellence des intérieurs des hôtels particuliers⁸⁶, des petits salons, des boudoirs⁸⁷. Si on en retrouve des traces sur les façades des bâtiments, ce sera par petites touches, sauf s'il s'agit d'édifices aux dimensions restreintes, tel que le petit salon de thé de Sanssouci à Postdam, alors que l'art classique ou baroque continue de s'épanouir pleinement sur les façades des grands palais royaux dans la lignée de Versailles. Tourné vers les intérieurs, le rococo a par conséquent trouvé l'une de ses plus belles expressions dans l'art décoratif et l'ameublement (dans quel cas nous parlons davantage de style Louis XV). Katie Scott a bien mis en évidence le fait que le rococo va de pair avec l'architecture privée, celle des petits appartements, où le décor participe du processus de représentation associé au luxe auquel adhèrent les nobles et ceux qui espèrent leur

⁸⁵ Voir, entre autres, Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Boucher, Watteau and the Origin of the Rococo*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2005, Fiske Kimball, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1949 et Colin B. Bailey *et al.*, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard. Chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2003.

⁸⁶ Voir, par exemple, l'Hôtel de Soubise à Paris.

⁸⁷ J. Philippe Minguet affirme à ce propos que, « [d]ès la Régence, la tendance est à l'amenuisement. Les grandes pièces disparaissent ; la galerie, typique du Louis XIV, devient un grand salon transversal ; les petites pièces se multiplient, les plafonds s'abaissent » (*Esthétique du rococo, op. cit.*, p. 191).

donner le change, les bourgeois bien nantis⁸⁸. Le rococo se déploie alors dans la structure chantournée des tables et des cheminées, en recouvrant les murs de stuc et de lambris dorés, chargés de motifs floraux jaillissant hors des cadres pour envahir les plafonds et briser les frontières. Dans ces espaces destinés au loisir, les objets de décoration mobiles contribuent également à surcharger l'ornementation, où « [à] ce resserrement de l'espace habité correspond la pullulation des menus objets : bibelots venus de Chine, porcelaines décoratives, bonbonnières, tabatières, miniatures⁸⁹ ». Rappelons que c'est également l'époque de l'épanouissement de l'orfèvrerie et de la céramique. Au surplus, dans les salons et boudoirs, des toiles ressortissant du rococo pictural à son apogée rehaussent partout cet art de l'ornementation intérieure. Ce sont les dessus-de-porte et les panneaux de Watteau et Boucher qui sertissent ces espaces privés inscrits dans un processus de représentation et d'esthétisation de la vie sociale à l'échelle du petit. C'est d'ailleurs ce que donne à voir Blondel, dans la série de lettres composant *l'Homme du monde éclairé par les arts*, alors que Lurçay, qui incarne le type de l'amateur de mauvais goût associé au style rococo, offre à sa correspondante une description d'un hôtel de style rocaille :

Imaginez-vous que tout, dans les appartements, présente un contraste admirable. On ne remarque pas une ligne droite, ni dans les plans, ni dans les élévations. La symétrie en est bannie. La composition & l'élégance des ornements n'ont jamais rien offert de plus satisfaisant ; idées riantes que la magie des glaces répète encore, & semble multiplier à l'infini. Je pourrais dire, avec vérité, que je ne connois rien de si propre à faire tourner la tête. Ces dessins charmants ont été donnés par feu M. Leroux, Architecte du Roi ; & ont été exécutés par Pinault, Artiste, à qui nous devons toujours une reconnaissance & une admiration infinie, pour toutes les jolies choses qui embellissoient nos demeures, avant qu'un tas d'originaux vînt critiquer nos modes & les plaisirs de notre imagination. Figurez-vous le spectacle enchanteur des ornements les plus légers, alliés avec les peintures les plus galantes, des Bouchers & des Natoires, entremêlés avec des bas-reliefs, des trophés, des dragons volants, & les plus jolis sapajous du monde. Par-tout on remarque des fleurs, des guirlandes, des palmettes, des

⁸⁸ Rappelons ici que ce goût pour le luxe au XVIII^e siècle va de pair avec l'essor du groupe des financiers, qui deviennent non seulement de nouveaux mécènes en littérature, mais également dans le domaine des beaux-arts.

⁸⁹ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éd. d'art Albert Skira, 1964, p. 23.

rocailles, des pagodes ; enfin, des riens charmants assortis aux cadres chantournés, aux moulures des panneaux, qui, dissimulant avec un art infini leur origine & leur sommet, se perdent, par des contours pittoresques, sous la sculpture aussi admirable qu'intéressante⁹⁰.

Dans cette description du salon rocaille par excellence, les meubles, les objets, les miroirs constituent la base de l'ornementation d'une pièce dont le charme est rehaussé par les dessins de Pinault et les œuvres de Boucher et de Natoire, perçus alors comme les plus parfaits représentants du petit goût. Ces « riens charmants » viennent sertir les tableaux des peintres galants aux « ornements légers », propres à susciter une atmosphère de douceur et de délicatesse qui laisse libre cours « aux plaisirs de l'imagination ». Ici toutefois, le commentaire de Lurçay est fortement critiqué par le marquis, personnage qui semble porter la voix de Blondel et qui se rallie à un désir de retour à l'antique à une époque – nous sommes en 1774 – où s'affirme ce que l'histoire de l'art appellera le néoclassicisme. Au cours de la première moitié du siècle, en revanche, les tendances adoptées par les beaux-arts et désormais décriées étaient marquées, notamment en peinture, par une prépondérance pour le « petit » et le « mineur » : à la peinture d'histoire, dont la peinture classique représentait l'apogée, les peintres rococo opposaient des tableaux aux images légères, frivoles, qui avaient pour ambition de plaire au spectateur, de lui procurer une sensation agréable, empreinte de douceur. Il faut ici rappeler que les beaux-arts font toujours l'objet d'une hiérarchie fortement réaffirmée au XVIII^e siècle, à laquelle contribue et préside l'Académie de peinture et de sculpture et qui place la peinture d'histoire au sommet⁹¹. En ce sens, les

⁹⁰ Jacques-François Blondel, « Lettre XXVII », dans *L'homme du monde éclairé par les arts*, M. de Bastide (éd.), Amsterdam, Paris, chez Monory, Libraire de S.A.S. Monseigneur le Prince de Condé, 1774, p. 90-93.

⁹¹ Sur la hiérarchie des genres en peinture au XVIII^e siècle, voir, entre autres, l'article de Mark Ledbury, « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France », dans Élisabeth Décultot et Mark Ledbury (dir.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle*, Paris, H. Champion, 2001, p. 187-209.

fêtes galantes ou la peinture de genre ne sauraient être considérées comme une « grande peinture » et, malgré leur popularité, surtout chez les nobles et riches financiers à partir des années 1730, elles ne correspondent qu'à un art en mineur, utile tout au plus pour la décoration d'hôtels particuliers. D'ailleurs, le qualificatif de « petit » revient constamment, sous la plume d'un Diderot par exemple, pour critiquer cette peinture moderne pouvant difficilement s'inscrire dans le renouveau esthétique qui se met en place à partir de 1750. Ainsi Diderot qualifie-t-il une toile de Boucher⁹² de « [p]etite composition de boudoir⁹³ » et affirme-t-il, à propos de Baudoin, qu'il offre « [t]oujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître, faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût⁹⁴ ». De Boucher à Baudoin, son gendre et élève, la peinture rococo a, en somme, à voir avec le *petit goût*, elle est destinée à un public élargi et galant, et se place à rebours de la grande peinture, d'une peinture énergique, sublime, éloquente. Il s'agissait donc bien d'un art qui s'accomplissait dans l'étroitesse à la fois du sujet dépeint et dans la dimension réelle de la toile, beaucoup plus restreinte que certains des chefs-d'œuvre du siècle précédent⁹⁵. Il n'est pas surprenant dans ces conditions de constater que plusieurs de ses principaux représentants (Watteau, Boucher, Natoire, Fragonard) aient produits de nombreux panneaux et dessus-de-porte destinés à la décoration intérieure. Le rococo, qualifié à la fois de style nouveau, de mignardise ou de style joli par les contemporains

⁹² Il s'agit d'*Angélique et Médor*, présentée au salon de 1765.

⁹³ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, an IV de la république [1795-1796], p. 173.

⁹⁴ Denis Diderot, « Salon de 1767 », dans, *Salons*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, 2008 [1767], p. 347.

⁹⁵ Notons, à ce propos, qu'il y avait également, bien entendu, des toiles rococo aux dimensions assez importantes, mais que le nombre des petites productions, que ce soient des tableaux, des cartouches, des gravures ou des reproductions sur des objets d'agrément dans le goût rocaille surpassait la quantité d'œuvres de grandes dimensions.

est, par conséquent, le style par excellence du « petit » et trouve un champ d'application jusque sur les menus tabatières chéries par le beau monde et dont les motifs seront popularisés rapidement par la gravure et les travaux de Meissonnier et Oppenord, notamment⁹⁶.

1. Le goût pour les petits genres

C'est ce petit goût qui marque fortement les œuvres rococo en littérature, lesquelles s'inscrivent dans l'esthétique galante en vogue depuis le XVII^e siècle, et qui comporte deux dimensions : comme littérature du mineur, d'une part, et comme littérature de la brièveté, d'autre part. De fait, « [a]insi chargé de brimborions, l'homme du rococo, s'il est poète, sera aisément un faiseur de petits vers ; il excellera dans les petits genres, contes, chansons, compliments, épigrammes, badinages⁹⁷ ». Aussi Minguet rappelle-t-il que « [c]e triomphe du minuscule est évidemment en rapport avec l'esprit du salon, ce diminutif de la "salle" du grand siècle⁹⁸ ». Se trouve réaffirmé ici le rapport qu'on peut sans doute établir entre le rococo et l'appartement privé, non plus cette fois en ce qui concerne les arts décoratifs, mais en regard des petits genres littéraires qui s'y trouvent favorisés. Le salon et la culture galante qui lui est inhérente entraînent à leur suite une faveur pour la pratique des genres littéraires agréables, enjoués et propres à divertir par leur légèreté une société d'honnêtes gens. C'est pourquoi, « [q]uant à la littérature et aux beaux-arts, à leurs sujets, leur style, leur ton, ce sont les petites beautés,

⁹⁶ Voir l'article de Marianne Roland Michel, « De la gravure comme mode de diffusion des motifs rocaille », dans Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Rocaille, rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, vol. xviii, 1991, p. [101]-104.

⁹⁷ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo, op.cit.*, p. 252.

⁹⁸ *Ibid.*

les beautés de détail, le petit goût qui requièrent l'attention, tout ce que l'on qualifiait alors de "gentillesses"⁹⁹ ». Ces gentillesses, ces petits vers galants, ces petites pièces agréables seront celles qui s'accorderont le mieux aux ornements frivoles ayant désormais préséance dans les appartements privés du XVIII^e siècle et témoigneront d'un goût certain pour toutes les formes d'un art en mineur cherchant plus à plaire qu'à éblouir.

Dans ce contexte, la littérature galante, dans son inflexion rocaille, investira de préférence les genres conçus comme mineurs selon la hiérarchie de l'époque. Au sommet, rappelons-le, trônent immanquablement l'épopée et la tragédie, rang qu'elles occuperont pendant une bonne part du XVIII^e siècle, bien que la pratique de l'épopée soit presque nulle, si l'on excepte le sursaut que représente Voltaire, et que la tragédie classique s'essouffle après les dernières pièces de Crébillon père. C'est d'ailleurs cette valeur accordée aux grands genres que rappelle La Croix dans son *Art de la poésie françoise et latine* au tournant du siècle : « Le Poëme Epique est le plus bel Ouvrage de la Poësie & d'une plus grande étenduë ; c'est où l'on reconnoit particulièrement le genie & la capacité d'un Poëte¹⁰⁰ ». Aussi le système des genres est-il toujours fortement marqué par la poétique d'Aristote et par les théories de l'imitation. Les auteurs galants, sans mettre en doute cette conception traditionnelle des genres littéraires, chercheront cependant à s'accomplir dans des genres alors jugés mineurs, seuls capables de correspondre à l'esthétique galante héritée du XVII^e siècle. En prose, ces auteurs se consacreront particulièrement à la nouvelle, au conte ou à la lettre, à rebours du discours académique, par exemple, ou du traité. En vers, ce seront particulièrement les genres

⁹⁹ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op. cit., p. 155.

¹⁰⁰ Phérotée de La Croix, *L'art de la poésie françoise et latine, avec une idée de la musique, sous une nouvelle methode*, Lyon, chez Thomas Amaulry, 1694, p. 160.

mineurs qui porteront les idéaux galants, tels que l'épigramme, l'idylle, le madrigal, l'épithaphe ou la chanson, que Nicole Masson considère d'ailleurs comme le parangon des œuvres mineures¹⁰¹. Masson rappelle que celles-ci s'appréhendent de façon quasi-collective, et forment des « micro-genres » (l'expression est de Marc Fumaroli), ces derniers n'étant toutefois définis par aucune poétique : « [P]our ces pièces qui ne répondent pas au système de type aristotélien, les règles sont aussi réduites que pour le jeu d'échecs : quelques principes de base à partir desquels l'intelligence et l'aisance vont bâtir des constructions subtiles¹⁰² ». De fait, ces petits genres mineurs s'appréhendent davantage en fonction de leur ton et de leur thématique qu'à la faveur de règles formelles : « Mis à part le sonnet et le rondeau, les poèmes à forme fixe tombent en désuétude et ce sont plutôt les thématiques qui créent une typologie¹⁰³ ». C'est d'ailleurs cette difficulté, ou plutôt cette variance dans la définition de règles propres aux genres mineurs que donne à voir La Croix dans son ouvrage. On l'a vu, si l'auteur respecte sans aucun doute la hiérarchie des genres établie à l'époque, il ajoutera également à la fin de son traité une section consacrée aux (nombreux) petits genres qu'il a identifiés et dont il tente de fournir une définition accompagnée d'exemples. Le résultat, plutôt décevant, met toutefois bien en évidence ce flottement dans les règles propres aux genres mineurs, difficiles à définir et à fixer. C'est ainsi que La Croix nous offre cette définition des stances : « Il y en a quelquefois qui sont composées de Vers impairs, comme de cinq, de sept, de neuf, de onze, & de treize : la Morale, l'Amour & la Galanterie en sont les matières les plus ordinaires. On les compose en grands ou en petits Vers, ou en tous les

¹⁰¹ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 190.

¹⁰³ *Ibid.*

deux ensemble, en les entremêlant, comme l'on juge à propos¹⁰⁴ ». Bref, les stances peuvent être formées de vers de longueur variée, être grands ou petits, ou un mélange des deux, suivant l'inclination du poète. La forme, par nature indéfinie, varie selon les occasions. Pour le contenu, le choix paraît plus restreint, mais encore là, on ménage un espace au caprice ou aux exigences de la circonstance. On retrouvera d'ailleurs les mêmes caractéristiques dans la description de l'églogue : « *L'Eglogue* est un Ouvrage fort familier & naïf, proportionné à l'humeur & à la façon des Bergers, & des gens qui vivent d'ordinaire à la campagne : on la peut composer de toutes sortes de Vers ; c'est ordinairement un entretien de deux, ou trois personnes¹⁰⁵ ». Parfois, la description tourne elle-même court, alors que le théoricien sous-entend la pluralité des formes possibles en élidant l'identification des variantes, comme c'est le cas pour le madrigal : « *Le Madrigal* est composé diféremment, tantôt de cinq, six, sept, huit, neuf, dix, douze, quatorze Vers, en façons de Quatrain, où l'on mêle quelquefois de petits Vers avec de grands, &c.¹⁰⁶ ». Dans ce cas-ci, le « &c. », abruptement inséré par l'auteur, rend compte, d'une part, du flottement qui caractérise la forme du madrigal, et, d'autre part, du fait que cette indétermination même est devenue un lieu commun, le lecteur pouvant de lui-même se représenter les multiples possibilités.

Par ailleurs, cette imprécision formelle des genres mineurs permet des procédés de chevauchement et d'hybridation entre les divers genres, qui ne sont pas fixes, mais qui se modulent différemment selon l'inflexion que le poète leur donne et qui se nourrit des pratiques propres à des genres voisins. C'est ce qu'on remarque dans la définition qu'offre La Croix du sonnet : « Il est certain que le *Sonnet* est un des plus beaux

¹⁰⁴ Phérotée de La Croix, *L'art de la poésie française et latine, op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 213.

Ouvrages Poétiques & des plus difficiles à bien executer : Il comprend tout ce que l'Ode a de beau & de delicat pour la magnificence du stile, & tout ce que l'Epigramme a de subtil & de concis pour la breveté de l'expression. On le compose toujours de quatorze Vers, qui sont pour l'ordinaire de douze silabes¹⁰⁷ ». Dans ce cas-ci, si le nombre de vers et le nombre de syllabes est généralement fixe, le sonnet doit s'inspirer de l'ode et de l'épigramme et en emprunter certains des caractères afin de former une pièce nouvelle, qui soit à la fois délicate, subtile et concise. C'est également le cas de l'épître, qui pourra avoir plusieurs modèles selon l'occasion : « On appelle *Epitre* une espece d'entretien par écrit avec des personnes absentes sur diferens sujets, soit en Vers ou en Prose. On donne particulièrement le nom d'*Epitre* aux Letres Greques, aux Letres des anciens Latins, aux Letres des Apôtres & des Peres. On voit dans Ciceron de tres-belles Letres sur la raillerie. Isocrate a des Letres bien écrites, & il y a de beaux endroits dans celles de Boisrobert¹⁰⁸ ». L'épître tient donc à la fois de l'entretien, des lettres des Saints Pères, de celles de Cicéron ou encore de celles, plus récentes, de Boisrobert et peut se faire en prose ou en vers. C'est en ce sens qu'Alain Génétiot affirme que « [l]e polymorphisme des genres se donne à lire dans une terminologie formelle proliférante, qui tantôt désigne une structure totalement codifiée et nécessaire, tantôt offre une caractérisation plus vague, mais toujours motivée¹⁰⁹ ». La liberté de ton et ce polymorphisme se trouvent d'ailleurs accentués par les exemples qui suivent directement cette courte description de l'épître, alors que l'auteur nous offre un extrait d'une épître au ton burlesque de Scarron à la reine, suivie d'une autre du même, adressée cette fois à Sarasin et composée de vers

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 242-243.

¹⁰⁹ Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. [25].

de trois syllabes¹¹⁰, ce qui met surtout en évidence les possibilités que fournit le ton badin.

C'est également ce que permet d'observer Claude Buffier, qui joint à sa *Grammaire française* (1732) un abrégé dans lequel il traite de quelques-uns de ces petits genres à la mode. Si l'auteur s'applique à en donner les règles, c'est plutôt, encore une fois, le flottement auquel elles sont sujettes qui ressort de ces extraits. Par exemple, Buffier offre d'abord cette description des stances : « Un nombre de vers dont les rimes sont ainsi mélangées, & après lesquels le sens finit avec une période, s'apèle en François *Stance* ; du mot *stare*, qui signifie *demeurer* ou *reposer*¹¹¹ ». L'auteur poursuit ensuite en affirmant qu'on en fait de « tel nombre de vers qu'on juge à propos » et que « [p]ar le moyen des Stances, on fait encore diverses pièces dans la Poësie Française¹¹² ». Dans ce court passage, c'est bel et bien cette sorte de versatilité de la forme poétique qui marque le genre, versatilité qui devient d'autant plus évidente par la suite : « Quand une *Stance* est seule, on ne lui donne point communément le nom de *Stance* : mais quelquefois par rapport au nombre de vers on l'apèle *Quatrain* ou *Sixain* ; pour marquer qu'elle est de quatre ou de six vers : & par rapport au sujet on l'apèle souvent *Epigramme* ou *Madrigal*¹¹³ ». Ici, la stance peut devenir épigramme ou bien madrigal, selon le sujet dont elle traite et le ton qu'elle adopte, ce qui fait écho aux premières conclusions tirées à partir des observations de La Croix concernant la définition des genres mineurs adossée à une analyse thématique. Aussi Buffier est-il bien conscient du manque de précision qui affecte la définition des petits genres : « J'ai cherché dans le Dictionnaire

¹¹⁰ Phérotée de La Croix, *L'art de la poésie française et latine*, op. cit, p. 243-244.

¹¹¹ Claude Buffier, *Grammaire française, sur un plan nouveau, avec un traité de la prononciation des e, & un abrégé des règles de la poésie française*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, chez Marc Bordelet, 1732, p. 511.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

de l'Académie Française & dans plusieurs autres la définition d'*Epigrame* & de *Madrigal*, pour trouver au juste leur différence ; comme on n'a pas jugé à propos de la marquer, je vais dire l'idée que j'en conçois¹¹⁴ ». De fait, la difficulté de différencier les petits genres entre eux constitue un lieu commun des poétiques et dictionnaires de l'époque¹¹⁵, comme le donnait déjà à voir La Croix et, bien que Buffier se donne pour ambition de remédier à ce manque, son effort semble insuffisant. En effet, le grammairien nous indique que « [o]n apèle d'ordinaire *Epigrame*, une petite piece de deux ou de quatre vers au moins ; & de six ou huit vers au plus qui tendent à amener le derniers vers, dont le sens a quelque chose de piquant, qu'on apèle la *chute* ou la *pensee* ; & quelquefois trivialement la *pointe* de l'Epigramme. Le sujet en est d'ordinaire plaisant & satirique¹¹⁶ ». Ici encore, le nombre très variable de vers mène à une tentative de définition essentiellement thématique, qui demeure toutefois assez générale, hésitant entre le plaisant et le satirique, seule la présence de la chute apportant une certaine précision. À ce propos, Alain Génétiot mentionnait avec justesse que, « [m]oins qu'une forme, elle désigne un genre à trois déterminations : la brièveté, le style gracieux, la *pointe*¹¹⁷ ». Selon la tradition galante, l'épigramme peut en effet se prêter à diverses matières : « épigrammes de circonstance, galantes, d'amitié et

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 511-512.

¹¹⁵ En effet, le *Dictionnaire* de l'Académie de 1694 donne la définition suivante de l'épigramme : « Espece de petite poésie, qui consiste ordinairement dans une seule pensée, dont la force est presque toute dans les derniers vers » et celle-ci du madrigal : « Sorte de poésie fort semblable à l'Epigramme qui renferme dans un petit nombre de vers une pensée galante & ingenieuse ». Quant au *Dictionnaire universel* de Furetière, il dit de l'épigramme : « Espece de Poésie courte qui finit par quelque pointe ou pensée subtile » et du madrigal : « Petite Poésie amoureuse composée d'un petit nombre de vers libres & inégaux, qui n'a ni la gêne d'un sonnet, ni la subtilité d'une Epigramme, mais qui se contentent d'une pensée tendre & agreable. [...] Les petits genies qui n'ont pas la force de faire de grands Ouvrages se retranchent sur les *Madrigaux* ».

¹¹⁶ Claude Buffier, *Grammaire française*, op. cit., p. 512.

¹¹⁷ Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains*, op. cit., p. 57.

littéraires¹¹⁸ ». Or, même la chute ou la pointe, qui en est l'un des caractères distinctifs, n'est pas propre à l'épigramme, et l'építaphe autant que l'építre sont souvent marquées par une chute. Au reste, la confusion certaine qui se dégage de ces définitions s'accroît plus loin dans la description du madrigal : « Le *Madrigal* est une sorte d'Epigrame, mais avec les différences suivantes ; 1^o. il n'y a guères moins de six vers, il peut en avoir jusqu'à douze ou un peu plus. 2^o. la *chute* en est moins piquante ; mais plus sensée ; elle surprend moins & contente davantage. Le sujet du Madrigal est quelque chose de raisonnable, de gracieux ou de noble¹¹⁹ ». Si, pour La Croix, le sonnet est une sorte d'épigramme, ici, c'est le madrigal qui en devient l'un des avatars et seul son sujet semble le distinguer ; toutefois, celui-ci peut également prendre différentes formes allant du raisonnable au gracieux, en passant par la louange, qui « peut toujours faire le sujet d'un Madrigal¹²⁰ ». La suite de la description de ces différents genres suscite, par ailleurs, les chevauchements, voire les enchâssements perpétuels, alors que le sonnet est quant à lui défini comme « une espèce de Madrigal de quatorze vers¹²¹ ». De la stance au sonnet en passant par l'épigramme et le madrigal, les petits genres semblent se décliner suivant des modulations où les procédés d'hybridation permettent de les rassembler sous une même espèce, les règles fixes étant rejetées au profit d'une approche d'ensemble donnant la préséance au ton et au sujet et permettant des « métamorphoses incessantes de ces genres-Protée¹²² ». Du reste, même alors que Buffier affirme que dans le sonnet « l'on s'astreint à des règles assez gênantes¹²³ » (qu'ils donnent par la suite) et qui sont, selon lui, difficiles à respecter, il reproche à certains auteurs de donner le titre de sonnet

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁹ Claude Buffier, *Grammaire française, op. cit.*, p. 513.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 514.

¹²² Alain Génétot, *Les genres lyriques mondains, op. cit.*, p. 80.

¹²³ Claude Buffier, *Grammaire française, op. cit.*, p. 514.

à une pièce qui n'y répond pas. Il en fournit pour exemple une pièce de Monsieur de R***, intitulée sonnet, mais qui est de « quatorze vers, dont les deux premiers quatrains sont sur quatre différentes rimes ; au lieu de deux seulement qui y doivent être : outre que le même mot y semble être repeté deux ou trois fois [...] ¹²⁴ ». Aussi affirme-t-il que cette pièce a été « trouvée ingénieuse, mais [...] n'est pas un Sonnet ¹²⁵ ». Ce passage rend ici bien compte du statut des petits genres dans le premier XVIII^e siècle, qui affichent un refus des règles fixes caractérisant les poétiques classiques, même en ce qui concerne les genres traditionnellement bien codifiés tels que le sonnet, que les auteurs travestissent à leur gré suivant la liberté propre aux genres mineurs. Génétiot en était d'ailleurs arrivé à la même conclusion à propos des petits genres galants du milieu du XVII^e siècle :

Ainsi les genres ne sont-ils pas des entités idéales, *sub specie aeternitatis* qui détermineraient dans l'absolu une forme, un style, une thématique, mais des réalités en constante métamorphose et dont la souplesse permet d'accueillir la variété et la diversité. Il se produit un brouillage, un télescopage des genres et des formes qui en fait une matière vivante et évolutive, qui s'accorde parfaitement à la souplesse et à la sensibilité mondaines ¹²⁶.

Cette tradition galante se poursuivant et se popularisant au XVIII^e siècle explique sans doute que nous retrouvons constamment dans les recueils et périodiques de l'époque nombre de « sonnet en bouts-rimés », « sonnet en écho », « madrigal sous forme d'épigramme », etc., et qui rendent compte de ces effets de contamination auxquels ouvre la voie le flottement caractérisant les petits genres galants.

Cette tendance semble d'ailleurs perdurer, puisqu'en 1747, dans un *Traité des belles-lettres sur la poésie française à l'usage de la jeunesse*, on retrouve un article

¹²⁴ *Ibid.*, p. 516.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains*, *op. cit.*, p. 75.

concernant les « petits Ouvrages formés de diverses stances¹²⁷ ». Parmi ceux-ci sont insérés les bouts-rimés, dont la description associe le nombre restreint, voire absent, de règles et la facilité d'exécution au caractère mineur d'un tel genre : « On appelle Bouts-rimés, quatorze Vers rangés à la façon de ceux du Sonnet, & faits sur des rimes données au hazard : Pièce misérable, qui ne peut exercer que la Muse naissante d'un mauvais Versificateur¹²⁸ ». Le hasard ou le caprice préside donc à la production des bouts-rimés, qui se trouvent dès lors dépréciés et rejetés comme l'apanage des poètes débutants. Quant au madrigal et à l'épigramme, ceux-ci sont encore une fois assimilés l'un à l'autre et bénéficient d'une définition ambiguë : « Le Madrigal est une petite Pièce d'un caractère galant, simple, & tout propre à mettre en œuvre une jolie pensée [...] Le mélange des rimes & des Vers y est arbitraire. [...] L'Epigramme diffère du Madrigal, 1° Par le nombre des Vers qui ne doit gueres aller au-dessous de 6. pour le Madrigal, & au-dessus de 8. pour l'Epigramme. 2° Par la chûte qui dans l'Epigramme doit avoir quelque chose de plus piquant que dans le Madrigal¹²⁹ ». Encore ici, les définitions des petites pièces demeurent très générales et ne sauraient, à elles seules, servir à différencier les genres entre eux, « comme si un genre pouvait accueillir des formes très différentes dans un même esprit, ce qui les rend relativement interchangeable¹³⁰ ». Chacun emprunte à l'autre certaines de ses caractéristiques premières, ce qui donne lieu à un foisonnement de petites pièces entrelacées les unes dans les autres, et dont l'écheveau paraît impossible à débrouiller.

¹²⁷ *Traité des belles-lettres sur la poésie française, à l'usage de la jeunesse, par M. A. D. M. D. B. D.*, Avignon, 1747, p. 65.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁰ Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains, op. cit.*, p. 74.

Par ailleurs, ce mélange des différents genres et la liberté qu'il permet semblent agir comme un creuset de l'invention en mineur. Dans son traité, La Croix présente en effet une quantité impressionnante de petits genres qui paraissent n'avoir pour toute spécificité que l'occasion qui les fait naître¹³¹. C'est particulièrement le cas bien sûr pour les pièces de circonstance, telles que le bouquet : « On appelle *Bouquet* en Poésie Françoisse, certains Vers qu'on envoie avec des fleurs à quelque ami ou parent, ou à quelque maîtresse le jour de leur Fête, pour leur témoigner la part que l'on prend en tout ce qui les regarde, ou pour quelque autre sujet¹³² » ; ou encore l'épithalame et l'épithame : « *L'Épithame* est une espèce de Poème en faveur du Mariage de quelqu'un. Les Rimes peuvent être mêlées ou séparées : & toutes sortes de Vers sont propres pour ce sujet¹³³ » ; « *L'Épithame* est un petit Poème, fait à la louange d'une personne après sa mort. On mêle les rimes comme l'on veut. Il faut que *l'Épithame* soit concis, clair, conçu en beaux termes, & qu'il finisse par une pointe ingénieuse¹³⁴ ». Dans ces quelques exemples, c'est bel et bien le sujet, dicté par la circonstance, qui définit le genre, les règles formelles s'effaçant devant le ton correspondant à l'occasion. Toutefois, si l'épithame et l'épithalame peuvent se prévaloir d'antécédents antiques et jouissent du prestige que confère une certaine tradition (bien que celle-ci soit modulée différemment suivant l'esthétique galante), la multiplication des occasions donnent lieu à la création de nouveaux genres littéraires devant s'accorder à l'infinité des circonstances qui favorisent l'envie de rimer. C'est ainsi que nous retrouvons, parmi ces petits genres traités par La Croix, la *lettre en vers et en prose* qui « est un agréable mélange de chute périodique &

¹³¹ Nicole Masson rappelle d'ailleurs ce rapport entre pièces fugitives, genres mineurs et poésie de circonstance, sur lequel nous reviendrons. Voir *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 197-sq.

¹³² Phérotée de La Croix, *L'art de la poésie française et latine*, op. cit., p. 270.

¹³³ *Ibid.*, p. 280.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 281.

de cadence rimée, pour s'entretenir avec un ami, ou une Maitresse ; ou avec quelque autre personne, dont l'absence nous oblige de lui écrire¹³⁵ » ; ou encore le *cartel de défi*, lancé à la République des Lettres pour inviter les auteurs à combattre sur le Parnasse sur un sujet donné¹³⁶ ; ou bien la *rupture* ou encore la *plainte*, qui est « un Discours Poétique, où l'on se plaint du tort qu'on nous fait, ou du peu de satisfaction qu'on a de quelqu'un. Il y a plusieurs sujets de se plaindre, & l'on se sert pour cela de toutes sortes de Vers, comme l'on veut¹³⁷ ». Et l'énumération se poursuit avec des genres de moins en moins codifiés, tels que la *goïnfrerie*, qui est « une espece d'Ouvrage en Vers, tourné d'une manière goïnfre & libertine ; & par lequel on exprime de ne rien épargner à manger & à boire, & de consumer tout pour le plaisir de la gueule, & pour le choix des bons morceaux¹³⁸ » ; ou la *galanterie*, qui « est un Ouvrage galant, plein d'esprit & d'amour en Vers, ou en Prose ; par lequel on tourne une personne agreablement, & d'une manière railleuse & divertissante ; comme a fait Sarazin au sujet d'une Dame, à qui l'on avoit donné le nom de Souris¹³⁹ », le terme représentant ici sensiblement bien la conception de la galanterie au temps de Voiture. Enfin, La Croix terminera cette liste de petits genres par divers types de chansons et de danses, dont les paroles accompagnant la musique constituent des genres littéraires à part entière, tel le menuet et la villanelle¹⁴⁰. De cette longue énumération, on peut tirer quelques constats : d'abord, les petits genres sont très peu codifiés, ou ils sont du moins sujets à plusieurs variantes formelles ; ensuite, cette liberté dans la forme permet plusieurs hybridations et chevauchements

¹³⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹³⁶ Dans ce cas-ci, l'exemple donné est celui des sonnets de Job et d'Uranie, à propos desquels s'étaient affrontés Voiture et Benserade, ce qui appuie la thèse de l'influence de la tradition galante dans la formation et la popularisation de plusieurs de ces petits genres au XVIII^e siècle.

¹³⁷ Phérotée de La Croix, *L'art de la poésie françoise et latine, op. cit.*, p. 263.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 285.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 289

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 335 et 331, respectivement.

entre les différents genres qui se présentent alors comme « mobiles », à rebours d'une poétique traditionnelle qui favorise la fixité des genres ; enfin, cette liberté et les procédés de production qu'elle entraîne permettent la création de nouveaux genres littéraires appelés à s'inscrire dans une esthétique du mineur, de laquelle participe la galanterie littéraire.

2. D'une écriture en mineur

Cette liberté formelle que nous venons d'observer semble donner lieu rapidement à une critique fondée sur la facilité que requiert ce type d'écrits, non adossés à une science et une maîtrise de l'art de la poésie, mais qui relèveraient du seul désir de se faire auteur. C'est ce que donne à voir Pierre de Villiers dans ses *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps*, où un Parisien, critique à l'égard des petits ouvrages, s'entretient avec un Provincial qui cherche à s'instruire. Si le Provincial affirme ainsi qu'« [i]l faudroit du moins que ceux qui ne veulent pas se donner la peine d'étudier & de devenir sçavans, ne se proposassent point d'autres Ouvrages que ceux qui ne demandent aucune capacité » ; le Parisien lui répond : « Et c'est-là aussi ce qu'ils croient faire, & ce qui a rempli le monde de tant de Recüeil, de tant de petites Historiettes ; & enfin de ces ramas de contes de Fées, qui nous assassinent depuis un an ou deux. Si nous n'avions point eu d'ignorans entêtés de l'envie de faire des Livres, nous n'aurions jamais vû tant de sottises imprimées »¹⁴¹. Ces sottises qui « nous assassinent » depuis quelques années (ce qui correspond justement à la période

¹⁴¹ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, op. cit., p. 69.

de la première vague de contes de fées en France¹⁴²) seraient donc le fruit d'auteurs ignorants, attirés par la seule envie d'écrire et de se faire une réputation en publiant. Le Parisien reviendra d'ailleurs sur le peu de solidité qu'offre ce type de pièces et, en conséquence, sur l'inutilité d'en fournir des règles :

Ce n'est pas assurément à quoi je pense que de donner des règles sur ces bagatelles. Si je croïois que ceux qui veulent faire de ces sortes d'Ouvrages, fussent assez dociles pour m'écouter, je leur conseillerois de s'occuper de quelque chose de meilleur ; car en vérité, il est honteux qu'on s'amuse à cela pendant qu'il y a tant d'autres matieres plus solides sur lesquelles, si l'on a envie d'être Auteur, on peut travailler¹⁴³.

Ici, ces sortes d'ouvrages, tels que les contes de fées, qualifiés de bagatelles auxquelles il est honteux de s'abandonner, ne font certes par partie de l'élite de la poésie, ce qui rend compte de leur caractère mineur déjà évoqué. Par ailleurs, dans la réponse que fait le Provincial à cette réplique du Parisien se trouve rapidement esquissé le rapprochement avec certains lieux communs de la galanterie littéraire :

Vous ne pouviez mieux marquer que vous n'approuvez pas les Contes que de parler comme vous faites ; vous avez fait voir qu'on n'en peut faire sans beaucoup d'étude, & vous ne voudriez pourtant pas qu'on étudiât pour cela ; c'est-à-dire nettement ; que vous ne permettez pas qu'on en fasse ? Je crois que vous ne serez pas plus indulgent pour les faiseurs de Romans ; c'est encore, ce me semble, un genre de Livres qu'on croit pouvoir faire sans être sçavant : il me semble au moins que tout le monde se mêle d'en composer ; c'est la folie de ma Province, il n'y a point de femme galante, ni d'écolier faisant l'amoureux transi, à qui il ne prenne envie de mettre par écrit les aventures de leurs amours¹⁴⁴.

Par l'investissement de genres tels que le conte de fées et le roman (ou la nouvelle) au tournant du XVIII^e siècle, la femme galante et le jeune amoureux s'imaginant comme un nouveau Céladon rejoignent le rang des auteurs pour participer à cette mode des petites bagatelles et il semble que ce soit justement cette facilité à se faire auteur qui alimente la critique de Villiers. Or, si celle-ci est prompte à mettre au jour le peu de solidité dont elle gratifie les petits genres, les auteurs qui s'y adonnent affirment pour leur part sans

¹⁴² Voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.

¹⁴³ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, op. cit., p. 111-112.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

gêne le registre mineur dans lequel ils comptent s'inscrire, ce qui permet d'appréhender les petits genres galants et leur caractère mineur non plus seulement sous l'angle de la réception, mais aussi sous celui de la production, le mineur devenant dès lors une modalité d'écriture.

En effet, les recherches contemporaines sur le mineur et particulièrement sur ses différentes manifestations aux XVII^e et XVIII^e siècles tendent à montrer qu'il existe une façon d'écrire en mineur, volontairement investie et assumée par des auteurs se complaisant la plupart du temps dans la pratique de petits genres. C'est ce que rappelait notamment Nathalie Rizzoni à propos de Pannard, alors qu'elle proposait une approche de l'œuvre du poète et dramaturge comme « défense et illustration du “petit” en tant que valeur esthétique première¹⁴⁵ ». Au rebours d'une critique de la réception qui s'intéresserait à identifier les facteurs de minoration qui ont relégué ces auteurs et ces œuvres au second rayon, il est ici plus pertinent de s'intéresser aux procédés d'écriture relevant d'une esthétique du mineur qui a partie liée avec la galanterie et le rococo en littérature. En effet, cette possibilité d'« écrire en mineur¹⁴⁶ » est fortement investie par les auteurs galants, ce dont rend compte Dufresny qui dévoile son ambition d'entrée de jeu, dès sa première publication en tant qu'éditeur du *Mercure galant* en 1710 :

On a jugé à propos que je misse au commencement de mon Mercure le Placet en vers que j'ay eu l'honneur de presenter au Roy. Je ne vous le donne que comme un simple badinage, & je dois dire icy pour l'intelligence de ce Placet, que le Roy qui sçait jeter les yeux sur les plus petites choses, sans perdre de vûë les plus grandes, a souvent daigné s'amuser de mes Ouvrages¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 239.

¹⁴⁶ Il s'agit du thème d'un colloque organisé en 2008 par Régine Jomand-Beaudry et Christelle Bahier-Porte et dont les actes ont paru en 2009.

¹⁴⁷ « Préface », dans *Mercure galant*, juin, juillet, et août, 1710, *op. cit.*, n.p.

Dès ce préambule, Dufresny se place donc dans une optique de simple badinage relevant des petites choses propres au divertissement, fût-il celui d'un roi. Suit alors le fameux placet :

Plaise au Roy, par Brevet, vouloir autoriser,
 Le Privilege ancien que j'ay de l'amuser.
 Plaise à ma Muse aussi d'être badine & sage.
 Plaise à moy, me bornant au prudent badinage,
 De ne pas ressembler à ces foux serieux,
 Qui veulent penetrer jusqu'aux secrets des Dieux.
 De louer sans flater, de blâmer sans médire,
 D'être libre sans m'oublier
 Point ridicule en faisant rire¹⁴⁸.

Dans ce passage agrémenté de vers, Dufresny célèbre une Muse badine dont la sagesse tient à la fois de l'exclusion du politique, assimilé au « secret des dieux », et de la valorisation du plaisir, transformant dès lors en fonction d'une esthétique du mineur le genre traditionnellement « utilitaire » du placet. Ces « petites choses » propres à amuser et ce « prudent badinage » ne sauraient, de fait, s'inscrire dans une littérature sérieuse et la suite rend bien compte de cette distinction, où la Muse du *Mercur*e est interpellée en lieu et place d'Apollon :

Hier me promenant dans les Bosquets de Marly, je les pris pour ceux du Parnasse. Je crus y voir Apollon, je m'imaginay estre Mercure, & voicy la Scene qui se passa entre Apollon & moy.

Dans un Bois Apollon rêvoit prudemment,
 Sa Lyre sur son bras penchoit negligemment.
 Mercure la voit, la desire,
 [...]
 Mais Apollon s'éveille, & luy prenant la main,
 Arreste, quel est ton dessein ?
 Mon dessein ? je voulois chanter ce Roy si sage,
 Ce Roy dont les vertus font respecter les Loix.
 Alors d'un air severe Apollon l'envisage :
 Comment donc petit personnage,
 Dit-il, c'est bien à toy d'attenter sur mes droits :
 C'est bien à toy vraiment d'oser chanter les Rois,

¹⁴⁸ *Ibid.*

Dieu des Marchands forains, va borne ton audace
 A trafiquer tant bien que mal
 Faisant courir de place en place
 Le Sonnet & le Madrigal,
 En fidele Marchand fais ton Livre Journal,
 Sans tromper ni surfaire,
 Ornes ta Marchandises,
 Sois plaisant si tu peux, si tu veux moralise,
 Sauve-toy par le serieux
 Lorsque tu ne pourras mieux faire
 Ouy, l'on te permettra même d'être ennuyeux,
 Tant-pis pour toy c'est ton affaire ;
 Mais si ton vol audacieux
 Va jusqu'aux Rois ou jusqu'aux Dieux,
 Et si tu prens l'essor en portant tes Nouvelles
 Le grand Dieu Jupiter te rognera les ailes¹⁴⁹.

Dans ce bref récit en vers, Apollon, dieu de l'éloquence et de la poésie, ne saurait, de fait, prêter sa lyre aux petites pièces galantes du *Mercur*, qui n'est propre qu'à badiner agréablement en présentant sonnets et madrigaux. D'ailleurs, l'association entre les marchands forains et la mention de la marchandise ornée rend bien compte, d'une part, de cette conception des petits genres comme littérature de commerce dans le champ littéraire en train de s'établir et, d'autre part, du lien qu'elle entretient avec la Foire et les faux ornements qui la caractérisent¹⁵⁰. D'ailleurs, la critique des auteurs de petites pièces comme auteurs de métier semble s'accroître et devient récurrente au tournant du siècle, comme le montre Villiers dans ses *Entretiens* :

Le Parisien. Cela auroit coûté quelque peine, & demandé même une espece de sçavoir & d'attention que n'ont pas toujours les Auteurs de ces Recueils. Sçavez-vous comment cela se fait ordinairement ? de la manière dont je vous disois tantôt que composent ceux qui ont impatience qu'un Livre soit achevé pour en avoir de l'argent. Plus ils sont pressez de leurs besoins, plus ils tâchent de dépêcher & de multiplier leurs Ouvrages ; tout ce qui leur tombe sous la main est bon ; ils n'examinent point de quel mérite est ce qu'ils ramassent ; ils se hâtent de finir une feuille, parce que c'est, tant par feuilles, qu'ils sont paiez¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ À ce sujet, voir l'excellent ouvrage de François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011 et l'ouvrage de Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire foundation, 2000.

¹⁵¹ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées, op. cit.*, p. 236-[237].

La rapidité et la facilité d'exécution, liées à un mode de diffusion par feuilles dans un champ littéraire où la dimension commerciale prend de plus en plus d'ampleur rend, en effet, suspecte la qualité des ouvrages et ne peut que les situer, *de facto*, dans la catégorie des ouvrages mineurs.

Cette modalité d'écriture en mineur propre aux petits ouvrages et aux périodiques sera d'ailleurs réaffirmée dans le *Mercur*, d'éditeur en éditeur, comme le montre ici Le Fèvre de Fontenay qui prend la relève de Dufresny en 1714 : « Il n'est presque rien de plus seur pour soutenir le titre & le merite de ce Livre, que d'avoir beaucoup d'attention à debiter galamment un grand nombre de bagatelles. La science de cette [*sic*] ouvrage ne consiste pas tant à savoir passer delicatement d'une matiere à une autre, qu'à sçavoir le remplir d'une infinité de choses qui amusent ou qui surprennent les Lecteurs¹⁵² ». « Débiter galamment un grand nombre de bagatelles » : voilà sans doute l'une des plus éloquentes descriptions de l'ambition propre aux recueils de pièces galantes au tournant du XVIII^e siècle. L'amas de pièces qui peuvent à la fois surprendre et amuser le lecteur sera dès lors le propre des différents recueils auxquels avait ouvert la voie le *Mercur* et qui allaient se multiplier rapidement à partir de la fin du XVII^e siècle.

C'est l'ambition que se donne par exemple Mlle Lhéritier, lorsqu'elle fait paraître en 1696 ses *Bigarrures ingénieuses*, ouvrage dont le sous-titre est à cet égard éclairant : *Recueil de diverses pièces galantes en prose & en vers*. Dès la page de titre, on retrouve ce goût pour le mélange des tons et des genres caractéristique des genres mineurs, où la prose se mêle aux vers pour former cette variété de pièces galantes dans laquelle se complaisent les petits genres. Et de fait, c'est cette bigarrure qui est mise de l'avant dès la dédicace de l'auteure à Mademoiselle de Racilly précédant l'*Avare puni* :

¹⁵² *Mercur galant*, Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou, Pierre Huet, septembre, 1714, p. 233-234.

Mais, Mademoiselle, vous allez trouver ma Muse bien badine dans cet ouvrage. Elle y est si fort sortie de son sérieux & paroît si différente de ce qu'elle est d'ordinaire, que je m'imagine, que si vos solides occupations vous laissent faire attention sur les temps où nous sommes, vous croirez qu'usant du privilege du Carnaval, elle s'est mise en masque aujourd'huy. [...] On est aujourd'huy dans le goût des petites nouvelles Morales, en Prose & en Vers : Deux de mes amies qui ont infiniment du merite ont souhaité avec ardeur de me voir entreprendre un de ces Romans rimez, parce qu'elles aiment beaucoup cette sorte de production d'esprit ; & moy par complaisance pour elles & par l'envie que j'ai eüe de me divertir à voir si je reüssirois bien ou mal dans ce Genre badin de Poësie, je me suis amusée à composer l'Historiette que vous voyiez¹⁵³.

Dans cette dédicace qui fait figure de préface, Mlle Lhéritier réaffirme ce refus du sérieux propre aux petits genres, de même que la parenté qu'on y aperçoit avec les masques de la Foire ou du carnaval. Cependant, on retrouve également dans ce passage cette imprécision caractérisant les genres mineurs, puisque l'*Avare puni* y est tour à tour qualifié de « petite nouvelle morale en prose et en vers », de « roman rimé » et d'« historiette ». Ainsi, les pièces en prose comme en vers sont sujettes à ce flottement générique et, plusieurs l'ont déjà noté, on qualifiera indifféremment de conte, de nouvelle, de roman, d'histoire et d'anecdote tout récit en prose comportant une certaine brièveté au XVIII^e siècle. Dans ce contexte, c'est le mode d'écriture badin qui permet une certaine versatilité dans les formes de la production poétique, l'auteure refusant le sérieux auquel l'astreindrait le respect de règles trop définies. Elle rend donc compte de « ce postulat éthique du divertissement [qui] autorise sa traduction esthétique : la libération des règles formelles trop contraignantes¹⁵⁴ ».

Philippe de Prétot se situera également dans cette tradition badine au milieu du siècle, alors qu'il préside à la publication d'un *Recueil du Parnasse* (1743). Aussi cette modalité d'écriture dans laquelle il se situe s'affirme-t-elle d'emblée dans l'avertissement qu'il met en tête du tome premier :

¹⁵³ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « A Mademoiselle de Rasilly en luy envoyant l'avare puny », dans *Bigarures ingénieuses, ou Recueil de diverses Pieces galantes en prose & en vers*, [s.l.], chez Jean Guignard, 1696, p. 68-70.

¹⁵⁴ Alain Génétot, *Les genres lyriques mondains*, op. cit., p. 31.

On ne s'aviserait point aujourd'hui d'offrir au Public un *Nouveau choix de Pièces fugitives en Prose & en Vers*, tant anciennes que modernes, si l'on n'étoit persuadé qu'un Recueil bien fait, & dont l'assortiment est varié, plaît dans tous les tems ; qu'il devient une étude agréable pour une infinité de gens qui ont besoin de se distraire quelquefois d'occupations trop sérieuses, & que pour ceux dont la vie est une continuité d'inaction, il peut être une lecture peu fatigante, & réparer en quelque façon la perte du tems qu'on ne sçait point regretter¹⁵⁵.

Prétot présente comme argument le fait que ces recueils s'inscrivent dans une ambition de délasser l'esprit des occupations plus solides qu'il entretient et qui recherche dans une optique de plaisir, une agréable variété. Ce goût pour l'agrément seul se traduira parfois par une forme de négligence dans la production littéraire de la part d'auteurs se complaisant alors dans un mode d'écriture relevant du médiocre. C'est ce que donne à nouveau à voir Prétot dans la lettre préface qu'il insère dans le premier tome de la seconde série des *Amusemens du cœur et de l'esprit* en 1748 :

Au reste, M. faites, s'il vous plaît, excuser à l'Auteur, la rigueur dont je le traite : il lui reste toujours le droit de ne donner son Ouvrage que pour un de ces amusements agréables dans lesquels l'esprit se berce, & qu'on néglige de perfectionner, parce qu'on ne prétend point s'en faire un mérite. On doit être à l'abri de la censure quand on ne court point après les applaudissements ; & les défauts de ces sortes d'Ouvrages ne doivent point être imputés au génie de leurs Auteurs¹⁵⁶.

Dans ce passage, l'éditeur affirme le penchant de certains de ces auteurs contribuant au recueil à ne considérer leurs pièces que comme un amusement léger, dans lequel « l'esprit se berce¹⁵⁷ » et qui n'aspire aucunement à la gloire littéraire. Puisque cette façon d'écrire relève d'une modalité d'écriture, d'un choix du poète, la critique ne peut en toute bonne foi lui tenir rigueur de la médiocrité de sa pièce. Ces ouvrages négligés sont précisément les plus propres à orner les pages d'un périodique qui se place dès lors dans le sillage des productions en mineur.

¹⁵⁵ Étienne André Philippe de Prétot, « Avertissement », dans *Le recueil du Parnasse, ou nouveau choix de pièces fugitives en prose et en vers*, Paris, chez Briasson, 1743, t. 1, p. iii.

¹⁵⁶ « Lettre d'un ami à l'auteur, pour servir de Préface à l'Ouvrage », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez La Vve Pissot, Jean-Augustin Grange, Jacques-François Quillau, Fils, 1748, t 1, p. 19.

¹⁵⁷ Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler les célèbres vers de Perrault dans sa préface à *Peau d'âne* en 1695 : « Pourquoi faut-il s'émerveiller / Que la raison la mieux sensée / Lasse souvent de trop veiller / Par des contes d'Ogre et de Fée / Ingéniusement bercée, / Prenne plaisir à sommeiller ? »

De la même manière, Juste van Effen, dans son périodique *La bagatelle*, dont le titre en soi constitue tout un programme, y réaffirme ce goût pour le petit et le badin qu'investissent les journalistes et qui s'accorde au désir des lecteurs :

Cet esprit que je vous ai promis si libéralement, sans pourtant choquer ma modestie, ne sera pas de cet esprit qui tire sa source de la nature & de la raison, de cet esprit qui dit quelque chose, & qui le dit dans les termes les plus convenables. Point du tout ; ce sera de cet esprit qui n'est pas fort rare, & dont mille personnes ont une forte doze. Il ne consistera *qu'en petites cabrioles de l'imagination sur la superficie des Matières* ; dans des phrases bizarres par le choix des mots & par leur arrangement ; & dans l'affectation de certains termes *François*, mais peu usités, & qui, quoiqu'ils ne disent rien, paroissent pourtant si propres & si bien appliqués, qu'on les croiroit faits pour exprimer, d'une manière concise & forte, la pensée d'un Auteur [...] ¹⁵⁸

Dans cette livraison du périodique, van Effen insiste sur le caractère léger des pièces qu'il fournira au public, fortement associées à une fantaisie de surface, alors qu'il affirme que celles-ci ne seront que de « petites cabrioles de l'imagination » qui porteront sur la surface des matières et se refuseront au sérieux et à la pédanterie. Il est ici intéressant de constater que la superficie est elle-même au cœur de l'architecture rococo, dans laquelle les stucs et les lambris constituent autant de cabrioles exécutées à la surface de la structure, structure elle-même empreinte de légèreté ¹⁵⁹. Un art de la surface donc, où les petits riens sont traités de manière volage et qui, dans ce cas-ci, porte le badinage jusqu'au rejet de la raison et de la nature. Du reste, ce rapport entre ce mode mineur et les petits genres en littérature est plus tard réaffirmé par van Effen, alors qu'il observe, dans une mise en scène de sa propre écriture : « Vous y voyez des Vers, de la Prose, des Chansons nouvelles, des Rondeaux, des Contes pour rire, le tout parfaitement

¹⁵⁸ « Bagatelle du Jeudi 5 Mai 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle ou discours ironiques, où l'on prête des sophismes ingénieux au vice & à l'extravagance, pour en faire mieux sentir le ridicule*, nouvelle édition, revue et corrigée, Lausanne et Genève, chez Marc-Mich. Bousquet & Comp., 1743, p. 5.

¹⁵⁹ Rappelons ici que J. Philippe Minguet indique, à l'égard du rococo architectural : « La rocaille, mélange de signes abstraits et d'éléments figuratifs est, comme telle, amorce d'indétermination. De même qu'elle ramasse et renforce par sa nature labile le propos d'apesanteur du système constructif, elle synthétise et accentue l'idée d'espace indiscernable. Elle ne fait pas corps avec la structure comme dans le classique, elle ne manifeste pas les tensions qui travaillent la matière comme dans le baroque, elle se détache du porteur, ne s'y maintient que par des vrilles, s'y suspend telle une guirlande. L'ornement baroque est sculpté en plein relief ; l'ornement rococo est plat, il s'amincit comme une dentelle et glisse sur une surface elle-même glissante » (*Esthétique du rococo, op. cit.*, p. 167-168).

bien troussé : mais le meilleur est, que l'Auteur raisonne sans raisonner, & cabriole légèrement sur la superficie des matières¹⁶⁰ ». Le mélange des vers et de la prose, la juxtaposition des chansons et des contes pour rire rendent ici compte d'une esthétique de la variété adossée à un goût pour la légèreté et la badinerie et qui refuse tout ce qui tiendrait d'un raisonnement trop suivi. C'est d'ailleurs ce qui est consciemment affirmé et assumé par l'auteur ici :

J'ose me flatter que ce petit Ecrit en aura sa bonne part, & que la divine *Bagatelle* y sera traitée d'un stile conforme au mérite du sujet. Point de raisonnement suivi, point de profondeur dans les recherches, point d'opinions particulières, point d'arrangement dans les matières, point d'exactitude scrupuleuse dans l'expression ; de l'esprit partout, & de la légèreté dans le stile, voilà mon affaire & celle du Public. Ne seroit-ce pas à moi une vanité insupportable, de vouloir encore instruire les hommes ? ne savent-ils pas tout ce qu'il faut savoir, ou du moins tout ce dont ils se soucient d'être instruits ?¹⁶¹

Ici, van Effen reprend d'abord son argument concernant le rejet du sérieux et de l'ordre dans la disposition des matières, au profit d'une certaine négligence et d'une légèreté de plume qui poussent le goût de l'amusement à refuser même d'y joindre l'utile, ce qui était pourtant fréquemment une sorte de leitmotiv pour les auteurs galants au tournant du siècle. De fait, ceux-ci semblaient trouver une forme de justification au plaisir en protestant d'y joindre une utilité, souvent adossée à un apprentissage moral, dans le cas des contes et des fables par exemple. Or, au milieu du XVIII^e siècle, il semblerait que cette exigence morale ou pédagogique ait de plus en plus tendance à être évincée au profit du seul plaisir du divertissement. On pourrait peut-être y voir un de ces excès dont on a accusé le rococo et qui a sans doute contribué à sa chute à partir des années 1760 car en effet, si cette prépondérance du plaisir était déjà affirmée dans les œuvres galantes du XVII^e siècle, « [c]e qui a changé, c'est, avec la mentalité, l'estime où on la tient¹⁶² ».

¹⁶⁰ « Bagatelle du Lundi 19 Septembre 1718, Lettre à l'auteur », dans Juste van Effen, *La bagatelle*, *op. cit.*, p. 237-238.

¹⁶¹ « Bagatelle du Jeudi 5 Mai 1718 », *op. cit.*, p. 4.

¹⁶² Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, *op. cit.*, p. 159.

On assisterait donc à une forme de promotion du plaisir en soi, en même temps qu'à une popularisation de ce modèle de poésie galante. Du reste, alors que la badinerie et la variété se donneront à voir dans un goût pour le petit, celui-ci sera également mis en évidence par certains genres qu'on affectionne tout particulièrement et qui se présenteront dès lors comme des métonymies du recueil entier.

3. L'exemple des énigmes et des bouts-rimés

En premier lieu, l'énigme paraît devenir une sorte d'emblème du *Mercur*, ralliant ce qui fait son caractère propre : la poésie badine, l'enjouement et le goût du mot d'esprit. C'est ce que rappelle ici Dufresny : « Je n'ay plus rien à vous donner. Mon porte-feuille est vuide, & ma disette est si grande dans ces commencements-cy, que je n'ay pas seulement reçu une Enigme. C'est l'essentiel pourtant ; c'est une piece fondamentale. Depuis trente ans l'Enigme est le sel atique du *Mercur Galant*, & le genre Enigmatique tient lieu de sublime à bien des gens¹⁶³ ». L'utilisation de l'expression « sel atique » rend ici bien compte de la fonction de l'énigme dans le périodique : on sait toute la fortune qu'a connue, depuis Aristote, le terme « assaisonner » pour désigner l'art de la pointe, le « sel » conférant saveur et agrément au trait d'esprit grâce à l'équivoque, qui y remplace la grandiloquence. C'est ce que mentionne également une dame lectrice du *Mercur* dans ce passage : « Revenons à l'Enigme : comment pourrois-je m'en passer ici ? J'ay ouï dire à une Provinciale excessivement spirituelle, *qu'un Mercur sans Enigme, c'estoit un Almanach sans prédictions ; un Plaidoyer sans citations latines, & une conversation sans*

¹⁶³ *Mercur galant*, juin, juillet et août, 1710, *op. cit.*, p. 236-237.

*équivoques*¹⁶⁴ ». Non seulement l'énigme est perçue par cette lectrice comme essentielle au *Mercur*, mais elle agit comme métonymie du périodique en entier, qui ne serait être complet et répondre aux attentes des lecteurs sans elle. Aussi les réponses aux énigmes donnent-elles lieu à une forme de poésie galante qui peut investir une variété de formes, allant du madrigal à l'épigramme, et qui se donnent pour équivalents des chansons et jeux d'esprit qu'accueille le *Mercur*. C'est ce que montre cette réponse d'un correspondant aux énigmes du blé et de l'ombre, où l'auteur met en scène à la fois la réception de l'énigme et la production de sa réponse :

Un Petulant Essain de naissantes Brunettes,
 Fraîches comme des fleurs, comme des Anges faites,
 Mais passant en malignité,
 La plus maligne des Planetes.
 Ces dangereux Aspics, sans contract ny traité,
 M'ont engagé de leur autorité,
 A leur faire un tribut de contes, de sornettes,
 D'avantures, de jeux, de vers, de chansonnettes.
 Il leur en faut soir & matin.
 Ces gourmandes de bagatelles
 En ont à tous momens une si grande faim,
 Qu'on n'a jamais fait avec elles.
 C'a, m'ont-elles dit aujourd'huy,
 Petit Avorton de la Rime,
 Qu'on nous dise le mot de la premiere Enigme !¹⁶⁵

Ici, le correspondant introduit d'abord les espaces de réception (qui deviennent espaces de la production de la réponse en vers) du périodique galant en lui adjoignant la rédaction de contes, sornettes, jeux et chansonnettes qui en forment le contenu. Aussi ce public, « gourmand de bagatelles », attend-il des petits auteurs du *Mercur*, « avortons de la rime », qu'ils leur fournissent matière à divertissement en s'efforçant de mettre en vers des sujets qui en paraissent aussi peu dignes qu'un épi de blé, en réponse à un jeu littéraire en vogue. Un lecteur, De Souveras, renchérit d'ailleurs sur le caractère futile de

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 238-239.

¹⁶⁵ *Extraordinaire du Mercur galant*, Paris, au Palais, octobre, 1685, p. 196-197.

ce type de poésie, à laquelle il s'adonne pourtant avec plaisir en envoyant cette réponse au périodique :

Alcidor, Diéreville,
Colin, Gigés, Hermophile,
Et tous ces autres Messieurs
Que l'on appelle Rimeurs,
Peuvent en Madrigaux, & sans crainte & sans peine,
Exercer leur docte veine.
Mais moy qui pour dire un mot
Ne sçaurois tant tourner au tour du pot,
Et qui mettant quelque pointe insipide
Craindrois un peu d'estre sifflé,
Je dis tout simplement & d'une voix timide,
Que la seconde Enigme est un *Epy de Blé*.¹⁶⁶

Dans ce passage, l'auteur réaffirme le « talent » des autres contributeurs du *Mercur*e (Alcidor, Diéreville, etc.), ces rimeurs habiles à tourner un madrigal, tout en se déclarant en dessous d'eux et renchérit sur la simplicité factice par laquelle il peut introduire la pointe finale et la réponse à l'énigme. La feinte modestie met donc encore une fois en évidence cette écriture en mineur à laquelle s'adonnent les auteurs galants, l'énigme devenant un lieu privilégié où exercer leur plume.

Si l'énigme forme, au tournant du siècle, l'un des genres favorisés par le *Mercur*e et les auteurs galants, les bouts-rimés jouissent également d'une forte popularité, n'en déplaise à Sarasin qui en avait déclaré la mort en 1654¹⁶⁷. Rappelons à ce sujet que les bouts-rimés sont décrits comme « un certain Ouvrage en forme de Sonnet, de Stances, ou d'autre sorte de Versification, dont chaque Vers doit finir par un des mots qu'on a donnez : Tellement que pour bien remplir les Bouts-Rimez, on doit donner un sens proportionné au sujet, sans user de redite, ni de cheville ; & faire en sorte que la cheute

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁷ Voir son *Dulot vaincu ou la défaite des bouts-rimés*.

en soit heureuse¹⁶⁸ ». On se souviendra toutefois que ceux-ci sont fréquemment pris en mauvaise part par la critique, qui y voit le parangon des petites pièces médiocres d’auteurs qui se complaisent dans la facilité. Toutefois, leur popularité demeure certaine et le *Mercur* devient même le théâtre d’une sorte de querelle des bouts-rimés dès 1694. Un certain Monsieur de Belloq avait lancé les hostilités et s’était attiré la réplique d’un correspondant, intitulée « La defense des bouts-rimez ». Dans cette pièce, l’auteur affirme la valeur des bouts-rimés en prenant appui sur la popularité dont ils jouissent depuis plusieurs années et le plaisir qu’ils donnent au public :

Après cela, on aura beau faire, on ne viendra jamais à bout de chasser les Bouts-rimez du Parnasse. En vain on presentera des requestes à Apollon ; en vain on les décriera à la Cour & à la Ville. La Muse enjouée & badine qui préside aux Jeux Poétiques, aura soin de les deffendre & de les proteger, & ils feront toujours le divertissement des jeunes Poëtes, & des personnes galantes qui aiment nostre Poësie. A Versailles comme à Paris, à Paris comme à Toulouse, on fera des Bouts-rimez, on les remettra sur le tapis, & ils redeviendront à la mode¹⁶⁹.

Les bouts-rimés, relevant d’une esthétique de la badinerie et du jeu poétique sont, de fait, appréciés dans le contexte d’une littérature galante qui n’aspire qu’à plaire et à divertir. Aussi le correspondant du *Mercur* appuie-t-il sur cette dimension des bouts-rimés qui les associe au jeu pour en faire l’éloge, au rebours de la critique qui leur reproche justement cette complaisance dans le pur badinage :

C’est un jeu, dit-on ; & je répons que les Bouts-rimez sont aussi un jeu qui amuse, & qui fait plaisir aux personnes spirituelles qui ont du genie pour les Vers. Toutes les Sciences, tous les beaux Arts, ont leurs jeux, & leurs délassemens, pour ceux qui s’attachent avec trop d’application, ou qui ne sont pas capables d’une meditation profonde, & d’un travail assidu. Telles sont les Recreations Mathematiques, les Questions, les Experiences, & les Problèmes dans la Philosophie & dans la Morale, & les Bouts-rimez, les Rondeaux, & les Ballades dans nostre Poësie, pour délasser les Poëtes qui travaillent à des Poëmes sérieux & de longue haleine, ou pour amuser ceux qui ne font des Vers que pour se divertir¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Phérotée de La Croix, *L’art de la poésie française et latine*, op. cit., p. 220.

¹⁶⁹ « La defense des bouts-rimez, ou Réponse à la Lettre de Mr de Belloq, qui est dans le *Mercur galant* du mois de Juillet 1694 », dans *Mercur galant*, Paris, chez Michel Brunet, mai, 1695, p. 135-136.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 137-138.

Dans ce contexte, les bouts-rimés rejoignent les autres pièces galantes, déjà conçues comme relevant d'un désir de délasserment de l'esprit, d'un divertissement où l'abandon du sérieux permet d'envisager une autre dimension de la poésie qui ne serait dédiée qu'à l'agrément. Aussi les bouts-rimés sont-ils entendus comme le plus facile des petits genres, celui qui demande le moins de travail de la part du poète et le moins d'étude et de talent :

Mais de tous ces Jeux poétiques, il est certain que les Bouts-rimez sont les plus spirituels & les plus agréables, & j'ajoute, les plus propres pour exercer un commerce avec les Dames & avec ses Amis. Tout le monde n'a pas de genie pour les Impromptu ; il faut rêver quelquefois longtemps pour bien tourner un Rondeau, & pour en faire un bon, & du goust de Marot & de Voiture, mais pour remplir des Bouts-rimez il ne faut qu'un peu d'esprit & de feu d'imagination, & sçavoir la mesure des Vers, on fait un Sonnet dans un moment¹⁷¹.

Les bouts-rimés constituent ici l'expression par excellence de ce mode d'écriture qui procède de la facilité et de la négligence, refusant l'étude et l'application et qui correspond à cette forme de production en mineur à laquelle s'adosse la galanterie. Le peu d'étude exigée et la rapidité d'exécution, témoignant d'une facilité d'écriture qui permet de multiplier les pièces et les variantes, font donc, paradoxalement, la valeur des bouts-rimés qui, par la part de jeu et les possibilités qu'ils offrent, se présentent comme spirituels et agréables. Le correspondant convient en effet qu'ils ne semblent propres qu'à la petite manière :

Les meilleurs & les plus heureux sont ceux qu'on remplit sur le champ, & dont les rimes sont les plus heteroclites. Je parle dans les occasions de galanterie, où l'on jouë & où l'on badine ; car en matiere serieuse, & dans le stile sublime, j'avouë qu'ils sont tres-difficiles, & qu'on en fait peu d'excellens¹⁷².

De fait, les bouts-rimés peuvent difficilement s'accorder au sérieux et à une esthétique qui rechercherait des effets de sublime, dans la mesure où leur valeur tient plutôt à leur originalité qu'à une forme poétique propice à des effets de grandeur. À ce propos,

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁷² *Ibid.*, p. 139-140.

Dufresny affirme à son tour, quelques années plus tard : « Je n'ay point choisi pour mes Bouts-rimez des rimes bizarres, parce que je les crois les plus aisées à remplir. Elles fournissent de la variété en reveillant l'imagination ; au lieu que des rimes uniformes & froides font plus d'honneur à celuy qui vient à bout d'en varier le sens & l'application¹⁷³ ». Dufresny rend compte ici d'un désir de renchérir sur le jeu, en offrant des rimes qu'il juge sans doute moins originales, mais qui, par le fait même, offrent une occasion au poète de briller. Voici d'ailleurs ces rimes fournies par Dufresny :

Bouts Rimez.
trente
quarante
tien
mien

cinquante
soixante
sien
rien

septante
nonante
bien
chien.¹⁷⁴

Dans la livraison suivante, les variations proposées par les lecteurs viendront alors enjoliver à leur tour les pages du *Mercur*e dans une forme de jeu entre l'éditeur et son public. Toutefois, cette mode des bouts-rimés, popularisée par le *Mercur*e, n'est pas l'apanage du périodique et elle alimentera de nombreux recueils de pièces galantes tout au long du premier XVIII^e siècle. Les bouts-rimés seront notamment repris par Mlle Lhéritier dans ses *Bigarrures ingénieuses*, ouvrage dans lequel elle se porte à la défense de ces petites poésies :

Je ne sçay, Madame, si vous serez aussi contente de ce petit ouvrage qu'on l'est ici. Je vous l'envoye afin que vous en decidiez, & je vous diray cependant que les Rimes en sont devenuës en peu de jours si à la mode, que tout le monde travaille dessus. Car en général on aime les

¹⁷³ *Mercur*e galant, juin, juillet et août, 1710, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷⁴ *Ibid.*

Bouts-Rimez, la diversité des images qu'ils présentent à l'esprit divertit : & il n'y a qu'un certain nombre de gens, qui croient que cette sorte de production n'est pas digne d'exercer ceux qui ont des talents heureux pour la belle Poésie¹⁷⁵.

Dans ce passage, Mlle Lhéritier, en insistant sur la mode dont jouissent les bouts-rimés, évoque la large diffusion dont les rimes faisaient l'objet : celles-ci circulaient dans les cercles, par l'entremise des périodiques, des feuilles volantes ou des convives eux-mêmes et chacun pouvait fournir sa propre version du poème en les complétant. Et comme elle le rappelle, c'est cette diversité de pièces produites qui en fait tout le sel et l'agrément. Mlle Lhéritier en propose d'ailleurs elle-même un certain nombre tout en réaffirmant le caractère mineur de ces poésies :

Pour moi j'en ai fait par douzaines ; mais comme ils naissent de Défys ce sont tous des impromptu [*sic*] qui n'ont qu'un petit feu sans solidité. Ainsi quand je vous fais l'Apologie des Bouts-rimez vous jugez bien que c'est sans aucun retour sur moi, puisque les meilleurs des miens sont bien éloignés d'être assez beaux pour faire le raccommodement dont j'ay parlé ; & qu'ils ne sont propres qu'à me divertir & à amuser notre agreable societé [...]¹⁷⁶

Dans cette « apologie des bouts-rimés », l'auteure met bien évidence le peu de solidité de ce type de pièce, qui ne nécessite qu'un « petit feu » de la part du poète, réaffirmant ici cette posture modeste propre au mineur. Toutefois, ce passage rend également compte du caractère éminemment social de ce type de poésie, auquel préside le divertissement mondain. Et c'est bien ce qui paraît rapprocher l'énigme et les bouts-rimés en tant que poésies galantes : ces deux genres particulièrement appréciés du public sont ceux qui ont sans doute le plus partie liée aux rapports de sociabilité mondaine, puisque chacun et chacune peut proposer au cercle ou encore aux autres lecteurs d'un périodique sa propre réponse dans le cas de l'énigme, ou sa propre version, dans le cas des bouts-rimés. Ainsi, chacun peut facilement se faire poète et participer au jeu

¹⁷⁵ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « Lettre à Madame de M... », dans *Bigarures ingenieuses, ou Recueil de diverses Pieces galantes en prose & en vers*, [s.l.], chez Jean Guignard, 1696, p. 306.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 307.

littéraire dans un esprit de divertissement léger et d'échange perpétuel. Du reste, la multitude de pièces se déclinant sur un même thème que permettent les énigmes et les bouts-rimés n'est pas sans rappeler ce goût rococo pour la multiplication d'un même motif à différentes échelles. En ce sens, les diverses réponses aux énigmes représentent un pendant littéraire de ces coquilles disposées en cascades et de ces motifs floraux se répétant à l'envie dans la décoration intérieure, comme le rappelle J. Philippe Minguet : « Remarquable à cet égard, est la répétition d'un motif en série décroissante, comme cela se présente souvent dans le champ d'un panneau¹⁷⁷ ». En ce sens, les petits poèmes auxquels donnent lieu les réponses aux énigmes et aux bouts-rimés paraissent être aux recueils ce que les multiples cascades, rocailles et coquillages sont à l'intérieur rococo : une série d'ornements se déclinant sur un même thème et dont la répétition, agrémentée d'une certaine variété dans l'expression, offre au public un décor toujours en mouvement.

4. Variété et bigarrure

Le refus de règles codifiées, les chevauchements et les hybridations, la liberté propre aux genres mineurs et l'esthétique de la badinerie qu'ils mettent en œuvre permettaient avant tout de fournir des matériaux pour répondre à une exigence de variété établie depuis le siècle précédent par les tenants de la galanterie littéraire et correspondant au mieux à ce mélange des tons et des genres qu'affectionne l'écriture en mineur. Et cette variété, adossée aux idéaux de la sociabilité mondaine où le divertissement allait de pair avec une diversité des plaisirs, allait se donner à voir de la

¹⁷⁷ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, op. cit., p. 200-201.

manière la plus forte dans les périodiques et recueils accueillant les petits genres galants à partir de la fin du XVII^e siècle¹⁷⁸. Dans ce contexte, les auteurs, éditeurs et compilateurs allaient mettre de l'avant une pratique de la bigarrure qui allait marquer la publication des recueils de pièces fugitives, diverses, curieuses ou galantes jusque tard dans le siècle. Rappelons que la « bigarrure » fait référence à une « variété de plusieurs choses qui n'ont aucun rapport entre elles¹⁷⁹ », Furetière mentionnant qu'elle « se dit aussi des ouvrages d'esprit composés de plusieurs choses qui n'ont aucune liaison ni relation ensemble¹⁸⁰ ». C'est cette pratique d'écriture qui relève d'un goût pour la variété que met en évidence la lecture des périodiques du *Mercure galant*, ce dernier étant sans aucun doute celui qui a offert l'espace et la visibilité la plus considérable à la poésie galante et ce, dès sa fondation en 1672. Du reste, le titre même de l'ouvrage laissait présager la tendance qui sera celle du périodique pour les quelque cinquante années à venir, puisqu'il se fera fort d'offrir aux lecteurs une grande diversité de pièces galantes, auxquelles seront jointes les nouvelles politiques et militaires du temps. Donneau de Visé insiste d'ailleurs sur cette bigarrure présidant à la réunion de quantité de petites pièces dans son numéro de décembre 1677, alors qu'il indique quel sera son programme éditorial :

On fera graver dans chaque Volume trois ou quatre Planches, suivant les Sujets dont le Mercure parlera ; & comme les Enigmes sont devenuës un Jeu d'esprit qui plaist, comme on le voit par un nombre infiny de Gens qui cherchent à y donner des Explications, outre celles qui seront en Vers à l'ordinaire, on en mettra tous les Mois une autre en Figures, dont on laissera le mot à

¹⁷⁸ Bien sûr, ce mode de diffusion des pièces galantes avait déjà commencé à s'établir dès les années 1640, avec la publication notamment des recueils La Suze -Pellisson et Conrart, mais l'essor et la popularisation des périodiques, avec la parution du *Mercure* à partir de 1672 et favorisé par un essor de l'imprimé allait multiplier ces productions galantes et leur donner une visibilité dont elles ne pouvaient bénéficier auparavant.

¹⁷⁹ « Bigarrure », dans Académie française, *Dictionnaire*, Paris, Veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Coignard, 1694.

¹⁸⁰ Antoine Furetière, « Bigarrure », dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts, etc.*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

deviner. On y trouvera trois ou quatre Chansons dont les Notes seront gravées. Elles seront composées par les meilleurs Maistres, & notées exprés pour le Mercure [...] Il y aura des Cartes de galanterie, & la premiere qui paroistra, sera l'Empire de la Poësie, de Mr de Fontenelle. On peut croire sur ce nom qu'elle ne manquera pas d'agrément. On donnera aussi chaque Mois des Dessesins gravez des Modes nouvelles [...]¹⁸¹

Les énigmes, les chansons, les cartes de galanterie, accompagnées de gravures de mode viendront agrémenter le périodique dans une optique de divertissement léger, offrant la plus grande variété et se présentant à la fois par le texte et par l'image¹⁸². Cette diversité des matières sera par ailleurs réaffirmée à plusieurs reprises dans le périodique, parfois par l'entremise d'une mise en scène de la réception de l'ouvrage. C'est ce que met en évidence cette duchesse, dont Visé rapporte les propos dans son numéro de mars 1677, dans un récit présidant à l'origine de la parution suivie du périodique à partir de cette même année¹⁸³ :

Je me suis étonné comme vous, repartit la Duchesse, de la discontinuation de cet Ouvrage ; & quand j'en ay demandé la raison, quelqu'un m'a dit que l'Autheur avoit eu une longue Maladie, & des Affaires qui l'avoient empesché d'y travailler ; mais pour peu qu'il fut presentement à luy-mesme, je luy conseillerois fort de le reprendre, il est capable de beaucoup d'agrémens par la diversité des Matieres, & c'est ce qui me fait dire qu'il n'y a point à douter qu'il ne réussit, le malheur de la plûpart des Livres n'arrivant que parce qu'il est impossible de choisir un Sujet qui soit assez du goust de tout le monde, pour estre generalement approuvé ; au lieu que n'y ayant rien qui ne pût entrer en celuy-cy, chacun y trouveroit au moins par quelque Article dequoy satisfaire sa curiosité. On y parleroit de Guerre, d'Amour, de Mort, de Mariages, d'Abbayes, d'Eveschez : On assaisonneroit cela de quelque petite Nouvelle Galante, s'il arriroit quelque chose d'extraordinaire qui pût estre tourné en Historiette, & l'on pourroit mesme nous donner quelque leger Examen de tous les Ouvrages d'Esprit qui se feroient. [...] On y semera toutes les petites Pieces agreables qui auront cours dans le monde; On y parlera des Livres, des Sciences, des Modes, des Galanteries, du merite de ceux qui en ont [...]¹⁸⁴.

La « diversité des Matieres » et les « petites Pieces agreables » seront donc gages du succès du périodique, cette variété pouvant certes correspondre aux goûts diversifiés d'un public élargi auquel il s'agit avant tout de plaire, mais tirant surtout sa source des

¹⁸¹ *Le nouveau Mercure galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Décembre 1677. & plusieurs autres*, Paris, chez Claude Barbin, décembre, 1577 [sic pour 1677].

¹⁸² Voir une reproduction en annexe A d'une énigme en image et d'une gravure de mode tirées du *Mercure* du mois de janvier 1678.

¹⁸³ Rappelons que quelques numéros du *Mercure* avaient paru entre 1672 et 1674. Puis, la publication s'était interrompue pour reprendre de façon régulière à partir de 1677.

¹⁸⁴ *Le nouveau Mercure galant, Contenant tout ce qui s'est passé de curieux depuis le premier de Janvier, jusques au dernier Mars 1677*, Paris, chez Jean Ribou, janvier, 1677, p. 11-20.

« ouvrages d'esprit » et des « galanteries ». Aussi Visé insistera-t-il sur le fait que ce sont précisément les pièces galantes qui distingueront le *Mercur* des autres périodiques :

Mais, dit quelqu'un, n'y a-t-il rien à craindre du costé de ceux qui ont le Privilege de la Gazette ? car il faudra necessairement que le *Mercur* employe quelques uns de leurs Articles. Vous faites bien de dire quelques-uns, répondit le Chevalier, car le nombre en sera petit. La Gazette ne parle, ny des Modes, ny des Affaires du Parnasse, qui jointes aux Pieces Galantes qui auront cours dans le monde, & qui seront en quelque réputation, rempliront presque tout le *Mercur*¹⁸⁵.

Le *Mercur galant* se présentera en effet comme l'emblème par excellence de ces petites pièces galantes et fugitives, adjointes aux phénomènes de mode, où l'on trouvera « mille petites choses particulieres qu'on ne pourroit mettre autre-part¹⁸⁶ ». Ainsi donc, la poésie galante, telle que la donnera à voir le *Mercur*, sera une poésie de la légèreté et de la variété plaisante, mélangeant les tons et les genres, passant des affaires du Parnasse aux aventures galantes et suivant en cela une pratique de la bigarrure qui s'affirmait de plus en plus. Dufresny renchéra plus tard sur cet aspect du recueil :

C'est assez de Nouvelles de suite : je les interrompray souvent par des Ouvrages d'esprit ou par des Historiettes, quand j'en auray. Cette alternative des-ennuyera également certains beaux Esprits que les Nouvelles fatiguent, & certains Nouvellistes qu'un Ouvrage d'esprit fait bâiller.

La difficulté, c'est de trouver une espece d'ordre pour arranger d'une manière amusante tant de sujets differens ou opposez. Je trouve cela si difficile que je desespere d'y réussir. Un bel ordre est bien plus aisé à trouver. L'ordre a des regles mais un desordre agreable n'a gueres d'autres regles que la variété & le goust.

La variété est une regle seur pour plaire ; je vous promets de varier quand j'auray dequoy. A l'égard du goust, la regle seure, c'est que le goust d'un seul homme ne sçauroit plaire à tous¹⁸⁷.

Dans ce passage, la variété se trouve adossée au développement d'une esthétique du « désordre agréable » telle que nous l'avons déjà évoquée et qui prend appui sur l'essor du concept de goût, notion selon laquelle le public est à même d'apprécier les œuvres littéraires en instituant le sentiment en critère de jugement. Or, comme le goût est par

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 206-207.

¹⁸⁷ *Mercur galant*, juin, juillet et août, 1710, *op. cit.*, p. 27-29.

nature subjectif, il ne peut que varier d'un individu à l'autre, d'où la nécessité d'offrir au public des pièces extrêmement diverses qui chercheront par là à répondre aux attentes multiples des lecteurs, attentes qui correspondent alors à un besoin d'agrément. C'est ce goût pour la diversité liée au plaisir et qui préside à la composition du *Mercur* que rappelle ici François Moureau : « Ce pot-pourri d'un intérêt très inégal avait pour ambition de peindre la "bigarrure" de la vie, selon la définition que Dufresny avait donnée de "l'amusement"¹⁸⁸ » dans son ouvrage des *Amusements sérieux et comiques*. Aussi Moureau observe-t-il que ce goût du pot-pourri se décline selon plusieurs tons, qui viennent dès lors répondre aux matières variées qui sont traitées :

Les historiettes et les contes du *Mercur* sont d'une grande diversité : de l'anecdote parisienne au conte oriental, à peu près tous les styles, sauf celui de la nouvelle historique, y sont représentés, mais Dufresny les traite avec une grande liberté de ton ; dans les nouvelles les plus romanesques apparaissent l'ironie et le burlesque, dans les plus « réalistes », des thèmes issus de la conversation galante¹⁸⁹.

En effet, si la multitude des genres littéraires représentés rend compte de ce goût affirmé pour la variété, celui-ci est rendu d'autant plus visible lorsque celles-ci côtoient les nouvelles politiques et relations de voyage, rédigées dans un ton plus sérieux et qu'offre également le *Mercur*. Cette bigarrure semble d'ailleurs inhérente au mode de diffusion que constitue le recueil qui, en rassemblant un grand nombre de petites pièces, ne peut que proposer une grande variété dans les matières et dans les formes.

Toutefois, on s'en doute, cette diversité pouvait facilement apparaître comme un « désordre » déraisonnable aux yeux des tenants d'une poétique classique prônant l'unité de ton. Aussi la critique est-elle parfois mitigée quant à ce caractère des recueils de

¹⁸⁸ François Moureau, *Le Mercur galant de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*, Oxford, Voltaire foundation, 1982, p. 37.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

pièces détachées. Villiers, dans ses *Entretiens*, en offre un bel exemple à propos des *Diversités Curieuses* de Bordelon (1694) :

Le Provincial. Vous devriez donc être content du Livre intitulé, *Diversitez Curieuses* ; c'est un ramas de cent choses, qui n'ont entre-elles aucune connexion ; tout y est compilé sans ordre.

Le Parisien. Je souffrirois qu'on ne gardât pas un ordre exact dans l'arrangement des matieres. Ces Livres doivent un peu ressembler à la conversation, où vous voiez bien, quand ce ne seroit que par celle que nous avons ici ensemble, qu'on ne se gêne point tellement à parler d'un sujet, qu'on ne le laisse quelquefois pour en traiter d'autres ; & d'ailleurs l'ordre & la methode, qui sont l'ame des discours & des Livres où il s'agit de persuader, sont assez inutiles en ceux où l'on ne se propose que de rendre compte de ce que les autres ont dit, qui est le seul but de ces sortes de Recueils ; mais si je souffre qu'on n'y garde aucun ordre, je ne puis souffrir qu'on n'y garde aucun choix ; c'est par le peu de choix des matieres que je blâmerois non seulement le Livre que vous venez de nommer, mais encore certains autres Livres en ce genre, quoi qu'on y ait observé un ordre regulier, puisqu'on a suivi celui des lettres de l'Alphabet¹⁹⁰.

Ici, la position du Parisien est celle d'un entre-deux : si la bigarrure peut être acceptée sous l'égide d'une esthétique de la conversation encore inspirée par un goût pour le naturel, on ne doit toutefois retenir que les meilleurs morceaux. Or, le Provincial condamnera, quant à lui, la trop grande diversité des matières qui se présente comme une espèce de fouillis, résultat d'une négligence affichée :

Le Provincial. Pour moi, j'avouë que j'ai été rebuté de la confusion qui regne dans ces compilateurs. Je croirai, si vous voulez, que ces Livres doivent ressembler à la conversation ; mais vous m'avoûrez aussi, que quelque liberté qu'elle donne de ne pas toujours suivre regulierement le même sujet, elle ne permet point de sauter continuellement de branche en branche, & que rien n'y fatigue davantage que ces hommes ou distraits ou frivoles, qui parlent à la fois de cent choses qui n'ont entr'elles aucun rapport. C'est-là ce qui me fatigue dans les Recueils dont j'ai parlé : on y trouve souvent dans la même page les maximes les plus sérieuses avec les discours les plus libertins ; d'un trait de devotion on passe à un trait de galanterie ; je voudrois qu'on eût un peu mieux ménagé les transitions¹⁹¹.

Cette manière de sauter de branche en branche rappelle ici le projet que se donnera, quelques années plus tard, van Effen qui, on l'a vu, se complaisait dans des « petites cabrioles de l'imagination ». Le reproche que fait le Provincial à ce type de recueil de ne pas « ménager les transitions » sera, du reste, adressé par Dufresny, Fuzelier et La Roque, co-éditeurs du *Mercur*e à partir de 1721, qui rejeteront cette façon de faire

¹⁹⁰ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, op. cit., p. 233-[235].

¹⁹¹ *Ibid.*, p. [235]-236.

traditionnelle du périodique. En effet, ils se proposeront de réduire au minimum, voir d'élaguer complètement les transitions entre les différentes pièces :

Le choix des transitions souvent absurdes, presque toujours forcées dans un ouvrage qu'on a jamais le loisir de limer, n'est qu'une délicatesse inutile qu'il faut rejeter entièrement du Mercure, aussi bien que le stile épistolaire qu'il a si longtems affecté. Ce stile répandoit trop d'uniformité dans notre Journal, & y ameneroit infailliblement toutes les phrases fastidieuses que le compliment traîne à sa suite. La lecture d'un Recueil diversifié par les expressions comme il l'est par les matieres, sera plus amusante que celle d'un Livre qui viendrait tous les mois repeter au Public le même langage¹⁹².

Bref, si, à la fin du XVII^e siècle, alors que Visé s'efforçait d'inscrire les différentes pièces dans le contexte plus général d'une lettre à une dame, fût-il très brièvement rappelé, Dufresny et ses collègues n'y voient qu'un faux expédient factice qui a pour conséquence d'alourdir le périodique. En ce sens, cette pratique de la bigarrure s'affirme de manière de plus en plus radicale à mesure que le siècle avance. C'est d'ailleurs ce que semble confirmer notamment *Le recueil du Parnasse* de Prétot qui, en 1743, paraît effectuer un simple collage des différents morceaux de poésie galante qu'il offre au public. Dans celui-ci, on passe sans ambages d'un discours sur les avantages de la vie civile et la vie rustique et à des stances dans le goût de l'élégie, puis à un fragment d'une cantate pour le rétablissement du concert de Mâcon, à une chanson sur l'air de Joconde, etc.¹⁹³ De même, dans *La bigarrure, recueil de pièces fugitives* de 1756, à un « Madrigal pour Mademoiselle de T*** » succède une « Requete pour deux Musiciens Choristes » et un « Couplet impromptu pour Me. M*** pour le jour de sa Fête, huit de Mars »¹⁹⁴. En ce sens, les recueils de pièces galantes s'inscrivent de manière évidente dans une esthétique du collage, faisant de l'ouvrage une pièce d'agrément, formée de plusieurs petits ornements juxtaposés dans une agréable variété dévouée au plaisir. Or, ce qui rend

¹⁹² *Le Mercure de Juin & Juillet*, Paris, chez Guillaume Cavelier, La Veuve Pierre Ribou, Guillaume Cavelier, Fils, André Cailleau, première partie, juin et juillet 1721, p. v-vi.

¹⁹³ Voir Étienne André Philippe de Prétot, *Le recueil du Parnasse*, op. cit., t. 1, p. 51 à 71.

¹⁹⁴ Voir *La bigarrure, recueil de pièces fugitives*, Par Mr. D. H***, Lausanne, chez Michel Bousquet, 1756, p. 9 à 11.

possible la mise en recueil qui suppose le rassemblement de plusieurs pièces si favorable à une diversité des tons et des manières, est le caractère bref de ces poésies qui, en ce sens également, s'inscrivent dans un goût pour le petit duquel relève la pratique en mineur.

Rapport-Gratuit.com

CHAPITRE III

UNE ESTHÉTIQUE DE LA BRIÈVETÉ

La grande variabilité des genres mineurs, que met particulièrement bien en évidence la diffusion par les recueils, permet maintenant d'observer cette deuxième manifestation du « petit » qu'est la brièveté. En effet, si la dimension réduite des ornements et motifs caractérise l'architecture rococo, elle sera également mise à profit dans les pièces galantes, comme le remarque Weisgerber : « De même, en littérature, les sujets ainsi nommés, matières de contes, d'historiettes, se signalent par leur minceur. Somme toute, on débouche dans ce qui s'appelait alors le "petit goût", par opposition à la grande manière¹⁹⁵ ». Dans ce contexte, la variété et la diversité devenaient propices à la mise en place d'une esthétique de la bigarrure qui ne pouvait trouver à s'accomplir que dans de petites pièces pouvant se succéder rapidement au fil des pages ou des feuilles volantes. Et de fait, la poésie fugitive¹⁹⁶ est, à cet égard, particulièrement représentative de cet idéal de brièveté auquel aspirent les auteurs galants, si bien qu'elle deviendra bientôt la cible privilégiée des théoriciens favorisant la réflexion et l'étude :

¹⁹⁵ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op.cit., p. 93.

¹⁹⁶ Rappelons que la poésie fugitive se définit essentiellement par son mode de diffusion. Sylvain Menant (voir *La chute d'Icare*, op. cit.) et Nicole Masson mentionnent tous deux qu'il s'agit d'une poésie vouée à l'éphémère et à la volatilité, « sujet[te] à se perdre aisément » (Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 19). Ainsi, si la galanterie littéraire peut être associée à la poésie fugitive, c'est surtout par cette volonté affirmée de ne pas s'inscrire dans la longue durée et de s'accomplir dans un mode de diffusion qui permet aux diverses pièces d'être rapidement et facilement interchangeables.

La poésie fugitive reflète les ambivalences de la brièveté mondaine, glissant de la subtilité à la frivolité. Ses contempteurs y dénoncent le symptôme d'une anémie : à ces « miniatures exquises » faites pour briller dans un salon, ils opposent l'énergie de l'encyclopédiste, engagé dans cette vaste entreprise qui s'assigne pour fin de tout dire¹⁹⁷.

Les petites pièces qualifiées de « miniatures exquises » se posent donc contre un idéal de complétude et d'érudition militante, en faisant de la frivolité le moteur de leur production. Aussi cette frivolité, cette légèreté de ton et de propos, est-elle aussitôt conçue comme l'apanage d'une forme d'écriture mineure, voire de circonstance, alors même que les plus grands auteurs s'y adonnent :

Autre vivier de formes brèves (épigrammes, madrigaux, impromptus...), la poésie fugitive du siècle des Lumières est par excellence « une poésie de société », une « poésie dans la conversation » [...]: les pièces fugitives ne sont au reste que rarement conservées par l'impression ; si celles de Voltaire (expert en la matière) sont réunies en volumes, les éditeurs précisent que leur auteur « attachait très peu de prix à ces bagatelles »¹⁹⁸.

Dans ce contexte, la brièveté mondaine, dont la poésie fugitive est l'une des actualisations les plus éloquents, deviendra la cible de critiques qui ne verront dans ces petites pièces brillantes qu'un symptôme de la frivolité dans laquelle se complaisent les gens du monde et qui sera, au fur et à mesure que le siècle avancera, associée à un phénomène de dégénérescence. A contrario, les auteurs galants se réclameront de cette brièveté pour mieux en montrer les avantages esthétiques et poétiques, suivant en cela un certain goût moderne adossé à une esthétique rocaille. Et cette brièveté portera en premier lieu sur la dimension des œuvres ainsi produites. À ce propos, Jean-Paul Sermain propose trois caractéristiques propres au « petit », conçu à nouveau comme une modalité d'écriture et qui entre ainsi « dans la constitution d'une problématique du "mineur"¹⁹⁹ ». La première consiste évidemment en une dimension réduite du texte : ici, le « petit » s'applique à la forme de l'œuvre, ce qui permet d'établir des rapprochements

¹⁹⁷ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 44.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Jean-Paul Sermain, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », dans Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. [27].

avec une esthétique du recueil, notamment théorisée par les travaux sur l'écriture brève²⁰⁰. Dans le même ordre d'idées, Sermain identifie ensuite le détachement comme un aspect essentiel du « petit » et qui représente « ce qu'on peut isoler, percevoir, mais aussi enlever et qui se suffit à lui-même²⁰¹ ». En ce sens, le mot d'esprit ou le trait frappant, chers à l'esthétique galante (et auxquels sera consacré le deuxième chapitre), sont à rapprocher de ce goût pour le détachement, au même titre que la publication en recueil. Enfin, l'auteur affirme que l'absence d'unité formelle constitue la troisième marque de l'écriture en petit. Cet aspect ne semble ici pas étranger au goût pour la variété qui dicte la composition de recueils ou de périodiques, dans lesquels sont regroupés une diversité de textes qui mettent en évidence une valorisation de la discontinuité. Toutefois, rappelle l'auteur, « [c]e qui assure la consistance du "petit", se retrouve par conséquent en deçà du texte (lui, informe), dans l'acte discursif, dans l'acte de langage qu'il imite ou qu'il effectue, et par conséquent dans la participation à la culture où de tels actes se forment, s'échangent et se comprennent²⁰² ». Dans le cas qui nous occupe, l'unité de ces pièces serait donc à chercher du côté de l'esthétique galante, comme mode d'écriture issu d'une même culture et d'une même sociabilité idéalisée. Il est cependant possible d'apporter une nuance à cette analyse que propose Sermain, en rappelant simplement que, malgré leur discontinuité et leur manque de fixité formelle, les œuvres relevant de l'écriture en petit réactivent tout de même une pléthore de micro-genres (madrigal, épigramme, ode, églogue....) qui, eux, constituent des textes autonomes dont la forme, si elle n'est pas toujours clairement définie, on l'a vu, est

²⁰⁰ Voir entre autres Philippe Baron et Anne Mantero (dir.), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, PU Franc-Comtoises, 2000 ou encore l'ouvrage de Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

²⁰¹ Jean-Paul Sermain, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », *art. cit.*, p. 37.

²⁰² *Ibid.*, p. 38.

facilement reconnaissable par les contemporains. L'absence d'unité formelle est par conséquent davantage à considérer ici dans le processus de compilation qu'au sein des textes eux-mêmes. Aussi importe-il maintenant de s'interroger sur ces trois modalités du « petit » propres aux œuvres galantes, où la dimension réduite des pièces permet une publication en recueil, selon une disposition marquée par une forme qui valorise la négligence, voire un goût certain et affirmé pour le désordre, et un usage du fragment.

1. Brièveté de la forme : de la feuille volante à l'épigramme

Le petit, ici, viendra donc d'abord qualifier la forme : dans un premier temps, ce seront les genres brefs qui seront investis de préférence, soit, en vers, les madrigaux, épigrammes, épitaphes, églogues, odes, sonnets, bouts-rimés et autres, et en prose, les contes de fées, historiettes et nouvelles galantes. En ce sens, la brièveté, outre qu'elle répond à un désir de divertissement salonnier, constitue un nouvel idéal esthétique et poétique qui est encouragé par les auteurs galants, las des longueurs caractérisant certains genres favorisés depuis le début du XVII^e siècle, et auquel s'alliera un refus d'une forme de pédantisme pesant et inapproprié dans le cadre des relations mondaines. L'esthétique galante s'affirme ainsi, dès son apparition, comme « [h]ostile à tout ce qui sent l'École et le Pédant, la contrainte et l'affectation²⁰³ ». C'est d'ailleurs ce que donne à voir Marivaux, dans la sixième feuille du *Spectateur français*, où il met en scène un « homme d'esprit grave » qui cherche à acquérir chez un libraire une nouveauté. Alors que le libraire lui suggère le *Spectateur*, l'homme met « la main sur un gros livre, dont la reliure était *neuve*, et lui dit : Est-ce cela ? Non, monsieur, reprit le libraire, *le Spectateur*

²⁰³Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 28.

ne paraît que par feuille, et le voilà. Fi ! Repartit l'autre, que voulez-vous qu'on fasse de ces feuilles-là ? Cela ne peut être rempli que de fadaïses, et vous êtes bien de loisir, d'imprimer de pareilles choses²⁰⁴ ». En réponse au libraire qui lui demande s'il l'avait lu, l'homme répond : « [N]on, je ne lis que du bon, du raisonnable, de l'instructif, et ce qu'il me faut n'est pas dans vos feuilles. Ce ne sont ordinairement que de petits ouvrages de jeunes gens qui ont quelque vivacité d'écolier, quelques saillies plus étourdies que brillantes, et qui prennent les mauvaises contorsions de leur esprit pour des façons de penser légères, délicates et cavalières²⁰⁵ ». Le narrateur du *Spectateur* intervient alors, sous le mode ironique :

Pures bagatelles que des feuilles ! La raison, le bon sens et la finesse peuvent-ils se trouver dans si peu de papier ? Ne faut-il pas un vaste terrain pour les contenir ? Un bon esprit s'avisait-il jamais de penser et d'écrire autrement qu'en gros volumes ? Jugez de quel poids peuvent être des idées enfermées dans une feuille d'impression que vous allez soulever d'un souffle ! Et quand même elles seraient raisonnables, ces idées, est-il de la dignité d'un personnage de cinquante ans, par exemple, de lire une feuille volante, un colifichet ? Cela le travestit en petit jeune homme, et déshonore sa gravité ; il déroge. Non, à cet âge-là, tout savant, tout homme d'esprit ne doit ouvrir que des in-folio, de gros tomes respectables par leur pesanteur, et qui, lorsqu'il les lit, le mettent en posture décente ; de sorte qu'à la vue du titre seul, et retournant chaque feuillet du gros livre, il puisse se dire familièrement en lui-même : Voilà ce qu'il faut à un homme aussi sérieux que moi, et d'une aussi profonde réflexion²⁰⁶.

Marivaux s'oppose ici d'emblée au préjugé répandu accordant davantage de valeur aux gros ouvrages in-folio, pour mieux ridiculiser cette posture dans un périodique qui se présente comme un plaidoyer en faveur de la feuille volante et mettre en application les principes même qu'il prêche. À ce propos, Alexis Lévrier met bien en évidence cette forme de défense de la feuille volante à laquelle se livre Marivaux et les auteurs de « spectateurs » : « En outre, les auteurs étudiés ne se contentent pas de parler de leurs périodiques comme de “feuille” ou de “feuilles volantes” : pour bon nombre d'entre eux,

²⁰⁴ Pierre de Marivaux, « Le spectateur français » [1721-1724], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969, sixième feuille, p. 138.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

ils font aussi la preuve de leur attachement à ce format²⁰⁷ ». Marivaux reprendra cette critique des gros volumes dans *L'indigent philosophe* quelques années plus tard : « Aussi voit-on des ouvrages si languissants ; j'admire comment l'auteur peut les finir ; car à la vingtième page son esprit à demi mort ne va plus, il se traîne, et vous qui lisez son livre, vous le trouvez solide à cause qu'il est pesant ; vous autres lecteurs, vous êtes pleins de ces méprises-là²⁰⁸ ». L'auteur rend ici compte du préjugé public selon lequel les lecteurs associent inconsidérément longueur des ouvrages et profondeur de la réflexion, mais en opposant l'écriture vive des petits genres aux esprits mourant des in-folio, ce qui justifie son plaidoyer en faveur de la feuille volante. Il développera d'ailleurs à nouveau cet argument en 1734, dans *Le cabinet du philosophe* :

Il est vrai qu'en France un ouvrage distribué par feuilles ne paraît pas à son avantage ; c'est tenter le jugement des lecteurs, que de le produire sous cette forme-là ; c'est risquer qu'on ne le méprise. La feuille semble ne promettre qu'une bagatelle, et n'est souvent que le coup d'essai d'un jeune auteur, ou de quelque aventurier de belles-lettres, de quelque petit esprit suffisant, qui se met à rêver dans son cabinet quelques platitudes, et qui en compose une brochure, dont l'impression ne régale que lui seul. Mais un volume est respectable, et quoiqu'il puisse ne valoir rien dans ce qu'il contient, du moins porte-t-il une figure qui mérite qu'on l'examine et qui empêche qu'on ne le condamne sans le voir. Car enfin c'est le prendre sur un ton très sérieux avec le public que de lui présenter un volume ; c'est lui dire : prenez garde à ce que vous allez lire : et voilà ce qu'on ne lui dit point quand on ne lui présente qu'une feuille ; il semble même qu'on lui dise le contraire, et qu'on le prie de ne la lire que par distraction, qu'en passant et ne sachant que faire²⁰⁹.

Dans ce préambule justificatif de son ouvrage, Marivaux tente ainsi de donner, sinon ses lettres de noblesse, du moins une certaine légitimité à la publication par feuilles, propre à fournir une morale riante, agréable, accessible à un public avide avant tout de plaisir. Aussi le format de la feuille volante n'est-il pas réservé aux périodiques du type « spectateurs » ; il apparaît dès la seconde moitié du XVII^e siècle et pas seulement dans

²⁰⁷ Alexis Lévrier, *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, Paris, PUPS, 2007, p. 66.

²⁰⁸ Pierre de Marivaux, « L'indigent philosophe » [1727], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969, sixième feuille, p. 311.

²⁰⁹ Pierre de Marivaux, « Le cabinet du philosophe » [1734], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969, première feuille, p. 336.

le contexte des périodiques, mais pour la diffusion de courts ouvrages également²¹⁰. Ainsi, loin de relever d'un défaut d'incapacité, la légèreté de plume caractérisant la feuille volante et qui participe de ce goût pour la brièveté est héritière de la tradition mondaine valorisant l'aisance, dont les maximes de La Rochefoucauld représentaient déjà l'un des modèles. De fait, « [l]a forme des *Maximes* porte la marque d'une esthétique de la conversation (pratique stylistique de la brièveté, abandon du discours méthodique), mais aussi la trace d'une origine mondaine (le souvenir des jeux littéraires du salon)²¹¹ ». À l'aube du XVIII^e siècle et sous l'influence d'une culture salonnrière qui favorise l'esprit d'à-propos, le souci de l'autre et le refus du pédantisme s'affirme un goût pour la brièveté qui viendra marquer de manière plus forte les œuvres littéraires galantes.

Il semblerait ainsi que l'essor d'une galanterie rocaille ait contribué à une forme de réhabilitation du petit, ou du moins à sa revalorisation en littérature. Aussi pouvons-nous sans doute rapprocher cette nouvelle valorisation de la brièveté à un désintérêt pour les (trop) longs romans précieux²¹² de la première moitié du XVII^e siècle. De fait, la brièveté en littérature est souvent mise à contribution dans une optique de contestation, ou du moins d'opposition à d'autres formes littéraires qui se trouvent par le fait même rejetées, comme le rappelle ici Philippe Baron : « Loin d'être première, l'œuvre courte est fréquemment dans une position dérivée ; c'est une adaptation, ou encore un refus, une réaction contre une longueur qui, à un moment de l'évolution d'un genre, est jugée

²¹⁰ À ce sujet et à propos de la mode des « spectateurs », on consultera avec profit l'ouvrage d'Alexis Lévrier cité plus haut.

²¹¹ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 26.

²¹² Comme les dénominations varient quant au type de romans dont relèvent ceux des Scudéry et de La Calprenède, nous choisissons ici d'utiliser le terme de *précieux*, puisqu'il permet d'établir une certaine filiation dans le cadre de l'esthétique galante, bien qu'elle écarte de ce modèle assez rapidement.

encombrante, voire fastidieuse²¹³ ». En ce sens, les auteurs galants du XVIII^e siècle, suivant en cela la voie ouverte par Voiture, Sarasin et les tenants de la première galanterie, se positionneront contre les longueurs du roman précieux, qui avait pourtant servi de modèle ou du moins de point d'appui au développement de l'esthétique galante au XVII^e siècle²¹⁴. Dans le cas qui nous occupe, la prolifération des genres brefs à partir de la fin du XVII^e siècle va en effet de pair avec le désintérêt suscité par les longs romans qu'avaient chéris l'époque allant d'Honoré D'Urfé aux Scudéry, modèles esthétiques à certains égards à partir desquels s'est élaborée ce que Delphine Denis a identifié comme une première galanterie²¹⁵. La prose des auteurs galants à partir du dernier tiers du XVII^e siècle allait donc trouver à s'épanouir dans des genres narratifs s'inspirant certes des poncifs de la galanterie précieuse²¹⁶ dont ils étaient héritiers, mais en y retranchant les longueurs fastidieuses pour le lecteur. C'est d'ailleurs ce que met ici en évidence Eustache Le Noble dans l'adresse au lecteur qui accompagne l'*Histoire de Ildegerte reine de Danemark et de Norwege*, parue en 1694 :

Les Goûts sur les Livres changent de mode chez les François comme les habits. Les Longs romans pleins de paroles & d'avantures Fabuleuses, & vides des choses qui doivent rester dans

²¹³ Philippe Baron et Anne Mantero, *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, PU Franc-Comtoises, 2000, p. 8.

²¹⁴ Sur le rôle des romans d'Honoré d'Urfé, de Madeleine de Scudéry et de La Calprenède dans la constitution de l'esthétique galante, voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 et *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion 1997, de même que Alain Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976.

²¹⁵ Rappelons en effet que ceux-ci, de l'*Astrée* à la *Clélie*, peuvent sans doute être considérés comme le ferment d'une première galanterie, et les auteurs des générations suivantes y puiseront abondamment en parsemant leurs œuvres de références à ces sources galantes et réinvestiront notamment ce qui a été identifié comme une esthétique de la conversation.

²¹⁶ Ici, nous utilisons le syntagme de « galanterie précieuse » pour identifier l'esthétique qui semblait primer dans les romans parfois qualifiés de *baroques* de la première moitié du XVII^e siècle, particulièrement ceux publiés par Mlle de Scudéry, bien que nous soyons consciente de la polysémie entourant le qualificatif de *précieux* et les débats auxquels il donne lieu. Pour notre part, nous le croyons propre à qualifier une certaine inflexion galante marquée, entre autres, par une analyse approfondie du sentiment, notamment amoureux, une conception de l'amour fortement influencée par une nécessité de vertu et un style littéraire recherché qui favorise la parole élégante en même temps qu'une adhésion aux phénomènes de mode.

l'esprit du Lecteur & y faire fruit, étoient en vogue dans le tems que les Chapeaux pointus étoient trouvez beaux. On s'est lassé presqu'en même temps des uns & des autres, & les petites Histoires ornées des agrémens que la vérité peut souffrir ont pris leur place, & se sont trouvées plus propres au génie François qui est impatient de voir en deux heures le dénouement & la fin de ce qu'il commence à lire²¹⁷.

Ici, la référence aux chapeaux pointus met en évidence l'époque ciblée par *Le Noble*, qui conçoit ces longs romans « pleins de paroles & d'avantures Fabuleuses » comme ceux dont était friand le public du début du XVII^e siècle. Aussi le goût de la brièveté dicté par le caractère français trouve-t-il à s'épanouir dans la multitude de contes ayant paru à partir des années 1690 et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle où *Le cabinet des fées* vient couronner cette mode littéraire²¹⁸ lancée par les auteurs galants. Antoine Hamilton rappellera d'ailleurs cette dimension des contes de fées et le phénomène de mode qu'il a suscité dans son « épître à M.L.C.D.F. » qui précède les *Quatre facardins* :

Les Contes ont eu pour un temps
Des lecteurs et des partisans,
La cour même en devint avide ;
Et les plus célèbres romans
Pour les mœurs et les sentiments,
Depuis Cyrus jusqu'à Zayde,
Ont vu languir leurs ornements,
Et cette lecture insipide
L'emporter sur leurs agréments²¹⁹.

Le conte, divertissement de cour toutefois rattaché à une littérature mineure, a donc conquis un public las des « ornements languissants » des romans de Madeleine de Scudéry et de Mme de La Fayette et désireux de voir « en deux heures le dénouement et la fin de ce qu'il commence à lire », comme le mentionnait *Le Noble*. Ce désintérêt pour les longs romans qui avait commencé à s'affirmer dès le dernier tiers du XVII^e siècle

²¹⁷ Eustache Le Noble, « Au lecteur », dans *Histoire de Ildegerte reine de Danemark et de Norwege ; ou l'Amour magnanime*, Amsterdam, chez Jean-Louis de Lorme, 1695.

²¹⁸ Sur le conte de fées comme mode, voire l'ouvrage fondateur de Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

²¹⁹ Antoine Hamilton, « Épître à M.L.C.D.F. », cité par Charles Joseph de Mayer, « Discours sur l'origine des contes des fées », dans *Le cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, Amsterdam et Paris, rue et hôtel Serpente, 1786, t. 37, p. 2.

dans le conte merveilleux donna également lieu à l'essor du genre des nouvelles galantes. Celles-ci se multiplièrent de même dans le dernier tiers du siècle, particulièrement grâce à la plume de femmes de lettres, ce genre leur permettant de s'inscrire dans une certaine tradition à laquelle avait présidé Scudéry-Sapho, tout en s'adaptant au goût de leur temps par un processus de « réduction » du roman en nouvelle. C'est ce que signale Mme de Villedieu, en 1670, dans son épître à Monseigneur de Lionne, qu'elle place en tête de ses *Annales galantes* : « Cette science du monde qu'on voit briller dans votre Ministère m'a fait comprendre que c'était vous servir à votre mode que de vous envoyer en raccourci les intrigues des Cours anciennes ». Ces intrigues en raccourci présenteront alors un « abrégé de toutes les galanteries étrangères »²²⁰. Loin du récit détaillé et allongé de péripéties se répétant sur plusieurs volumes, le goût galant dont se réclame Mme de Villedieu passe par une réduction, un amenuisement du texte venant servir un idéal de brièveté. C'est aussi cette ambition qui préside à la rédaction des *Caprices du destin* de Mlle Lhéritier et qui regroupe des nouvelles et historiettes. Dans l'avertissement qu'elle met en tête de son recueil, l'auteure indique le procédé de réécriture auquel elle s'est adonnée, à partir des ouvrages fournis par « plusieurs de nos vieux Romanciers, et aussi par divers Auteurs Italiens » :

[I]ls ont mis dans cette Histoire cent bizareries étranges, & y ont fait un mélange monstrueux des miracles de la vraye Religion, & des prétendus miracles des faux Dieux, dont ils parlent toujours comme s'ils estoient des Divinitez réelles, & à qui ils font faire sans cesse des prodiges. J'ay tâché à ne pas tomber dans des fautes si grossieres. J'ay pris seulement le fond de l'Histoire, & en ay retranché plusieurs choses qui m'ont paru ou ennuyeuses, ou du moins inutiles ; j'en ay ajouté beaucoup d'autres, & y ay mis des épisodes, qui m'ont paru propres à

²²⁰ Marie-Catherine-Hortense de Villedieu, « Épître à Monseigneur de Lionne, Secrétaire et Ministre d'État, etc. », dans *Les annales galantes* [1670], Paris, Société des textes français modernes, 2004, p. [41].

conserver plus de vray-semblance dans l'Historiette, & propres aussi à la conduire d'une manière plus naturelle à son dénouement.²²¹

Outre une forme de démystification de la fable antique à laquelle s'adonneront d'ailleurs la plupart des auteurs galants, Mlle Lhéritier témoigne ici de ce remaniement des modèles qu'avaient constitués les vieux romanciers²²², dans une forme de réappropriation galante qui élague les longueurs ennuyantes suivant un goût qu'on pourrait rapprocher d'un certain classicisme servant de caution à l'entreprise et qui valorise la vraisemblance et le naturel. Aussi Donneau de Visé, dans sa préface aux *Nouvelles galantes*, réaffirme-t-il ce désir de concision en tant qu'idéal de ses contemporains :

Je pourrois donner à peu pres les mêmes raisons à ceux qui trouveront quelques-unes de mes Nouvelles trop courtes, & leur dire que je n'ay rien voulu adjoûter à la verité ; mais ce n'est pas ce qui m'a empêché de les pousser plus loin. J'aurois pû de mes trois Tomes en faire plus de vingt, sans adjoûter aucun Incident, s'il n'avoit été question que de faire de grands raisonnemens, & de longues conversations ; mais je voy tous les jours tant de Gens passer par-dessus, & laisser de bonnes choses pour vouloir suivre le fil de l'Histoire, que j'ay crû devoir travailler selon le goust du Lecteur [...]²²³

Dans ce passage, Visé rend compte d'un dégoût du public pour les longueurs des romans en vingt tomes, tels que la *Clélie* ou le *Grand Cyrus*, en prenant à la fois appui sur un refus du pédantisme s'actualisant dans de longs raisonnements et un rejet des conversations interminables, qui semble ici une référence directe aux romans de Madeleine de Scudéry²²⁴. Visé mentionne toutefois qu'il n'a « pû (s)'empêcher de mettre une Conversation dans (s)es Nouvelles, encor qu'elles ne plaisent plus dans ces

²²¹ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « Avertissement », dans *Les caprices du destin, ou recueil d'histoires singulieres et amusantes. Arrivées de nos jours*, Paris, au Palais, chez Pierre-Michel Huart, 1718, n.p.

²²² À ce propos, Jean Chapelain avait déjà rédigé en 1646 son ouvrage intitulé *De la lecture des vieux romans*, qui avait circulé en manuscrit et qui témoignait de ce goût pour les romans médiévaux, lesquels nécessitaient toutefois un certain remaniement pour être appréciés au tournant du XVIII^e siècle.

²²³ Jean Donneau de Visé, « Préface », dans *Les nouvelles galantes, comiques, et tragiques*, Paris, chez Estienne Loyson, 1680, t. 1, n.p.

²²⁴ Sur le « genre » de la conversation chez Madeleine de Scudéry, voir Delphine Denis, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997.

sortes d'Ouvrages²²⁵ », témoin d'une époque de transition dans l'esthétique galante. De fait, comme le rappelle François Moureau, « [l]es longues conversations, la dialectique amoureuse ennuyaient un siècle pressé : dans cette opinion se rencontraient le Parisien désabusé et le provincial un peu las du jeu sans cesse recommencé du refus, de l'aveu, de l'enlèvement [...]»²²⁶. D'ailleurs, Visé renchérit sur cette critique des longs romans parsemés de conversations galantes et désormais passés de mode :

[C]'est pourquoy je ne me suis gueres échappé à dire de ses sortes de choses, qui dans les Romans ne plaisent pas mêmes à ceux qui les trouvent belles, si ce n'est quand j'ay parlé de certaines Gens, dont les caractères sont si extraordinaires, que je les ay crûs aussi plaisans, que les aventures les plus surprenantes. J'aurois bien voulu, pour étendre mes Nouvelles, donner à mes Heroïnes l'esprit d'une Personne de trente ans, avant l'age de raison ; & la valeur d'Alexandre & de Cesar à mes Héros, presque aussi-tôt que la parole. J'aurois bien voulu décrire l'enfance des autres & leurs petits jeux d'esprit, & d'autres Bagatelles semblables, par lesquelles les Heroïnes & les Heros futurs font connoître ce qu'ils doivent être un jour : Mais il faut avoir pour cela un esprit delicat que je n'ay pas, & sans lequel on tombe dans des bassesses qui ne sont souffertes que selon que le Nom de l'Autheur s'est rendu considerable.²²⁷

Ici, les poncifs du roman précieux sont rappelés pour mieux en faire la critique, critique qui sera mise en application dans la rédaction des nouvelles qui suivent. Toutefois, contrairement au goût burlesque par exemple, les nouvelles galantes, si elles délaissent les longueurs au profit d'une brièveté du récit, se placent tout de même dans le sillage d'une esthétique galante de laquelle participait la préciosité, mais en infléchissant certains éléments selon le goût du public moderne. On conserve donc une certaine esthétique de la conversation, un goût pour une forme de théâtralité, des thèmes récurrents, tels que l'amour et sa métaphysique, etc., mais qui subiront tous une inflexion particulière sous l'influence d'une galanterie rocaille. D'ailleurs, ce procédé d'abréviation qui naît d'un refus des longueurs ennuyeuses est particulièrement bien mis en évidence dans les réécritures auxquelles s'adonnent les auteurs galants, comme celle

²²⁵ Jean Donneau de Visé, « Préface », dans *Les nouvelles galantes, comiques, et tragiques*, op. cit.

²²⁶ François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny*, op. cit., p. 70.

²²⁷ Jean Donneau de Visé, « Préface », dans *Les nouvelles galantes, comiques, et tragiques*, op. cit.

de l'*Astrée* que propose l'abbé de Choisy en 1712. En effet, il affirme dans l'avertissement à *La nouvelle Astrée* s'être livré à un projet de « purgation » de l'œuvre d'Honoré d'Urfé, sous-tendu par un idéal de concision :

Une Dame que la naissance & les biens de la fortune rendent moins recommandable que les qualitez personnelles, m'a donné sans y penser, la première idée de ce petit Ouvrage : Elle avoit ouï dire, qu'une jeune persone, qui veut avoir de l'esprit, doit lire & relire le Roman d'Astrée, & cependant, malgré sa prévention & son courage, elle n'avoit jamais pu aller jusqu'à la fin du premier Volume. Les Episodes continuels, l'affectation d'une vaine science, dont elle ne s'imaginait pas avoir grand besoin, l'étalage de la Doctrine profonde des Anciens Druides, les Poésies frequentes & froides, tout cela l'avoit assez rebutée, pour ne pas continuer une lecture qu'elle trouvoit ennuyeuse [...] Elle me fit l'honneur de m'en parler en ce sens là, & je ne fus pas de l'avis de sa modestie. Persuadée que tout ce qui lui avoit déplû dans Astrée, devoit lui déplaire, je lui proposé d'en ôter tous les défauts qu'elle avoit sentis par un bon goût naturel, d'en faire un petit Ouvrage de galanterie champêtre, d'en adoucir certains endroits un peu libres, que la pudeur scrupuleuse de nôtre siècle ne sauroit souffrir dans les Livres, de le purger de Theologie, de Politique, de Medecine, de Poésie, d'en éloigner tous les personnages inutiles, de n'y jamais perdre de vûë Astrée & Celadon, & d'éviter par-là l'écüeil de tous les longs Romans, où le Héros & l'Héroïne ne paroissent sur la Scene que rarement ; ce qui empêche, qu'on ne s'affectionne à la suite de leurs aventures ; leurs amis, & leurs amies, qu'on n'aime jamais pas tant qu'eux, tenant ordinairement les trois quarts du Livre.²²⁸

Le projet de Choisy, adossé à un goût du naturel servant désormais de baromètre quant à l'appréciation des ouvrages, met ici en évidence le désintérêt que suscitent les longs romans qui multiplient les récits enchâssés et les digressions où le lecteur perd de vue l'histoire première et les héros de l'aventure. L'ambition de faire de l'*Astrée* un « petit Ouvrage de galanterie champêtre » passe alors par une nécessaire réduction de l'œuvre qui, de plusieurs volumes, passe à un seul petit in-12 d'à peine deux cent dix pages. Au surplus, l'auteur place volontiers son ouvrage sous l'égide des poésies mineures, alors qu'il affirme : « Voilà, mon cher Lecteur, ce qui a fait naître la petite Histoire d'Astrée & de Celadon. L'accüeil favorable que vous avez fait à quelques bagatelles qui me sont échappées, m'a enhardie à vous faire ce petit present. Il ne tiendra qu'à vous, de vous en

²²⁸ François-Timoléon de Choisy, « Avertissement », dans *La nouvelle Astrée, dédiée à son Altesse royale Madame*, Paris, chez Nicolas Pepie, 1712, n.p.

attirer bien-tôt un autre²²⁹ ». *La nouvelle Astrée* est donc ici placée sur le même rang que les bagatelles rédigées par l'auteur et que faisait paraître notamment le *Mercur galant*.

Bien sûr, les auteurs galants fréquentant l'hôtel de Rambouillet quelques années plus tôt s'étaient déjà adonnés à ce type de remaniement, en reprenant certains thèmes déjà présents dans les romans précieux pour les réinvestir dans de petites poésies badines, souvent à caractère pastoral. Il semblerait cependant que les auteurs de la fin du siècle, qui en sont les héritiers, aient contribué à cette réhabilitation de la brièveté en tant qu'idéal tout en en tirant tout le bénéfice possible, non seulement dans le cadre de l'esthétique galante, mais également en fonction d'une conception plus générale de l'écriture, suivant laquelle les auteurs et philosophes du siècle des Lumières favoriseront des formes brèves et concises, comme le rappelle Sylvain Menant :

Paradoxalement, ce temps des lourds massifs imprimés est aussi celui où triomphe la brièveté : dans tous les genres s'imposent des formes où s'affiche le refus des longueurs. Aux longs romans s'opposent les contes, aux traités les maximes et réflexions diverses, à la tragédie et au drame le proverbe ou la parade ; aux poèmes en douze chants, la prolifération des poésies fugitives ; aux fresques historiques, les recueils d'anecdotes²³⁰.

Aussi Menant associe-t-il cette valorisation de la brièveté à l'affirmation d'une attitude mondaine, qui suppose le « refus des démarches pédantes, des démonstrations complètes, des ouvrages in-folio²³¹ ». Et de fait, le XVIII^e siècle, avec l'essor de l'imprimerie, voit la « littérature de poche » et les formats in-douze supplanter la vogue des in-folio, peu adaptés à un essor de la lecture de divertissement et un goût nouvellement affirmé pour la concision²³². En ce sens, la brièveté constitue l'un des

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Sylvain Menant, « Pour une esthétique de la brièveté », dans Claude de Grève, Pierre Brunel et Francis Claudon (dir.), *Dix-huitième siècle européen : en hommage à Jacques Lacan*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 16.

²³¹ *Ibid.*

²³² À ce propos, voir l'ouvrage d'Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, de même que Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française, Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, t. 2.

lieux de « rencontre des goûts mondains et de l'idéal classique²³³ », cette configuration favorisant un style qui valorise l'aisance et la concision et dans lequel pourra s'épanouir pleinement l'esprit du XVIII^e siècle.

Du reste, si ce goût pour la brièveté trouve à s'affirmer à la fois dans la prose badine des auteurs galants et dans celle marquée par l'esprit des philosophes des Lumières, il fleurira également dans les pièces de poésie, dont la dimension va de quelques vers à quelques strophes tenant en peu de pages. Cette tendance à réduire le nombre de vers, à rebours du long poème en douze chants auquel faisait référence Menant, va par ailleurs s'accroître au cours du XVIII^e siècle dans les pièces galantes. Celles-ci s'actualisent alors dans ces genres mobiles que nous avons déjà observés, où les pièces fugitives, les épigrammes et les chansons s'accrochent à un goût rococo pour la légèreté et la badinerie. C'est ce que donne à voir Le Brun, dont le recueil d'*Épigrammes, madrigaux et chansons* paraît en 1714. Dans l'*Épître à Madame de **** qui ouvre le recueil, l'auteur se livre à une forme de défense et illustration du petit, qui prend pour point de départ le genre de l'épigramme :

Je me souviens qu'un ignorant téméraire osa l'autre jour devant vous, & devant moi, traiter de colifichet l'Épigramme, & la mépriser à cause de sa petitesse. Je n'ai pas oublié avec quelle impudence outrée il soutint, & avec quelle force judicieuse vous combattîtes l'impertinente proposition qu'il avançoit. Il ne connoît pas apparemment le prix des petites choses, dont le mérite n'est pas toujours indifférent. Sans prétendre faire ici leur éloge, & sans vouloir montrer les avantages, & les prérogatives que la plûpart ont sur les grandes : je dirai seulement, qu'il semble que l'Auteur de la nature ait pris plaisir à renfermer dans ses plus petits Ouvrages, les marques les plus évidentes, & les preuves les plus incontestables de son pouvoir merveilleux. Jettons les yeux sur l'oeconomie harmonieuse de l'Univers ; plus nous l'examinerons, plus nous en serons convaincus. Je l'admire plus dans la construction de l'Abeille & de la Fourmi, que dans la masse pesante, & l'énorme grosseur de l'Eléphant ; les chants du Rossignol n'ont-ils pas plus de charmes, que les cris aigus de l'oyseau de Jupiter ? La beauté du marbre approche-t-elle celle du Diamant ? Nôtre homme a-t-il fait ces réflexions, ou plutôt est-il capable de les faire ?²³⁴

²³³ Sylvain Menant, « Pour une esthétique de la brièveté », *art. cit.*, p. 16.

²³⁴ Antoine-Louis Le Brun, « Épître à Madame de *** », dans *Épigrammes, madrigaux et chansons*, Paris, chez Nicolas Le Breton, fils, 1714, n.p.

Le parallèle établi par Le Brun permet ici de faire un rapprochement entre les petits ouvrages de la nature, qui doivent à leur grâce d'être des merveilles, et les petits ouvrages des hommes de lettres, dont l'élégance charme et suscite l'admiration. Aussi l'argument de l'auteur se développe-t-il à partir d'une suite de comparaisons entre la petitesse de l'épigramme et les ornements les plus chéris par le rococo dans le domaine des beaux-arts : les petits animaux, le rossignol, l'éclat du diamant... Le Brun affirme également, à propos du critique, qu'« il ne faut point douter qu'il n'estime plus les dogues d'Angleterre, que les épagneuls de Boulogne ; & qu'il ne préfère le Colosse de Rhodes, à la Vénus de Gnide²³⁵ ». On n'a ici qu'à se référer aux diverses toiles rocaille pour remarquer la présence constante des petits épagneuls à l'avant-plan, lesquels se trouvent de même représentés dans les poésies galantes en tant qu'« accessoires » de la dame de bonne compagnie et qui deviendront par la suite associés à une forme d'érotisme bienséant dans le roman libertin de la mondanité. En ce qui concerne la Vénus de Gnide, il s'agit bien sûr d'un thème récurrent de l'esthétique rococo, la représentation de la déesse étant favorisée en raison de sa grâce et sa féminité²³⁶. Du reste, Le Brun insistera bientôt sur le rapport entre la féminité et les grâces du petit dans un compliment adressé à la destinataire de l'épître : « Vous-même, Madame, n'êtes-vous pas une preuve que mon opinion est juste, & que mes sentimens sont raisonnables ? vous êtes d'une taille médiocre ; tous vos traits lui sont proportionnez : cependant voit-on rien de plus gracieux que vous ?²³⁷ ». Après ces rapprochements avec l'épagueul, la Vénus et les charmes féminins, ce sont les motifs floraux et la figure de Cupidon qui viennent

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Sur l'importance de Cnide dans l'imaginaire rococo, voir l'article de Christophe Martin, « Genre mineur et esthétique de la grâce : réception et illustrations du *Temple de Gnide* au XVIII^e siècle », dans Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu (dir.), *De la conversation au conservatoire. Scénographies des genres mineurs (1680-1780)*, Paris, Hermann, 2014, p. [45]-74.

²³⁷ Antoine-Louis Le Brun, « Épître à Madame de *** », *op. cit.*

servir d'arguments à la grâce du petit : « Les chênes du mont Ida, & les cedres du Liban, ont la majesté, mais les roses de Poeste, & les fleurs d'Alcinoüs, ont la grace en partage ; & celle-ci doit plaire plus que celle-là. L'Amour le plus petit des Dieux, n'est-il pas le plus aimable, & le plus puissant ?²³⁸ ». Il est ici inutile de rappeler la prégnance du motif des amours, à la fois dans l'ornementation rococo et la poésie galante, qui vient servir une esthétique de la grâce. Au reste, notons que le critique auquel répond Le Brun est associé à la figure du docteur, pédant érudit dont le goût ne s'est pas formé à l'école du monde et qui fait preuve de préjugé en ne célébrant que les grands ouvrages : « Je ne prétens pas ravir aux grands Ouvrages l'honneur qui leur est dû ; mais les grands Poèmes ne font pas toujours les grands Poètes. Portez le dernier coup à nôtre Docteur, & à tous ses partisans ; & forcez les à se rétracter, & à rendre plus de justice à l'Épigramme, en abjurant une erreur si grossière²³⁹ ». Le Brun affirme de plus que « le peu d'étenduë & la variété de ces Poësies plaisoient à tous les Lecteurs²⁴⁰ » et constituaient même le goût français. C'est donc ce goût pour la concision, dont l'épigramme est particulièrement représentative, qui continuera de s'affirmer au cours du XVIII^e siècle, les recueils de poésies diverses rendant bien compte de l'esthétique de la brièveté désormais devenue critère d'excellence pour un public qui la réclame.

Cette esthétique suscitera à nouveau, en poésie cette fois, tous les phénomènes de condensation et de remaniement de pièces jugées un peu trop diffuses. C'est ainsi que Prétôt, dans ses *Amusemens du cœur et de l'esprit*, se devra de réécrire les œuvres destinées à son périodique en réduisant les pièces en vers offertes au public afin de ne pas ennuyer le lecteur. C'est d'abord cette longueur ennuyante qui est dénoncée par un

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

correspondant mis en scène par Prétôt, dans ses remarques sur *l'Épître à Damis*, texte à paraître dans les *Amusemens* :

Si ce n'est que l'amitié est un peu babillarde, ne soupçonnez-vous point cet exorde de quelques longueurs ? Ne le soupçonnez-vous point d'être assez peu lié à la description du Château de Sental qu'il amène ; description faite de la manière la plus commune, et par là même languissante et froide : car s'il n'y faut pas sauter vingt feuillets

Pour se sauver à peine à travers du jardin,

Il faut au moins sauter 31 vers pour ne point être fatigué, de colonnades, de chapiteaux, de tours, de salons, d'or, d'azur, de porphyre, de chiffres, de brillants tissus, de tableaux, de tapisseries, de lambris de cheminée, de glaces, de bains, de bronzes, de cristaux, de voûtes, etc. Et qu'en résultera-t-il ? Que produira ce long étalage dans l'âme de notre Philosophe, pour nous intéresser nous-mêmes, nous qui, en qualité de lecteurs bénévoles, devons sans doute nous mettre à la place de son ami ?²⁴¹

Dans cette critique de la description « languissante » qui produit un trop « long étalage », on retrouve le goût galant pour la concision, au nom de laquelle on se doit de retrancher certains éléments dont la surenchère paraît trop fastidieuse et qui vient nuire au plaisir d'un lecteur « bénévole », qui ne lit que pour se divertir. Dans ce contexte, le rôle du compilateur est de se conformer au goût du public, qui recherche désormais une forme de divertissement léger et rapide par le biais des poésies galantes. Du reste, le format même de ces recueils permettra de mettre particulièrement bien en évidence ce goût pour la brièveté formelle, puisque leur mode de publication implique, nécessairement, le regroupement de petites pièces. Le recueil, en ce sens, devient une forme nécessaire à la publication des formes brèves, dont la diffusion en pièces détachées serait impensable.

²⁴¹ « Lettre d'un ami à l'auteur, pour servir de Préface à l'Ouvrage », *op. cit.*, p. 6-7.

2. Diversité et divertissement : les recueils et périodiques

La fonction du recueil sera principalement de rassembler ces poésies éphémères, dont la légèreté les rend enclines à disparaître et, à ce titre, les périodiques en offrent l'un des plus beaux exemples. De fait, « [l]es périodiques, pris entre désir de sérieux et la mondanité du style rocaille ou la légèreté de la feuille imitée du *Spectator*, ne paraissaient pas un terrain propre à déployer de grands débats d'idées²⁴² ». On y privilégiera plutôt les petits genres, permettant ainsi la rapide succession des pièces au nom d'un idéal de variété mis de l'avant par une littérature de salon tournée « vers les genres un peu en marge, vers les écrivains mineurs, mais divertissants, vers le curieux et le galant quand ils font bon ménage²⁴³ ». L'une des fonctions accolées au périodique sera dès lors d'offrir un lieu à la fois de diffusion et de conservation pour des poésies dont la légèreté était indissociable d'une certaine fragilité. C'est de ce caractère éphémère dont témoigne Furetière dans la définition qu'il donne des pièces fugitives : « On appelle *pièces fugitives*, certaines feuilles volantes, ou livrets de très petits volumes, qui se perdent, ou s'abolissent en peu de tems. Les curieux ont soin de faire des recueils de ces pièces *fugitives*²⁴⁴ ». Ainsi, afin de prévenir leur disparition, les recueils et périodiques qui se multiplient de façon exponentielle à partir de la fin du XVII^e siècle rassembleront ces pièces galantes en les offrant à un public friand de badineries. Cette fonction du recueil de pièces diverses est alors à rapprocher de celle du périodique, comme le rappelle ici Alain Génétiot à propos de l'ouvrage de La Fontaine :

²⁴² Françoise Gevrey et Alexis Lévrier (dir.), *Érudition et polémique dans les périodiques anciens (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Reims, Epure, 2007, p. 6.

²⁴³ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette classique, 1994, p. 78.

²⁴⁴ « Fugitif », dans *Dictionnaire universel françois et latin, etc.*, nouvelle édition corrigée, Paris, Veuve Delaulne, 1732, t. 2.

« Ce recueil composite des *Fables nouvelles et autres poésies* de 1671, en forme de pot-pourri, dans sa composition bigarrée qui mêle les divers genres de la poésie de circonstance (odes, ballades, rondeaux, épîtres, épigrammes, élégies), répond ainsi aux attentes d'un public mondain porté au galant et aux poésies légères, qui sera celui du *Mercure galant* que Donneau de Visé lancera justement l'année suivante²⁴⁵ ». Au surplus, lorsque Dufresny en deviendra l'éditeur (1710), le *Mercure* intégrera à ses publications une section consacrée spécifiquement aux pièces fugitives, qualifiée d'ailleurs de « section la plus stable²⁴⁶ » du périodique par François Moureau²⁴⁷. Toutefois, si les poésies fugitives au rang desquelles se retrouvent les pièces galantes constituent à partir de ce moment une section à part, le désir de les réunir était, quant à lui, déjà présent aux premiers temps du périodique :

On y rend la gloire qui est deuë à ceux qui ont fait les Conquestes, & à ceux qui les ont chantées, & on y ramasse mille choses curieuses qu'on n'auroit pû trouver ensemble, si le *Mercure* n'avoit jamais été fait. Les unes auroient été séparées ; les autres n'estant qu'en feüilles volantes, se seroient perduës, & il y en auroit eu beaucoup que la négligence de les recueillir auroit empesché de conserver²⁴⁸.

Le *Mercure* se fait alors ici le conservateur de ces pièces éphémères, de ces ouvrages en feuilles volantes qui auraient été immanquablement perdues sans cette entreprise de « collection ». Or, ce qui se donne à lire dans ce désir de conservation des pièces galantes, c'est surtout la valeur nouvelle qu'on leur confère : si on appréciait le divertissement qu'elles offraient depuis plus d'un demi-siècle, elles semblent désormais en voie d'acquérir un statut « littéraire » que traduiraient la publication et la compilation.

²⁴⁵ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 280.

²⁴⁶ François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny*, op. cit., p. 10.

²⁴⁷ En effet, Dufresny réaménage le *Mercure* suivant quatre sections : littérature, nouvelles, amusements et pièces fugitives, donnant ainsi une orientation plus littéraire au périodique. À ce propos, voir notamment François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny*, op. cit.

²⁴⁸ *Le Nouveau Mercure Galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Décembre 1677*, op. cit., n.p.

Cette nouvelle appréciation des poésies fugitives s'affirme d'ailleurs de manière de plus en plus forte au XVIII^e siècle. C'est, par exemple, de ce désir de rassembler les petites pièces afin de les conserver pour le plaisir du public dont témoigne Philippe de Prétôt dans son *Recueil du Parnasse*, où il réaffirme cette mission du recueil qui consiste à regrouper les pièces fugitives, que la publication en feuilles volantes risque de perdre à jamais :

Depuis que les Lettres ont repris, sous le regne de Loüis XIV. la vigueur & l'éclat dont elles avoient brillé sous Auguste, on a vû les talens de toute espèce se disputer l'immortalité. Pendant ces jours brillans, des hommes d'esprit & d'un mérite distingué n'ont pas crû qu'il fut indigne de leur réputation de veiller par eux-mêmes à l'Édition des Ouvrages qui, par la brieveté, le sel, & le piquant de la nouveauté, s'étoient fait lire avec plaisir, & avoient passé dans les mains de tout le monde. Malgré cette publicité, ces morceaux ingénieux couraient risque d'être anéantis, tant qu'ils seroient demeurés en manuscrits ou en feuilles volantes²⁴⁹.

La brièveté, le sel, le piquant, la nouveauté, l'ingéniosité constituent donc désormais des qualités appréciées d'un public élargi qui lit avec plaisir les ouvrages galants dont la première diffusion se faisait par l'entremise d'un médium fragile et éphémère. Aussi l'éditeur du recueil se donnera-t-il pour mandat de prévenir la disparition de ces pièces en les accueillant dans son ouvrage :

On sçait par tradition que chez tous les Peuples polis, dans les siècles où les Lettres étoient en honneur, les gens d'esprit, ainsi que ceux de notre tems, composoient, suivant les circonstances, d'agréables écrits qui devoient faire l'amusement des Citoyens du *bon ton* & des sociétés choisies. Eh ! quel siècle fut jamais plus fertile en jolies productions que celui où nous vivons ? C'est donc agir prudemment que de rassembler sous un même point de vûë tout ce qui peut soutenir les regards des honnêtes gens²⁵⁰.

Ces ouvrages, produits d'une société de gens polis se multipliant depuis le règne de Louis XIV, inspirés par les circonstances et dictés par le bon goût et la galanterie, ne pouvaient trouver leur place que dans un recueil propre à accueillir ces « jolies productions » et qui pouvait dès lors permettre au lecteur de les parcourir en un regard.

²⁴⁹ Étienne André Philippe de Prétot, « Avertissement », dans *Le recueil du Parnasse*, t. 1, *op. cit.*, p. iii-iv.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. iv.

En ce sens, les recueils de pièces diverses et les périodiques rendent compte d'une forme d'unité esthétique servant de base au processus de regroupement dont ces pièces fugitives font l'objet. En effet, ce qui permet de les réunir « sous un même point de vue » tient, entre autres, à la catégorie esthétique de la galanterie qui, si elle se définit par des motifs, des traits stylistiques et des formes d'écriture particulières, regroupe en revanche des pièces variées, où le mélange des genres et des tons marque leur diversité. Cette bigarrure sera par ailleurs réaffirmée d'une manière forte dans le procédé présidant à la composition de ces recueils, qui se donnent comme les fruits d'une négligence affichée ou d'un désordre volontaire.

Les auteurs présidant à la constitution des recueils ou à la publication des périodiques se plairont à mettre en scène une certaine forme d'écriture relevant du caprice²⁵¹ et donnant lieu à une impression de désordre dans la disposition. François

²⁵¹ Plus qu'une manière, rappelons que le *caprice* est un terme servant à définir à la fois un genre en peinture, en ornementation, en musique et en poésie particulièrement représentatif de l'esthétique rococo. Cuvilliers fera par exemple paraître des *Morceaux de caprices à divers usages*, Marianne Roland Michel affirmant que : « Si ces caprices donnent leur nom à toute une série de recueils gravés, c'est qu'ils illustrent à la fois l'artifice de l'invention et le refus des préceptes établis en matière d'art et de goût » (*Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, p. 139). Par ailleurs, si l'article que lui consacre l'*Encyclopédie* ne mentionne pas l'usage en poésie que nous pouvons repérer dans nos recueils, la définition proposée est éclairante en ce qui a trait aux présupposés esthétiques que le genre véhicule : « CAPRICE, s.f. (en Architecture.) on se sert de ce nom par métaphore, pour exprimer une composition bizarre, quoiqu'ingénieuse, mais qui est éloignée des préceptes de l'Art, tels que sont les ouvrages du Boromini, Architecte d'Italie, de Berin, & de la Joue, Peintres et Dessinateurs François, & de plusieurs autres de nos jours ; par une imagination aussi fertile que déréglée, ils mettent en usage des licences qui autorisent la plupart des jeunes Architectes sans expérience & sans règle à les imiter, & par là à rendre l'Architecture susceptible de variations, comme les habits, les modes, &c. » (Jacques-François Blondel, « Caprice », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>). Quant au caprice musical, voici ce que Rousseau en dit : « CAPRICE, ou FANTAISIE, sorte de piece de Musique libre, dans laquelle l'auteur sans s'assujettir à rien, donne carrière à son génie, & se livre à tout le feu de la composition : le caprice de Rebel étoit estimé dans son tems; aujourd'hui les caprices de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons » (dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>). Furetière écrit cependant que *caprice*, « en ce sens, se dit aussi des pieces mêmes de Poésie, de Musique, d'Architecture, & de Peinture, un peu bizarres, & irrégulieres, & qui réussissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art ; c'est pourquoi elles n'ont aucun nom certain. Ces sortes de compositions qui sortent des regles

Moureau y reconnaît d'ailleurs une marque de modernité : « [...] la forme du périodique, son rythme, cette espèce de conversation mensuelle à bâtons rompus, le jeu de la prose et du vers, des futilités et des nouvelles politiques composent une “bigarrure” où cet esprit “moderne” se reconnaît pleinement²⁵² ». Rappelons ici que la bigarrure est justement ce qui qualifie le regroupement de « plusieurs choses qui n'ont aucun rapport entre elles²⁵³ », celle-ci se donnant sans doute le mieux à voir dans les périodiques qui juxtaposent nouvelles politiques, chronique nécrologique, nouveautés scientifiques et poésie galante, et dont le *Mercur*e semble avoir été le modèle. Au surplus, à l'intérieur même de ces diverses catégories, on retrouve cette variété propre au mode de diffusion qu'est le recueil :

Les historiettes et les contes du *Mercur*e sont d'une grande diversité : de l'anecdote parisienne au conte oriental, à peu près tous les styles, sauf celui de la nouvelle historique, y sont représentés, mais Dufresny les traite avec une grande liberté de ton ; dans les nouvelles les plus romanesques apparaissent l'ironie et le burlesque, dans les plus « réalistes », des thèmes issus de la conversation galante²⁵⁴.

Cette « liberté de ton » chère au périodique et aux divers recueils de pièces galantes permet alors d' « allier le sérieux au badin, instruire sans ennuyer, moraliser sans faire la morale²⁵⁵ ». En ce sens, le *Mercur*e contribue fortement à la mise en place de cette esthétique galante qui favorise le mélange des tons et des genres dans une forme de confusion agréable rencontrant les attentes d'un public élargi.

Aussi Marivaux témoignera-t-il de ce penchant au désordre dans ses journaux, à propos desquels Jean-Paul Sermain affirme que « [l]'ensemble participe du mélange des

ordinaires, doivent être d'un goût singulier, & nouveau. On les appelle aussi *fantaisies*, parceque ceux qui les composent se laissent aller à leur imagination » (dans *Dictionnaire universel*, 1727).

²⁵² François Moureau, *Le Mercur*e galant de Dufresny, *op. cit.*, p. 11.

²⁵³ « Bigarrure », dans Académie française, *Dictionnaire*, *op. cit.*

²⁵⁴ François Moureau, *Le Mercur*e galant de Dufresny, *op. cit.*, p. 68.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 77

genres et des registres²⁵⁶ » et dont « [l]a discontinuité et surtout la grande variété des types de discours ou d'approches qui se succèdent [...] permettent de multiplier les effets de surprise et les formes de pensée²⁵⁷ ». Ces effets de surprise participant d'un désir de contrer l'ennui par le plaisir seront alors renforcés par une disposition du recueil dictée par le hasard, comme l'indique déjà Marivaux dans sa *Lettre sur les habitants de Paris* :

La quantité de matières que je traite ici, leur variété, le mélange alternatif du sérieux et du gai dans les réflexions, pourront faire plaisir à ceux qui liront cet ouvrage. Je n'ai point prétendu établir d'ordre dans la distribution des sujets ; cela m'a paru fort indifférent. J'adresse cette relation à une dame qui me l'avait demandée, et j'ai tâché de ne rien oublier de tout ce qui peut instruire ou divertir un esprit juste et délicat, tel qu'est le sien. Je commence par lui parler des choses qui se passaient quand je fis cette relation. Je continue au hasard, et je finis quand il me plaît. Cet ouvrage, en un mot, est la production d'un esprit libertin, qui ne se refuse rien de ce qui peut l'amuser en chemin faisant. J'espère que le lecteur n'y perdra rien²⁵⁸.

La diversité des matières, présentées sans ordre et au hasard, répond ici à une nouvelle forme de « libertinage de pensées » qui n'est pas sans rappeler celui, plus célèbre, qu'illustre Diderot dans *Le neveu de Rameau* quelque cinquante ans plus tard. Marivaux met donc en scène une manière d'écrire au gré de la fantaisie qui permet à ses pensées de suivre une voie dictée par un plaisir affranchi de toute contrainte. Sermain insiste ainsi sur cet aspect des journaux de Marivaux qui le distingue de son précurseur anglais :

Le Spectateur français manque visiblement de l'esprit de suite de son modèle anglais. On a souvent remarqué sa désinvolture, ce « libertinage de pensées » qui lui fait oublier ses promesses. Mais cette inconstance n'est pas le fait d'une incapacité congénitale : c'est une façon pour l'auteur d'exercer sa souplesse en trompant l'attente des lecteurs, de se dérober sans cesse en se montrant, c'est-à-dire de se masquer derrière son propre visage, ou plus profondément encore de se chercher à travers la diversité des apparences.²⁵⁹

²⁵⁶ Jean-Paul Sermain et Chantal Wionet-Neuilly, *Journaux de Marivaux*, Paris, Atlande, 2001, p. 49.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 77

²⁵⁸ Pierre de Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris » [1717-1718], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969, p. 8. Ces lettres avaient originalement paru dans le *Mercure* entre août 1717 et août 1718, puis avaient été recueillies en 1728 à la suite du *Spectateur*.

²⁵⁹ Jean-Paul Sermain et Chantal Wionet-Neuilly, *Journaux de Marivaux*, *op. cit.*, p. 100.

Dans ce contexte, le goût pour la désinvolture rejoint cette modalité d'écriture en mineur que nous avons déjà associée à la galanterie rocaille, le désordre dans les matières résultant ici non d'une incapacité, comme le mentionne Sermain, mais d'un choix assumé et offrant de nouvelles possibilités²⁶⁰. Cette position en mineur sera, du reste, réaffirmée par Marivaux dans *L'indigent philosophe* et constitue dès lors une constante dans son œuvre périodique :

Au reste, dans le temps que j'étais en France, j'entendais qu'on disait souvent à l'occasion d'un livre, ah ! que cet homme-là écrit bien ! qu'il écrit mal ! Pour moi, je ne sais pas comment j'écrirai : ce qui me viendra, nous l'aurons sans autre cérémonie ; car je n'en sais pas d'autre que d'écrire tout couramment mes pensées ; et si mon livre ne vaut rien, je ne perdrai pas tout : car je ris d'avance de la mine que vous ferez en le rebutant : ma foi, cela me divertit d'ici ; mon livre bien imprimé, bien relié, vous aura pris pour dupe, et par-dessus le marché, peut-être ne vous y connaîtrez-vous pas, ce qui sera encore comique²⁶¹.

Écrire sans cérémonie, voilà sans doute résumé au mieux l'un des aspects essentiels de la galanterie, qui joint à la désinvolture et au caprice une variété agréable qui ne s'embarrasse point de préambules longs et ennuyeux. À ce propos, Marivaux rappelle à ses lecteurs que cette négligence se justifie par l'attention donnée au plaisir : « [J]e vous l'avais dit ; mais ne vous fiez pas à mon esprit, il se moque de l'ordre, et ne veut que se divertir²⁶² ». François Moureau retrouvera dans cette liberté d'écriture le souvenir du Dufresny des *Amusements sérieux et comiques* : « Mais ce que Marivaux trouva dans le style journalistique de Dufresny fut surtout une manière de traiter l'univers moral contemporain avec un certain détachement ironique, cet art de badiner des choses

²⁶⁰ C'est ce que mentionne également Alexis Lévrier : « Les promesses oubliées par le Spectateur doivent être regardées comme des effets de désinvolture, plutôt que comme la preuve d'une inconstance du journaliste Marivaux lui-même. Il n'empêche : la publication réellement capricieuse du journal, comme l'insouciance prétendue de l'énonciateur fictif, éloignent toutes deux la pratique journalistique de Marivaux de celle de ses prédécesseurs » (*Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, op. cit., p. 321).

²⁶¹ Pierre de Marivaux, « L'indigent philosophe », op. cit., première feuille, p. 276.

²⁶² *Ibid*, deuxième feuille, p. 283.

sérieuses et de philosopher sur les plus frivoles²⁶³ », dans un contexte où « la “bigarrure”, l’ “inégalité” de ton et l’ “ébauche” formaient les éléments constitutifs d’une esthétique délibérément contraire aux canons du discours classique²⁶⁴ ». En effet, l’écriture journalistique de Marivaux semble à rapprocher d’une écriture du caprice, du hasard, d’une désinvolture qui se donne pour seule règle le plaisir que procure la diversité des matières et qui témoigne d’un refus de l’ordre et de l’unité qu’avaient favorisés les auteurs classiques : « Pour moi, ma plume obéit aux fantaisies du mien [mon esprit], et je serais bien fâché que cela fût autrement : car je veux qu’on trouve de tout dans mon livre [...]»²⁶⁵. » Dans ce style marqué par la désinvolture, Moureau reconnaît un « “libertinage rocaille” tout à fait autonome par rapport à la tradition moraliste du siècle précédent²⁶⁶ ». Celui-ci permet d’en découvrir l’originalité face à La Bruyère, par exemple, et fait apparaître « une métamorphose originale de la littérature morale, moins normative que narrative, moins positive qu’interrogative, moins générale que diversifiée selon l’infinie variété du monde, moins construite que discontinue, moins ouvrage de “moraliste” que de “porteur de visage” comme les autres²⁶⁷ ». En ce sens, la part de « rocaille » accordée à Marivaux tient donc à une mise en récit particulière, un refus des positions fixes et une diversité de pièces qui se présentent, de surcroît, dans un ensemble fragmenté. Aussi Marivaux justifie-t-il ce penchant pour le désordre en affirmant que celui-ci répond à celui qui se trouve dans la nature :

Mais à propos de morale, je m’avise de penser que celle que j’ai mise la dernière fois fera une plaisante bigarrure avec ce qui la précède. D’abord on voit un homme gaillard qui se plaît aux

²⁶³ François Moureau, « Journaux moraux et journalistes au début du XVIII^e siècle : Marivaux et le libertinage rocaille », dans Nicholas Cronk et François Moureau (dir.), *Études sur les Journaux de Marivaux*, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p. 26.

²⁶⁴ *Ibid.* p. 27.

²⁶⁵ Pierre de Marivaux, « L’indigent philosophe », *op. cit.*, sixième feuille, p. 310-311.

²⁶⁶ François Moureau, « Journaux moraux et journalistes au début du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 40.

²⁶⁷ *Ibid.*

discours d'un camarade ivrogne, et puis tout d'un coup ce gaillard, sans dire gare, tombe dans les réflexions les plus sérieuses ; cela n'est pas dans les règles, n'est-il pas vrai ? Cela fait un ouvrage bien extraordinaire, bien bizarre : eh ! tant mieux, cela le fait naturel, cela nous ressemble. Regardez la nature, elle a des plaines, et puis des vallons, des montagnes, des arbres ici, des rochers là, point de symétrie, point d'ordre, je dis de cet ordre que nous connaissons, et qui, à mon gré, fait une si sottie figure auprès de ce beau désordre de la nature ; mais il n'y a qu'elle qui en a le secret, de ce désordre-là ; et mon esprit aussi, car il fait comme elle, et je le laisse aller²⁶⁸.

Dans ce passage éloquent, Marivaux établit un parallèle, incongru à première vue, entre le « bizarre », « l'extraordinaire » et la nature, où il nous dit admirer ce beau désordre que nul ne peut expliquer²⁶⁹. Or, rappelons que le terme de « bizarre » est alors fréquemment utilisé pour qualifier les ornements rococo, parmi lesquels on retrouve nombre de dragons et autres motifs de fantaisie qui paraissent eux-mêmes des représentations de ce potentiel « extraordinaire » de la nature, comme le mentionne ici François Moureau : « Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, la littérature d'art emploie l'expression, de manière critique, pour désigner ce que nous appelons aujourd'hui le style rocaille ou "Régence", fondé sur l'arabesque, le grotesque, l'anthropomorphie animale – faunes, satyres et singes – et l'asymétrie, dont Gillot, Audran, Lajoüe, Oppenord et, pour une part, Watteau furent les plus brillants interprètes²⁷⁰ ». Cette bizarrerie naturelle sert alors de base au décor rocaille, où les motifs végétaux et animaux, entrelacés de guirlandes florales et parsemés d'éléments relevant d'une mythologie d'apparat rendent compte des caprices de Mère Nature dans un arrangement en constante mouvance et qui bannit la symétrie. En ce sens, le désordre (parfois savamment étudié toutefois) met en évidence un goût pour l'asymétrie dont rendent compte par exemple les divers ornements rocaille présents dans la décoration

²⁶⁸ Pierre de Marivaux, « L'indigent philosophe », *op. cit.*, sixième feuille, p. 310.

²⁶⁹ Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « jardin du je-ne-sais-quoi » dont Marivaux offre une description dans la deuxième feuille du *Cabinet du philosophe*.

²⁷⁰ François Moureau, « Journaux moraux et journalistes au début du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 33.

intérieure²⁷¹, au même titre que le jardin à l'anglaise qui devient populaire dès les années 1730²⁷². Or, comme le rappelle J. Philippe Minguet, l'asymétrie et l'irrégularité rocaille ne sont jamais totales, et on peut y découvrir une certaine unité d'enchevêtrement :

Cette unité ne doit rien à l'unité classique, qui repose sur la subordination des parties dans un système où l'on distingue clairement des axes et un foyer. Du fait de l'irrégularité des formes ou de la rupture des formes régulières, cette unité n'est pas davantage due à des rapports harmoniques analysables par la méthode des tracés. C'est une unité d'enchevêtrement. Portes, fenêtres, cheminée, panneaux, trumeaux, corniches, etc., sont réunis par une structure essentiellement linéaire et sans robustesse. Caractéristique est le passage des plans verticaux au plafond, élément que nous aurions pu invoquer également à propos du caractère atectonique de ces intérieurs²⁷³.

Qu'il s'agisse de cette unité d'enchevêtrement de la décoration intérieure qui permet de lier l'ensemble en un tout fluide ou de celle que constitue le recueil ou le périodique de pièces galantes, dans l'un et l'autre cas se côtoient et s'entrelacent des éléments divers aux formes souvent irrégulières et portés par une sorte de légèreté, dont l'unité se donne à voir et à lire dans une structure efflorescente qui les relie les uns aux autres.

3. Pièces détachées et conte de fées

Les périodiques tels que les journaux de Marivaux et le *Mercure galant* rejoignent donc les recueils de pièces diverses²⁷⁴ et proposent, par un même procédé

²⁷¹ On pourrait également avancer l'hypothèse selon laquelle l'abandon des ordres antiques par l'architecture rococo et qu'avait favorisé le classicisme serait une autre manifestation de ce goût rocaille pour une forme de « désordre », dans lequel l'ornement occupe désormais un statut essentiel et où l'on rencontre ce « superflu nécessaire » dont parlait Voltaire. À ce propos, voir J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, *op. cit.*, p. 184-sq.

²⁷² Au sujet des jardins anglais, voir entre autres *L'art de former les jardins modernes, ou l'art des jardins anglais*, de Thomas Whately, dont François de P. Latapie fournit une traduction en 1771. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que Dufresny, qui avait été nommé dessinateur des jardins royaux, a été l'un des premiers en France à adopter ce goût pour les jardins irréguliers suivant la manière anglaise, comme le rappelle Latapie dans le discours préliminaire à sa traduction.

²⁷³ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, *op. cit.*, p. 192-193.

²⁷⁴ Alexis Lévrier affirme d'ailleurs, concernant la diversité dans *Le spectateur français* : « Le *Spectateur français* rattache en effet le mélange des sujets et des tons à la décision de s'en remettre "au hasard". Il définit de la sorte, plus encore qu'une écriture de la variété, une esthétique de l'improvisation déclarée » (*Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, *op. cit.*, p. 324).

d'écriture alliant le badinage à la bigarrure, un mélange d'œuvres qui, appréhendées sous la catégorie de l'esthétique galante, semblent répondre au goût d'un public élargi. De fait, c'est désormais le goût d'un public porté à la bigarrure, déjà reconnu dès la fin du XVII^e siècle, qui dicte cette forme de compilations dédiées au divertissement :

Cette variété dans la brièveté sauve la forme brève des effets de redondance un peu mécanique que le montage en recueil est susceptible d'induire. Elle satisfait au goût d'une époque où, selon le mot de La Fontaine, « la bigarrure plaît ». Aussi le goût de la diversité, composante majeure de l'esthétique mondaine, entre-t-il pour une part décisive, au tournant du siècle, dans le succès des recueils de pièces détachées : largement inspirés des *Caractères*, les *Diversités curieuses* (1694) de Bordelon et les *Amusements sérieux et comiques* (1699) de Dufresny se placent résolument, par leur titre et leur préface, sous le signe de la bigarrure²⁷⁵.

Ces rassemblements de « pièces détachées » dans un apparent désordre permettent d'observer ce que Sermain a identifié, on l'a vu, comme l'une des dimensions du petit, c'est-à-dire son caractère d'unité séparable. Les petits genres galants constituent ainsi autant de morceaux que l'on peut retirer, déplacer, reproduire à outrance dans d'autres recueils, ce qui était d'ailleurs pratique courante : en effet, il n'est pas rare de rencontrer la même pièce de poésie dans plusieurs recueils publiés parfois dans une période de temps très courte, ce qui rend compte du succès de la pièce comme phénomène de mode, parfois à un intervalle de plusieurs années, ce qui témoigne de la persistance dans le temps du goût galant duquel elle ressort. À ce propos, Sermain indique qu'il s'agirait là d'une forme de reprise et d'extension du goût galant, qui fait l'objet d'une appropriation collective :

Le petit est donc lié à ce qu'on pourrait appeler une seconde culture littéraire à côté de ses produits académiques et scolaires, canoniques et bien dessinés : celle où les œuvres naissent d'activités collectives et d'échanges au sein d'un groupe. On a ainsi analysé le « loisir galant » du XVII^e siècle. L'inflexion qu'apporte le XVIII^e siècle à ce phénomène est que la littérature aime à s'emparer de ces modalités de composition brutes et vécues, les reprend, les cite, les transforme, procède à ce qu'on pourrait appeler un « recyclage » : elle suppose une culture, s'y plonge, la détourne, ou plus exactement la montre, la met à distance, goûte à la fois le propre de ces pratiques et sa capacité à les métamorphoser²⁷⁶.

²⁷⁵ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 42.

²⁷⁶ Jean-Paul Sermain, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », art. cit., p. 36-37.

Dans ce contexte, le petit donne à voir un usage commun des pièces galantes, reprises à l'envie par ceux et celles qui en goûtent les plaisirs et souhaitent les offrir à nouveau à un public toujours acquis aux divertissements qu'elles procurent et dont elles participent. Or, le conte de fées occupe, à cet égard, une place particulière. Contrairement aux recueils de pièces diverses, les premiers recueils de conte de fées rassemblent plusieurs ouvrages relevant d'un même genre (alors en voie de constitution), qui sont l'œuvre d'un seul auteur. Des *Histoires ou contes du temps passé* (1697) de Perrault et des *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy (1697) en passant par *Les Illustres fées* (1698) de Mailly jusqu'aux *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) de Mme de Murat, tous ces recueils rassemblent les contes d'un seul et même auteur et se présentent dans une forme somme toute assez semblable²⁷⁷. Ainsi, cette dimension du petit que constitue le caractère détachable de la pièce et que nous avons observé dans le cadre de la bigarrure se présente ici d'une nouvelle façon. En effet, si certains contes sont fréquemment enchâssés lors de leur première publication dans un récit-cadre apparenté à la nouvelle galante²⁷⁸, les rééditions tendent à ne reproduire que les contes seuls et à ignorer complètement le récit qui leur donnait lieu : « Si le conte est détachable, pour les lecteurs comme pour les éditeurs, le cadre lui-même est toujours maltraité et voué à disparaître²⁷⁹ ». En ce sens, le conte lui-même constitue une unité autonome et que l'on peut extraire de son premier cadre de diffusion, ce qui lui permet d'être repris à l'envie dans d'autres recueils divers, où il sera inséré avec des pièces galantes en vers et en

²⁷⁷ Perrault présente des contes relevant d'un certain goût pour le style troubadour allié à une culture mondaine, alors que madame d'Aulnoy s'inspire davantage d'un romanesque galant, par exemple.

²⁷⁸ Voir, entre autres, ce qu'on considère comme le premier conte fées littéraire, l'« Île de la Félicité », inséré dans l'*Histoire d'Hypolite* de Mme d'Aulnoy et ceux que Mlle Bernard introduit dans *Ines de Cordoue*.

²⁷⁹ Jean-Paul Sermain, « La face cachée du conte. Le recueil et l'encadrement », dans Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. [11].

prose. Jean Mainil en donne pour exemple les *Bigarrures ingénieuses*, version hollandaise des *Œuvres meslées* de Mlle Lhéritier qui comprend notamment son conte de *Marmoisan*, et affirme que,

à une première lecture, le recueil donne en effet la nette impression d’être franchement “bigarré” tant on passe des nouvelles à des lettres, à des madrigaux, à des rondeaux, à des stances irrégulières sur quelque naissance illustre ou sur quelque insomnie moins illustre, pour terminer sa course dans les dédales d’un jeu d’esprit et de société, le bout-rimé, dont l’esprit précieux n’a pas su garder sa saveur à travers les siècles²⁸⁰.

Si Mainil trouve un fil conducteur à ce recueil « bigarré » dans une forme d’apologie des femmes, il n’en demeure pas moins que l’effet de diversité est ici parfaitement accompli. Ce goût pour la variété auquel se trouve également assujetti le conte tend d’ailleurs à se populariser rapidement et à se raffiner, comme l’indique Anne Defrance :

En 1699, le recueil de contes de fées s’ouvre à une diversité générique autre que celle des *Œuvres meslées* de Mlle Lhéritier (où prose et poésie étaient associées) : est publié anonymement le *Recueil de contes galans*, déjà cité, qui contient trois contes de fées, placés après une nouvelle qui n’a aucun lien avec eux et reprend l’argument d’un conte de Mme d’Aulnoy. La même année, Mme de Murat, dans son *Voyage de campagne*, n’encastre qu’un seul conte merveilleux, *Le Père et ses quatre fils*, parmi d’autres pièces de genres variés²⁸¹.

Dans ces exemples, l’autonomie et, partant, le statut d’unité séparable du conte se trouve accentué par son inclusion aux côtés de pièces aux formes et aux contenus différents, dans une sorte de collage auquel ne vient offrir aucune cohérence un récit-cadre dirigeant la lecture²⁸². Defrance donne quant à elle l’exemple des *Nouvelles diverses du temps* (1702-1703) de Mme d’Auneuil, dans lesquelles se côtoient un conte de fées (*La Princesse des Pretintailles*), un conte allégorique (*L’origine de l’occasion*) et une anecdote contemporaine interrompue par une pièce de vers. En ce sens, « le recueil est

²⁸⁰ Jean Mainil, « “Mes amies les Fées” : apologie de la Femme savante et de la lectrice dans les *Bigarrures ingénieuses* de Marie-Jeanne Lhéritier (1696) », dans Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 55.

²⁸¹ Anne Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 40.

²⁸² Nous faisons ici référence au récit-cadre s’apparentant à la nouvelle, car si cette pratique tend à disparaître, les auteurs des recueils se plaisent toujours à inscrire leurs œuvres dans une forme de scénographie galante qui reprend sous une nouvelle apparence la scène de contage traditionnelle.

devenu fourre-tout, bric-à-brac hétéroclite. Anecdotes, essais, fausses traductions, contes de genres divers, lettres, prose et vers s'y succèdent²⁸³ ». Bref, si beaucoup ont été publiés en recueil rassemblant les pièces d'un seul auteur, les contes de fées sont fréquemment repris dans des recueils de pièces diverses, regroupant d'une part des pièces autres que des contes de fées et d'autres part, des œuvres d'auteurs différents, ce qui atteste de leur caractère d'unités séparables²⁸⁴.

Bien sûr, la publication des contes en recueil témoignant d'une certaine homogénéité générique se poursuivra parallèlement à ces parutions détachées. Toutefois, la reprise de ces contes dans d'autres recueils que ceux dans lesquels ils avaient d'abord paru sera une pratique récurrente tout au long du siècle :

Les premiers contes de fées connaîtront des vies nouvelles dans des florilèges de pièces de genres extrêmement variés (tels que les diverses *Bibliothèques de campagne*). La pratique du pêle-mêle générique propre aux petits genres (autres que les contes de fées, mais dont leurs recueils avaient eux-mêmes hérité au tournant du siècle) ne cesse pas au cours du XVIII^e, bien au contraire, elle se développe encore avec l'essor des périodiques²⁸⁵.

On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse selon laquelle les grandes compilations de la fin du siècle du type du *Cabinet des fées* relèveraient d'une sorte de tentative de pallier cette dispersion du conte de fées au XVIII^e siècle. L'anthologie se proposerait alors comme un moyen de diffusion permettant de rassembler ce que le siècle s'était plu à éparpiller au gré des divers recueils de pièces galantes ou curieuses. En ce sens, les contes rejoignent les autres œuvres galantes, que les recueils permettent d'embrasser d'un regard tout en présentant des pièces conçues comme de petites œuvres en soi, jouissant d'une pleine autonomie. Aussi la plupart de ces pièces détachées sont-elles le fruit

²⁸³ Anne Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », *art. cit.*, p. 43.

²⁸⁴ Notons cependant que, parfois, le conte suit le chemin inverse : il paraît d'abord seul dans un périodique, pour ensuite être réuni avec d'autres contes par l'auteur dans un recueil, ce qui est le cas par exemple de la *Belle au bois dormant* de Perrault qui fut publié pour la première fois dans le *Mercur galant* de février 1696.

²⁸⁵ Anne Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », *art. cit.*, p. 46-47.

d'auteurs différents, parfois anonymes, et prennent des formes, des sujets et des tons variés qui se suffisent à eux-mêmes. C'est d'ailleurs cette forme de diversité qui marque au mieux la différence entre les premiers recueils de pièces galantes et ceux qui commencent à se multiplier dans le dernier tiers du XVII^e siècle. De fait, les premiers recueils étaient le plus souvent des recueils de société, résultat du travail de conservation et de transcription de l'un des membres du cercle, qui le proposait par la suite à un éditeur. C'est ainsi que parurent notamment ceux que nous identifions comme le recueil La Suze-Pellisson et le recueil Conrart, qui tous deux rendent compte des activités littéraires du cercle de Madeleine de Scudéry et de l'hôtel de Rambouillet. Or, dès la fin du XVII^e siècle, les recueils de pièces diverses ne se présentent plus comme le pendant littéraire des conversations et jeux d'esprit d'un cercle en particulier, mais bien comme représentatifs d'une esthétique désormais généralisée et dont la diffusion élargie permet de rallier des auteurs de tout acabit :

Les recueils littéraires, essentiellement poétiques dans la première moitié du XVII^e siècle, se multiplient et se diversifient dans la seconde, proposant aux lecteurs des florilèges de pièces souvent trop brèves pour être publiées seules. Les *ana* naissent au milieu du siècle, offrant leurs mélanges de bons mots et d'anecdotes, de pensées détachées. Une infralittérature de consommation facile et rapide rencontre un public, qui peut réinvestir en société le fruit d'un glanage ordonné ou non, selon son bon plaisir. Des recueils à prétention davantage littéraire au même moment prolifèrent, mêlant morceaux en prose ou en vers tels que lettres, poèmes, discours ; pièces nouvelles et rééditions s'y côtoient²⁸⁶.

Ainsi, ce type de recueils, qui glanent²⁸⁷ ici et là leur matière, regroupe les pièces détachées tirées de milieux différents et d'auteurs dont l'identité importe peu, tout en accentuant le caractère littéraire de cette poésie perçue, à ses débuts, comme essentiellement mondaine. À ce titre, les pièces galantes constituent des unités

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁷ Notons que le terme *glaner* est fréquemment utilisé à l'époque par des journalistes et auteurs s'inscrivant dans une production en mineur. Voir, par exemple, les travaux de Marianne Constance Couperus sur *Le glaneur historique*, notamment *Un périodique français en Hollande. Le Glaneur historique (1731-1733)*, Mouton, The Hague-Paris, 1971.

séparables non seulement parce qu'elles sont des pièces autonomes qu'on peut reproduire dans divers recueils, mais également parce qu'elles sont désormais extraites de leur premier contexte de diffusion, voire de leur association avec un groupe ou même un auteur particulier. De fait, la plupart des pièces qui paraissent dans les recueils du XVIII^e siècle sont marquées encore davantage par l'anonymat lorsqu'elles sont « détachées » de leur contexte de production premier, ce qui participe sans doute de leur (discrète) accession à un statut littéraire. Dans ce contexte, les éditeurs de recueils devront effectuer des choix parmi les textes à leur disposition et seront parfois ainsi contraints de ne présenter que des pièces tronquées à leur public, d'où la faveur nouvelle pour le fragment de plus en plus affirmée dont témoigneront les recueils de poésies galantes à mesure que le siècle avancera et que s'imposera le goût rococo.

4. Une esthétique du fragment

Les divers recueils de poésies galantes rassemblent, on l'a vu, un grand nombre de pièces caractérisées par leur brièveté et l'aspect fugitif de leur diffusion première, auquel vient justement pallier la compilation. Toutefois, malgré leur nécessaire brièveté, certaines de ces pièces sont parfois également tronquées, l'éditeur ne les présentant que sous forme de fragments, dans le modèle des *anas*, dont la mode a envahi le domaine des lettres depuis un certain temps, comme le note Pierre de Villiers en 1699 : « La seule chose que je remarquerai maintenant touchant les Ana, c'est la fureur avec laquelle on a donné au Public coup sur coup tant de Livres sous cette idée & sous ce titre ; je croïois

que cela ne finiroit point²⁸⁸ ». Cette mode induit d'ailleurs une certaine forme d'élargissement de la pratique des *anas* qui, bien que se présentant à l'origine comme des recueils de bons mots d'un auteur particulier, étaient désormais conçus fréquemment comme des florilèges d'auteurs multiples dans lesquels entrait une part de fiction :

Il est vrai, que pour grossir le Livre, on y a joint tout ce que d'autres, qui se disoient amis de Menage, ont voulu fournir ; ainsi l'on a ramassé sous le nom de *Menagiana*, une infinité de choses qui n'étoient pas plus de Menage que de vingt autres personnes. Mais un Livre où cette falsification est visible, c'est celui de *Fureteriana* ; on y met sous le nom du pauvre Furetiere une infinité de faits qui n'ont jamais pû lui convenir, sans compter tant de pensées plattes, & tant de discours fades qui ne ressemblent nullement à la maniere dont cet Auteur parloit & écrivoit²⁸⁹.

Aussi Villiers critique-t-il sévèrement cette mode des *anas* qui rend rarement justice à ceux dont l'on prétend ainsi célébrer l'esprit : « Je voudrais du moins que ceux qui ramassent tout ce qui échape ainsi dans les entretiens familiers, sçûssent faire le discernement de ce qui mérite d'être remarqué & de devenir public ; ce n'est pas-là assurément ce que l'on a fait ; tous les *Ana* sont pleins de cent pauvretes²⁹⁰ ». Ici, le critique met bien en évidence la bigarrure marquant la production d'ouvrages tels que les *anas*, et incite les auteurs à effectuer une sélection dans le choix des morceaux qu'ils donneront au public. Or, rappelons à ce titre que les *anas*, « recueils de pensées détachées²⁹¹ », constituent déjà en eux-mêmes des fragments : ce sont des parcelles de discours, des bons mots, des traits ingénieux, extraits des longues et fréquentes conversations de l'auteur qu'on célèbre aussi bien que de ses ouvrages. En ce sens, les *anas* constituent des fragments, des morceaux choisis de la vie discursive d'un homme dont on souhaite conserver la meilleure part²⁹². Le fragment s'inscrit donc également

²⁸⁸ Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, op. cit., p. 195.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 186-187.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 193.

²⁹¹ « Ana », dans Académie française, *Dictionnaire*, 4^e éd., Paris, chez la Veuve de Bernard Brunet, 1762.

²⁹² Cette pratique du fragment doit bien sûr être distinguée de celle du romantisme allemand et de l'école d'Iéna, où celui-ci permet un certain accès à l'universel et est porteur d'une forme de mysticisme. À ce

dans ce mode de production en mineur duquel tirent parti les petits genres galants et « partage le sort de toutes les formes d'écriture brèves qui continuent de végéter dans la semi-clandestinité des genres attachant certes, mais mineurs, car toujours sous le coup de la disgrâce dont les avait frappés la rhétorique classique, d'Aristote à Bernard Lamy²⁹³ ». En effet, le fragment, s'opposant à l'unité de l'œuvre complète et immuable, ne peut qu'être placé en marge d'une littérature inspirée par une rhétorique qu'intéresse notamment la *dispositio* de l'ensemble des différentes parties du discours. Aussi Françoise Susini-Anastopoulos rapproche-t-elle ce goût du fragment d'une certaine modernité : « Le fragment textuel s'oppose à la fois au système comme un tout constitué et à la systématisme comme style et éthos de la pensée. La discontinuité, attitude de crise, serait en même temps un geste "moderne" par définition, s'opposant à chaque fois à un ordre jugé dépassé²⁹⁴ ». Cette modernité apparaît donc ici comme le refus d'une rhétorique traditionnelle de laquelle relève un discours systématique et organisé marqué le plus souvent par l'usage de la période oratoire. « C'est ainsi que l'impulsion donnée dès le XVII^e siècle vers une autre rhétorique en marge des "grands genres" nous fait passer comme le souligne L. van Delft²⁹⁵ "du traité à l'ère de la diversité et du fragment"²⁹⁶ ». Le refus du discours, voire de la pensée, comme système ordonné marquait donc déjà une esthétique de la bigarrure qu'adoptera Marivaux par exemple, et dont le fragment viendra renforcer le caractère discontinu. C'est d'ailleurs ce qu'il donne

sujet, voir Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

²⁹³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 49-50.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁹⁵ À propos de l'importance de la poétique du fragment dans l'écriture moraliste, on consultera avec profit l'ouvrage de Louis van Delft, *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

²⁹⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, op. cit.*, p. 8.

à voir dans une mise en scène de la diffusion du *Cabinet du philosophe*, dans un passage qui rend à nouveau compte de cette faveur de l'auteur pour le « libertinage de pensées » :

Parmi plusieurs choses qu'il laissa en mourant à un de ses amis, s'est trouvé [*sic*] une cassette pleine de papiers. [...] Cette cassette contenait toutes ses productions, et ce sont elles qu'on vous donne. Il n'y en a pas une de longue haleine. Il ne s'agit point ici d'ouvrage suivi : ce sont, la plupart, des morceaux détachés, des fragments de pensée sur une infinité de sujets, et dans toutes sortes de tournures : réflexions gaies, sérieuses, morales, chrétiennes, beaucoup de ces deux dernières, quelquefois des aventures, des dialogues, des lettres, des mémoires, des jugements sur différents auteurs [...]²⁹⁷

C'est sans doute cette mise en forme fragmentée du périodique qui, selon Sermain, fait du *Cabinet* « le plus beau manifeste de l'esthétique rococo », si bien « qu'il est bien tentant de [le] lire à côté des toiles de Watteau²⁹⁸ ». Marivaux offre ainsi à ses lecteurs non seulement une variété de pièces relevant de tons et de genres différents, mais encore il renchérit sur le plaisir occasionné par la diversité, en présentant certaines de ses pièces, ses « fragments de pensée », en morceaux détachés. Les passages de plus longue haleine seront fractionnés dans ses périodiques, afin de satisfaire les lecteurs « qu'une longue histoire donnée de suite ennuerait, et qui ne seront pas fâchés de [le] voir quelquefois changer de sujet²⁹⁹ ». Parfois l'auteur néglige également de fournir la suite et la fin des pièces promises aux lecteurs³⁰⁰. Le même procédé sera alors investi par de nombreux auteurs, qui inséreront dans leurs recueils plusieurs pièces intitulées simplement *fragment*³⁰¹, que ce soient des pièces en prose ou en vers. Cette façon de présenter les œuvres galantes marquait d'ailleurs traditionnellement la façon de faire du

²⁹⁷ Pierre de Marivaux, « Le cabinet du philosophe », *op. cit.*, première feuille, p. 335.

²⁹⁸ Jean-Paul Sermain et Chantal Wionet-Neuilly, *Journaux de Marivaux*, *op. cit.*, p. 124.

²⁹⁹ Pierre de Marivaux, « Le spectateur français », *op. cit.*, vingt-troisième feuille, p. 245.

³⁰⁰ C'est notamment le cas du journal de l'Espagnol qu'il insère dans *Le spectateur français*.

³⁰¹ C'est ce qu'on voit par exemple dans *La bigarrure, recueil de pièces fugitives, par Mr. D. H****, Lausanne, chez Michel Bousquet, 1756 : « Fragment d'un petit Ouvrage présenté à M. Macnemara par Mlle. sa Fille sur sa victoire navale » (p. 12), « Apologie de l'Epoux Italien. Fragment » (p. 13), « Réflexion d'un jaloux. Fragment » (p. 14), etc.

*Mercur*e galant, qui sectionnait parfois ces pièces en les présentant par extraits dans différents numéros. Ce regroupement de morceaux détachés laissait dès lors une grande liberté à l'éditeur et lui permettait de présenter les numéros de son périodique non comme des ouvrages indépendants mais, suivant une conception caractéristique du *Mercur*e, comme un livre constamment en train de se faire : « Ainsi l'on ne doit considérer ce Volume que comme le dessein d'un Ouvrage auquel on peut ajouter beaucoup, & non comme un Ouvrage achevé³⁰² ». Il sera dès lors du ressort du compilateur de présider à l'élaboration de cette « ébauche » d'ouvrage dont la production est toujours en mouvement. Aussi ce processus de compilation auquel donne lieu l'usage du fragment sera-t-il comparé à une sorte de voyage par van Effen, auteur de *La bagatelle* : « Je ne ressemble pas mal à un Voyageur, qui sorti de bon matin pour faire un voiage de deux heures, s'amuse dans les campagnes à cueillir tantôt une fleur, tantôt une autre ; & qui ne faisant que de tems en tems quelques pas vers son gîte, trouve par-là le secret de n'y arriver qu'à l'approche de la nuit³⁰³ ». À ce titre, le compilateur se présente donc à nouveau comme une sorte de glaneur, qui recueille sur son chemin des fleurs de poésie qui font tout le plaisir du parcours, lequel s'ouvre sur une perspective infinie. Van Effen reprendra d'ailleurs cette image du promeneur pour donner à voir ce mode de production relevant d'une « négligente insouciance³⁰⁴ », pour reprendre les termes de Sermain :

Les Auteurs sont faits pour les Lecteurs ; il est juste qu'ils étudient leur goût, & qu'ils se prêtent à leur inconstance naturelle. Voyez-vous, mon cher *Monsieur*, la Lecture est devenue présentement une sorte de dissipation, comme la Promenade & les Spectacles. Que fait un habile Ecrivain ? il se dissipe avec son Lecteur, il donne à son esprit la liberté de courir les champs. Les voilà, l'Auteur & le Lecteur, qui se mettent à cabrioler ensemble comme deux

³⁰² « Le libraire au lecteur », dans *Mercur*e galant, 1672-74, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1982, t. 1, n.p.

³⁰³ « Bagatelle du Jeudi 19 mai 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle*, op. cit., p. 26.

³⁰⁴ Jean-Paul Sermain, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », art. cit., p. 38.

vrais petits foux, & Dieu sait le plaisir ! D'où vient encore, s'il vous plaît, la brillante fortune que font aujourd'hui tant d'Ouvrages déjingandés [*sic*], si ce n'est de cette bigarrure Arlequine, qui réjouit si fort la vûe à nos Petits-Mâitres ? Quelques Philosophes, il est vrai, sont les inventeurs de cette mode ; mais elle avoit d'abord ce je ne sai quel air pédant, qu'ils savent si bien donner à tout ce qu'ils touchent³⁰⁵.

Dans cet extrait s'allient les éléments constitutifs de ce que nous avons observé jusqu'ici concernant le goût pour la bigarrure dont témoignent les recueils de pièces galantes : l'attention portée au goût du public, la conception de la nature comme modèle de désordre, la lecture comme divertissement léger, une forme d'écriture supposant le caprice et le hasard, le phénomène de mode dont elle relève et la justification de celle-ci appuyée sur un principe de plaisir. Van Effen y fait même référence à Marivaux, ce « philosophe » qui avait été le modèle de cette esthétique de la bigarrure³⁰⁶. Le parallèle déjà mis à profit par van Effen entre ce type d'ouvrage et la promenade à travers les champs pour en recueillir les fleurs sera plus tard repris par Philippe de Prétôt, qui mettra davantage en évidence le rapport qu'il entretient avec l'usage du fragment. C'est ce que donne à voir la lettre servant de préface aux *Amusemens du cœur et de l'esprit* déjà citée, dans laquelle le lecteur enjoint le compilateur à faire une sélection non seulement parmi les pièces galantes qu'il insérera dans son ouvrage, mais également à choisir les passages à l'intérieur même de ces pièces les plus propres à charmer le public :

Enfin faites par rapport aux Ouvrages dont vous êtes le seul possesseur, ce que tout Journaliste habile sçaura toujours faire sur un Ouvrage connu : n'en offrez que la Critique judicieuse, le suc, & la fleur ; & tout le monde vous aura peut-être une égale obligation. Vous sauvez de l'oubli dans un ancien Ecrivain, ce qui mérite au juste d'en être sauvé : vous satisferez la vanité du jeune Auteur, & l'envie qu'il a de se voir imprimé, en n'offrant que ses plus beaux traits : vous recueillerez la Pièce fugitive, l'Epigramme, & la Chanson du jour, en l'appréciant ; & par-là vous l'apprendrez à ceux qui l'ignorent, & vous contenterez par une réflexion judicieuse ceux qui la sçavent³⁰⁷.

³⁰⁵ « Bagatelle du Lundi 19 septembre 1718 », *op. cit.*, p. 240-241.

³⁰⁶ Rappelons ici que van Effen avait d'ailleurs présidé à la version hollandaise du *Spectator*, après avoir fait paraître un périodique moral dans la même veine, *Le misanthrope*.

³⁰⁷ « Lettre d'un ami à l'auteur, pour servir de Préface à l'Ouvrage », *op. cit.*, p. 36-37.

Cette sélection des plus beaux traits supposera alors un procédé de réduction, de fragmentation des pièces d'abord choisies :

Analisez la pièce d'Eloquence, & si elle n'est véritablement sublime, mettez en pensées, en maximes détachées, la chaîne trop longue de ses raisonnements & de ses périodes. Ce ne sera plus une pièce d'Eloquence il est vrai, mais ce sera mieux, puisqu'en effet l'utilité de la plupart des discours se réduit à leur texte, & qu'ils ne renferment le plus souvent dans un labyrinthe de mots, de phrases, de figures de Rhétorique, qu'une seule pensée, qu'une seule maxime que l'on sçavoit déjà, dont on étoit persuadé, ou dont ils ne persuadent point³⁰⁸.

Ici, la fonction du compilateur sera donc de sectionner les morceaux communiqués par les lecteurs ou qu'il aura lui-même glanés pour n'en offrir que la part la plus agréable, en réduisant les discours dont les longueurs et l'insipidité ne pourraient répondre aux attentes d'un public avide de plaisir. L'auteur insistera également sur cet impératif porté par le goût du public qui ne désire qu'un plaisir « sans mélange » :

Mais mon principal objet a été de vous confirmer dans le dessein que vous m'avez montré d'être plus difficile, que vous n'avez parû l'être jusqu'à présent, sur le choix des Pièces qui composoient vos Recueils. Ce n'est point au Compilateur à dire à son Lecteur :

Choisis, tout n'est pas précieux.

c'est au Lecteur à le dire au Compilateur. Ne seroit-ce pas en effet vendre trop cher le plaisir que donne une pensée agréable ou fine, un sentiment naïf ou délicat, une réflexion ingénieuse ou sage, &c. que de le faire acheter par l'ennui & le dégoût ? Les honnêtes gens ne s'amuse point à chercher une paillette d'or parmi des chiffons & des balayures³⁰⁹.

Notons que ce « Choisis, tout n'est pas précieux », qui constituait d'ailleurs l'exergue au *Recueil du Parnasse* que Prétot fit paraître en 1743, avait d'abord paru en tête de l'*Iliade* d'Houdar de La Motte en 1714. En reprenant l'exergue, Prétot situe donc sa publication dans le cadre d'une tradition galante et moderne favorable à une esthétique du plaisir. Et de fait, ce seront ces « paillettes d'or » que représentent les pensées agréables ou fines et les réflexions ingénieuses que le compilateur devra mettre en valeur, le public formé des honnêtes gens ne souhaitant que la part de plaisir offert par les ornements rocaille d'une littérature délivrée de ses aspérités.

³⁰⁸ *Ibid.* p. 36.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

Le petit peut donc prendre différentes formes dans les pièces galantes en prose et en vers qui forment un ensemble, à un certain point homogène, de genres s'inscrivant dans une production en mineur. On l'a vu, la dimension restreinte sous laquelle elles paraissent offre plusieurs avantages : d'abord, elle permet d'aborder une nouvelle forme de littérature, qu'on a parfois qualifiée de « moderne » et qui s'affirme en refusant le pédantisme des ouvrages érudits et les longueurs des romans précieux ; ensuite, cette brièveté de la forme favorise un regroupement en recueils, lesquels s'inscrivent alors dans une esthétique de la bigarrure présentant un agréable désordre ; enfin, suivant cette esthétique du collage, les recueils ainsi produits valorisent l'usage du fragment, dont la forme permet d'observer que l'attention se porte non sur l'œuvre elle-même comme pièce unique et achevée, mais sur le plaisir procuré par l'extrait qui requiert une lecture intermittente. Or, à partir de ces premières considérations sur le petit, nous pouvons maintenant aborder la seconde valeur que prend la brièveté dans les pièces galantes, alors qu'elle marque le style lui-même préconisé par les auteurs galants. En effet, comme le rappelle Alain Montandon, « [l]a définition [de la brièveté] ne saurait, d'ailleurs, être quantitative, mais concerne des traits d'écriture spécifique visant une concision formelle, déterminée par des facteurs de condensation, de raccourci, d'économie spécifiques. La forme brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulières³¹⁰ ». De fait, la brièveté qui s'accomplira dans une rhétorique de l'esprit s'affirmera de manière forte au XVIII^e siècle, qui en fera un idéal de perfection formel et stylistique et dont les pièces galantes offrent certainement l'un des plus beaux exemples.

³¹⁰ Alain Montandon, *Les formes brèves*, *op. cit.*, p. 4.

DEUXIÈME PARTIE

DU STYLE ROCOCO

CHAPITRE I

L'ART DE LA CONVERSATION

La galanterie rocaille, nous l'avons vu, se donne à voir dans les petites productions : petits appartements des hôtels particuliers pour l'architecte, meubles délicats pour l'ornemaniste et petites pièces littéraires pour l'homme de lettres. C'est précisément cet excès d'ornementation dans le petit goût et l'extravagance des figures que prendront pour cibles la plupart des attaques des adversaires du rococo, stigmatisant le style Louis XV dans ce qu'il a de plus frivole, comme le donne à voir, par exemple,

Jean-Bernard Le Blanc :

Cette manière se fait sentir surtout dans ceux de nos Meubles qui sont les plus consacrés à l'ornement, & réellement le Gout qui se permet tout aujourd'hui, s'égaré aussi peut-être plus qu'il n'a jamais fait. A qui ressemblent ces Pendules devenues si à la mode, qui n'ont ni base ni console, & qui paroissent sortir du Lambris où elles sont appliquées ! Ces Cerfs, ces Chiens & ces Piqueurs, ou ces Figures Chinoises qu'on distribue d'une façon si bizarre autour d'un Cadran, en sont-ils les ornemens naturels ? Ces Cartouches qui soit en haut, soit en bas, soit dans les côtés, n'ont aucunes Parties qui se répondent, sont-ils en effet de bon gout ? [...]

Quoi de plus ridicule que d'appliquer le Vernis de Martin aux Bronzes dont on orne les Feux d'une Cheminée ! Quoi de plus fou que d'y attacher des Pagodes de Porcelaine ! C'est ainsi que pour trop varier les Formes nous donnons dans l'extravagant, & qu'en voulant mettre trop de richesses dans les Ornemens, nous tombons dans le papillotage³¹¹.

La critique du rococo telle que véhiculée ici par l'abbé Le Blanc porte donc principalement en architecture sur les menus objets, témoins d'un luxe de boudoir qu'on associe volontiers au mauvais goût dont on assure qu'il a conquis la France depuis quelques années. Ce reproche fait aux ornemanistes « modernes » s'adosse d'ailleurs à

³¹¹ Jean-Bernard Le Blanc, « Lettre XXXVI », *op. cit.* p. 54-55.

une valorisation grandissante du naturel, qui condamne les associations de motifs par trop extravagants où l'on ne fait que « papilloter ».

C'est précisément l'usage de ce terme qui, ici, doit attirer l'attention. En effet, le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 indique non seulement qu'il se dit « d'Un tableau qui pétille d'une manière incommode par des lumières également brillantes et des couleurs également vives », mais qu'on l'utilise également par extension à propos du style, « lorsqu'un écrivain y répand trop d'ornemens et d'expressions brillantes, qui éblouissent comme des papillotes ou paillettes multipliées »³¹². Ainsi, le papillotage de l'ornementation rejoint ici celui de l'écrivain qui fait preuve de trop d'esprit et d'artifice dans la profusion offerte par un style brillant et dont l'excès est condamné en littérature comme en peinture³¹³. Weisgerber avait d'ailleurs déjà relevé le rapport du brillant avec l'art rocaille, en faisant même de cette capacité rhétorique à éblouir la caractéristique principale du rococo, au détriment de certaines thématiques par exemple, en considérant que « [l]e rococo serait donc, au premier chef, une affaire de moyen d'expression³¹⁴ ». Minguet fait également ce rapprochement entre le trait brillant et le goût du petit propre à l'art rocaille qui passe par l'entremise d'un art de la conversation : « Papillotante, la conversation est aussi amenuisante ; elle tend à fragmenter le langage ; la phrase courte, “le mot”, lui conviennent mieux que la période³¹⁵ ». C'est donc ce « papillotage », hérité de l'art de la conversation ou, du moins, qui y participe, qui marquera le style propre au rococo littéraire, sur lequel nous porterons maintenant notre attention, style dont la

³¹² « Papilloter », dans Académie française, *Dictionnaire*, 5^e éd., 1798.

³¹³ « In the critical lexicon, there is another term, *papillotage*, that is relevant to the social and cultural dimensions of the discourse contre le fard. Literally, *papilloter* means “to blink”. In the context of painting, *papillotage* referred to the effects of flickering, reverberating light and surface intricacy of which Boucher was the consummate master » (Melissa Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2006, p. 94).

³¹⁴ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op. cit., p. 32.

³¹⁵ J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, op. cit., p. 206.

brièveté fera écho à celle déjà observée dans les genres littéraires investis par l'esthétique galante.

1. Mondanité et galanterie

Les petits genres, on l'a vu, sont ceux où se donne à voir particulièrement bien l'esthétique galante dans son inflexion rocaille, genres dont la brièveté est par ailleurs marquée par une forme d'instabilité qui donne lieu à des mélanges de tout acabit. Aussi ce goût du petit s'actualisera-t-il dans un style bref, témoignant en cela du penchant rocaille pour la miniaturisation : « [L]e rococo amenuise, amincit, rapetisse tout ce qui s'y prête et, ajoutent les mauvaises langues, ce qui ne s'y prête pas. Au sens littéral, entendue comme quantité mesurable, la catégorie du petit concerne tant la taille des choses ou des êtres représentés que l'étendue des œuvres où ils figurent, leur milieu temporel et jusqu'à la longueur des phrases³¹⁶ ». Ainsi, cette brièveté caractéristique du rococo littéraire, loin de ne s'affirmer que dans une esthétique du fragment, en vient également à marquer le style même dont usent de préférence les auteurs galants, comme l'a bien mis en évidence Delphine Denis en ce qui concerne l'entourage de Mademoiselle de Scudéry et Alain Génétiot pour la génération allant de Voiture à La Fontaine. Génétiot effectue, du reste, un rapprochement entre ce goût de la brièveté et l'art de la conversation qui participe des théories de l'atticisme et de l'urbanité et que réactualisent principalement les théoriciens de l'honnêteté italiens et espagnols tels que

³¹⁶ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op. cit., p. 141.

Castiglione et Gracián³¹⁷, ou encore Nicolas Faret en France, qui publie *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour* en 1630. Dans ce contexte, « [l]'atticisme se manifeste dans la poétique mondaine à la fois de façon externe, générique, par la prédilection pour les formes brèves, ce dont témoigne le développement des petits genres lyriques aux dépens du long poème, héroïque ou non ; et de façon interne, stylistique, par l'adoption d'un style coupé, dense et concis, aux ornements mesurés, y compris dans les textes les plus longs³¹⁸ ». De fait, ces « manuels de savoir-vivre » adressés aux gens de cour offrent un idéal de l'honnête homme tel qu'il doit paraître et se comporter dans la bonne compagnie suivant les impératifs d'une nouvelle politesse courtoise. Dans leur recherche d'une élégance toute française, « [l]es élites nobiliaires fonderont désormais l'inébranlable certitude de leur supériorité sur leur manière de vivre, de parler, de se comporter, de se divertir, de s'assembler ; en lieu et place des armes qui constituaient autrefois leur pierre de touche, ils feront prévaloir les bienséances, ce corpus de lois non écrites, mais plus puissantes que toute norme³¹⁹ ». Le nouveau statut des élites, exclues des affaires d'État et auxquelles les temps de paix fournissent un espace de désœuvrement, chercheront un lieu où élaborer cette nouvelle définition du noble, désormais appelé à accomplir sa métamorphose de chevalier en courtisan. C'est dans l'espace des salons et par la conversation mondaine que les élites trouveront à se redéfinir comme une noblesse qui, faute de pouvoir participer aux

³¹⁷ Voir respectivement *Il Cortegiano* (1528) et *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). À propos de l'apport de ces deux auteurs aux théories de l'honnêteté, voir Maria Teresa Ricci, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.

³¹⁸ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 282.

³¹⁹ Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 27. À propos de ce déclin de l'éloquence politique à laquelle se substitue, notamment, une éloquence mondaine vouée à l'analyse morale, on consultera avec profit l'ouvrage de Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil, 2000.

affaires du royaume, règnera en maître sur le savoir-vivre et imposera les règles de l'élégance. L'excellence dans ce nouvel art de la mondanité deviendra d'ailleurs rapidement l'un des critères de la réussite sociale, comme l'affirme Morvan de Bellegarde : « La plûpart des Gens de Qualité, qui sont d'ordinaire assez oisifs, & qui n'ont nulle occupation, passent le tems à rendre ou à recevoir des visites ; Il est tres-important pour eux, de s'instruire de tout ce qu'il faut pour y soutenir leur caractere. On décide du merite d'un homme sur la manière dont il se tire d'une Conversation³²⁰ ». À cette éthique de l'homme de cour se joindra une aisance dans la conversation et le rapport à l'autre où il s'agira de plaire au cercle : « Les uns & les autres connoîtront aisément la belle manière de vivre ensemble. Et comme ce n'est pas une petite affaire que de savoir plaire, le monde étant rempli d'esprits si differens (pour ne pas dire si bizarres) l'on peut dire que c'est être savant en ce bel Art de plaire, que de savoir éviter le ridicule³²¹. » Cette nécessité de se faire agréer par autrui constituera même le cœur de la vie d'homme du monde, puisque, comme l'affirme Ortigue de Vaumorière, « rien n'est plus important pour le commerce de la vie, que de plaire dans la Conversation³²² ». Les théoriciens de la conversation se pencheront alors sur ce qui en fait l'agrément, sur ce qui permet de plaire en société. La galanterie, dans son pendant social et telle quelle fut élaborée dans les cercles mondains du XVII^e siècle, représentera alors l'ensemble des comportements à adopter. Ainsi, le galant homme constituera bientôt la figure idéale de l'homme du monde, dépassant en cela celle de l'honnête homme qui prévalait

³²⁰Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, « Avertissement », dans *Modèles de conversations pour les personnes polies*, Paris, chez Jean & Michel Guignard, 1701, n.p.

³²¹Pierre Ortigue de Vaumorière, « Avertissement du libraire », dans *L'art de plaire dans la conversation*, Amsterdam, chez Henri Schelte, 1711 [1692], n.p.

³²²Pierre Ortigue de Vaumorière, *L'art de plaire dans la conversation*, Amsterdam, chez Henri Schelte, 1711 [1692], p. 4.

auparavant. Ortigue de Vaumorière insistera d'ailleurs sur cette galanterie des manières nécessaire à l'homme du monde :

Vôtre principal dessein est de plaire dans le commerce du monde, voïons ce qui pourra contribuer à vous y rendre agréable. C'est un grand avantage que d'avoir l'Air galant, [...] c'est cet Air galant ou de politesse qui répand [l]'agrément sur toutes les choses qui peuvent en demander. Sur le visage, sur la contenance & dans l'entretien, sur les habits, la table, les meubles, l'équipage, & jusques aux jardins & aux bâtimens³²³.

L'air galant devra donc marquer tout ce qui peut servir la représentation de soi chez l'homme du monde, de sa parure jusqu'à son appartement, mais également sa conversation. De fait, « l'obligation de paraître ne se limitait pas à la mise en scène du corps et à l'élégance des gestes, elle impliquait également l'art de la parole³²⁴ ». D'ailleurs, Vaumorière fait intervenir l'urbanité romaine qui avait été réactualisée quelques décennies plus tôt par Balzac, pour mieux définir le caractère propre au galant homme³²⁵, en assurant « qu'il ne faut pas non plus confondre un galant Homme avec un Homme galant. Le premier a cet Air galant dont on parle tant en France, & qui répond en quelque façon à l'Urbanité des anciens Romains ; l'autre peut sans politesse être le galant d'une Belle, ou avoir du penchant à la galanterie en général³²⁶ ». Distingué de la galanterie purement amoureuse, l'air galant fera donc dès lors l'objet d'un apprentissage nécessaire pour les élites désireuses de briller dans le monde, réintégrant ainsi le domaine de la rhétorique.

En effet, c'est à partir de ce moment que la conversation, exclue des théories antiques de l'éloquence, fournira l'occasion d'élaborer une nouvelle forme de l'art de bien dire. Guez de Balzac, en publiant son *Discours sur la conversation des Romains* (1644), allait ainsi offrir un modèle de cette éloquence parallèle, tirée hors de la sphère

³²³ *Ibid.*, p. 256-257.

³²⁴ Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation*, *op. cit.*, p. 40.

³²⁵ Viala a d'ailleurs bien mis en évidence cet aspect de la concurrence de plusieurs significations du terme *galant* à l'époque dans son ouvrage *La France galante*, déjà cité.

³²⁶ Pierre Ortigue de Vaumorière, *L'art de plaire dans la conversation*, *op. cit.*, p. 262.

antique publique et ramenée au cercle privé : « Il s’agissait néanmoins d’une rhétorique dissimulée, discrète, qui obéissait à d’autres lois que l’art oratoire politique et civil et se mettait au service de l’*otium* et non du *negotium*, du privé et non du public. C’est par la conversation que l’*urbanitas*, l’ancien idéal latin de la courtoisie, transplanté par Guez de Balzac en terre française, déployait toute sa gamme de significations³²⁷ ». Delphine Denis a d’ailleurs bien montré le rôle du concept d’*urbanitas* dans le processus de légitimation de cette esthétique galante dont tire sa source la conversation mondaine³²⁸. Celle-ci, en se plaçant hors du cercle savant et du débat public, trouvait à s’accomplir dans le cadre d’un régime de politesse courtoise favorisé par la structure mise en place par la société de cour. En effet, comme le remarque Marc Fumaroli, « [l]’aristocratie française, dédaigneuse du “pédantisme” scolaire, peu soucieuse d’éloquence “professionnelle”, en quête au XVII^e siècle d’un “art de vivre noblement” qui serve son prestige (faute de pouvoir participer plus directement aux affaires du royaume) a favorisé cette “conversion rhétorique” qui lui convenait³²⁹ ». De cette urbanité réactualisée par Balzac et adoptée bientôt par le cercle des Scudéry et par les habitués de l’hôtel de Rambouillet, on tirera donc un nouveau modèle de savoir-vivre français qui sera celui de la galanterie et un nouvel art de bien dire, la conversation mondaine.

³²⁷ Benedetta Craveri, *L’âge de la conversation*, op. cit., p. 497.

³²⁸ Voir à ce sujet son ouvrage *Le Parnasse galant* et son analyse de la constitution d’une archive galante.

³²⁹ Marc Fumaroli, « De l’âge de l’éloquence à l’âge de la conversation : la conversion de la rhétorique humaniste dans la France du XVII^e siècle », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l’époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 40. Par ailleurs, on consultera avec profit les travaux de plus grande ampleur de cet auteur concernant la rhétorique à l’âge classique, et plus particulièrement *L’âge de l’éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Genève, Droz, 2002.

2. De l'honnête homme au galant homme : un art de l'agrément

Les aspects les plus représentatifs de cet « art de la conversation » seront alors rapidement mis à profit par les auteurs mondains, qui, tantôt en fourniront des modèles littéraires, tantôt s'en inspireront à leur tour pour parfaire un style qui deviendra celui de la galanterie. C'est le cas des conversations qu'offrira Mademoiselle de Scudéry dans ses romans³³⁰ qui, comme le rappelle Delphine Denis, « se proposent pour modèle la pratique effective de la belle société. Elles relèvent dès lors des théories de la civilité bien plus que de la poétique aristotélicienne³³¹ ». Comme l'a mis en évidence à de nombreuses reprises la critique, le rapport entre l'art de la conversation et la pratique des belles-lettres en est un d'influence réciproque, qui passe parfois par l'entremise d'un style épistolaire, mais qui s'établit toujours sur des emprunts, de constants va-et-vient entre les impératifs de la politesse mondaine et les règles du bien écrire galant :

Il est impossible de tracer une frontière entre la vie de société et la poésie mondaine qui en était le contrepoint ; impossible de dire qui imitait qui dans cette volonté commune de plaire, dans cette esthétique du naturel, dans l'élégance de l'expression et dans la construction de la phrase qui permettait de parler comme on écrivait et d'écrire comme on parlait³³².

L'institution des salons joua en ce sens un rôle primordial. Sous l'influence de la gent féminine qui y présidait, il s'agissait à la fois de plaire et de paraître, de faire du loisir le lieu par excellence où l'élégance de la bonne compagnie pouvait trouver à s'affirmer.

³³⁰ Ces conversations seront, par ailleurs, publiées indépendamment des romans et connaîtront une fortune considérable jusqu'au début du XVIII^e siècle.

³³¹ Delphine Denis, *Madeleine de Scudéry. « De l'air galant » et autres conversations. Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 20.

³³² Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation, op. cit.*, p. 355. Bien entendu, la critique contemporaine a relevé à plusieurs reprises les divergences entre le style épistolaire, par exemple, et la conversation elle-même, l'oralité comportant des aspects impossibles à transposer à l'écrit et qui viennent nuancer l'analyse souvent reprise de l'analogie entre la lettre et la conversation à l'âge classique. Il n'en demeure toutefois pas moins que, malgré des médias différents, la conversation mondaine et la poésie galante semblent bel et bien relever d'une même esthétique, ou du moins témoigner d'une même ambition et d'un même désir d'esthétisation de la mondanité par le biais de la parole ou de l'écrit.

Dans ce contexte, les femmes donnaient le ton : « Dans leurs salons elles voulaient que l'on conversât, que l'on écrivît, que l'on rimât – et sur un ton inattendu, léger, rapide, brillant, galant³³³ ». Le commerce des dames fournissait alors un cadre idéal au développement d'une norme de sociabilité où la douceur, le respect des bienséances et l'agrément étaient les conditions nécessaires pour être reçu. Ainsi, l'hôtel de Rambouillet constituera un modèle idéalisé jusqu'au XVIII^e siècle de cet espace mondain où pouvait se mettre en place un style littéraire dont Voiture sera le représentant le plus célébré, « en forgeant, à l'usage exclusif d'une petite élite, un modèle de style galant qui, avec sa gamme infinie de nuances et de variantes, s'imposera comme un élément irremplaçable de toute une civilisation mondaine³³⁴ ». Dans ce contexte, il s'agissait bien sûr avant tout de plaire au cercle en délaissant les formes trop sérieuses du discours, suivant en cela l'exemple des poésies de Voiture qui agiront comme modèles :

Sa poésie imitait le style du cercle mondain qui l'avait inspirée : elle était brillante, discursive, anecdotique, rapide, sous le signe de la légèreté et de l'insouciance. S'appropriant avec désinvolture les genres poétiques mineurs – stances, chansons, ballades, sonnets, épîtres, madrigaux, rondeaux – Voiture “libertinait” avec la métrique, dédaignait le *labor limae* et privilégiait la spontanéité. Avec lui naissait une poésie de salon qui, à l'instar de la conversation, était centrée sur l'art d'improviser³³⁵.

Ce style élaboré par le cercle mondain qui marquait à la fois la parole vive et la poésie galante allait évidemment perdurer au XVIII^e siècle avec la tradition des salons, qui apparaissent comme « le lieu par excellence où s'élabore et s'épanouit une tradition spécifique de la littérature française fondée sur la conversation³³⁶ ». Très souvent, la critique a davantage porté son attention sur le nouveau type de salon que mettent en

³³³ Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation, op. cit.*, p. 47.

³³⁴ *Ibid.*, p. 85.

³³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³³⁶ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p.8.

place les Lumières, ce salon philosophique, où le débat d'idées prend le pas sur le loisir poétique et dont le baron d'Holbach et Madame Geoffrin offriront les meilleurs exemples³³⁷. Toutefois, il serait faux de croire que le salon mondain fut éclipsé par le salon à vocation philosophique ou scientifique : la tradition se poursuit, en parallèle, et il n'y a qu'à consulter certaines des correspondances d'époque pour s'apercevoir que la poésie, le jeu, la littérature galante constituent toujours des objets primordiaux du loisir mondain³³⁸. Aussi le salon de Madame de Lambert, que fréquentèrent La Motte, Fontenelle et Marivaux, fut-il l'un des principaux héritiers de la tradition établie par l'hôtel de Rambouillet en réaffirmant, « dans la transition entre les deux siècles, l'actualité de ses idéaux et la permanence de ses modèles³³⁹ ». Bien qu'on y côtoyât alors la culture académique, l'hôtel de Nevers devint le lieu privilégié de la rencontre des beaux esprits à partir de 1698-1700. Et de fait,

[l]es idées et les sentiments changeaient, mais le cadre de la sociabilité était encore celui qu'avait fixé Arthénice à l'hôtel de Rambouillet. Ses rituels – dîner, souper, lectures à haute voix, représentations théâtrales, musique, danse, pratique des genres littéraires mondains, et naturellement conversation – étaient ceux que Madame de Lambert avait mis au point une fois pour toutes à l'hôtel de Nevers³⁴⁰.

En ce sens, les salons et ceux qui y étaient admis fourniront les règles d'un de art de dire et d'écrire galamment, les genres mondains semblant fournir un pendant aux conversations salonniers en partageant un but commun (plaire) qui s'actualise dans une même forme stylistique (la brièveté variée). Aussi ce rapport entre la conversation de la

³³⁷ Antoine Lilti affirme d'ailleurs que « [l]a force des salons est d'associer les deux images du XVIII^e siècle : celle de l'élégance, du libertinage, de la douceur de vivre, de l'esprit et de la légèreté, et celle des Lumières, de la philosophie, de l'inexorable marche à la Révolution. Comme Voltaire, autre icône du siècle, ils évoquent à la fois la légèreté du trait d'esprit et sa virtualité subversive » (*Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 58).

³³⁸ Voir par exemple la correspondance de Mme de Graffigny, qui rapporte plusieurs épisodes des dîners du bout-du-banc chez Mlle Quinault, et qui, s'ils rendent compte d'une galanterie parfois plus libertine, constituent tout de même l'un des plus beaux témoignages de la postérité du salon mondain au XVIII^e siècle. Antoine Lilti note d'ailleurs à ce propos que « [b]ien plus que les ambitions philosophiques, la mondanité et le divertissement étaient la marque de ces dîners » (*Le monde des salons, op. cit.*, p. 295).

³³⁹ Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation, op. cit.*, p. 392.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 438.

belle compagnie et les ouvrages d'esprit constituera-t-il le socle de l'élaboration des théories de la conversation au tournant du XVIII^e siècle.

Le chevalier de Méré propose ainsi plusieurs discours traitant de l'art de plaire dans le commerce du monde, et particulièrement dans les conversations, où il affirme par exemple que le but principal des conversations civiles est de plaire au groupe, ce qui instaure un rapport à autrui basé sur le respect des convenances en même temps que sur l'agrément et le plaisir. Si l'air galant avait servi à définir les agréments de l'homme du monde, cet air devait être de plus en plus marqué par une volonté de plaire avant tout, qui prend même le pas sur les autres qualités de l'honnête homme jusqu'alors jugées primordiales de vertu et de probité. L'agrément constituera même le propre du galant homme et ce qui le distingue de l'honnête homme, figure davantage prisée au XVII^e siècle : « Il me semble, dit le Chevalier, qu'un galant homme est plus de tout dans la vie ordinaire, & qu'on trouve en luy de certains agrémens, qu'un honneste homme n'a pas toujours ; mais un honneste homme en a de bien profonds, quoy qu'il s'empresse moins dans le monde³⁴¹ ». La galanterie devient donc un je-ne-sais-quoi de plus que l'honnête homme ne possède pas toujours, bien qu'il possède lui-même certains avantages. Méré offre alors une première précision quant à ce je-ne-sais-quoi qui fait le charme du galant homme : « [U]n galant homme n'est autre chose qu'un hôteste homme un peu plus brillant ou plus enjoué qu'à son ordinaire, & qui sçait faire en sorte que tout luy sied bien³⁴² ». En ce sens, le respect des bienséances et une forme d'*aptum* hérités de la rhétorique antique constitutifs de l'honnêteté ne sont plus suffisants : il faut avant tout être brillant, enjoué et s'adapter aux différentes situations. Ce désir de gaieté est

³⁴¹ Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *Les conversations D.M.D.C.E.D.C.D.M.*, Paris, chez Claude Barbin, 1670, p. 17.

³⁴² *Ibid.*, p. 19.

d'ailleurs ce qui caractérise la conversation au XVIII^e siècle, comme le rappelle Alain Montandon : « Tous les auteurs remarquent que la conversation [...] doit être avant tout un plaisir (qui s'oppose à l'ennui) et que pour cela sa gratuité, sa liberté et son aisance en font un acte désintéressé qui n'a pour finalité que de constituer et maintenir un espace de socialisation, d'homogénéité et de cohérence sociale, certes relative mais réelle³⁴³ ». Dans ce contexte, la conversation enjouée sert de ferment social en même temps que de caution à la sphère mondaine et aux modes de comportement qu'elle met en place, axés sur le divertissement. C'est cette ambition que rappelle Méré dans son ouvrage :

Le plus grand usage de la parole parmi les personnes du monde, c'est la conversation ; de sorte que les gens qui s'en acquittent le mieux, sont à mon gré les plus éloquens. J'appelle Conversation, tous les entretiens qu'ont toutes sortes de gens, qui se communiquent les uns aux autres, soit qu'on se rencontre par hazard, & qu'on n'ait que deux ou trois mots à se dire ; soit qu'on se promene, ou qu'on voyage avec ses amis, ou mesme avec des personnes qu'on ne connoist pas ; soit qu'on se trouve à table avec des gens de bonne compagnie, soit qu'on aille voir des personnes qu'on aime, & c'est où l'on se communique le plus agreablement ; soit enfin qu'on se rende en quelque lieu d'assemblée, où l'on ne pense qu'à se divertir, comme en effet, c'est le principal but des entretiens³⁴⁴.

Suivant Méré, l'éloquence a donc pour principal vecteur la conversation qui, à la fin du XVII^e siècle, vise de plus un effet d'agrément, le *delectare* de la rhétorique classique prenant le pas sur la nécessité d'instruire et de toucher. C'est alors une conception de la conversation comme d'un art oratoire qui se fait jour et dont le but est moins de persuader que de plaire, laquelle s'épanouira pleinement dans le cadre de l'esthétique galante : « On y échange moins des informations que des politesses, donc on s'y entretient pour parler, mais on ne parle pas pour informer ou convaincre quelqu'un de quelque chose. Ce programme correspond à ce qu'on appela, à partir des années 60, la galanterie. Il reflète une rhétorique de la conversation centrée sur l'art de plaire. Dans la

³⁴³ Alain Montandon, « Les bienséances de la conversation », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 63.

³⁴⁴ Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *Les conversations*, *op. cit.*, p. 12-13.

seconde moitié du XVII^e siècle, la notion de galanterie a remplacé celle d'urbanité³⁴⁵ ». Contrairement à l'urbanité, qui nécessitait une certaine part de vertu morale, la galanterie a pour objet premier l'agrément. Et il semblerait que cette attention portée au *plaire*, d'abord jointe à une certaine forme d'instruction au temps de la première galanterie, prenne de plus en plus le pas sur l'*utile* au fur et à mesure qu'on avancera dans le siècle, voire à jouir d'une complète autonomie au cours du XVIII^e siècle. En effet, alors que « Balzac et Mademoiselle de Scudéry subordonnent [...] la conversation à une finalité qui les dépasse », « les traités écrits pendant les dernières décennies du XVII^e siècle insistent sur le plaisir esthétique »³⁴⁶. Ainsi, les modèles mis en place au milieu du XVII^e siècle serviront de socle à l'évolution de l'art de la conversation au siècle suivant qui en conservera l'idée générale de loisir poli, mais en accentuant l'impératif du divertissement, alimenté par un goût renforcé pour la formule plaisante. Dès lors, la manière prend bel et bien le pas sur la matière dans le comportement général du galant homme. L'idée que donne l'abbé Trublet de la politesse ne se confond d'ailleurs pas entièrement avec celle d'honnête homme, suivant en cela la conception du galant homme déjà présentée par Méré : « La politesse suppose la civilité, mais elle y ajoute. Celle-ci regarde principalement le fond des choses, l'autre la manière de les dire & de les faire³⁴⁷ ». Ainsi, la politesse sera un mode de comportement dont il importe de moins en moins que le fond réponde à l'air, le principal étant de plaire : « La politesse consiste à ne rien faire & à ne rien dire qui puisse déplaire aux autres ; à faire & à dire tout ce qui peut leur plaire, & cela avec des manières & une façon de s'exprimer qui

³⁴⁵ Volker Kapp, « L'art de la conversation dans les manuels oratoires de la fin du XVII^e siècle », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 122.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 121

³⁴⁷ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, « De la politesse », dans *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1754, t. 2, p. 149.

ayent quelque chose de noble, d'aisé, de fin & de délicat³⁴⁸ ». Aussi Trublet reprend-il à son tour le parallèle avec la tradition romaine, afin de mieux circonscrire ce qu'il entend par politesse : « La politesse proprement dite est une manière agréable & délicate d'agir & de parler. C'est ce que les Romains apeloient, *urbanitas, morum elegantia*. Ce mot d'urbanité qu'on vouloit introduire dans notre langue, n'a point passé, parce que nous avons celui de politesse qui lui répond parfaitement³⁴⁹ ». Or, en insistant sur l'élégance des mœurs, Trublet situe cette urbanité davantage du côté du galant homme que de l'honnête homme, puisque, désormais, « il n'y a qu'un homme du monde qui puisse être poli³⁵⁰ ». Ainsi, l'honnêteté, telle que définie comme une alliance entre une vertu morale et une élégance des manières, a fait place à une figure de l'homme du monde qui prend pour modèle le galant homme, dont le mérite tient à une apparence polie. La politesse est donc quelque chose en plus, qu'on peut ajouter, mais qui n'est pas indissociable du caractère : « Comme on a apelé l'Esprit, raison assaisonnée, on pourroit apeler la politesse, bonté assaisonnée. La politesse est au bon cœur, ou au bon caractere, ce que l'Esprit est au bon sens. L'esprit, la politesse, sont je ne sai quoi de fin, de délicat &, si cela se peut dire, de bon goût, ajoutés l'un à la raison, l'autre à la bonté³⁵¹ ». Considérée comme une sorte de bon goût qui se surajoute à la bonté du cœur, la politesse est l'équivalent, pour les manières, de l'agrément pour l'esprit. Cette conception de l'art d'agréer, insistant sur le paraître plutôt que sur l'être, en viendra alors nécessairement à qualifier également la conversation des gens du monde au XVIII^e siècle.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 150-151.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 151-152.

Suivons à nouveau les réflexions de l'abbé Trublet, qui sera sans doute l'un de ceux qui théoriseront au mieux cet art de converser, parfois en marge des débats philosophiques des Lumières, parfois en symbiose avec ceux-ci³⁵². Trublet distingue tout d'abord deux types de conversation, « l'une suivie, & qui roule sur un même sujet ; l'autre où l'on parle successivement de plusieurs choses différentes, selon que le hasard les amène. Celle-ci est la plus ordinaire, & la plus conforme au génie François³⁵³ ». Suivant ce second type, le propre de la conversation sera donc d'abord d'être variée et imprévisible. Elle constituera une forme de bigarrure qui valorisera par ailleurs l'impromptu et l'improvisation. Quant à la première forme de conversation mise en évidence par l'abbé, elle aurait davantage eu cours au milieu du siècle précédent, dans les milieux où se forma la galanterie littéraire :

La première a été néanmoins à la mode vers le milieu du siècle passé. [...] Il n'y a personne qui n'ait entendu parler des fameuses conversations de l'Hôtel de Rambouillet. Elles seroient peut-être mieux appelées des Conférences. Je conçois néanmoins qu'elles pouvoient être aussi agréables qu'instructives. Mais il n'y a rien qui n'ait ses inconvénients ; & comme il falloit avoir beaucoup d'esprit pour réussir dans ces conversations, & que c'étoit à qui en montreroit le plus, il étoit à craindre qu'en cherchant à se polir & à s'orner l'Esprit, on ne donnât dans l'affectation & dans la pédanterie. En effet, ces conversations formerent, dit-on, la secte des précieuses ridicules & des femmes savantes, & donnerent lieu aux Comédies de Molière [...]³⁵⁴.

Si Trublet rejette ici le caractère un peu trop didactique des conversations de l'hôtel de Rambouillet et la préciosité à laquelle le désir de briller donna lieu, il ne rend pas moins compte du caractère fondateur du cercle galant pour l'art de la conversation mondaine. Il reconnaît d'ailleurs la nécessité de la bienséance et de l'à-propos, normes favorisées par la Chambre bleue, comme fondement à la conversation : « La première règle de la

³⁵² Nous utiliserons ici le concept de conversation mondaine pour le distinguer des conversations à caractère plus moral ou philosophique qui se tiennent dans les salons des Lumières et qui rendent compte d'une autre voie suivie par l'art de converser au XVIII^e siècle qui, si elle n'est pas fondamentalement différente de la conversation mondaine, tire davantage la parole vers l'art du débat.

³⁵³ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, « De la conversation », dans *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1754, t. 1, p. 43.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

conversation est d'y observer les loix de la politesse³⁵⁵ », affirme l'abbé, alors qu'« [u]ne seconde regle générale de la conversation, c'est de s'y conformer au goût, au caractere, au tour d'esprit, à la disposition présente de ceux à qui on parle³⁵⁶ ». Toutefois, le goût nouveau se plaît davantage dans la brièveté et le format des conversations d'antan ne semble plus au goût du jour :

Nous avons dans les Romans de Mademoiselle de Scudery, un modele de ces conversations savantes & ingénieuses de l'Hôtel de Rambouillet. On me dira peut-être que ce n'est pas de quoi en donner une grande idée ; & il faut avouer en effet que les conversations de ces Romans paroissent ennuyeuses à la plûpart du monde, & qu'elles ont beaucoup contribué à dégouter des Romans mêmes. Ce n'est pas que plusieurs ne soient assez belles ; mais elles sont mal placées dans un Roman, où le Lecteur cherche des faits & non des discours. Elles interrompent quelquefois la narration, quand elle est le plus intéressante, & reculent un denouement qu'on attendoit avec impatience. [...] Vos longueurs & vos interruptions me font languir ; le dépit me prend ; & je laisse là un livre où rien ne finit³⁵⁷.

Dans ce passage, Trublet associe, comme c'est coutume depuis, les conversations de la *Clélie* et du *Cyrus* à celles qui pouvaient avoir effectivement lieu dans la Chambre bleue. Or, la désaffection pour le roman précieux et le développement du genre de la nouvelle galante ont favorisé un goût pour une brièveté et une légèreté que les conversations trop longues et trop savantes pouvaient entraver. Par ailleurs, leur longueur lassante qui vient interrompre le récit n'est pas la seule cause de ce désintérêt du public pour les conversations de Mademoiselle de Scudéry, puisque leur publication en recueil ne répond également plus au goût du siècle :

Nous avons encore de Mademoiselle de Scudery, quelques volumes de conversations détachées sur divers sujets de morale. Une plume aussi délicate que la sienne, étoit bien propre à ce genre d'écrire ; aussi ces conversations furent-elles estimées lorsqu'elles parurent. Cependant on ne les lit point aujourd'hui ; & la principale raison de l'oubli où elles sont tombées, c'est qu'elles sont l'imitation d'une chose qui ne subsiste plus, & dont nous avons perdu le goût. Autrefois on les lisoit pour se former aux belles manieres & la politesse : mais les manieres & la politesse de notre siecle sont bien différentes des manieres & de la politesse du siecle passé ; & on n'y apprendroit aujourd'hui qu'à se rendre ridicule. [...] Il me sembloit en les lisant, que j'étois dans une compagnie, où tout le monde étoit habillé à l'ancienne mode : je m'imaginois voir des canons, des vertugadins, & des colets montés³⁵⁸.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 45-46.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

Le caractère pédagogique des conversations de l'époque, particulièrement en ce qui a trait au savoir-vivre et à la politesse mondaine et qui les assimile par-là aux différents traités de civilité, est ici critiqué par l'abbé comme ne relevant plus du goût actuel. L'évolution des manières et des modes a rendu obsolète ce type de conversation, en même temps que leurs prétentions pédagogiques. La conversation mondaine, au XVIII^e siècle, penchera davantage du côté d'un pur divertissement, d'où seront bannis tous les sujets trop chagrins ou trop pédants. Il s'agira alors principalement de « papilloter » d'un sujet à l'autre en évitant les discussions de fond. C'est d'ailleurs ce que donne à voir la définition de la conversation qu'offre d'Alembert dans l'*Encyclopédie* :

Les lois de la *conversation* sont en général de ne s'y appesantir sur aucun objet, mais de passer légèrement, sans effort & sans affectation, d'un sujet à un autre ; de savoir y parler de choses frivoles comme de choses sérieuses ; de se souvenir que la *conversation* est un délassement, & qu'elle n'est ni un assaut de salle d'armes, ni un jeu d'échecs ; de savoir y être négligé, plus que négligé même, s'il le faut : en un mot de laisser, pour ainsi dire, aller son esprit en liberté, & comme il veut ou comme il peut ; de ne point s'emparer seul & avec tyrannie de la parole ; de n'y point avoir le ton dogmatique & magistral ; rien ne choque davantage les auditeurs³⁵⁹.

Les caractéristiques que met ici en évidence d'Alembert sont particulièrement représentatives de la parenté entre la conversation et l'esthétique galante au XVIII^e siècle : la légèreté, la bigarrure, le délassement, la négligence, la liberté de l'esprit, le rejet du dogmatisme, tout rapporte la conversation mondaine au domaine du savoir-dire galant. Trublet met d'ailleurs à son tour en évidence ce caractère propre à la conversation française, qui désapprouve particulièrement les propos savants : « Le François parle, disent les Etrangers ; mais il ne pense point. Ce reproche n'est peut-être pas sans fondement ; mais aussi il ne faut pas faire de la conversation un travail & une

³⁵⁹ Jean le Rond d'Alembert, « Conversation », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

étude³⁶⁰ ». Dans ce contexte, la conversation devient donc l'un des plaisirs réservés au galant homme parmi les divertissements chéris par la bonne compagnie :

Le plaisir de la conversation chez les François, se mêle à tous leurs autres plaisirs, au point souvent de paroître presque les exclure. Ils vont aux spectacles plutôt pour causer que pour voir le spectacle même. Ceux de leurs jeux qu'ils apelent jeux de commerce & de société, ne sont quelquefois qu'une conversation les cartes à la main. Il en est de même de leurs repas³⁶¹.

Dans ce contexte où domine l'exigence du divertissement aristocratique, plutôt que d'approfondir une matière, qu'elle soit morale, politique ou sociale, on privilégiera les discussions de surface et l'usage d'une parole « qui résulte de l'assemblage de plusieurs connoissances superficielles, & de plusieurs qualités médiocres³⁶² ». Cette superficialité recherchée résulte donc d'une forme d'accumulation de connaissances légères tirées de divers domaines d'actualité, qui prend alors nécessairement forme suivant une exigence de brièveté :

La rapidité dans le discours, sert à en cacher les défauts, comme elle en relève les beautés. Il est vrai qu'elle nuirait à des beautés trop fines & trop délicates. Mais des beautés de cette espece ne conviennent point dans la conversation ; & la rapidité lui est si essentielle, qu'il en faut banir tout ce qui demanderoit du tems pour être bien compris & bien senti, quelque beau qu'il puisse être, plutôt que de parler avec lenteur³⁶³.

Encore une fois, la forme semble prendre le pas sur le fond, la brièveté de la parole devant être favorisée au détriment de beautés qui pourraient nécessiter plus d'étendue. Parler brièvement et superficiellement afin d'agréer, voilà même sans doute ce qui trace les contours de l'art de la conversation mondaine au XVIII^e siècle et qui, dans le cadre de l'esthétique galante, fournira à la fois un modèle et un cadre de réception pour les petits genres littéraires.

³⁶⁰ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, « De la conversation », *op. cit.*, p. 35.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

³⁶² *Ibid.*, p. 62.

³⁶³ *Ibid.*, p. 89-90.

3. L'art de plaire ou la nécessité d'être bref

Produit de l'esthétique galante au XVII^e siècle, propagée par les genres littéraires cultivés dans le cadre des salons mondains, « [l]a conversation en effet apparaît non seulement comme la matrice, le lieu d'invention voire d'improvisation des petits genres en vers ou en prose, mais aussi, par son propre goût du style coupé, de la souplesse, de la variété et de l'engouement, comme leur modèle esthétique³⁶⁴ ». C'est donc à partir des règles données par la conversation mondaine (politesse, respect des bienséances, variété du propos) que se développeront les genres les plus emblématiques de l'esthétique galante :

La rhétorique implicite de l'entretien oral, celle du badinage enjoué à bâtons rompus qu'on appellera tout simplement "l'esprit" au XVIII^e siècle, devient ainsi le modèle de référence du goût littéraire, qui détermine en particulier la création poétique, d'autant plus que, du fait de sa finalité circonstancielle et de sa relative brièveté, celle-ci peut prendre place à l'intérieur même de la conversation dont elle constitue un ornement et, dans le meilleur des cas, un aboutissement³⁶⁵.

La conversation se rapproche alors du style moyen, suivant la distinction établie par Quintilien, qui favorise une forme de simplicité naturelle face à l'élévation du style sublime et à la trivialité du style bas : « La question du meilleur style, dans ses diverses élaborations parfois polémiques, s'identifie alors avec le registre moyen de l'échange mondain, où convergent les lignes de fuite d'un "écrit" assoupli et d'une oralité régulée par le bon usage³⁶⁶ ». En effet, davantage que dans la forme de la pièce elle-même, c'est dans le style utilisé que sera mise à profit la brièveté qui « se conçoit au contraire, à l'instar de la *brevitas* des Latins, comme un rapport interne à la parole³⁶⁷ ». C'est de ce style que s'empareront les auteurs galants, suivant l'idée qu'on se fait alors du naturel :

³⁶⁴ Alain Génétot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 22.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 415.

³⁶⁶ Delphine Denis, *Madeleine de Scudéry*, « *De l'Air galant* », op. cit., p. 65.

³⁶⁷ Bernard Roukhomovski, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 4.

« Si le style moyen permet le mélange des genres et des tons, c'est dans le but de mimer au plus juste la conversation en prose et de donner l'illusion du plus parfait naturel, c'est-à-dire, selon la définition italienne, reprise par le P. Bouhours pour louer Voiture, de l'artifice qui se cache lui-même³⁶⁸ ». Il s'agira dès lors pour les gens du monde d'atteindre à ce juste milieu et à cette négligence affectée qui, seuls, peuvent soutenir un commerce agréable loin des aléas d'une passion excessive ou d'une bassesse peu séante :

Il faut que les mouvemens de l'ame soient moderez dans la Conversation ; & comme on fait bien d'en éloigner le plus qu'on peut tout ce qui la rend triste & sombre, il me semble aussi que le rire excessif y sied mal ; & que dans la plupart des entretiens on ne doit élever ny abaisser la voix, que dans une certaine mediocrité, qui dépend du sujet & des circonstances³⁶⁹.

On retrouve donc ici ce style médiocre, qui n'est pas à confondre avec le style simple, allié le plus souvent à un naturel un peu bas et qui est lui-même réactivé dans certains courants au XVII^e siècle (comme le burlesque, par exemple). Le style moyen nécessite plutôt, pour sa part, une forme de « médiocrité dorée³⁷⁰ », un travail sur l'élégance de la forme, mais un travail qui se cache sous les dehors d'un naturel somme toute factice. Celui-ci n'est d'ailleurs pas étranger à ce style de la « négligence étudiée », à cette *sprezzatura* qu'avait tenté de théoriser Baldassare Castiglione, lequel en faisait « la clef de voûte de la grâce mondaine³⁷¹ ». Car en effet, au naturel doit s'ajouter une forme d'artifice qui en vient rapidement à valoriser les ornements du discours :

Il faut user le plus qu'il se peut d'une expression facile & coulante ; mais on ne l'aime que dans le bon air, & dans la pureté du langage, & mesme si les façons de parler vont bien à faire entendre les choses. Je trouve de plus qu'il y faut de ce que les Italiens appellent *Condimento*, de l'assaisonnement. Car la douceur est sujette à déguster. De sorte qu'on se doit bien garder

³⁶⁸ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 329-30.

³⁶⁹ Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *De la conversation. Discours de monsieur le chevalier de Méré. À Madame ****, Paris, chez Denys Thierry et Claude Barbin, 1677, p. 16-17.

³⁷⁰ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 334. Sur ce thème, voir également les travaux de Patrick Dandrey sur l'esthétique des *Fables* de La Fontaine.

³⁷¹ Benedetta Craveri, *L'âge de la conversation*, op. cit., p. 85.

d'estre insipide, & sans saveur ; de plusieurs raisons qui font rebuter quelques gens si polis, je n'en sçache pas une qui soit plus à craindre³⁷².

Ainsi, si le style moyen est le plus apte pour établir une conversation agréable, il y faut joindre tout de même certains ornements, afin d'y introduire une forme de variété qui empêchera une simplicité monotone de devenir lassante. Cette variété agréable devra dès lors nécessairement s'allier à un style bref, repris des modèles antiques et s'inscrivant dans le même processus de réactualisation des théories de la civilité.

Les règles du savoir-vivre et de l'entretien de la bonne compagnie héritées de l'atticisme et de l'urbanité antiques trouvent en effet leur pendant littéraire dans une poétique des genres mondains qui favorisera la brièveté stylistique. À la faveur d'une sorte d'enchâssement du petit, on retrouvera, dans de petits in-12, de petites pièces poétiques rédigées dans un style bref, lui-même conçu suivant la tradition rhétorique du style coupé qui réunissait à la fois la brièveté sublime et la brièveté piquante. Suivant cette tradition, le style bref est souvent appréhendé en regard du style diffus ou du style périodique, qui constituait la forme la mieux adaptée aux discours et traités et qui représente un véritable repoussoir pour le galant homme dès le XVII^e siècle :

De la force expressive, qui cause « l'admiration », au piquant de la surprise, qui suscite « le ris », le registre du style coupé est donc par soi-même assez étendu pour qu'on n'ait pas à craindre la monotonie. Mais, dans les deux cas, c'est d'une même esthétique qu'il relève, celle d'un art discontinu, où les *lumina orationis* – lueurs ou astres – sont réputés plus beaux que le discours continu, ciel trop vaste ou trop vide, « nue accablante », dont, avant même 1660, dans certains milieux littéraires, la grandeur paraît lassante et l'unité factice³⁷³.

En ce sens, la brièveté de l'écriture, qu'elle éblouisse ou qu'elle surprenne, répond à son tour au dégoût déjà exprimé par les auteurs galants et leur public pour des œuvres qui se perdraient dans les longueurs des in-folio. Par ailleurs, le code de civilité suivant lequel

³⁷² Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *De la conversation, op. cit.*, p. 23-24.

³⁷³ Jean Lafond, « Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Jean Lafond (dir.), *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e s.)*, Paris, J. Vrin, 1984, p. 111.

on doit plaire à ses interlocuteurs et éviter de les ennuyer va de pair avec la valorisation d'une rhétorique de la brièveté, selon laquelle on délaisse les longs discours et les périodes oratoires au profit de pensées brèves qui, d'une part, laissent un espace à l'autre pour penser à son tour et, d'autre part, permettent de décocher des traits ingénieux propres à plaire et à séduire. C'est ce que rappelle Bernard Roukhomovsky à propos de la poésie fugitive : « [E]lle n'en est pas moins, comme poésie mondaine, tendue vers un *effet* : le format resserré des pièces fugitives – et de l'épigramme entre toutes – est précisément requis par cette finalité mondaine puisqu'il permet à leurs auteurs de les placer habilement dans la conversation et de donner, par des effets de brièveté incisive, des gages de leur subtilité³⁷⁴ ». Suivant ce principe, la brièveté servira l'effet ingénieux, ce qui participera évidemment à la valorisation de l'*elocutio* au dépend des autres domaines de la rhétorique. Les ornements oratoires s'allieront donc à l'élégance des belles manières, requise chez le galant homme, la parure servant d'ailleurs fréquemment de parallèle dans la valorisation d'un style bref :

Or rien ne sert plus à rendre une phrase énergique, que sa brièveté. Il en est des mots comme du métal qu'on employe pour monter un diamant. Moins on y en met, plus la pierre fait un bel effet. Une image terminée en six mots, frappe plus vivement, & fait plutôt son effet que celle qui n'est achevée qu'au bout de dix mots. Tous nos meilleurs Poètes m'ont fort assuré que cette vérité ne seroit jamais contestée par aucun Ecrivain sensé³⁷⁵.

Cette insistance sur la forme deviendra d'ailleurs l'un des aspects les plus caractéristiques des genres galants au XVIII^e siècle. Du Bos ira même jusqu'à faire de l'instruction une forme de « superflu » et du style, un « nécessaire » : « En lisant un poème, nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme l'accessoire. L'important, c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur. [...] C'est donc suivant que la lecture d'un poème nous plaît que nous le

³⁷⁴ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 121.

³⁷⁵ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., p. 296-297.

loüons³⁷⁶ ». L'attention accrue portée au plaisir fournit par le style constitue en ce sens l'une des caractéristiques principales du style galant tel qu'il se définit suivant les impératifs de la conversation mondaine, en marge de la tradition d'un art de persuader hérité des rhétoriques antiques. Celui-ci favorisera la manière, le tour, plutôt que la solidité du sujet, délaissant ainsi les sphères de l'*inventio* et de la *dispositio* au profit d'une forme qui fait écho au style moyen de la conversation mondaine : « Avant tout manière de dire, la galanterie se place sur le plan de l'*elocutio*, à la recherche d'un juste milieu tout classique qu'elle trouve dans le naturel d'un style tempéré³⁷⁷ ». Cette propension à associer le style galant au style moyen, que ce soit par l'entremise d'un naturel classique ou d'un badinage bienséant, continuera de servir de base à la définition de la galanterie littéraire jusqu'au XVIII^e siècle. De fait, La Porte, dans son *École de littérature*, identifie également le style galant au style moyen dans le cadre de ses réflexions sur le style épistolaire : « Enfin, je fais remarquer en général que l'on peut employer dans les lettres le style sérieux, le style galand, le style comique. Le premier touche le cœur & satisfait l'esprit : le second produit le même effet pour le cœur, & réjouit l'esprit ; & le dernier n'est d'usage que pour donner du plaisir³⁷⁸ ». Le style galant se situe donc ici entre le style sérieux, propre aux missives officielles, et le style comique, réservé à l'échange entre proches et permet d'allier de manière heureuse la capacité de toucher le cœur et d'amuser l'esprit. En ce sens, ce seront les petits genres, on l'a vu, qui seront les plus propres à accueillir ce style dérivé du cercle galant, tout en participant à son développement : « Le style galant, expression linguistique de l'*air*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 284

³⁷⁷ Alain Génétiot, « Un art poétique galant : *Adonis, Le songe de Vaux, Les Amours de Psyché* », dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine, Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, Paris, Klincksieck, 1997, p. 48.

³⁷⁸ Joseph de La Porte, *École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, chez Babuty, fils et Brocas & Humblot, 1764, t. 1, p. 122.

galant, s'épanouit donc dans le cadre de l'échange mondain. Il est dès lors exclu des grands genres, qui restent dominés par l'idéal du haut style, mais trouve place dans l'ensemble des productions issues du loisir mondain : poésie – à juste titre dite *de salon* – lettres, conversations, nouvelles, etc.³⁷⁹ ». Par définition bref et plaisant, le style galant intégrera ce goût hérité de la conversation mondaine pour les échanges brillants et les traits ingénieux, La Porte affirmant la nécessité d'une part de vivacité dans l'écriture : « Le style des lettres galantes doit être doux, léger, saillant, & débarrassé de ces longues périodes qui produisent le froid & le languissant, ennemis de la galanterie³⁸⁰ ». Cette éthique du salon mondain qui se traduit principalement par l'instauration d'un art d'agréer les autres, inspiré par le respect des bienséances et des règles de la politesse courtoise, trouvera son pendant littéraire dans un style propre à plaire. Ce dernier s'inscrira dès lors dans une nouvelle rhétorique des agréments, davantage conforme à l'esthétique galante : « La conversation galante en effet, où règne "l'esprit de joie", et où le plaisir, le divertissement de tous sont la seule fin, s'imposera ainsi comme l'unique modèle possible. Il s'agit donc de plaire, d'agréer, et non de persuader³⁸¹ ». À cette norme de comportement répondra ainsi un art de converser et d'écrire basé sur les mêmes exigences, dont le siècle suivant se fera l'héritier. La galanterie s'infléchira par ailleurs de plus en plus sous l'influence du style brillant ou plus particulièrement de ce qu'on nommera alors l'esprit : « L'art de plaire en effet englobe désormais la délicatesse, la subtilité des pensées, le bonheur de l'expression inusuelle, l'ingéniosité et

³⁷⁹ Delphine Denis, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 330.

³⁸⁰ Joseph de La Porte, *École de littérature, op. cit.*, p. 127.

³⁸¹ Delphine Denis, « Réflexions sur le "style galant" : une théorisation floue », dans Georges Molinié (dir.), *Le Style au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 28, 1996, p. 148.

le badinage spirituel qui seront les ancêtres de l'«esprit» du XVIII^e siècle³⁸² ». Or, ce style galant est particulièrement difficile à définir, la galanterie elle-même recelant différentes significations au cours de l'âge classique, comme l'a bien montré Alain Viala dans un ouvrage récent. Aussi Delphine Denis rappelait-elle à juste titre que, « s'il est possible en effet de repérer, dans un ensemble d'œuvres relevant de cette "constellation", des constantes stylistiques assez manifestes pour en permettre la description et la classification, les difficultés commencent lorsqu'on cherche à définir d'après les textes contemporains eux-mêmes ce que serait ce "style galant"³⁸³ ». De fait, le style hérité de la galanterie mondaine connaîtra certaines fluctuations, allant des douceurs du style gracieux aux brillants du style ingénieux. Toutefois, comme l'a souvent rappelé la critique, loin d'être une invention du siècle, le style bref et le rapport constitutif qu'il entretient au plaisir et que s'appropriera la galanterie littéraire tirent leur origine de la rhétorique antique et, particulièrement, de ce qu'on a défini comme le style gracieux, « précisément fondé sur l'autonomie du plaisir esthétique³⁸⁴ ». On en retrouverait l'une des premières formulations, selon Delphine Denis, dans le *De Interpretatione* de Démétrios, qui l'associe à la sphère du plaisir et du jeu, dans une concision de l'expression servant tantôt à créer une douceur stylistique, tantôt un effet de surprise. C'est cette approche du style concis que développera alors Hermogène le rhéteur :

Tout comme Démétrios, Hermogène s'efforce d'envisager l'élocution de ce point de vue : le choix de mots courants et « doux », employés dans leur sens propre, de termes et d'« épithètes » poétiques sont gages de *suavitas*, tandis que le « piquant » se fonde sur une utilisation ludique des ressources de la langue, jeux sur les doubles sens (syllepse, énigmes), jeux sur les signes

³⁸² Delphine Denis, *La muse galante*, *op. cit.*, p. 301.

³⁸³ Delphine Denis, « Réflexions sur le "style galant" », *art. cit.*, p. 148.

³⁸⁴ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 304.

encore (antanaclases et paronomases, qui font miroiter, dans l'équivalence ou l'approximation du signifiant, la diversité du signifié)³⁸⁵.

Ainsi, le style galant, tel que revisité par les auteurs modernes suivant certains développements de la rhétorique antique sur les notions de *suavitas* et de « piquant », comportera deux facettes : l'une vouée à la douceur, au tendre, au gracieux, l'autre attachée aux effets de surprise, à l'ingéniosité, au trait d'esprit. Toutefois, alors que le style doux perdurera principalement dans les poésies pastorales et les idylles, il semble que la galanterie littéraire, telle qu'elle se développera à partir de la fin du XVII^e siècle, fera de plus en plus la part belle à son pendant, celui du piquant et de la surprise, suivant en cela le goût pour ce qui deviendra rapidement l'esprit et les différentes réflexions que celui-ci suscitera. Il s'agit donc maintenant d'observer tour à tour l'héritage auquel donnera lieu l'esthétique galante dans ces deux sphères d'action du cœur et de l'esprit.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 325-326.

CHAPITRE II

LE STYLE GRACIEUX

Bien que le style galant semble d'abord plutôt difficile à cerner, Delphine Denis identifie cinq caractéristiques qui seraient propres à la galanterie littéraire en prenant appui sur les textes de Pellisson et Mademoiselle de Scudéry : l'enjouement, la douceur, l'aisance ou la facilité, l'ingéniosité et la délicatesse³⁸⁶. Ces notions, à cheval entre stylistique et rhétorique et héritées de la conversation mondaine, formeront donc la base du style galant au XVIII^e siècle, mais en suivant une inflexion rococo qui provoquera parfois une modulation différente de certains de ses aspects les plus représentatifs. Ainsi, de façon générale, on peut considérer que le style galant se déclinera selon deux modes, déjà présents au XVII^e siècle et non étrangers l'un à l'autre, mais qui actualisent des poncifs hérités de traditions différentes : celle de la *suavitas* et celle de l'*ingenio*. De fait, comme le rappelle à nouveau Alain Génétiot :

Rhétorique de l'agrément dans sa double dimension littéraire et sociale, art de plaire aux dames dans la conversation polie des honnêtes gens, la galanterie faite littérature oscille entre deux pôles : d'une part la plaisanterie, le jeu, l'ironie railleuse qui permettent de mettre du piquant et de réjouir conformément à un souci mondain de variété, et d'autre part la douceur, la grâce, le charme qui veulent offrir à la société polie une image poétisée et idéalisée d'elle-même en élaborant une représentation imaginaire de type arcadique³⁸⁷.

D'un côté, donc, le style piquant du trait ingénieux, de l'autre, les grâces du goût pastoral conçu comme une forme d'âge d'or poétique et modèle d'une simplicité

³⁸⁶ Voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 151-152.

³⁸⁷ Alain Génétiot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 48.

charmante, associée à un style gracieux propre aux bergers et aux douceurs champêtres. Le style gracieux se conçoit alors comme un héritier de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé et de l'*Adone* de Marino³⁸⁸ : « Art de plaire aux dames, la galanterie sociale trouve son analogue littéraire dans un style qui vise avant tout à plaire au public mondain, par ailleurs largement acquis aux goûts féminins : sous l'inspiration néo-platonicienne et mariniste, la galanterie s'infléchit donc vers une véritable esthétique de la grâce et du charme³⁸⁹ ». Toutefois, ce premier pendant du style bref hérité de la conversation mondaine et du cercle galant et auquel d'Urfé et Marino ont servi de modèles s'inscrit d'abord dans la tradition du style gracieux, élaborée par Démétrios, qui en fait le style propre à charmer. Dans son traité *Du style*, celui-ci l'identifie au style élégant qui recouvre alors la sphère du plaisir, de l'enjouement. Ce faisant, le rhéteur « rend donc autonome l'élégance, mais il la considère, en même temps, sous l'aspect de la grâce (*charis*), c'est-à-dire sous l'aspect d'une idée qui, à cause de sa connotation de réciprocité (plaisir et complaisance, faveur rendue et faveur reçue, etc.), lui apparaît plus appropriée pour indiquer aussi bien le moment de la production que le moment de la réception d'un texte³⁹⁰ ». Dès cette première élaboration, le style élégant se voit aussitôt rapproché de la catégorie de la grâce, laquelle connaîtra, nous le verrons, une forte promotion dans le cadre de l'esthétique galante. Les réflexions antiques donnant lieu au style gracieux seront complétées par celles d'Hermogène le rhéteur, qui replacera le

³⁸⁸ Rappelons que le Cavalier Marin avait fréquenté les Scudéry, Voiture et Balzac et que son influence fut d'autant plus manifeste sur l'esthétique galante que La Fontaine a repris le thème d'*Adonis* dans l'un de ses premiers ouvrages.

³⁸⁹ Alain Génétot « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 58.

³⁹⁰ Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du Style* de Démétrios », dans Jackie Pigeaud (dir.), *Les grâces, Littératures classiques*, n° 60, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 172.

style élégant dans la catégorie de la *suavitas*³⁹¹. Cette réappropriation passera par la mise à profit de certains motifs, qui seront alors considérés par le rhéteur comme particulièrement propres à créer un effet de douceur, tels que ceux associés à Éros, aux bergers, aux paysages naturels, aux animaux ou à des motifs fabuleux, élégiaques et bucoliques. Dans ce contexte, la *suavitas* serait donc l'effet non seulement d'une brièveté élégante, mais également d'un choix de mots doux, tendres, galants. Aussi cette théorie de la *suavitas* antique sera-t-elle mise à profit dans le cadre d'une « rhétorique moderne des agréments » à partir de la fin du XVII^e siècle, qui se traduira par un style appelé à qualifier les œuvres galantes et dont la « filiation semble [...] légitime »³⁹². Basé sur une reprise des indications fournies par Démétrios puis Hermogène, allié à la tradition du style moyen développé par Quintilien et réactualisé dans les arts de la conversation, le style gracieux fera alors l'objet d'une réflexion de la part des théoriciens à partir du dernier tiers du XVII^e siècle. Ceux-ci, et Dominique Bouhours le premier, associeront dès lors le style gracieux à une forme de naïveté agréable, dont la faveur avait été encouragée par un goût classique pour le naturel.

1. Naïveté et simplicité champêtres

Dans ce contexte de réinterprétation du style gracieux, Bouhours propose une définition de la naïveté inscrite dans le cadre d'une rhétorique plus générale des

³⁹¹ Nous n'insisterons pas ici sur le passage et la réappropriation des théories antiques du style pour l'élaboration du style galant, Delphine Denis ayant déjà traité cette matière de façon brillante dans *Le Parnasse galant* (2001), mais nous nous pencherons davantage sur les développements du style galant au tournant du XVIII^e siècle. Toutefois, pour plus de précisions sur le *Traité du style*, voir l'ouvrage de Pierre Chiron, *Un rhéteur méconnu : Démétrios (Pseudo-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin, 2001.

³⁹² Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 327.

agrémens : « À la suite d’Hermogène, Bouhours distingue des sources possibles d’agrémens : outre le “brillant” des pointes justes et des figures, il insiste sur la “naïveté”, qui consiste “dans je ne sçay quel air simple et ingénu, mais spirituel et raisonnable, tel qu’est celui d’un villageois de bon sens, ou d’un enfant qui a de l’esprit”³⁹³ ». Ces développements sur le style naïf donnent ainsi à voir ce pôle que l’on a pu considérer comme plus « classique » de la première galanterie et qui rejoint le style naturel, lequel favorise la justesse, la clarté et les bienséances³⁹⁴. La naïveté correspond à une forme d’aisance, de simplicité, que Bouhours met en parallèle avec la peinture du Corrège par exemple, puis avec les œuvres d’Ovide et de Catulle :

Les Auteurs de ces Epigrammes, ajouta Eudoxe, avoient un peu du génie des Peintres qui excellent en certaines naïvetés gracieuses, & entre autres du Corrège, dont les peintures d’enfants ont des grâces particulières, & quelque chose de si enfantin, que l’art semble la nature même. Parmi les Latins Ovide & Catulle sont originaux en ce genre-là : il ne faut qu’ouvrir les *Métamorphoses*, les *Fastes*, & les *Tristes* pour trouver des exemples de naïveté, & le nombre qu’il y en a m’a empêché d’en écrire aucun³⁹⁵.

Il est ici sans doute intéressant de remarquer le parallèle établi par Bouhours non seulement entre poésie et peinture, mais entre naïveté poétique et images de l’enfance, lesquelles se trouvent associées à une forme de grâce naturelle. Si Bouhours fait ici intervenir l’exemple du Corrège, on ne peut toutefois s’empêcher de penser aux toiles de Watteau et Lancret qui, quelques années plus tard, présenteront des modèles achevés, semble-t-il, de cette forme de naïveté introduite par le genre de la fête galante où les amours s’égayant dans une atmosphère pastorale célébreront les grâces enfantines³⁹⁶. Ce

³⁹³ *Ibid.*, p. 329.

³⁹⁴ À ce propos, on se reportera à l’ouvrage d’Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*

³⁹⁵ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit. Dialogues*, nouvelle édition, Paris, chez Michel Brunet, 1715 [1687], p. 203-204.

³⁹⁶ On reconnaît d’ailleurs cette manière des peintres galants dans ces propos de Voltaire sur la grâce : « La *grâce* en peinture, en sculpture, consiste dans la mollesse des contours, dans une expression douce ; & la peinture a par-dessus la sculpture, la *grâce* de l’union des parties, celle des figures qui s’animent l’une par l’autre, & qui se prêtent des agréments par leurs attitudes & par leurs regards » (Voltaire, « Grace », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*

style naïf sera alors rapproché chez Bouhours des pensées agréables, qui constituent le second type de pensées et font suite aux pensées nobles suivant la classification établie par le théoricien. Aussi Bouhours fera-t-il fréquemment référence à Hermogène dans son ouvrage de *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* pour distinguer ces types de pensées : d'un côté, les pensées majestueuses et nobles, propres aux genres considérés comme plus sérieux tels que l'épique et la tragédie, de l'autre, les pensées agréables, « qui surprennent & qui frappent quelquefois autant que les nobles & les sublimes ; mais qui font par l'agrément ce que font les autres par la noblesse & par la sublimité³⁹⁷ ». Le théoricien précisera alors la définition qu'il propose en les distinguant des pensées ingénieuses, qui sont d'un troisième type :

Ce qu'il y a de charmant en elles, est comme en certaines peintures quelque chose de doux, de tendre & de gracieux ; c'est en partie ce *molle atque facetum* qu'Horace donne à Virgile, & qui ne consiste pas dans ce que nous appellons plaisant ; mais dans je ne sçay quelle grace qu'on ne sauroit définir en général, & dont il y a de plus d'une sorte.

On remarquera d'abord dans ce passage le rapport établi, encore une fois, avec la peinture, qui donne à penser une certaine conception du style gracieux comme une manière propre à créer une image, une impression sensible dont le charme qu'elle opère est difficile à définir. Bouhours tente d'ailleurs d'apporter quelques précisions, mais qui semblent, somme toute, se résumer au je-ne-sais-quoi :

Les pensées donc que je nomme agréables ne sont pas précisément celles où règne la plaisanterie, & qui passent parmi nous pour de bons mots. A la vérité les bons mots ont un agrément particulier, & si vous voulez nous en parlerons un jour à fonds : mais ce n'est pas de quoy il s'agit ici. Nous parlons proprement des pensées qui entrent dans les ouvrages d'esprit, ou qui sont d'ordinaire sérieuses, ou dont l'enjouement ne va pas à faire rire³⁹⁸.

Dans ce passage, nous retrouvons d'abord, sous une nouvelle forme, une variante du mot de La Fontaine selon lequel la gaieté n'est pas « ce qui excite le rire ; mais un certain

des sciences, des arts et des métiers, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>).

³⁹⁷ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op. cit., p. 176.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 178.

charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux³⁹⁹ ». Le style gracieux ne se trouve donc pas dans le rire, mais dans le sourire, dans un je-ne-sais-quoi agréable, qui séduit par sa douceur. Bouhours reprend ensuite le présupposé antique selon lequel certains thèmes sont plus propres à s'accorder à ce style :

Comme la noblesse des pensées, poursuit Eudoxe, vient, selon Hermogène, de la majesté des choses dont elles sont les images, ainsi que nous avons veû : leur agrément peut venir, selon Démétrius, de la nature des objets qui plaisent d'eux mêmes, tels que sont les fleurs, la lumière, les beaux jours, & toutes les choses qui flattent les sens⁴⁰⁰.

Ainsi, si les pensées sublimes se trouvent dans les grandes choses, les pensées agréables se trouvent, quant à elles, dans ces petites choses de la nature qui plaisent par elles-mêmes et qui ne sont pas sans rappeler la veine bucolique, à laquelle donnait déjà à penser l'exemple de Virgile appelé plus haut comme modèle.

Houdar de La Motte renchérit sur cette idée dans son *Discours sur l'églogue* où il s'applique à définir le style bucolique : « Il doit être doux et riant, ce qui me paraît assez bien répondre au *molle* et au *facietum* des Anciens : mais quoiqu'il en soit, ce doux et ce riant ne consistent pas dans le choix des mots qui ne sont par eux-mêmes ni l'un ni l'autre, mais dans des tours modérés qui n'expriment que des passions aimables, et dans la peinture d'objets propres à soutenir cet agrément⁴⁰¹ ». Ici encore, La Motte reprend l'idée suivant laquelle on investirait par un style gracieux des objets charmants par eux-mêmes, mais auxquels doit s'adjoindre un certain tour qui favorise la représentation d'images riantes tirées pour la plupart de l'univers champêtre. D'ailleurs,

³⁹⁹ Jean de La Fontaine, « Préface », dans *Fables*, cité par Alain Génétiot dans « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 54.

⁴⁰⁰ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, *op. cit.*, p. 178-179.

⁴⁰¹ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur l'Eglogue », dans *Œuvres de monsieur Houdar de La Motte*, Paris, chez Prault l'aîné, 1754, t. 3, p. 319. Notons que cet ouvrage ne fut publié qu'à titre posthume.

la poésie pastorale était déjà appelée par Bouhours en exemple de cette *suavitas* revisitée :

Je ne m'étonne plus, dit Philanthe, que les Eglogues de Théocrite & de Virgile, les *Jardins* d'un de nos amis qui égale l'un & l'autre, soient si agréables, & qu'on ne se lasse jamais de les lire : car on y trouve par tout des fleurs, des bois, des ruisseaux, & enfin ce que la vie champêtre a de plus aimable ; sans parler de la forme & des ornemens que ces grands maistres donnent à leur matière pour l'égayer, & pour l'embellir⁴⁰².

Les fleurs, les bois, les ruisseaux, ces « choses qui flattent les sens », dans lesquelles nous pouvons reconnaître les ornements favoris de la poésie pastorale, viennent donc pourvoir à l'invention de ce type de pensées qui sont le propre du style gracieux. Le travail du poète consistera alors à « égayer » et à « embellir » son propos par certains tours privilégiés et par l'ajout d'ornemens agréables. C'est ce que rappelle à son tour La Motte, lorsqu'il affirme que

[l]e stile, par exemple, est pastoral dans les comparaisons, quand on n'y emploie que les troupeaux, les bois & les fontaines. Il l'est dans les descriptions, quand on n'y peint que les hameaux, les moissons, les vendanges, les danses et les jeux des bergers. Il l'est dans les tours quand on n'y fait sentir que la naïveté et la délicatesse d'une passion innocente, et il n'y aurait guères d'autre leçon à donner à un poète qui voudrait faire des églogues que de se remplir l'imagination des objets au milieu desquels les bergers vivent, et de bien entrer dans tous les sentimens qui font la douceur de leur vie⁴⁰³.

Pour l'auteur, le propre du style pastoral se trouve donc dans un choix d'images riantes et douces, qui portent pour ainsi dire l'agrément en elles-mêmes et qui peuvent rendre compte, par un usage gracieux des comparaisons et des descriptions, du charme de la vie champêtre en même temps que de la douceur et la tendresse des sentiments inspirés par les Tircis et autres bergers galants. Quelques années plus tard, Du Bos fera de ces motifs la source même du style de la poésie bucolique dans ses *Réflexions* :

La scène des Poèmes bucoliques doit toujours être à la campagne, du moins elle ne doit être ailleurs que pour quelques momens : En voici la raison. L'essence des Poèmes bucoliques consiste à emprunter des prez, des bois, des arbres, des animaux; en un mot de tous les objets

⁴⁰² Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op. cit., p. 185. Dans le passage, Bouhours fait sans aucun doute référence au poème des *Jardins* du père Rapin, paru en 1665.

⁴⁰³ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur l'Eglogue », op. cit., p. 319.

qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaisons & les autres figures dont le style de ces poèmes est spécialement formé⁴⁰⁴.

Le style gracieux des poésies pastorales réside donc essentiellement, pour Du Bos et La Motte, dans la réappropriation poétique des images riantes offertes par un univers champêtre souvent idéalisé⁴⁰⁵ et « représent[é] avec tous ses charmes possibles⁴⁰⁶ ». Le style gracieux réactualisé par la poésie pastorale aurait ainsi comme moteur le plaisir de toucher par des représentations qui séduisent le lecteur. Ici, le terme de « séduction », au sens où on l'entendait alors, semble en effet bien correspondre au charme sensible que portent en eux les motifs pastoraux et qui attirent inmanquablement le lecteur dont l'imagination est emportée. Ce rapport entre le style gracieux et l'attrait sensible exercé sur le lecteur avait d'ailleurs déjà été signalé par Démétrios, chez qui « [l]a *charis* signifie alors surtout les “attraits” du style, c'est-à-dire le plaisir que le texte littéraire sait provoquer à l'auditeur⁴⁰⁷ ». À l'époque qui nous intéresse, l'abbé Batteux reprendra ces présupposés antiques en affirmant que ces motifs auraient le pouvoir de toucher par eux-mêmes le cœur de l'homme : « L'homme aime naturellement la campagne ; & le Printems y appelle les plus délicats. Les prés fleuris, l'ombre des bois, les vallées riantes, les ruisseaux, les oiseaux, tous ces objets ont un droit naturel sur le cœur

⁴⁰⁴ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, *op. cit.*, p. 168-169. Il faut toutefois mentionner que, alors que la conception du genre de l'églogue de La Motte suppose une image idéalisée et artificialisée des bergers, résultat du travail de l'imagination plutôt que d'une imitation de la nature, celle de Du Bos prend davantage appui précisément sur la notion d'imitation de l'univers rustique et témoigne dès lors d'une conception du genre pastoral s'adossant à une idée de naturel. Sur ces débats entourant le genre pastoral à partir du début du XVIII^e siècle, voir notamment Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, *op. cit.*

⁴⁰⁵ Rappelons à ce sujet les propos de Bachaumont qui affirmait, lorsque Boucher fut nommé premier peintre du roi, que « son genre n'était pas proportionné à son rang [...] : comme si l'on donnait le sceptre de la littérature à un faiseur d'idylles et d'églques » (cité par J. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, *op. cit.*, p. 227).

⁴⁰⁶ Charles Batteux, « Sur la Poésie pastorale », dans *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, chez Durand, 1747, p. 233.

⁴⁰⁷ Giovanni Lombardo, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du Style* de Démétrios », *art. cit.*, p. 172.

humain⁴⁰⁸ ». Dans ce contexte, la nécessité de plaire, socle de la galanterie littéraire, se trouve accentuée dans le style gracieux dont l'ambition première est de séduire les sens du lecteur qui succombe au charme des beautés qu'on lui fait apprécier. Aussi Batteux affirme-t-il que « lorsqu'un Poète sait, dans une action intéressante, nous offrir la fleur de ces objets, déjà charmans par eux-mêmes, & nous peindre, avec des traits naïfs, une vie semblable à celle des Bergers ; nous croyons jouir avec eux⁴⁰⁹ ». En ce sens, le style de la poésie pastorale, cette douceur et cette naïveté qui le caractérisent, touchent le lecteur dans une forme de sympathie entretenue avec les personnages et l'univers ainsi présentés. Il est alors intéressant de noter le processus d'identification qui se met en place dans la relation entre le lecteur et le poème pastoral, le premier s'identifiant avec les personnages du second mis en scène par l'entremise d'un style qui vient charmer, au sens fort du terme.

Dans un aveu glissé dans ses *Réflexions*, Rémond de Saint-Mard réaffirmera d'ailleurs plus tard la force de cet attrait sensible qu'exerce particulièrement le genre de l'églogue, dont les images recèlent ce pouvoir de toucher par elles-mêmes :

C'est, Monsieur, une de mes folies que l'Eglogue : les Prez, les Bois m'entraînent ; tout ce qui porte un caractere de Bergerie, m'enchanté ; je m'y livre comme un Enfant, & je crois qu'on me séduiroit avec le murmure d'une Fontaine. Peut-être, direz-vous, qu'il y a de la sotise à moi de m'occuper de pareilles chimères ? Sotise tant qu'il vous plaira ; il n'y a de bon dans le monde, que les Chimères, & je vous donne ma parole que je n'en manquerai pas une⁴¹⁰.

Inscrit dans un mouvement de réhabilitation de l'imagination au XVIII^e siècle, le propos de Saint-Mard rend également compte du pouvoir de la fiction sur le cœur du lecteur. La poésie pastorale serait alors particulièrement propre à véhiculer cette forme de joie enfantine occasionnée par un leurre reconnu, mais auquel on s'abandonne avec plaisir.

⁴⁰⁸ Charles Batteux, « Sur la Poésie pastorale », *op. cit.*, p. 234.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général*, La Haye, chez C. de Rogissart, 1734, p. 47-48.

C'est ce que met encore une fois en évidence l'auteur, à propos d'une églogue de Fontenelle : « Voïez mon Enfance ; quoique ce début ne soit pas extrêmement tendre, il ne laisse pas que de m'intéresser ; il m'expose la situation douloureuse d'un Berger qui voit partir Sa Maîtresse, & qui la voit partir pour la Ville. Je me mets, pour ainsi dire, à sa place ; je prens ma part de ses allarmes, je sens déjà pour lui une pitié tendre ; Enfin me voila en-train d'avoir du plaisir⁴¹¹ ». Au gré d'un usage de l'imagination associée à l'enfance, Saint-Mard rend compte de façon éloquente du processus esthétique qui s'élabore au cœur de la poésie galante, et des poèmes pastoraux en particulier, lorsqu'il témoigne naïvement de la sympathie qui l'anime pour ce berger et du plaisir qu'il éprouve à la lecture de ses tourments amoureux. Cette assimilation entre le lecteur et le personnage anonyme du poème, dont les sentiments répondent aussitôt au plaisir causé par la lecture, place donc les poésies pastorales et le style gracieux du côté de la sensibilité. Toutefois, si le propre de ce type de poésie est de susciter une impression sensible chez son lecteur, l'églogue se place tout de même à l'opposé de l'effet cathartique propre aux genres tragiques et dont la représentation des passions à leur paroxysme entraîne une idée de pitié ou de terreur chez le spectateur puisqu'ici, c'est le plaisir naissant d'une tendre douleur et du bonheur assuré par la fiction qui constitue le cœur de l'expérience esthétique. Notons également que, si ces remarques peuvent, en effet, s'inscrire dans les réflexions sur les pouvoirs de l'imagination et le phénomène de sympathie au XVIII^e siècle et, par-là même, dans l'élaboration de l'esthétique moderne, il semble qu'on puisse plus particulièrement retrouver la source de cette conception du style bucolique dans les développements auxquels le style gracieux donne lieu au cours du XVIII^e siècle et dont l'appréciation paraît particulièrement relever d'une forme

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 50.

d'attrait sensible, comme invitaient déjà à le penser les propos de Batteux et de Saint-Mard.

2. L'attrait de la grâce et le je-ne-sais-quoi

Voltaire affirmera d'emblée, dans la définition qu'il offrira de la grâce dans l'*Encyclopédie*, l'attrait sensible dont elle est porteuse en indiquant que « dans les personnes, dans les ouvrages, [elle] signifie non-seulement ce qui plait, mais ce qui plait avec attrait⁴¹² ». C'est d'ailleurs précisément sur son rapport aux sens qu'insistait l'auteur dont La Porte reprenait les propos dans son *École de littérature* et selon lequel on établissait une légère distinction entre la grâce et l'agrément : « Il semble que le corps soit plus susceptible de graces, & l'esprit d'agrémens. L'on dit d'une personne qu'elle marche, danse, chante avec grace, & que sa conversation est pleine d'agrémens⁴¹³ ». Dès lors, le rapport au corps qui s'ensuit, fondé sur une conception sensualiste de la grâce, sert à établir ce qui la distingue de la beauté : « C'est pourquoi les anciens avoient imaginé que la déesse de la beauté ne devoit jamais paroître sans les graces. La beauté ne déplait jamais, mais elle peut être dépourvûe de ce charme secret qui invite à la regarder, qui attire, qui remplit l'ame d'un sentiment doux⁴¹⁴ ». Étienne Simon de Gamaches, théoricien de l'agrément du langage, avait déjà mis en évidence ce charme secret qui attire en commentant le *Dialogue de l'Amour et du Poète* de La Motte afin d'établir la préférence de la grâce sur la beauté : « Si le poète ne compte pour rien les charmes de la beauté dans celle que l'Amour lui propose, on en devine la raison ; c'est

⁴¹² Voltaire, « Grâce », *art. cit.*

⁴¹³ Joseph de La Porte, *École de littérature*, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁴ Voltaire, « Grâce », *art. cit.*

qu'apparemment il aimerait mieux y trouver les grâces : mais de ce côté-là son goût pourrait être aisément justifié ; car si la beauté a l'avantage de plaire, les grâces seules ont celui de toucher⁴¹⁵ ». Ici, les grâces sont donc non seulement préférables à la beauté en fait d'amour, mais elles ont ce je-ne-sais-quoi de plus qui permet d'être séduit, charmé. C'est dès lors cette capacité à toucher et à attirer irrésistiblement qui vient servir de justification au goût dont l'on se prend, tel Batteux, pour la grâce bucolique des imageries champêtres. En ce sens, le gracieux dépend du matériau poétique même qui est mis à profit par le poète comme autant d'ornements en soi agissant comme parures. Diderot relèvera à son tour cette apparence flatteuse dont jouit le gracieux pour mieux le distinguer de l'agréable dans l'article qu'il consacre à ce dernier : « Le gracieux se dit quelquefois de ce qui flatte les sens & l'amour propre ; & l'agréable, de ce qui convient au goût & à l'esprit⁴¹⁶ ». La grâce est donc appréhendée ici à partir d'une perception sensible, issue d'une impression plaisante dont la source peut être véritable ou trompeuse, suivant l'idée que l'on se fait de l'amour-propre et les critiques dont il fait l'objet depuis le XVII^e siècle. Néanmoins, la grâce passe par la voie du cœur, véhiculant une finesse d'esprit et une délicatesse de sentiment qui attirent par l'entremise des sens, d'où le rapport entre la grâce et l'amour déjà souligné par La Motte et Gamaches. La Fontaine avait d'ailleurs déjà marqué cette préférence des grâces sur la beauté et leur pouvoir de séduction, dans son *Adonis*, en observant par un trait heureux et souvent repris que « Rien ne manque à Vénus, ni les lis, ni les roses, / Ni le mélange exquis des

⁴¹⁵ Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, 3^e partie, Jean-Paul Sermain (éd.), Paris, Édition des Cendres, 1992 [1718], p. 143-144.

⁴¹⁶ Denis Diderot, « Agréable », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

plus aimables choses, / Ni ce charme secret dont l'œil est enchanté, / Ni la grâce, plus belle encore que la beauté⁴¹⁷ ».

Dès le tournant du XVIII^e siècle, cette conception de la grâce et de ce qui la distingue de la beauté s'affirme donc en fonction de nuances creusant par degrés un écart entre l'esthétique classique et la nouvelle esthétique galante. De fait, la beauté classique procède davantage d'une conception où entre en jeu une forme d'idéal platonicien favorisant la régularité et la vérité, alors que la galanterie suppose une nouvelle façon d'appréhender les œuvres d'art, d'abord attentive à une grâce dont les jeux capricieux plaisent davantage par leur irrégularité même. Au milieu du siècle, cette distinction sera bien établie et Voltaire résumera admirablement ce qui était au cœur de ces réflexions :

Il en est de même dans tous les arts. La proportion, la beauté, peuvent n'être point gracieuses. On ne peut dire que les pyramides d'Égypte aient des graces. On ne pouvoit le dire du colosse de Rhodes, comme de la Venus de Cnide. Tout ce qui est uniquement dans le genre fort & vigoureux, a un mérite qui n'est pas celui des graces. Ce seroit mal connoître Michel-Ange & le Caravage, que de leur attribuer les graces de l'Albane. Le sixieme livre de l'Énéïde est sublime : le quatrieme a plus de grace. Quelques odes galantes d'Horace respirent les graces, comme quelques-unes de ses épîtres enseignent la raison⁴¹⁸.

Dans ce parallèle entre la grâce et la beauté, le galant se situe précisément du côté de la grâce, alors qu'à la beauté sont dévolues la raison et la vigueur, comme en témoigne l'exemple tiré de Virgile dans lequel le gracieux se trouve dans l'épisode considéré comme le plus galant, soit celui des amours de Didon et Énée, tandis que la descente d'Énée aux Enfers relève sans contredit d'une beauté forte, sublime. Rappelons également que la Vénus de Cnide a en quelque sorte été érigée en allégorie de la grâce au XVIII^e siècle, notamment à travers l'œuvre de Montesquieu. Quant à Horace, ses odes sont sans contredit appréciées du public galant, comme le font voir les nombreuses

⁴¹⁷ Jean de La Fontaine, *Adonis*, cité par Alain Génétiot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 58.

⁴¹⁸ Voltaire, « Grâce », *art. cit.*

traductions et imitations qu'offre le *Mercure galant* à ses lecteurs. Ainsi défini, le gracieux vient donc marquer les petites œuvres amusantes, dont les images et les tours agréables charment les sens et emportent l'imagination. Les exemples tirés des différents arts offerts par Voltaire rendent d'ailleurs bien compte de la polyvalence du concept de gracieux, qui permet de tracer un parallèle entre la Vénus de Cnide, les toiles de l'Albane et les odes d'Horace. Dans toutes ces manifestations, le gracieux correspond à ce qui séduit et attire le lecteur / spectateur par un je-ne-sais-quoi distinct de la beauté, qui, elle, relève de règles établies, telle que celle des proportions, alors que « la grâce plaît sans les règles⁴¹⁹ », comme l'affirmait Félibien⁴²⁰. Les théoriciens allaient donc rapidement s'interroger sur la nature même de ce je-ne-sais-quoi qui permet d'apprécier la grâce des œuvres galantes.

Ce rejet des règles classiques allié à une valorisation grandissante de la catégorie de la grâce semble particulièrement bien traduite par la notion de je-ne-sais-quoi, que nous avons déjà croisée et à laquelle Bouhours avait fourni une première forme de théorisation dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* en lui consacrant le cinquième dialogue. Du reste, la définition qu'il propose ouvre la voie à ce rapport qui sera approfondi au cours du XVIII^e siècle entre le je-ne-sais-quoi, associé au style gracieux, et l'attrait sensible, alors qu'il affirme que celui-ci est « un tres-exquis sentiment de l'ame pour un objet qui la touche ; une sympathie merveilleuse, & comme une parenté

⁴¹⁹ André Félibien, « L'idée du parfait peintre », cité par Alain Génétiot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 96.

⁴²⁰ Rappelons que les grâces en peinture sont fréquemment associées à Boucher, comme le donnent à voir ces vers parus dans le *Mercure* : « A M. Boucher, Premier Peintre du Roi, en lui envoyant une couronne de fleurs, avec un bandeau en broderie : Si c'est aux Muses à donner / Des lauriers à Voltaire, / C'est aux Grâces à couronner / Le Peintre de Cythère » (*Mercure de France*, Paris, chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, décembre 1765, p. 23).

des cœurs, pour user des termes d'un bel Esprit Espagnol⁴²¹ ». Cette parenté de cœur que provoque le je-ne-sais-quoi est donc fondamentalement liée à une conception de l'art comme effet produit chez le lecteur et rejoint dès lors les réflexions sur la réception des œuvres, puisqu'« il est certain que le je ne sçay quoy est de la nature de ces choses, qu'on ne connoist que par les effets qu'elles produisent⁴²² ». Or, ces effets mêmes paraissent également difficiles à cerner et relèvent de ce charme secret qui formait le cœur du style gracieux. Aussi les grâces du je-ne-sais-quoi se présentent-elles voilées, afin de séduire davantage l'imagination par une sorte de mystère plaisant : « Mais pour revenir à ce que nous disions, il est du je ne sçay quoy comme de ces beautez couvertes d'un voile, qui sont d'autant plus estimées, qu'elles sont moins exposées à la veuë ; & ausquelles l'imagination ajoûte toujours quelque chose⁴²³ ». Bouhours propose alors en exemple l'œuvre de Voiture, auteur phare de la première galanterie s'il en est un, tout en insistant sur ce qui relie le style du poète et la scène mondaine :

Les pieces delicates en prose & en vers ont je ne sçay quoy de poli & d'honneste qui en fait presque tout le prix, & qui consiste dans cet air du monde, dans cette teinture d'urbanité que Ciceron ne sçait comment définir. Il y a de grandes beautez dans les livres de Balzac ; ce sont des beautez regulieres qui plaisent beaucoup : mais il faut avoüer que les ouvrages de Voiture, qui ont ces charmes secrets, ces graces fines & cachées dont nous parlons, plaisent infiniment davantage⁴²⁴.

Voiture apparaît ici, pour Bouhours, comme un modèle du style gracieux, le je-ne-sais-quoi relevant d'une politesse mondaine se traduisant dans les lettres par un charme secret et mystérieux propre à plaire, et ce, particulièrement dans ce qu'il nomme les pièces délicates en prose et en vers où l'on peut reconnaître la forme galante. Aussi ce

⁴²¹ Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Amsterdam, chez Jacques Le Jeune, 1671, p. 259. Notons que ce bel esprit espagnol est bien entendu Baltasar Gracián, qui emploie l'expression à propos de la sympathie dans *l'Homme de cour*. Pour des précisions concernant le texte de Bouhours, on consultera l'édition critique qu'ont offerte Bernard Beugnot et Gilles Declercq (Paris, Honoré Champion, 2003).

⁴²² *Ibid.*, p. 264.

⁴²³ *Ibid.*, p. 267.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 273-274.

je-ne-sais-quoi est-il associé par le théoricien à une forme d'irrégularité, à laquelle il oppose les pièces de Balzac.

Cette distinction basée sur le respect des règles sera réaffirmée au cours du XVIII^e siècle, notamment par Marivaux. Dans la seconde feuille du *Cabinet du philosophe*, celui-ci rapportera une brève fiction allégorique introduite par cette courte définition qui donne le ton : « Rarement la beauté et le je ne sais quoi se trouvent ensemble. J'entends par le je ne sais quoi : ce charme répandu sur un visage et sur une figure, et qui rend une personne aimable, sans qu'on puisse dire à quoi il tient⁴²⁵ ». Ici se trouvent résumées les thèses déjà défendues par Bouhours, soit le rapport du je-ne-sais-quoi avec, d'une part, une forme de charme indéfinissable, et d'autre part, sa distinction d'avec le champ de la beauté. Marivaux insistera alors sur ce second point à l'occasion du récit d'un songe rapporté par l'auteur, dans lequel ce dernier se trouve à visiter deux jardins, celui de la beauté et celui du je-ne-sais-quoi, dont l'entrée donne déjà à voir ce qui l'attend : « Sur celle du jardin superbe, on lisait ces mots en lettres d'or : LA DEMEURE DE LE BEAUTÉ. Sur celle du jardin riant était écrit en caractère de toutes sortes de couleurs fondues ensemble, et qui en faisaient une qu'on ne pouvait définir : LA DEMEURE DU JE NE SAIS QUOI⁴²⁶ ». Le superbe opposé au riant, l'or vis-à-vis de cette couleur mêlée et difficile à percevoir marquent dès l'abord la différence sensible entre les deux espaces, le premier jardin se plaçant d'emblée sous l'égide d'une noble grandeur : « Figurez-vous tout ce qui peut entrer de grand, de superbe, de magnifique dans un jardin ; tout ce que la symétrie la plus exacte, et la distribution la mieux

⁴²⁵ Pierre de Marivaux, « Le cabinet du philosophe », *op. cit.*, deuxième feuille, p. 346.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 347.

entendue peuvent faire de surprenant ; à peine vous figurerez-vous ce que je vis⁴²⁷ ». Ici, la beauté suppose une forme de régularité toute classique, un juste respect des proportions qui entraîne dès lors l'admiration. Cependant, à la suite de sa rencontre avec la déesse des lieux, allégorie de la Beauté, l'auteur remarque rapidement que celle-ci se limite à une appréciation visuelle, à une admiration qui n'attache point, parce qu'elle relève inlassablement de la répétition des mêmes objets :

Je sais ses traits par cœur ; ils sont toujours les mêmes : c'est toujours un beau visage qui se répète, qui ne dit rien à l'esprit, qui ne parle qu'aux yeux, et qui leur dit toujours la même chose ; ainsi il ne m'apprendrait rien de nouveau. Si la Beauté entretenait un peu ceux qui l'admirent, si son âme jouait un peu sur son visage, cela le rendrait moins uniforme, et plus touchant : il plairait au cœur autant qu'aux yeux ; mais on ne fait que le voir beau, et on ne sent pas qu'il l'est : il faudrait que la Beauté prit la peine de parler elle-même, et de montrer l'esprit qu'elle a ; car je ne pense pas qu'elle en manque⁴²⁸.

La beauté, bien que magnifique, manque toutefois de variété et de nouveauté, et n'arrive point à toucher le cœur et à provoquer cette forme d'adhésion sensible, à laquelle Marivaux associe rapidement la sphère de l'esprit. On s'en doute, celui-ci trouvera davantage sa place dans le second jardin, celui du je-ne-sais-quoi, plutôt marqué par l'irrégularité et le caprice : « Il n'y avait rien de surprenant dans ce lieu-ci, et qui plus est, rien d'arrangé : tout y était jeté comme au hasard ; le désordre même y régnait, mais un désordre du meilleur goût du monde, qui faisait un effet charmant, et dont on n'aurait pu démêler ni montrer la cause⁴²⁹ ». Le je-ne-sais-quoi se présente donc comme un désordre irrégulier, mais d'une irrégularité charmante dont la source demeure un mystère. L'auteur y sera également séduit par la nouveauté et la variété offertes par ce jardin riant à travers une succession d'ornements constamment en mouvement :

Enfin, nous ne désirions rien, là, et il fallait pourtant bien que rien n'y fût fini, ou que tout ce qu'on avait voulu y mettre n'y fût pas, puisqu'à tout moment nous i voyions ajouter quelque chose de nouveau. Et malgré la fable qui ne compte que trois Grâces, il y en avait là une

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 348-349.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 349.

infinité, qui, en parcourant ces lieux, y travaillaient, y retouchaient partout ; je dis : en parcourant, car elles ne faisaient qu'aller et venir, que passer, que se succéder rapidement les unes aux autres, sans nous donner le temps de les bien connaître ; elles étaient là, mais à peine les voyait-on qu'elles n'y étaient plus, et qu'on en voyait d'autres à leur place, qui passaient à leur tour, pour faire place à d'autres. En un mot, elles étaient partout, sans se tenir nulle part ; ce n'en était pas une, c'en était toujours mille qu'on voyait⁴³⁰.

Dans ce passage, si le je-ne-sais-quoi est encore une fois mis en rapport avec les grâces dans le cadre de l'allégorie fabuleuse, c'est particulièrement le caractère fuyant de celles-ci qui, en permettant une rapide succession d'agrément, offre toujours des charmes nouveaux à celui qui sait les apprécier. Survient alors le « Je ne sais quoi » lui-même, impossible à cerner pour l'auteur qui tente de le surprendre, et qui lui répond alors en ces termes :

Dans ce nombre infini de grâces qui passent sans cesse devant vos yeux, qui vont et qui viennent, qui sont toutes si différentes, et pourtant également aimables, et dont les unes sont plus mâles et les autres plus tendres, regardez-les bien, j'y suis ; c'est moi que vous y voyez, et toujours moi. Dans ces tableaux que vous aimez tant, dans ces objets de toute espèce, et qui ont tant d'agrément pour vous, dans toute l'étendue des lieux où vous êtes, dans tout ce que vous apercevez ici de simple, de négligé, d'irrégulier même, d'orné ou de non orné, j'y suis, je m'y montre, j'en fais tout le charme, je vous entoure. Sous la figure de ces grâces je suis le Je ne sais quoi qui touche dans les deux sexes : ici le Je ne sais quoi qui plaît en peinture ; là, le Je ne sais quoi qui plaît en architecture, en ameublements, en jardins, en tout ce qui peut faire l'objet du goût. Ne me cherchez point sous une forme, j'en ai mille, et pas une de fixe : voilà pourquoi on me voit sans me connaître, sans pouvoir ni me saisir ni me définir : on me perd de vue en me voyant, on me sent et on ne me démêle pas ; enfin vous me voyez, et vous me cherchez, et vous ne me trouverez jamais autrement ; aussi ne serez-vous jamais las de me voir⁴³¹.

Marivaux semble, dans cet extrait, résumer à merveille le caractère de cette nouvelle catégorie esthétique, car c'en est bien une, puisque le je-ne-sais-quoi s'impose dans « tout ce qui fait l'objet du goût ». En architecture, en peinture, en ameublement, dans les jardins, dans les personnes mêmes, c'est le je-ne-sais-quoi qui charme, qui enchante et qui attire irrésistiblement. Il relève à la fois du négligé, du simple, de l'irrégulier et peut prendre une infinité de formes différentes, puisque sa nature tient précisément à l'effet provoqué, à sa capacité à toucher l'âme.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 349-350.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 350-351.

Montesquieu en proposera également une belle description dans son *Essai sur le goût*, où il indique qu'« [i]l y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'appeler le "je ne sais quoi"⁴³² ». D'emblée, Montesquieu associe donc le je-ne-sais-quoi aux grâces et à cette forme d'attrait sensible qu'elles recèlent, à ce charme insaisissable qui fait qu'un objet plaît. Lorsqu'on l'applique à l'ajustement, cette grâce naturelle sera chez Montesquieu également assimilée à l'univers champêtre : « Les grandes parures ont rarement de la grâce, et souvent l'habillement des bergères en a⁴³³ », affirme-t-il. Par ailleurs, l'auteur reprendra à son tour le poncif selon lequel les grâces sont mouvantes et proposent constamment de nouveaux charmes à apprécier : « Les grâces se trouvent moins dans les traits du visage que dans les manières ; car les manières naissent à chaque instant, et peuvent à tous les moments créer des surprises [...]»⁴³⁴ ». La nouveauté et la vivacité se présentent donc à nouveau comme les prérogatives des grâces, de même qu'une certaine conception du naïf et de l'irrégulier que reprend Montesquieu pour mieux cerner le caractère du je-ne-sais-quoi : « Rien ne nous plaît tant dans une parure que lorsqu'elle est dans cette négligence ou même dans ce désordre qui nous cache tous les soins que la propreté n'a pas exigés, et que la seule vanité aurait fait prendre [...]»⁴³⁵ ». De cette forme de négligence valorisée dans la parure, Montesquieu passe alors rapidement à la négligence comme qualité du style puisque, nous dit-il, « l'on n'a jamais de grâce dans l'esprit que lorsque ce que l'on dit est trouvé et non pas recherché⁴³⁶ ». Ici, la grâce relève donc davantage du spontané qui n'est pas étranger à la catégorie du

⁴³² Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *Essai sur le goût*, Éloïse Lièvre (éd.), Paris, Gallimard, 2010 [1757], p. 26.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴³⁵ *Ibid.* p. 28.

⁴³⁶ *Ibid.*

naturel. Toutefois, si les propos de Montesquieu reprennent ceux que Bouhours avait tenus un demi-siècle auparavant, il insiste particulièrement sur l'effet de nouveauté provoqué par les grâces dans une œuvre ou un discours : « Lorsque vous dites des choses qui vous ont coûté, vous pouvez bien faire voir que vous avez de l'esprit, et non pas des grâces dans l'esprit. Pour le faire voir, il faut que vous ne le voyiez pas vous-même, et que les autres, à qui d'ailleurs quelque chose de naïf et de simple en vous ne promettait rien de cela, soient doucement surpris de s'en apercevoir⁴³⁷ ». Montesquieu établit donc une distinction entre l'esprit, qui ici résulte d'une forme d'affectation, et les grâces de l'esprit qui surprennent par un à-propos et un agrément qui paraissent venir d'eux-mêmes. En ce sens, le je-ne-sais-quoi, difficile à définir, capricieux et mouvant rejoint également, dans le cadre du style gracieux, la catégorie de la négligence, à laquelle donnait déjà à penser ce voile mystérieux qui semblait le couvrir en permanence.

3. La catégorie de la négligence

On l'a vu, plutôt qu'une conformité sans faille aux règles, qu'elles soient éthiques ou esthétiques, la grâce valorise une certaine forme de négligence, le travail affiché venant gâcher l'effet de douceur naturelle recherché : « Si la grâce implique un attrait, une sympathie, encore faut-il qu'elle se révèle sans effort. [...] Elle réclame de l'aisance, de la facilité, une simplicité douce et naturelle ou naïveté [...] qui s'accommode fort bien de négligences, de légères dérogations aux règles⁴³⁸ ». La grâce

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Alain Génétiot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 93.

semble donc le pendant, au XVIII^e siècle, de ce naturel affecté, de cette négligence étudiée, mais dont le principe se trouverait dans un attrait sensible dont l'importance est soulignée au même moment par l'empirisme et sur lequel insistera par la suite l'esthétique moderne, alors que le naïf tend de plus en plus du côté du goût pour les vieux romans ou du style marotique⁴³⁹. Jaucourt, dans son article sur l'églogue, tentera de fournir une définition satisfaisante de ce style gracieux investi par la poésie pastorale, en insistant sur cet effet de négligence recherché par le poète :

[Le style pastoral] doit être simple, c'est-à-dire que les termes ordinaires y soient employés sans faste, sans apprêt, sans dessein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur se sent mieux qu'elle ne peut s'expliquer : c'est un certain moëlleux mêlé de délicatesse & de simplicité, soit dans les pensées, soit dans les tours, soit dans les mots. [...] Il doit être naïf. [...] Il est gracieux dans les descriptions. [...] Dans les autres genres, la répétition est ordinairement employée pour rendre le style plus vif ; ici il semble que ce soit par paresse, & parce qu'on ne veut point se donner la peine de chercher plus loin. [...] En général on doit éviter dans le style pastoral tout ce qui sentiroit l'étude & l'application, tout ce qui supposeroit quelque long & pénible voyage ; en un mot tout ce qui pourroit donner l'idée de peine & de travail⁴⁴⁰.

Pour Jaucourt, un air d'aisance et de facilité est d'abord ce qu'on exige du poète dans la poésie pastorale. C'est également ce qu'il rappelle dans son article consacré aux Grâces en tant qu'allégories, en affirmant qu'« [e]lles laissoient flotter leurs voiles au gré des zéphirs, pour exprimer qu'il est une sorte de négligé qui vaut mieux que toutes les parures ; ou, si l'on veut, que dans les beaux arts & dans les ouvrages d'esprit, il y a des

⁴³⁹ Voir à ce sujet la définition du style naïf dans l'*Encyclopédie* : « Le style naïf ne prend que ce qui est né du sujet & des circonstances : le travail n'y paroît pas plus que s'il n'y en avoit point ; c'est le *dicendi genus simplex, sincerum, nativum* des Latins. La naïveté du style consiste dans le choix de certaines expressions simples qui paroissent nées d'elles-mêmes plutôt que choisies ; dans des constructions faites comme par hasard, dans certains tours rajeunis, & qui conservent encore un air de vieille mode. Il est donné à peu de gens d'avoir en partage la naïveté du style ; elle demande un goût naturel perfectionné par la lecture de nos vieux auteurs françois, d'un Amyot, par exemple, dont la naïveté du style est charmante » (Louis de Jaucourt, « Style », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>).

⁴⁴⁰ Louis de Jaucourt, « Églogue », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

négligences heureuses préférables à l'exactitude du travail⁴⁴¹ ». Jaucourt n'omet toutefois pas les poncifs du style gracieux hérités des rhétoriques antiques et réactualisés par le goût galant, en mettant également en évidence la simplicité, la douceur, la mollesse, la délicatesse et la naïveté en tant que qualités propres au style de l'églogue. C'est donc principalement sur le plan d'une négligence apparente que le gracieux se distingue de l'autre pendant du style galant qui tend plutôt vers le brillant. Cependant, il nécessite tout de même l'ajout de certains ornements afin de plaire. Si le naturel pastoral était davantage lié à l'idée de simplicité au XVII^e siècle, il semble bien que le courant rococo ait favorisé l'élaboration d'une nouvelle conception de la nature qui ne plaît qu'une fois ornée des charmes d'un artifice lui procurant grâce et douceur, qui prendra naissance dans le cadre plus large d'un débat concernant le renouveau de la poésie pastorale. Fontenelle offrira ainsi une première forme de théorisation de ce style gracieux propre au poème pastoral, pour lequel il considère que la naïveté doit être relevée d'agrément conformes au goût galant, et qui marque la transition vers un style particulièrement propre à accueillir les brillants du discours.

Ainsi, le style propre à la poésie pastorale doit être doux, gracieux et donner une certaine impression de négligence. C'est d'ailleurs cette variante du style simple que tente de définir Fontenelle dans son *Discours sur l'églogue* en prenant appui, entre autres, sur les romans pastoraux du siècle précédent et après avoir condamné la grossièreté des idylles de Théocrite :

Les Auteurs modernes ne sont pas ordinairement tombés dans le défaut de faire leurs Bergers trop grossiers. M. d'Urfé ne s'en est que trop éloigné dans son Roman, qui d'ailleurs est plein de choses admirables. Il y en a qui sont de la dernière perfection dans le genre pastoral ; mais il y en a aussi, si je ne me trompe, qui demanderoient à être dans Cyrus ou dans Cléopâtre.

⁴⁴¹ Louis de Jaucourt, « Grâce », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

Souvent les Bergers de l'Astrée me paroissent des Gens de Cour déguisés en Bergers, & qui n'en savent pas bien imiter les manieres ; quelquefois ils me paroissent des Sophistes très-pointilleux [...]⁴⁴²

Dans ce passage, Fontenelle, tout en rejetant la grossièreté des bergers antiques, critique le raffinement excessif des bergers de l'*Astrée* en les associant aux romans précieux du siècle précédent, fort enclins à une forme de métaphysique amoureuse dont la finesse ne saurait s'accorder au style simple qu'il reconnaît comme le plus propre à la veine pastorale. Aussi renchérit-il en distinguant celui-ci du style ingénieux favorisé par les auteurs italiens :

Il ne faut point que des Bergers disent des choses brillantes. Il en échappe quelquefois à ceux de M. de Racan, quoiqu'ils aient coutume d'être assez retenus sur cet article. Pour les Auteurs Italiens, ils sont toujours si remplis de pointes & de fausses pensées, qu'il semble qu'on doive leur passer ce style comme leur Langue naturelle. Ils ne se contraignent nullement, quoiqu'ils fassent parler des Bergers, & ils n'en emploient pas des figures moins hardies ni moins outrées⁴⁴³.

Les remarques de Fontenelle sont ici éloquents : si le style bucolique doit éviter la grossièreté un peu basse, il doit également fuir l'afféterie d'un style trop ingénieux et se contenir dans une juste *mediocritas*. Celle-ci est toutefois tout autant difficile à définir qu'ardue à pratiquer :

Entre la grossièreté ordinaire des Bergers de Théocrite, & le trop d'esprit de la plupart de nos Bergers modernes, il y a un milieu à tenir ; mais loin qu'il soit aisé à prendre dans l'exécution, il n'est seulement pas aisé à marquer dans la théorie. Il faut que les Bergers aient de l'esprit, & de l'esprit fin & galant ; ils ne plairoient pas sans cela. Il faut qu'ils n'en aient que jusqu'à un certain point ; autrement ce ne seroient plus des Bergers⁴⁴⁴.

Entre grossièreté antique et brillant à l'italienne, le style de l'églogue doit trouver sa place dans une *mediocritas* propre à accueillir des ornements mesurés, en même temps qu'il évacue une certaine bassesse que n'apprécieraient guère les dames galantes. Comme l'invitent à penser ces propos de Fontenelle, le débat sur le style de l'églogue

⁴⁴² Bernard le Bovier de Fontenelle, « Discours sur la nature de l'églogue » [1687], dans *Œuvres de monsieur de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, chez Saillant, Desaint, Regnard, des ventes de la Doué, 1767, t. 4, p. 146.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 153-154.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

s'inscrit de manière plus générale dans la Querelle des Anciens et des Modernes, les derniers favorisant une émancipation de la conception antique du genre pastoral suivant les notions de bon goût et de raison. La Motte apportera ainsi des précisions à ce sujet et situera également le style de l'églogue dans cette sorte de juste milieu, entre le trop simple et le trop orné, en prenant à son tour appui sur une conception du genre épurée suivant une exigence de bienséance. Il proposera alors une nouvelle définition de la notion de naïveté déjà évoquée :

Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire. Il faut choisir et trier pour trouver l'agréable ; et c'est une mauvaise manière de soutenir le choix d'un sentiment, de soutenir seulement qu'il est dans la nature. Quelquefois, sur ce principe, on honore le grossier et le bas du beau nom de naïveté. Qu'importe la naïveté sans l'agrément ? Je n'épouserai pas le mauvais goût d'un auteur qui n'amasse, pour ainsi dire, que des chardons dans le même champ où il aurait pu cueillir des fleurs⁴⁴⁵.

Selon La Motte, il importe donc pour les poètes modernes de ne pas tomber dans le défaut de leurs prédécesseurs⁴⁴⁶. Le style pastoral doit passer par une forme d'épuration galante que réclamera désormais le gracieux. Toutefois, si La Motte rejette le caractère un peu trop grossier des poètes anciens, il réaffirme également la nécessité d'user avec modération des ornements poétiques :

On me prévient sans doute ; & l'on voit déjà que l'Eglogue par le choix des personnages doit bien moins chercher l'éclat des pensées que les graces naïves du sentiment ; & comme on suppose ses Acteurs dans cette première ingénuité que l'art & le raffinement n'avoient point encore altérée, ils sont d'autant plus touchans, qu'ils sont plus émus, & qu'ils raisonnent moins ; & on les méconnoît bientôt, s'ils devoient subtils & philosophes⁴⁴⁷.

Bien que Fontenelle et La Motte les évoquent tour à tour, ces précautions prises à l'égard d'un excès d'ornements contraire à l'impression d'ingénuité inhérente au concept de négligence seront considérées comme insuffisantes pour plusieurs auteurs,

⁴⁴⁵ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur l'Eglogue », *op. cit.*, p. 302.

⁴⁴⁶ La Motte avait d'ailleurs pris appui sur ces considérations poétiques dans son imitation de l'*Iliade* en 1714 où il proposait une version remaniée de la traduction de Madame Dacier fondée sur les principes de raison, de vraisemblance et d'agrément. À ce sujet, voir entre autres l'édition des textes critiques de La Motte parue chez Honoré Champion en 2002 sous la direction de Françoise Gevrey et Béatrice Guion.

⁴⁴⁷ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur l'Eglogue », *op. cit.*, p. 313.

qui critiqueront les poètes modernes pour leur style trop recherché. C'est ce que mentionne notamment Chaulieu dans une pièce intitulée « Contre la corruption du style, et le mauvais goût des poètes du tems », dans laquelle il affirme que « [c]'est dans un Dictionnaire / De rimes que prend Houdart / Ce bel essor, cet écart, / Qui, froids enfans d'un Libraire, / Sentent trop la peine et l'art⁴⁴⁸ ». Favorisant un genre pastoral adossé à une idée de naturel véhiculée par les modèles antiques, Chaulieu regrette alors la transformation que font subir les poètes modernes au genre :

Du Poète de Sicile
 Qu'est devenu le hautbois,
 La flûte & la douce voix
 Dont Moschus, dans une Idylle,
 Chantoit les prés & les bois ?
 [...]
 Comme parle la Nature,
 L'on parloit au siècle heureux
 Qu'Auguste rendit fameux,
 Moins que son bon goût qui dure
 Encore chez ses Neveux.

Mais bientôt après suivirent
 En foule les faux brillans :
 Depuis ces malheureux tems
 Les Dubertas refleurirent
 Au Café de la Laurens⁴⁴⁹.

Dans cette pièce, Chaulieu rend compte de manière éloquente du débat entourant le genre pastoral au début du siècle qui oppose les partisans d'une tradition antique valorisant le style naturel de Théocrite et Moschus aux mondains fréquentant les lieux à la mode et appréciant un style moderne, caractérisé par ses faux brillants. Fontenelle n'est d'ailleurs pas épargné par Chaulieu dans la suite de la pièce :

Paix là ! J'entends Pinprenelle
 Qui, géométriquement
 Par maint beau raisonnement,

⁴⁴⁸ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « Contre la corruption du style, et le mauvais goût des poètes du tems », dans *Œuvres de Chaulieu, d'après les manuscrits de l'auteur*, à La Haye, chez Gosse junior, 1777, t. 2, p. 38.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

Fait, à la pointe fidelle,
Le procès au sentiment⁴⁵⁰.

On le voit, le cœur du débat qui se met en place au début du siècle prend forme autour de la question du naturel, perçu d'un côté comme une vérité du sentiment et de l'autre, comme une adaptation à un style orné qui permet de polir une tradition stylistique jugée comme grossière⁴⁵¹. Du reste, il semble que cette querelle autour de l'églogue ne sera pas encore tout à fait résolue au milieu du siècle, du moins si l'on en juge par les critiques que formulera notamment Rémond de Saint-Mard. En effet, si l'auteur des *Réflexions sur la poésie* reprend les propos des deux partisans des Modernes dans la valorisation d'un style naïf propre à la poésie pastorale, il critique les deux auteurs pour avoir usé excessivement d'esprit et de brillant dans leurs propres productions. Ainsi, après avoir loué le début d'une églogue de Fontenelle, Saint-Mard déplore le trop d'esprit dont, selon lui, le poète a fait usage dans les plaintes amoureuses proférées par le berger : « Je vous avoue que je commence à me refroidir un peu pour mon Berger, je ne le trouve plus si à plaindre. Comment ! il dit de jolies choses, il se plaint avec élégance⁴⁵² ». Les jolies tournures et le style trop élégant viennent donc ici contrarier l'effet de négligence et entraver l'ambition de toucher qui doit animer le poème pastoral. Aussi Saint-Mard reprend-il à son compte les critiques du bel esprit, désormais devenues lieu commun : « Oh! pour cette fois-ci on m'a tout-à-fait enlevé mon Berger ; on a fait pis : on a mis à sa place un Doucereux, une façon de bel Esprit⁴⁵³ ». Le raffinement stylistique associé au bel esprit est ici envisagé par le théoricien comme le propre de la

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵¹ Pour une analyse plus étendue de ce débat autour du renouveau de la poésie pastorale, voir Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, *op. cit.*

⁴⁵² Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 52.

société de cour, dont Fontenelle serait l'un des modèles. On s'en doute, cette figure ne correspond nullement à l'idée que Saint-Mard se fait de la simplicité champêtre :

En vérité je ne reconnois plus M. de Fontenelle ; il lui eut pourtant été si facile de nous rendre son Berger aimable ? il ne s'agissoit que de lui faire tenir le langage qui lui convenoit, de lui faire peindre naïvement sa douleur, sa tendresse, son impatience ; de ne lui point mettre à la bouche des choses qui sentent l'homme de Cour, le Galant de ruëlle, & qui assurément ne sont pas faites pour nous plaire⁴⁵⁴.

Si les avis sont partagés et que plusieurs considèrent plutôt Fontenelle comme le premier auteur dans le genre de l'églogue, les propos de Saint-Mard mettent tout de même bien en évidence la distinction entre ces deux pôles du style galant que sont le style gracieux, associé au goût pastoral, et le style piquant, lié au badinage léger et à l'ingéniosité. C'est pourquoi Saint-Mard dénonce l'esprit dont use Fontenelle lorsqu'il fait dialoguer ses bergers, en avouant même que, s'il voit « l'art se mêler dans ce qu'ils disent, si la vanité perce à travers leurs discours, si le bel esprit vient, avec sa parure & son fard, orner, c'est-à-dire, gâter leurs sentimens, [il] deviendr[a] surement de mauvaise humeur⁴⁵⁵ ». En faveur donc d'un style naturel dépourvu d'artifices et qui se trouve désormais gâté par le bel esprit moderne, Saint-Mard milite contre l'usage de faux brillants dans le genre pastoral, dont le résultat est de conférer une aura factice aux sentiments exprimés. Aussi l'auteur renchérit-il en déplorant l'excès de finesse dans le style qui rend le langage des bergers trop entortillé :

A quoi pense M. de Fontenelle de vouloir que les Bergers aient de l'esprit fin ? Il me semble à moi, que cette sorte d'esprit ne leur convient point, & loin de leur en demander un peu, je les prierois de n'en point avoir du tout : car qu'est-ce qu'avoir l'esprit fin ? C'est avoir dans l'esprit un certain tour qui va saisir dans les choses ce qu'il y a de plus caché, qui, lorsque ces choses sont compliqués, les sépare, les divise pour les mieux voir ; en un mot l'Esprit fin fait profession de creuser, d'aprofondir, de fouiller, & de tourner tout en réflexions, en cela bien différent de l'esprit délicat qui, jusqu'aux réflexions mêmes, tourne tout en sentimens, & qui, par cet endroit convient seul aux Bergers dont le métier est de sentir de toutes leurs forces, & par conséquent de ne point raisonner⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

À l'esprit fin, dont la description rappelle les reproches faits à Marivaux par les opposants du bel esprit – tel Voltaire accusant l'auteur de peser « des œufs de mouches dans des balances de toiles d'araignées » –, Saint-Mard oppose l'esprit délicat qui, selon lui, aurait davantage à voir avec le sentiment qui doit former le cœur du genre de l'églogue. Par ailleurs, cette conception d'un raffinement hors de propos se trouve immédiatement associée à une forme de galanterie, relevant à la fois de la sphère de l'amour et de celle de la mondanité :

Je ne vois pas non plus pourquoi M. de Fontenelle veut qu'ils aient de l'esprit galant ! Il est vrai qu'il ne leur en demande guères ; mais, à mon sens, ils en vaudroient mieux quand ils n'en auroient point du tout. Je ne sçai, Monsieur, si vous vous êtes jamais fait une définition bien nette de l'Esprit galant ; mais voilà la mienne & celle qui, je crois, est confusément dans la tête de tout le Monde. Avoir l'esprit galant, c'est avoir un fond d'une certaine tendresse superficielle qui, ne tombant sur aucune jolie Femme en particulier, se répand sur toutes en générale ; c'est avoir dans l'ame toute la tranquillité, & peut-être toute la coquetterie qu'il faut pour faire badiner son esprit sur les mouvemens de son cœur ; c'est dire quelque fois que l'on aime, & avoir en même tems la précaution de le dire de manière qu'on ne le croie pas ; enfin c'est parler d'amour avec esprit, & vouloir apprendre à ceux qui ne le sçavent pas, qu'on a l'imagination délicate, l'esprit exercé & le cœur passablement usé ; & en vérité je ne vois pas que ce soit là des endroits par où des Bergers puissent réussir à nous plaire⁴⁵⁷.

Dans ce passage éloquent pour notre propos, Saint-Mard dénonce d'abord l'usage de l'esprit galant dans l'églogue, qui correspond pour lui à une forme de métaphysique amoureuse qui était en faveur dans le goût galant, notamment dans le jeu des questions d'amour et que mettait particulièrement bien à profit le théâtre de Marivaux. Or, cette critique passe rapidement à celle d'une forme de superficialité, de badinage qui prend le dessus sur le sentiment, puisqu'il n'a aucun fondement réel et se répand en frivolités sur des passions feintes ou de convention. Le parallèle avec l'homme galant dont les attentions tombent sur toutes les jolies femmes et sur aucune en particulier et la sorte de coquetterie qui en résulte, vient appuyer la conception de l'amour comme jeu social, relevant à la fois de la formalité et du désir de plaire. Toutefois, Saint-Mard prend ici cet

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 96-97.

esprit galant en mauvaise part, en dénonçant sa nature factice et la badinerie qui affadit le discours amoureux, lorsque celui-ci s'établit dans le royaume de galanterie. Fontenelle, pour sa part, avait plutôt valorisé ces ornements superficiels, alors associés à une forme de mode inspirée par l'esthétique galante et en faveur dans les cercles mondains. De fait, Saint-Mard déplorera le vice de style auquel Fontenelle s'est, selon lui, laissé aller, suivant l'effet de mode engendré par les auteurs galants :

Sage & retenu dans ses hardiesse, il ne mit d'abord dans ses Ouvrages, si l'on en excepte les lettres du Chevalier d'Her, que la dose d'ornemens, qui étoit nécessaire, ou du moins cette dose fut de peu excédée : mais lorsqu'il vit que le Public se détachoit de plus en plus des choses simples, qu'il falloir à son goût usé des mêts plus picquans ; semblable alors à un Cuisinier adroit qui ne s'embarasse pas de gêner le goût de son Maître, pourvû qu'il plaise, il jetta l'Epice dans ses Ouvrages avec moins de réserve ; employa avec moins de menagement les parures, mit plus de Coquetterie, qu'il n'avoit fait encore, dans son Stile ; prodigua les ornemens qui, mis toujours par une main habile, & mis sur un fond solide, eurent l'avantage de plaire &, comme sans doute il l'avoit espéré, l'honneur de devenir à la mode⁴⁵⁸.

On le voit, pour Saint-Mard, Fontenelle semble s'être éloigné de cette juste *mediocritas*, qui devait correspondre au goût pastoral, en tendant du côté du piquant qui vient servir de fard à un style que commande la mode. D'ailleurs, Fontenelle avait déjà lui-même opéré ce rapprochement entre une forme de coquetterie mondaine et la poésie pastorale, en imageant son propos par un parallèle entre le style bucolique et les costumes des ballets de cour :

Ainsi nous avons trouvé à peu près la mesure d'esprit que peuvent avoir des Bergers, & la langue qu'ils peuvent parler. Il en va, ce me semble, des Eglogues comme des Habits que l'on prend dans des Ballets pour représenter des Païsans. Ils sont d'étoffes beaucoup plus belles que ceux des Païsans véritables, ils sont même ornés de rubans & de points, & on les taille seulement en Habits de Païsans⁴⁵⁹.

Ainsi, alors que le parallèle avec la coquetterie mondaine servait, chez Saint-Mard, à la dénonciation de l'artifice dans le style, celui établi par Fontenelle se solde par une valorisation des ornements dont il pare l'esprit de ses bergers et qui passe par la mise à

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 322-323.

⁴⁵⁹ Bernard le Bovier de Fontenelle, « Discours sur la nature de l'églogue », *op. cit.*, p. 165.

profit d'un art galant de la mise en scène. Voiture avait, du reste, été accusé du même défaut plusieurs années auparavant. En effet, si on reconnaissait son talent dans l'art de la négligence affectée, on lui reprochait toutefois de parfois pécher par excès :

Il est vrai qu'il a recherché, selon Costar, cette sorte de négligence qui sied si bien aux belles personnes, & qui après avoir charmé les yeux, laisse encore à l'imagination le plaisir de se figurer ce que les graces de l'Art auroient ajouté à celles de la Nature. De sorte que ce qui paroît souvent négligence dans Voiture, est un artifice caché, qui se déguise sous la forme de son contraire pour agir avec plus d'adresse, & avec plus de seureté : Cette sorte de négligence est louable & opposée à l'affectation. Elle pare le discours aussi-bien que les personnes ; mais la négligence dont je blâme ici Voiture, est opposée à l'Exactitude, & ce n'est pas un moindre défaut à un Auteur de ne prendre pas assés garde à ses paroles, que de les rechercher avec trop de soin⁴⁶⁰.

Cette critique de Voiture donne ici à voir le danger, pour certains, que porte en soi l'usage d'ornements dans le genre de l'églogue : s'il est porteur de grâces et vient embellir ce qu'une nature trop brute aurait de rébarbatif, son excès le fait tomber dans l'affectation et vient alors rompre avec les exigences de la vraisemblance, selon lesquelles on doit se contenir dans l'exactitude.

Or, c'est précisément ce goût plus prononcé pour l'artifice qui se trouve valorisé à l'aube du XVIII^e siècle chez Fontenelle et il ne faut pas s'étonner si, d'emblée, les faux ornements du goût rocaille sont dénoncés dans le cadre d'une critique qui prendra encore davantage d'ampleur à partir des années 1760, alors que le naturel regagnera ses lettres de noblesse, entre autres par l'entremise d'une nouvelle poésie champêtre inspirée par Rousseau. Du Bos avait d'ailleurs également porté ce type de critique, témoignant ainsi de l'ampleur qu'avait prise cette conception moderne du style pastoral comme propre à accueillir une certaine forme d'esprit :

Nos galans porte-houettes sont paîtris de métaphysique amoureuse ; ils ne parlent d'autre chose, & les moins délicats se montrent capables de faire un commentaire sur l'Art qu'Ovide professoit à Rome sous Auguste. Plusieurs de nos chansons faites il y a quatre-vingt ans, & quand le goût, dont je parle ici, regnoit avec plus d'empire, sont infectées des mêmes niaiseries. S'il en est quelques unes où la passion parle toute pure, & dont les Auteurs n'invoquent

⁴⁶⁰ Antoine Arnaud, *Manière de parler la langue françoise selon ses diferens styles*, Lyon, chez Claude Rey, 1697, p. 75-76.

Apollon que pour trouver la rime, combien d'autres sont remplies d'un amour sophistiqué qui ne ressemble en rien à la nature ? Les Auteurs de ces chansons, en voulant feindre des sentimens qui n'étoient pas les leurs, ni peut-être ceux de leur âge, se sont encore métamorphosés en Bergers imaginaires dans leurs froids délires. On sent dans tous leurs vers un Poète plus glacé qu'un vieil Eunuque⁴⁶¹.

Dans ce commentaire acerbe de Du Bos, on remarque d'abord que, encore une fois, la métaphysique amoureuse est d'emblée associée à la galanterie héritée des auteurs du XVII^e siècle, ceux de l'entourage de Rambouillet, et dont l'origine remonte à quelques quatre-vingts ans. Aussi cette critique du sentiment feint, qui se traduit par un langage sophistiqué qui se donne à voir comme un « froid délire » se trouve-t-elle à nouveau opposée à la faveur accordée au naturel et à la vraisemblance. Si le style pastoral moderne doit éliminer ou, du moins, polir les grossièretés des églogues antiques, l'excès de raffinement ne convient pas non plus à un genre dont on souhaite qu'il traite les sentiments de manière juste et naturelle. Prise entre bienséance et vraisemblance, l'églogue se trouve donc au cœur d'un débat qui a traversé tout l'âge des Lumières, notamment à travers les réflexions sur le roman⁴⁶². Afin de dépasser cette double critique, il s'agissait alors de trouver un juste milieu propre au poème bucolique. C'est ce qu'affirmera Batteux au milieu du siècle, en définissant ce style médiocre, simple, mais auquel on joint des agréments, en critiquant également l'œuvre de Fontenelle au passage :

Dans ce genre, comme dans les autres, il y a un point au-delà & en-deçà duquel on ne peut trouver le bon. Ce n'est point assez de parler de ruisseau, de brebis, de Tityre ; il faut du neuf & du piquant dans l'idée, dans le plan, dans l'action, dans les sentimens. Si vous êtes trop doux ou trop naïf, vous risquez d'être fade ; & si vous voulez un certain degré d'assaisonnement, vous sortez de votre genre, & vous tombez dans l'affectation. Ne donnez à une Bergère d'autres bouquets que ceux de ses prés ; d'autre teint, que celui des roses & des lis ; d'autre miroir qu'un clair ruisseau. Regardez la Nature, & choisissez : c'est l'abrégé des préceptes. Lisez les grands Maîtres, lisez Théocrite, il vous donnera le modèle de la naïveté ; Moschus & Bion, celui de la délicatesse. Virgile vous dira, quels ornemens on peut ajouter à la simplicité. Lisez Segrais, &

⁴⁶¹ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., p. 175-176.

⁴⁶² À ce propos, on se référera bien sûr à l'ouvrage incontournable de Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, New Haven, PUF, Yale University Press, 1963.

Madame Des-Houlières, vous y trouverez une expression douce & continue des plus tendres sentimens : mais si vous lisez M. de Fontenelle, souvenez-vous que son Ouvrage fait un genre à part, & qu'il n'a rien de commun que le nom, avec ceux que je viens de citer⁴⁶³.

Malgré sa critique de Fontenelle, auquel il préfère Segrais⁴⁶⁴, Madame Deshoulières et les auteurs anciens, Batteux reprend ici certaines de ses idées sur l'églogue, en affirmant que son style doit correspondre à une forme de naïveté relevée d'ornemens. Aussi suggère-t-il de ne retenir des Anciens que ce qui peut convenir à la douceur et à la tendresse modernes : naïveté, simplicité augmentée d'ornemens, délicatesse. Or, on ne saurait plaire sans un certain piquant que procure la nouveauté, sans pourtant aller jusqu'à l'affectation. En ce sens, il semblerait qu'au XVIII^e siècle, la catégorie du naturel, de laquelle relevaient les grâces littéraires, glisse vers une nouvelle catégorie, celle du joli, qui accentue le côté badin du style gracieux sans toutefois tomber dans l'afféterie.

4. Le joli

Au XVIII^e siècle, le gracieux aurait rapport, selon Voltaire, aux petites œuvres galantes : « Il semble qu'en général le petit, le joli en tout genre, soit plus susceptible de grâces que le grand. On loueroit mal une oraison funebre, une tragedie, un sermon, si on leur donnoit l'épithete de gracieux⁴⁶⁵ ». La grâce vient donc ici rejoindre le petit et le joli

⁴⁶³ Charles Batteux, « Sur la pastorale », *op. cit.*, p. 235-236.

⁴⁶⁴ Saint-Mard donnera d'ailleurs également la préférence à Segrais en ce qui concerne l'églogue : « Certainement la façon de M. de Fontenelle est plus brillante ; mais je vous avoue que j'aime mieux l'autre, elle est plus naturelle & sent plus l'Amant. Toutes ces oppositions du cœur & de l'esprit ne viennent point dans la bouche d'un homme qui aime ; on n'a pas le loisir d'analyser ainsi ses idées, on ne songe qu'à aimer & qu'à le dire, & en le disant, on ne s'amuse point à faire le bel esprit » (*Réflexions sur la poésie en général*, *op. cit.*, p. 276).

⁴⁶⁵ Voltaire, « Grâce », *art. cit.*

qui sont favorisés par l'esthétique rocaille⁴⁶⁶. C'est d'ailleurs également le cas en peinture, la grâce servant à qualifier particulièrement un certain type d'œuvres, Weisgerber rappelant qu'elle « ne semblerait concerner que la scène de genre, le petit goût, de même qu'on l'associe volontiers en poésie aux "colifichets", et aux mignardises qui leur correspondent⁴⁶⁷ ». Plus qu'une catégorie stylistique, la grâce est donc partie intégrante d'une esthétique galante plus générale à laquelle le goût rococo confère un côté léger, badin et plaisant qui tient de l'ajout d'ornements propres à charmer. Ainsi, en même temps que son côté gracieux, les critiques du rococo littéraire ont relevé dès le début l'importance de la catégorie du joli pour la définition de ce style. De fait, le joli rejoint le goût pour le piquant que relevait Batteux dans le cadre d'une rhétorique du *delectare* : « Celui-ci définit donc ce qui plaît, amuse, [pique], mais en modèle réduit et en surface ; il évoque quelque chose de léger, de ténu, d'aussi fluide que l'eau, l'élément rococo par excellence⁴⁶⁸ ». En effet, comme le rappelle Weisgerber, le joli se porte sur la surface des petits objets, qui glissent rapidement entre les doigts de celui qui s'y amuse. Les Goncourt l'avaient déjà bien remarqué en mettant en évidence l'importance du concept pour le XVIII^e siècle français : « Le joli, voilà [...] le signe de la séduction de la France. Le joli est l'essence et la formule de son génie. Le joli est le ton de ses mœurs. Le joli est l'écoute de ses modes. Le joli, c'est l'âme du temps – et c'est le génie de Boucher⁴⁶⁹ ». Encore ici, le joli relève plus généralement d'une esthétique galante dans laquelle s'inscrit le goût rocaille et où se retrouvent le génie, les mœurs et la mode

⁴⁶⁶ Antoine Arnaud mentionnait d'ailleurs dans le cadre allégorique de la mythologie que « [I]es Graces étoient petites, & d'une taille fort menuë pour marquer que ce qui plait le plus, soit dans le Discours, soit ailleurs, consiste dans de petites choses » (*Manière de parler la langue françoise, op. cit.*, p. 81).

⁴⁶⁷ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles, op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶⁹ Cité par Michel Delon, « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, République des arts*, Genève, Droz, 2008, p. 351.

française autant que les toiles de Boucher. Par ailleurs, Michel Delon a récemment mis en évidence l'importance grandissante de cette catégorie au cours du siècle et son rapport à l'esthétique rococo. Aussi affirme-t-il que le joli sera sujet, au tournant des années 1770, aux mêmes critiques que l'art rococo : « Quelques décennies après le triomphe littéraire et plastique de la rocaille et de ce qui ne se nomme pas encore le rococo, la critique prend conscience de ce goût, alors que la mode va tourner⁴⁷⁰ ». Et encore une fois, c'est le naturel et le régulier qui servent de repoussoirs : « Le triomphe du joli est fondé sur la supériorité de l'artifice sur la nature, du caprice sur la règle et sur la dévalorisation du sublime, renvoyé aux temps primitifs et barbares⁴⁷¹ ». Au demeurant, cette prégnance de l'art et du caprice passager relevé par Delon est (galamment) mis en évidence au milieu du siècle par un certain M. Opoix, correspondant du *Mercur*, qui y fait paraître un poème intitulé *Sur le joli* et que nous reproduisons ici :

Père des ris, des jeux, mon nom c'est le *Joli*.
 Je suis enfant du goût, & vous êtes ma mere.
 De votre art quelquefois trahissant le mystere,
 Je nais d'un jour heureux que ménage un repli.
 Sous mes doigts délicats on voit la rose éclore ;
 Je suis un doux parfum que répand son beau sein ;
 Un aimable printems, un gracieux matin
 Qui sourit au retour de la naissante aurore ;
 Un trait qui passe à l'ame & parle au sentiment
 Et la belle nature en négligé galant.
 Les Graces de mon fard composent leur parure.
 C'est moi qui, de Vénus, ait tissu la ceinture.
 Je broyai les couleurs dont me peignit Gresset.
 Je donnai le dessin de ce riant bosquet.
 Je joue avec les fleurs : je ris sur votre bouche :
 C'est moi que vous placez en mettant une mouche
 Je prête à vos appas tous leurs traits séduisants ;
 Tout est charmant enfin quand c'est moi qui l'ordonne.
 Vous auriez bien sans moi des autels, de l'encens :
 Mais pour les cœurs, Eglé, c'est moi qui vous les donne⁴⁷².

⁴⁷⁰ Michel Delon, « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, République des arts*, Genève, Droz, 2008, p. 344.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁷² M. Opoix, « Le joli. A Mademoiselle An... », dans *Mercur de France*, Paris, chez Lacombe, octobre 1770, p. 18-19.

D'abord, remarquons la parenté établie entre le joli, sujet du poème, et la catégorie de la grâce alliée au goût pastoral, de même que la réaffirmation de l'ambition de toucher par la voie du sentiment. Au surplus, au vers suivant, la mention de cette « belle nature en négligé galant » donne à voir de façon éloquente ce déplacement du naturel simple vers un naturel choisi et agrémenté par des ornements modernes. Le joli paraît alors se rapprocher des grâces, mais telles que les conçoit l'esthétique rocaille qui les associe à une forme de naturel orné. Marqué par une négligence charmante, où l'alliance du trait et du sentiment fournissent le cadre d'une peinture riante de fleurs et de bosquets et donnent à voir un tableau idéalisé dans lequel les ris et les jeux répondent à la mère des amours, le joli permet d'envisager une nature parée des plus beaux ornements qu'a enfantés le goût rococo. Il est par ailleurs intéressant de remarquer le parallèle que l'auteur établit entre, d'une part, la peinture, par l'entremise des couleurs et du dessin, et d'autre part, la parure de mode. En effet, rappelons que Gresset est l'auteur de *Ver-vert*, alors considéré comme l'une des meilleures pièces galantes, la couleur servant ici encore à établir un parallèle entre les arts, alors que le riant bosquet rappelle plutôt les motifs de la peinture de fêtes galantes. Par ailleurs, le négligé correspond à l'époque au vêtement galant par excellence⁴⁷³, alors que la mouche et le fard constituent des ornements chéris des femmes du monde. Ainsi la nature devient-elle propice à accueillir les artifices galants qui répondent à un désir de plaire et de séduire. À rebours des considérations sur la négligence stylistique du début du siècle, ces vers de M. Opoix donnent donc à penser à la fois une forme de déplacement de la catégorie du naturel vers celle du joli dans le

⁴⁷³ C'est ce que donne à voir la définition du négligé offerte par le *Dictionnaire* de l'Académie de 1762 : « Voilà un négligé plus piquant que la parure la plus étudiée. On dit aussi en peinture, dans un sens à peu près pareil. Un beau négligé plaît souvent plus qu'une froide correction ».

cadre du style gracieux, en même temps qu'une sorte de réhabilitation du joli et de l'usage d'ornements trouvant leur justification en eux-mêmes en littérature. C'est également ce que l'on constate à la lecture de la définition qu'offre l'*Encyclopédie* du joli, qui le place du côté de la douceur : « Si le beau qui nous frappe & nous transporte, est un des plus grands effets de sa magnificence, le joli n'est-il pas un de ses plus doux bienfaits ? Elle semble quelquefois s'épuiser (si je l'ose dire) en galanteries ingénieuses, pour agiter agréablement notre cœur & nos sens, & pour leur porter le sentiment délicieux & le germe des plaisirs⁴⁷⁴ ». En opposition à la beauté qui ravit, le joli se situe du côté du plaisir doux, des « galanteries ingénieuses », par lesquelles les sens et le cœur sont d'abord touchés. Dans le cadre de la comparaison avec la beauté est alors réaffirmée la parenté entre les grâces, le joli, et le style pastoral :

Le vûe de ces astres qui répandent sur nous par un cours & des regles immuable, leur brillante & féconde lumiere, la voûte immense à laquelle ils paroissent suspendus, le spectacle sublime des mers, les grands phénomènes ne portent à l'ame que des idées majestueuses ; mais qui peut peindre le secret & le doux intérêt qu'inspire le riant aspect d'un tapis émaillé par le souffle de Flore & la main du printems ? Que ne dit point aux cœurs sensibles ce bocage simple & sans art, que le ramage de mille amans ailés, que la fraîcheur de l'ombre & l'onde agitée des ruisseaux savent rendre si touchant ? Tel est le charme des graces, tel est celui du joli qui leur doit toujours sa naissance ; nous lui cédon's par un penchant dont la douceur nous séduit⁴⁷⁵.

Ainsi, à rebours d'une nature présentée comme sublime et dont la majesté provoque l'admiration, la grâce et le joli sont à chercher dans une nature pastorale, au milieu de riant bosquets et du chant des oiseaux, avec lesquels le cœur sensible semble être susceptible d'une forme de communion qui passe par une douceur qui charme. On remarquera au passage le phénomène d'esthétisation du joli qui se pare des ornements mythologiques constamment associés au genre pastoral que sont Flore et les amours, joints aux lieux communs de la poésie bucolique. C'est alors que ces objets charmants

⁴⁷⁴ M. B., « Joli », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

par eux-mêmes savent parler aux cœurs sensibles qui sont involontairement attirés suivant un phénomène de séduction, ce rapport à la sensibilité étant par la suite réaffirmé comme le propre du joli, au contraire de la beauté :

C'est à l'ame que le beau s'adresse, c'est aux sens que parle le joli ; & s'il est vrai que le plus grand nombre se laisse un peu conduire par eux ; c'est delà qu'on verra des regards attachés avec yvresse sur les graces de Trianon, & froidement surpris des beautés courageuses du Louvre. C'est de-là que la musique altiere de Zoroastre entraînera moins de cœurs que la douce mélodie du ballet du Sylphe, ou les concerts charmans de l'acte d'Aeglé dans les talens lyriques. C'est par-là qu'un chansonnier aimable, un rimeur plaisant & facile trouveront dans nos sociétés mille fois plus d'agrément, que les auteurs des chef-d'œuvres qu'on admire. C'est enfin par-là que le je-ne-sais-quoi dans les femmes effacera la beauté, & qu'on sera tenté de croire qu'elle n'est bonne qu'à aller exciter des jalousies & des scènes tragiques dans un sérail⁴⁷⁶.

D'un côté, les grâces du Trianon, représentatives d'une architecture relevant du goût champêtre, les airs du ballet *Zelindor, roi des Sylphes*, de Moncrif, présenté en 1745 et l'acte d'*Églé* dans *Les fêtes d'Hébé ou les talens lyriques*, ballet de Rameau et Mondorge présenté en 1739 ; de l'autre, le classicisme du Louvre et la tragédie de Cahusac. Dans ce parallèle, ce sont les premiers qui séduiront davantage un public guidé avant tout par ses sens. Ce goût gracieux pour le joli sera dès lors favorisé par les faiseurs d'airs et de poèmes de circonstance qui satisferont au goût galant, le je-ne-sais-quoi représentant cette grâce indéfinissable qui marque autant le petit poème que la jolie femme. C'est alors cette part de séduction mystérieuse, plus que la légèreté du propos, qui distingue le joli : « Quelqu'un a dit de l'agrément, que c'est comme un vent léger & à fleur de surface, qui donne aux facultés intérieures une certaine mobilité, de la souplesse & de la vivacité ; foible idée du joli en général : c'est le secret de la nature riante ; il ne se définit pas plus que le goût, à qui peut-être il doit la naissance & dans les arts & dans les manieres⁴⁷⁷ ». Ayant sa source dans le goût et la sensibilité, le joli rejoint la sphère de la galanterie : alors que la beauté « étonne, éblouit, persuade, entraîne ; [il]

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

séduit, amuse & se borne à plaire⁴⁷⁸ ». Plus que l'agrément fugitif, le joli se trouve donc dans une nature plaisante et a partie liée avec le goût, d'où son rapport à l'attrait sensible. Aussi Diderot insiste-t-il sur ce statut du joli qui, tout comme le gracieux, se trouve généralement sur la superficie des choses, alors que le beau marque la profondeur : « BEAU, JOLI, (*Gramm.*) le *beau* opposé à *joli*, est grand, noble & régulier ; on l'admire : le *joli* est fin, délicat, il plaît. Le *beau* dans les ouvrages d'esprit, suppose de la vérité dans le sujet, de l'élévation dans les pensées, de la justesse dans l'expression, de la nouveauté dans le tour, & de la régularité dans la conduite : l'éclat & la singularité suffisent pour les rendre *jolis*⁴⁷⁹ ». On le voit, le joli ne requiert ni justesse dans le propos ni régularité dans l'exposition. Au contraire, il est le résultat d'un caprice, d'une singularité qui charme par son irrégularité. Cependant, à l'inverse des critiques du début du siècle, cette définition du joli n'est pas péjorative, au contraire : « Il y a quelquefois plus de mérite à avoir trouvé une *jolie* chose qu'une *belle* ; dans ces occasions, une chose ne mérite le nom de *belle*, que par l'importance de son objet ; & une chose n'est appelée *jolie*, que par le peu de conséquence du sien⁴⁸⁰ ». Le « peu de conséquence » de l'objet dont on traite dans le cadre de la catégorie du joli devient un agrément rehaussé par l'attrait que procure l'expression, dans laquelle réside le mérite principal de l'ouvrage en donnant à voir milles petits riens qui charment avant tout par le style utilisé. Et de fait, Diderot renchérit bientôt sur ce rapport du joli et de l'esprit, dont l'alliance détermine une manière d'écrire : « Les traits ingénieux ne sont ordinairement

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Denis Diderot, « Beau, joli », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

que *jolis* ; il y a de la *beauté* par-tout où l'on remarque du sentiment⁴⁸¹ ». On pourrait s'étonner ici de voir le sentiment du côté de la beauté, alors qu'il semblait l'apanage de la grâce et du joli dans les réflexions précédentes. Toutefois, le sentiment dont traite ici Diderot est situé dans la sphère du sublime, dans une optique aristotélicienne où le grand et le beau servent à remuer les passions. Du côté du joli, ce sont les sens plutôt que le sentiment qui sont touchés, d'où l'importance du plaisir dans le processus esthétique. Il s'agit donc davantage d'un attrait qui passe par les sens et non d'un sentiment causé par le mouvement des passions occasionné par un trait sublime. Dans l'*École de littérature* de La Porte, on distingue ainsi très bien la sphère d'action du beau de celle du joli en suivant, encore une fois, cette partition entre une esthétique du sublime et une esthétique de la grâce : « Le beau est grand, noble & régulier ; on ne peut s'empêcher de l'admirer ; & quand on l'aime, ce n'est jamais médiocrement ; il attache. Le joli est fin, délicat & mignon ; on est toujours porté à le louer ; & dès qu'on l'aperçoit, on le goûte, il plaît. Le premier tend avec plus de force à la perfection, & doit être la règle du goût. Le second cherche les graces avec plus de soin, & dépend du goût⁴⁸² ». Selon le critique, le beau se place donc du côté des règles, on l'admire pour sa tendance à la perfection, alors que le joli relève du mignon, de ce qui plaît de façon passagère et qui dépend du goût, subjectif également, contrairement à une beauté considérée comme idéale et objective. Le parallèle se déplace alors à nouveau vers la sphère féminine et les conceptions de l'attachement amoureux :

Il arrive assez souvent qu'une belle personne brille, & charme les yeux, sans aller plus loin ; tandis que la jolie, forme les liens & fait de véritables passions. Alors la première a pour partage les éloges qu'on doit à la beauté ; & la seconde a pour elle l'inclination qu'on sent pour ce qui fait plaisir.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Joseph de La Porte, *École de littérature, op. cit.*, p. 37.

Le teint, la taille, les proportions & la régularité des traits, forment les belles personnes. Les jolies le sont par les agréments, la vivacité des yeux, l'air & la tournure gracieuse du visage, quoique moins régulières⁴⁸³.

Dans ce passage, le joli, placé du côté de l'apparence physique, suppose une forme d'irrégularité qui attache et qui cause une inclination sensible chez celui qui en est touché. Et à nouveau, c'est le plaisir qui prend ici le pas sur l'admiration, comme le remarque Michel Delon :

Le beau est donc distingué du joli, à la façon dont il l'avait été de la grâce ou du je ne sais quoi, comme autant de catégories qui nuancent et complètent des définitions trop strictes ou trop rationalistes. Si la grâce ne peut prétendre à l'universalité et à l'idéalité du beau, elle semble l'emporter par son efficacité sensible, dès lors qu'il s'agit moins de frapper d'admiration, d'imposer le respect, que d'entraîner et de séduire. [...] Le beau est lesté d'une vérité générale, tandis que le joli conserve la légèreté de l'ici et du maintenant. Il n'est pas, selon la formule traditionnelle, un diminutif du beau, il correspond à un autre point de vue, à une perspective nouvelle, plus intime, futile, sans remords, fugitive par principe⁴⁸⁴.

On le voit, le joli et le style gracieux, qu'il contribue à former au XVIII^e siècle, se rapprochent sensiblement de l'esthétique galante dont on a fréquemment souligné le caractère fugitif, en même temps que la propension au plaisir et à la légèreté, qui lui confère une tonalité épicurienne, favorisant le moment présent au détriment d'une certaine forme d'universalité. Et de fait, alors que « [l]e beau est de l'ordre de l'ostentation qui a longtemps été la marque de la noblesse ; le joli se contente d'une consommation hédoniste, moins tournée vers le prestige⁴⁸⁵ ». Dans ce contexte, le joli viendra évidemment qualifier les poèmes de circonstance et les petits genres littéraires que favorisent les auteurs galants.

En effet, l'épithète de joli revient constamment pour qualifier madrigaux, épigrammes, contes et autres petites pièces de poésie qui ornent les recueils et périodiques. Le joli est d'ailleurs, dans ce contexte, rappelé fréquemment en tant que

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁸⁴ Michel Delon, « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », *art. cit.*, p. 344.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 343.

qualité non seulement galante, mais particulièrement féminine. C'est ce que donne à voir la définition qu'offre l'Académie du « joli » en 1762 :

JOLI, IE. adj. Gentil, agréable. Il ne se dit guère que de ce qui est petit en son espèce, & qui plaît plutôt par la gentillesse que par la beauté. *Un joli enfant. Une jolie fille. Une jolie personne. Elle n'est pas belle, mais elle est jolie. Elle est plus jolie que belle. Il est d'une jolie taille. Il a l'esprit joli. Il a quelque chose de joli & d'enjoué dans l'esprit. Faire de jolis vers, un joli madrigal, une jolie épigramme. Un joli chien. Un joli cheval. Un joli cabinet. Un joli habit. Une jolie coiffure. Dire de jolies choses*⁴⁸⁶.

Ici, se retrouvent à nouveau les différentes applications du joli que nous avons déjà repérées concernant les grâces, soit son rapport à l'enfance et à la féminité. On aperçoit également en quoi il se distingue de la beauté, ce qu'illustre le parallèle établi avec les petites œuvres galantes, mais surtout avec les ornements de la parure, tels que les habits et la coiffure (et le chien⁴⁸⁷...). D'ailleurs, le joli est souvent le qualificatif vers lequel se tournent les auteurs de contes de fées pour décrire leurs héroïnes, dont plusieurs sont tout droit issues d'un univers pastoral agrémenté de féerie. C'est le cas, entre autres, dans *La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon* de Mlle de Lubert, alors qu'on pare la bien-nommée princesse :

La Fée des Chênes Verts avait surtout recommandé à la reine de lui ôter toutes les marques de sa naissance et de l'habiller fort simplement. On s'occupa à lui faire des habits galants. Le jour qu'elle partit, elle en avait un de bergère de taffetas blanc couvert de guirlandes de barbots. Ses beaux cheveux en étaient semés ; jamais elle n'a été si jolie ; la blancheur de sa peau, l'éclat de ses couleurs et l'incarnat de sa belle bouche relevaient sa parure. Elle voulut absolument qu'on lui mît son bouquet de roses de diamant. On ne lui refusa pas cette légère satisfaction [...]⁴⁸⁸

Dans ce passage, l'habit galant est d'emblée associé à une simplicité pastorale, où les agréments naturels de la princesse contribuent à la rendre plus jolie que jamais, mais qui se trouve néanmoins rehaussée de guirlandes de barbots et d'un bijou de diamant. Dans

⁴⁸⁶ « Joli », dans Académie française, *Dictionnaire, op. cit.*, 1762.

⁴⁸⁷ On retrouve d'ailleurs une image plaisante de cette assimilation du chien aux présents à offrir à une dame dans un conte attribué à Mlle de Lubert : « Tout le monde à la fois voulait voir la princesse et chacun apportait des présents, bijoux, diamants, étoffes, petits chiens, moutons, singes et perroquets », (« Étoilette », *Les lutins du Château de Kernosy*, dans Aurélie Zygel-Basso (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 384).

⁴⁸⁸ Marguerite de Lubert, « La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon » [1743], dans Aurélie Zygel-Basso (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 185.

ce contexte, le conte de fées sera propice à accueillir les différentes manifestations du joli dans la sphère littéraire. Aussi le chevalier de Mayer associera-t-il le genre à cette catégorie perçue comme particulièrement féminine dans le *Cabinet des fées* en prenant appui sur les propos que Villiers avait tenus en 1699 dans ses *Entretiens* :

On fut cependant frappé d'une seule observation de l'abbé de Villiers qui avoit remarqué que parmi ceux qui s'étoient exercés dans ce genre, les femmes formoient le plus grand nombre. L'observation étoit juste ; il faut ajouter que nous leur devons les meilleurs contes, ce qui donneroit peut-être la mesure de leur talent ; le joli paroît leur appartenir dans tous les arts. Rarement elles peuvent s'élever au sublime ; la nature leur a refusé les forces nécessaires pour les grandes entreprises⁴⁸⁹.

Si l'on peut aujourd'hui mettre en doute la fin de l'affirmation de Mayer, il n'en reste pas moins que l'éditeur de la plus grande anthologie de contes de fées au XVIII^e siècle valorise la catégorie du joli qui est intrinsèquement liée, pour lui, au genre féerique et au talent féminin. Notons également que cette insistance sur le rapport entre le joli et la femme du monde invite à placer cette catégorie du côté de la sociabilité, au même titre que la galanterie. C'est ce que donnait d'ailleurs déjà à penser les réflexions sur le joli parues dans le *Mercur*e de décembre 1765 : « Il faut être de bonne foi : notre goût, trop général pour le joli, suppose parmi nous un peu moins de ces âmes gigantesques & tournées aux brillantes prétentions de l'héroïsme, que de ces âmes naturelles, délicates, molles & sensibles, à qui l'esprit de société doit ses enchantemens⁴⁹⁰ ». En effet, la grandeur d'âme et la figure du héros, plutôt en faveur au siècle précédent, ont désormais fait place à une délicatesse et une sensibilité propres à la galanterie telle qu'elle s'est élaborée dans les cercles mondains. Le joli a ainsi également partie liée avec les développements qu'a connus la conversation mondaine et qui tiraient celle-ci du côté de l'agrément, comme le donne à voir La Porte : « Qui dit de belles choses n'est pas

⁴⁸⁹ Charles Joseph de Mayer, « Discours sur l'origine des contes des fées », *op. cit.*, p. 35-36.

⁴⁹⁰ « Suite des réflexions sur la littérature par M. B », dans *Mercur*e de France, Paris, chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Caillot, Cellot, décembre 1765, p. 11-12.

toujours écouté avec attention, quoiqu'il mérite de l'être ; la conversation en est quelquefois trop grave & trop savante. Qui dit de jolies choses, est ordinairement écouté avec plaisir ; la conversation en est toujours enjouée⁴⁹¹ ». Ainsi non seulement le joli est-il ce qui rend la société agréable et la conversation enjouée, mais son empire s'étend désormais à toute la France : « Il est assez étonnant que nous ayons dans notre langue plusieurs traités estimés sur le Beau, tandis que cette idole à laquelle on nous accuse de sacrifier sans cesse n'a point encore trouvé de panégyristes parmi nous. La plus jolie nation du monde n'a presque rien dit sur le joli⁴⁹² ». Moins susceptible de théorisation puisque non soumis à des règles fixes, le joli semble donc se laisser appréhender encore une fois par l'impression sensible, la jouissance des agréments procurés à la fois par la sociabilité et la littérature galante. Toutefois, si la vogue du joli dans les ouvrages d'esprit autant que dans les mœurs françaises est un fait reconnu par tous, celui-ci deviendra l'objet d'une critique, de la même façon que l'excès d'ornements dans le style pastoral de Fontenelle avait été adressé par plusieurs auteurs à partir de 1740. Cette critique suppose une nouvelle conception du bel esprit et fait à nouveau intervenir dans le débat la catégorie de la vraisemblance. Ainsi, M. B.⁴⁹³ dans son article de l'*Encyclopédie* incite les auteurs à la prudence en ce qui concerne le joli et la beauté : « [I]ls n'ont qu'une règle commune, c'est celle du vrai. Si le joli s'en écarte, il se détruit & devient maniéré, petit ou grotesque ; nos arts, nos usages & nos modes surtout sont aujourd'hui pleins de sa fausse image⁴⁹⁴ ». Dans ce dernier commentaire s'affirme le changement de ton d'une époque de transition où le goût rococo pour l'excès

⁴⁹¹ Joseph de La Porte, *École de littérature*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹² « Suite des réflexions sur la littérature par M. B », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹³ Il s'agit du même auteur qui avait fait paraître ses réflexions sur le joli dans le *Mercur*, où il reprenait en fait la majeure partie de son article de l'*Encyclopédie*, comme le notait avec justesse Michel Delon (voir « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », *art. cit.*).

⁴⁹⁴ M. B., « Joli », *op. cit.*

d'ornements et l'attention quasi-exclusive à la forme font en sorte que les auteurs et les peintres subissent les foudres de la critique au nom d'un retour du goût vers un naturel vrai, comme le montre Diderot dans ses *Salons*, à propos de Boucher notamment. En ce sens, cette critique a ici partie liée avec celle qui se déchaînera contre le bel esprit au cours du XVIII^e siècle et qui vise particulièrement cette deuxième dimension du style galant que nous avons identifiée et à laquelle nous allons maintenant nous attarder : le style brillant.

CHAPITRE III

LE STYLE BRILLANT

Pour plusieurs, on l'a vu, le galant relève d'un style gracieux dont l'excès d'ornements, qui en appelle entre autres à la catégorie du joli, constitue un vice poétique à abolir dans les genres où doit régner, selon les règles établies, une forme de simplicité naturelle. Or, le joli et le goût pour l'ornement donnent également à voir une seconde facette de la galanterie, celle que représente le badinage enjoué⁴⁹⁵. C'est dans une époque de mélange un peu confus entre le gracieux et le badin que s'inscrit Charles Perrault, à la fin du XVII^e siècle et dans le cadre plus général du débat entre Anciens et Modernes :

Le President – [...] Mais pour vos Poësies galantes, je vous maintiens encore qu'elles sont l'opprobre du goust de nostre siecle ; que c'est une Poësie bastarde & monstrueuse, qui en meslant la plaisanterie avec l'amour, ne fait rien de ce qu'elle doit vouloir faire. Les Poësies amoureuses sont faites pour toucher & attendrir le cœur, pour y former des images sensibles de cette passion, souvent pour emouvoir la pitié, & presque toujours pour produire cette douleur tendre qui fait plus de plaisir que la joye mesme. On vient mesler à cela de la plaisanterie, n'est-ce pas gaster tout & détruire son propre ouvrage ? Quand on voudra rire qu'on rie, quand on voudra parler sérieusement, qu'on parle serieusement, mais qu'on ne s'avise point de vouloir faire l'un & l'autre tout ensemble⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ La notion de badinage, telle que nous l'emploierons dans ce chapitre, répond à la catégorie esthétique de l'enjouement sur laquelle s'est penchée Delphine Denis, notamment dans son article « Conversation et enjouement au XVII^e siècle : l'exemple de Madeleine de Scudéry », dans Alain Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation, des femmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres, 1994, p. 111-129. Nous utiliserons donc l'une et l'autre de ces notions pour définir ce pendant du style galant qui mènera au développement du style brillant au XVIII^e siècle.

⁴⁹⁶ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie*, Paris, chez la Veuve de Jean Bapt. Coignard et Jean Baptiste Coignard fils, 1692, t. 3, p. 285.

Ici, le Président, ardent défenseur des Anciens, rejoint les critiques que nous avons déjà observées en ce qui concerne les poésies pastorales, et plus particulièrement celles de Fontenelle. Mais au-delà de l'usage d'ornements, c'est surtout la badinerie dans le propos que vise le personnage mis en scène par Perrault. En effet, pour le Président, la poésie amoureuse, qui se doit d'être sensible par nature, déroge aux règles établies lorsque le poète use d'un style enjoué empreint de gaieté. En ce sens, ce côté badin de la poésie constitue précisément l'un des pôles forts de l'esthétique galante dès le XVII^e siècle, comme l'affirme l'Abbé :

Il y a des Poësies galantes où l'Amour n'a aucune part, & ce qui s'appelle ici galanterie n'est pas toujours un certain badinage dans les paroles qui cache cette passion sous des apparences de raillerie. Elle comprend toutes les manieres fines & delicates dont on parle de toutes choses avec un enjouement libre & agreable ; en un mot c'est ce qui distingue particulièrement le beau monde & les honnestes gens d'avec le menu peuple ; ce que l'Elegance Grecque, & l'Urbanité Romaine ont commencé, & que la politesse des derniers temps a porté à un plus haut degré de perfection. Combien d'ouvrages où il n'est point question d'amour, ne laissent pas de plaire infiniment, parce qu'ils sont de ce tour ingenieux & fin que l'on appelle galant. A l'égard des Poësies qui parlent d'amour où est l'inconvenient qu'elles soient enjouées, est-ce que l'amour est une chose si serieuse & si grave qu'on ne puisse en parler qu'en pleurant & en gemissant⁴⁹⁷.

Dans cet extrait, l'Abbé donne d'abord à voir cet aspect primordial de la galanterie qui fait en sorte que l'on traite de tout sur un mode badin, léger, inspiré des nouvelles prérogatives de la politesse, elles-mêmes héritières des mœurs courtoises auxquelles on fournit une sorte de légitimation par son ancrage dans le souvenir d'une *urbanitas* revisitée. Il s'agit plus particulièrement ici d'une question de ton, qui offre l'occasion de jouer même avec des matières sérieuses ou jugées telles par certains, comme l'amour. Le style galant correspond alors à une manière élégante de s'exprimer et par un tour badin que l'on donne aux matières dont l'on traite et par lequel on cherche avant tout à plaire au lecteur. On s'en doute, ce penchant galant pour la badinerie s'inscrira bientôt dans les

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 286-287.

réflexions plus générales sur l'esprit, lequel sera au centre des nouvelles théories stylistiques portant à la fois sur la poésie et la prose françaises au XVIII^e siècle.

1. Le badinage moderne

D'ailleurs, l'Abbé de Perrault établit déjà ce rapport en affirmant l'efficacité de l'esprit dans l'art de plaire, dans un contexte où la galanterie amoureuse tend invariablement du côté de l'attrait sensible et se trouve marquée par les théories que formule l'empirisme philosophique :

Quand on fait des vers pour une maistresse c'est qu'on veut luy faire voir qu'on a de l'amour & de l'esprit, & ce n'est pas un mauvais moyen de luy plaire. [...] Le badinage & la plaisanterie que l'on y mesle mettent la Pudeur à couvert, elles éventent mesme le poison, & luy ostent la force qu'il a de nuire, c'est une espece de preparation qui fait qu'elles peuvent passer dans les mains de tout le monde.⁴⁹⁸

À l'égard de cette galanterie littéraire où il s'agit de plaire à une maîtresse réelle ou fictive dans un langage élégant qui permet de traiter des effets charnels du sentiment amoureux, ce sont les auteurs du cercle de Rambouillet qui avaient ouvert la voie et l'Abbé reconnaît d'emblée leur statut de précurseurs dans ce domaine, devenu l'apanage des Modernes :

Nous avons remarqué en parlant de l'Eloquence que cette galanterie dont nous parlons estoit inconnüe à tous les Autheurs Anciens qui ont écrit en prose, il est constant qu'elle ne l'estoit pas moins à tous les Poëtes. C'est une nouvelle Carriere qui n'a esté decouverte que dans les derniers temps, on ne peut pas s'imaginer combien de choses agreables en ont esté tirées ! Voiture, Sarrasin, & une infinité d'autres genies semblables en ont fait les delices de nostre siecle⁴⁹⁹.

Aussi le Chevalier vient-il appuyer le point de vue de l'Abbé un peu plus loin, en valorisant l'apport de ces premiers auteurs français illustrant une esthétique galante :
« Lisez les ouvrages de Voiture, de Sarrasin, de Benserade, & de quelques autres encore

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 288-89.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 289-90.

qui ont eu le talent de ce genre agreable de Poësie, vous trouverez que tout en est original du costé de cette galanterie dont nous parlons⁵⁰⁰ ». En ce sens, cette littérature badine s'inscrit *de facto* du côté des Modernes, mais plus particulièrement de ceux gravitant autour des cercles galants. Il n'est dès lors pas surprenant que Perrault se pose comme l'un des premiers défenseurs de la poésie galante en réaffirmant la valeur des œuvres du cercle de Rambouillet et dont le goût est particulièrement bien mis en évidence par *La pompe funèbre* de Voiture, rédigée par Sarrasin, publié en 1648⁵⁰¹ et que l'Abbé de Perrault qualifie de « piece si spirituelle & si delicate⁵⁰² ».

C'est précisément ce caractère moderne du badinage spirituel qui retiendra également l'attention de Rémond de Saint-Mard dans ses *Réflexions*, alors qu'il indique en note :

C'est quelque chose de fort aimable que l'enjouement : si l'on vouloit néanmoins, on pourroit fort bien en médire. Ce qu'il y a de certain c'est que les Anciens qui se connoissoient bien en choses agréables n'en ont point voulu. En effet comment auroient ils pû s'accommoder de l'enjouement, eux qui faisoient tant de cas de l'Eloquence ?⁵⁰³

Le propos de Saint-Mard est ici intéressant en ce qu'il oppose l'enjouement à l'éloquence et rend ainsi compte d'un déplacement qui marquera sensiblement la littérature au XVIII^e siècle en en faisant un champ distinct de celui de l'art oratoire

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁰¹ Sur cette pièce particulièrement, voir l'ouvrage d'Alain Viala (éd.), *L'esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Université Toulouse-le-Mirail, 1989.

⁵⁰² Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie*, t. 3, *op. cit.*, p. 290. Notons également à ce propos que le « délicat » deviendra l'un des termes privilégiés pour définir l'une des formes qu'adoptera l'esprit au XVIII^e siècle, en désignant plus spécifiquement une sorte d'analyse fine des sentiments amoureux. Bouhours traitera d'ailleurs des pensées délicates dans *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* et la délicatesse deviendra une catégorie esthétique constamment rappelée dans la critique des œuvres de Marivaux, par exemple. Aussi semble-t-il que cette conception de la délicatesse marque précisément l'une des caractéristiques du style rococo identifiées par Weisgerber et Minguet, tous deux s'étant intéressés à ses manifestations dans le théâtre et les romans de Marivaux. Pour notre part, tout en considérant que le délicat constitue effectivement l'une des formes que prend le style galant dans son inflexion rocaille, nous nous pencherons davantage sur l'apport du badinage et du style brillant.

⁵⁰³ Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poësie en general*, *op. cit.*, p. 319.

auquel il était auparavant adjoint. La littérature ou, du moins, une certaine littérature enjouée constituera donc une sphère particulière des belles-lettres, dont l'autonomie fut encouragée par le combat des Modernes, principalement en raison d'une attention accrue au plaisir qui passe ici par le badinage. Cette distinction a, du reste, sa source dans l'opposition qui se met en place, on l'a vu, entre le style badin et le naturel :

Les Anciens avoient encore une raison de haïr l'Enjoûment ; outre qu'il est opposé à l'Eloquence, il l'est tout autant pour le moins au Naturel : car il faut bien distinguer l'enjoûment de la gaieté. L'enjoûment est, pour (ainsi) dire le badinage de l'esprit, une manière d'être frappé autrement que naturellement on ne le doit être ; une espèce de change qu'on donne à l'esprit ; une petite malice qu'on lui fait & qu'il est bien aise qu'on lui fasse, parcequ'il sent qu'on ne la lui fait que pour le réjouir ; mais on ne songe pas assez que ce n'est que dans les Sujets où il est question de badiner, tels que sont les lettres & les conversations légères, qu'il est permis de jouer à l'esprit de pareils tours ; partout ailleurs l'enjoûment a mauvaise grace⁵⁰⁴.

L'enjouement, moderne par définition, ne serait donc acceptable que dans les petits sujets où il est convenable de badiner et dont les conversations mondaines présentent un bel exemple. Tout se passe comme si la conscience du jeu devenait ici le présupposé nécessaire à l'usage d'un badinage où l'on se joue de l'autre et de soi par le biais de l'esprit. La définition que donne le *Dictionnaire* de l'Académie de 1762 rend bien ce double espace ludique dans lequel le badinage se déploie, celui de la sociabilité mondaine et celui des poésies galantes : « BADINAGE. Se dit aussi d'Une sorte de galanterie, d'agrément dans le style, dans la conversation. *Il y a un badinage agréable dans les écrits d'un tel. C'est un homme qui a un joli badinage*⁵⁰⁵ ». L'édition du *Dictionnaire universel* de 1727 allait déjà dans le même sens : « Badinage, signifie en matiere de galanterie, Enjoûment ; manière de dire agreablement les choses ; folâtrerie ; amusement galant. Un badinage fin & spirituel. Il y a dans les Fables de la Fontaine un

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 319-20.

⁵⁰⁵ « Badinage », dans Académie française, *Dictionnaire, op. cit.*, 1762.

badinage agreable, & ingenieux⁵⁰⁶ ». L'aspect ludique qui marque ce double espace de la parole et de l'écrit propre à accueillir le badinage sera, au surplus, fortement réaffirmé dans la définition que l'on donne à *badiner* : « S'amuser ; s'égayer ; faire le badin, se jouer agreablement ; dire les choses d'un air fin & plaisant. Un galant homme sçait badiner agreablement. [...] On le dit aussi d'un jeu de mots, & de pensées⁵⁰⁷ ». Le badinage recoupe ainsi la sphère du plaisant, de l'agrément, de la finesse et du jeu, de même que celle de la légèreté de propos. Il deviendra dès lors très répandu dans le commerce du monde et viendra qualifier des rapports sociaux plus libres, comme le donne à voir l'article *Badinerie* :

Niaiserie ; sottise ; bagatelle. Ne s'amuser qu'à la badinerie. Je ne veux point souffrir vos badineries. [...] Cet Ouvrage ne contient que des badineries ; c'est-à-dire, rien de solide, ni de serieux. [...] Badinerie. Action badine ; enjouement ; badinage agreable. On gagne plutôt une femme par des badineries, que par des entretiens serieux. La badinerie a des agréments qui l'emportent sur le serieux dans la société civile⁵⁰⁸.

Suivant cette dernière définition, le développement d'un style badin et enjoué se trouve lié au développement de la sociabilité française, particulièrement marquée par l'apport des femmes, et s'inscrit ainsi dans le cadre d'une esthétique galante ayant elle-même contribué à valoriser une forme de conversation légère et agréable. Mlle Lhéritier témoignera d'ailleurs de l'emprise de la faveur dont jouit ce ton badin au détriment du sérieux dans un rondeau adressé à la Duchesse D. :

Le serieux à tous ne sçait pas plaire,
Belle Duchesse, il n'accomode guere
Diseurs de rien, cherchant incessamment
Fades bons mots, que sans discernement
On applaudit dans un Reduit vulgaire.

Le ton badin tout autre ton fait taire,
Gens de bon sens ont beau dire, & beau faire,

⁵⁰⁶ « Badinage », dans Antoine Furetière, M. Basnage de Beauval et M. Brutel de La Rivière, (dir.), *Dictionnaire universel, etc.*, La Haye, chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean van Duren, Charles Le Vier, la Veuve van Dole, t. 1, 1727.

⁵⁰⁷ « Badiner », dans *Dictionnaire universel*, 1727, *op. cit.*

⁵⁰⁸ « Badinerie », dans *Dictionnaire universel*, 1727, *op. cit.*

On voit par tout proscrire durement
Le serieux.

On changeroit cette étrange manière,
Si maints esprits avoient vôtre lumiere :
Si comme vous on ornoit finement
Discours moraux du plus vif agrément :
Sur le plaisant auroit victoire entiere
Le serieux⁵⁰⁹.

Dans cette petite pièce, si Mlle Lhéritier tient un propos critique à l'égard d'un badinage que se sont appropriés les « diseurs de rien », elle n'en adoptera pas moins le ton dans plusieurs de ses contes de fées et ses poésies fugitives. C'est ce qu'elle affirme dans son épître à Mlle de Racilly qui figure dans son recueil des *Bigarrures ingénieuses* en tête de l'*Avare puni* :

Mais, Mademoiselle, vous allez trouver ma Muse bien badine dans cet ouvrage. Elle y est si fort sortie de son serieux & paroît si différente de ce qu'elle est d'ordinaire, que je m'imagine, que si vos solides occupations vous laissent faire attention sur les temps où nous sommes, vous croirez qu'usant du privilege du Carnaval, elle s'est mise en masque aujourd'huy. Cependant elle n'est pas si bien déguisée qu'on ne la reconnoisse aisément en l'examinant, & on luy verra toujours cette envie de moraliser qui luy est naturelle : Il n'y a de difference que dans la manière de le faire. [...] Deux de mes amies qui ont infiniment du merite ont souhaité avec ardeur de me voir entreprendre un de ces Romans rimez, parce qu'elles aiment beaucoup cette sorte de production d'esprit ; & moy par complaisance pour elles & par l'envie que j'ai euë de me divertir à voir si je réussirois bien ou mal dans ce Genre badin de Poësie, je me suis amusée à composer l'Historiette que vous voyiez⁵¹⁰.

Le genre badin est donc fort à la mode à la fin du XVII^e siècle, et particulièrement chez les auteurs de *bigarrures* et de contes de fées. Le badinage leur permet, de fait, de se complaire dans ces productions de l'esprit propres à divertir une compagnie en temps de carnaval. Cette emprise ira de plus en plus en s'affermissant tout au long du siècle, en même temps que le badinage prendra son autonomie face à l'exigence moralisatrice qui perce encore à travers les propos de Mlle de Lhéritier. C'est cette longue affirmation du

⁵⁰⁹ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « A Madame la Duchesse D. Rondeau », dans *Bigarures ingénieuses, ou Recüeil de diverses Pieces galantes en prose & en vers*, Paris, chez Jean Guignard, 1696, p. 260.

⁵¹⁰ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « A Mademoiselle de Rasilly en luy envoiant l'avare puny », *op. cit.*, p. 68-70.

badin au détriment du sérieux qui donnera l'occasion à Gresset d'en chanter les louanges en 1748, alors qu'il y consacre une large part du poème *La chartreuse* :

Mais, sous le nom de badinage,
 Il sera quelquefois permis
 De rimer quelques chansonnettes,
 Et d'embellir quelques sornettes
 Du poétique coloris,
 En répandant avec finesse
 Une nuance de sagesse,
 Jusques sur Bacchus & les Ris.
 Par un Arrêt en vaudevilles
 On bannira les faux plaisans,
 Les Cagots fades & rampans,
 Les Complimenteurs imbécilles
 Et le peuple des froids Sçavans⁵¹¹.

Gresset, on le voit, assume ici pleinement ce penchant pour la badinerie dès lors qu'il lui permet de rimer chansonnettes et vaudevilles vantant les mérites de Bacchus. Ce goût pour l'enjouement, la bagatelle et le jeu dont rend compte le badinage constituera ainsi la voie par excellence dans laquelle s'exprimera la galanterie au XVIII^e siècle, hors du cercle des érudits et des savants. Or, le badinage galant et les nouvelles conceptions de la poésie qu'il véhiculera seront rapidement investis par les théoriciens du langage, alors qu'apparaîtra une nouvelle figure à la mode et que l'on essaiera (souvent en vain) de définir : le bel esprit.

2. Le bel esprit

Les qualités qu'on avait attribuées au badinage galant et que l'on vient de rappeler fourniront l'occasion d'aborder cette innovation moderne sous l'angle du bel

⁵¹¹ Jean-Baptiste-Louis Gresset, « La chartreuse, épître à M.D.D.N », dans *Œuvres de Monsieur Gresset*, Londres, chez Edouard Kelmamek, 1748, t. 1, p. 74.

esprit⁵¹², à la fois comme style et comme figure de l'auteur. Dominique Bouhours tentera de le définir en lui consacrant l'un de ses *Entretiens* et en remarquant d'abord la popularité nouvelle qu'avait acquise cette figure de l'homme de lettres :

[L]a reputation de bel esprit est assez commune : il n'y a point de louange qu'on donne plus aisément dans le monde. Il me semble mesme qu'il n'y a point de qualité qui couste moins à acquerir. On en est quitte pour sçavoir l'art de faire agreablement un conte, ou de bien tourner un vers ; une folie dite de bonne grace, un madrigal, un couplet de chanson, est assez souvent le merite par lequel on s'erige en bel esprit ; & vous m'avoüerez que ce n'est gueres que de ces diseurs & de ces faiseurs de jolies choses, dont on a coûtume de dire, *Il est bel esprit*.⁵¹³

Dans ce passage pointe déjà la distinction qui sera faite entre vrai et faux bel esprit, le dernier étant davantage associé aux petits genres galants et nous verrons pourquoi plus tard. Or, remarquons pour l'instant que le bel esprit est, de manière générale, lié à un air et une certaine forme d'éloquence qui est celle des contes, des madrigaux et des chansonnettes, celle des diseurs et des faiseurs de jolies choses. Bouhours insistera alors sur cette distinction entre vrai bel esprit et faux bel esprit, en affirmant que le premier est indissociable d'une certaine forme de justesse :

Car la veritable beauté de l'esprit consiste dans un discernement juste & delicat, que ces Messieurs-là n'ont pas. Ce discernement fait connoistre les choses telles qu'elles sont en elles-mesmes, sans qu'on demeure court, comme le peuple, qui s'arreste à la superficie ; ni aussi sans qu'on aille trop loin, comme ces esprits rafinez, qui à force de subtilizer, s'évaporent en des imaginations vaines & chimeriques⁵¹⁴.

La nécessité d'allier le discernement à l'agrément dans une juste proportion vient donc qualifier la sphère du vrai bel esprit, alors que Bouhours indique dans une formule qui tient du chiasme que « [c]'est un corps solide qui brille ; c'est un brillant qui a de la

⁵¹² Delphine Denis rappelle cette transition de l'enjouement vers l'esprit que suscite le développement du style galant : « Avec le *stile enjoüé*, grâce au modèle conversationnel, s'ouvre l'âge d'une autre rhétorique, moins soucieuse de convaincre que d'agréer ou de plaire. Les catégories esthétiques de délicatesse et de galanterie passent alors au premier plan, bannissant pour longtemps la rigueur du *modus scholasticus*. Se constituent ainsi, à travers elles, ce qu'on a pu appeler une esthétique de la gaieté, sensible à tous les aspects de ce que le XVIII^e siècle nommera l'esprit » (« Conversation et enjouement au XVII^e siècle », *art. cit.*, p. 126).

⁵¹³ Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, *op. cit.*, p. 209.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 210-211.

consistence & du corps⁵¹⁵ ». Le brillant deviendra dès lors un terme privilégié par les théoriciens du bel esprit et du ton badin. Chez Bouhours, il servira précisément à mettre en évidence une conception de l'ornement en tant qu'il se superpose à un argument par ailleurs juste et solide : « Il a du solide & du brillant dans un égal degré : c'est à le bien définir, le bon sens qui brille⁵¹⁶ », insiste le théoricien. En ce sens, le vrai bel esprit accorde une certaine attention à l'argument, au contenu, il « songe plus aux choses qu'aux mots : cependant il ne méprise pas les ornemens du langage ; mais il ne les recherche pas aussi⁵¹⁷ ». Le bel esprit est donc celui qui sait agrémente une pensée juste d'ornements propres à la rendre de façon plaisante. Il doit se contenir dans une certaine mesure et ne pas laisser son esprit dégénérer en affectation, afin « qu'il ne brille point trop⁵¹⁸ ». Dans ce moment de crépuscule du classicisme, le bel esprit sera même associé à une forme d'éloquence forte et vigoureuse et selon laquelle « [l]a beauté de l'esprit est une beauté masle & genereuse, qui n'a rien de mol, ni d'effeminé⁵¹⁹ », sans toutefois que « [l]a solidité & [l]a penetration n[']empeschent l'auteur] de concevoir finement les choses, & de donner un tour delicat à tout ce qu'il pense⁵²⁰ ». Ainsi, au cours de cette époque de transition qui conduit d'une éloquence classique, soucieuse du *docere*, vers une rhétorique des agréments, à la fois galante et moderne, Bouhours semble chercher un terrain d'entente où faire coïncider la solidité de l'argument avec le charme des ornements du discours. Il trace alors le portrait du vrai bel esprit tel qu'il l'envisage et dans lequel s'allient ces deux pôles :

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 214.

Le caractere de ces esprits-là est de parler bien, de parler facilement, & de donner un tour plaisant à tout ce qu'ils disent ; ils font dans les rencontres des reparties fort ingenieuses ; ils ont toujours quelque question subtile à proposer, & quelque joli conte à faire, pour animer la conversation, ou pour la réveiller quand elle commence à languir ; pour peu qu'on les excite, ils disent mille choses surprenantes ; ils savent sur tout l'art de badiner avec esprit, & de railler finement dans les conversations enjouées : mais ils ne laissent pas de se bien tirer des conversations serieuses ; ils raisonnent juste sur toutes les matieres qui se proposent, & parlent toujours de bon sens⁵²¹.

Ce portrait du bel esprit qu'esquisse Bouhours permet d'entrevoir quelles seront les caractéristiques les plus propres à définir le style qui lui sera attribué. D'abord, la facilité, qui rejoint une certaine forme de négligence travaillée déjà évoquée, puis un tour plaisant qui fait écho au badinage, auquel il est permis de recourir sur toutes les matières. Ensuite, le bel esprit se devra d'être ingénieux, mais également prompt, ce qui donnera lieu à la valorisation grandissante accordée à l'art de l'impromptu au cours du siècle. Viennent ensuite les genres favorisés : les questions d'amour, les contes (jolis) et mille autres choses surprenantes, propres à égayer la conversation. Enfin, nous dit Bouhours, il s'agit d'un badinage spirituel, d'une fine raillerie qui ne tombe pas dans la médisance et qui laisse voir du bon sens dans tout genre d'entretien. Or, cette alliance favorisée par Bouhours entre justesse de la pensée et ornements du discours sera, selon plusieurs critiques, difficile à atteindre pour la masse des auteurs galants, qui tomberont fréquemment dans le faux bel esprit, en faisant primer le brillant des mots sur la solidité de la pensée. Cet art qui distingue l'homme galant et le ton badin abordé sous l'angle du bel esprit dès la fin du XVII^e siècle forment dès lors deux questions étroitement associées et destinées à susciter l'intérêt de certains rhéteurs qui voudront à la fois mieux le définir et en dégager les principaux aspects dans le domaine des belles-lettres, où le plaisir aura d'ailleurs la part belle.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 232-233.

Marivaux reprendra sensiblement le même argument que Bouhours dans l'une de ses *Lettres sur les habitants de Paris*, qui porte sur les beaux-esprits et où il observe d'abord que « Paris fourmille de beaux esprits : il n'y en eut jamais tant ; mais il en est d'eux, à peu près comme d'une armée ; il y a peu d'officiers généraux, beaucoup d'officiers subalternes, un nombre infini de soldats⁵²² ». On le voit, Marivaux offre ici une définition élargie des beaux-esprits en même temps qu'une forme de hiérarchisation des différents types qui composent le groupe (au nombre desquels se trouvent les traducteurs). L'auteur insiste ensuite particulièrement sur la concision dont le bel esprit fait preuve, contrairement au géomètre, figure par excellence de ce que Pascal appelait « l'esprit de géométrie » et qu'il opposait à « l'esprit de finesse », comme le fera Marivaux à sa suite :

Le bel esprit, il est vrai, ne s'est pas fait de la géométrie une science particulière ; il n'est point géomètre ouvrier, c'est un architecte né, qui, méditant un édifice, le voit s'élever à ses yeux dans toutes ses parties différentes ; il en imagine et en voit l'effet total par un raisonnement imperceptible et comme sans progrès, lequel raisonnement pour le géomètre contiendrait la valeur de mille raisonnements qui se succéderaient avec lenteur⁵²³.

Dans ce contexte, le bel esprit est donc concis et a le souci de dissimuler les longueurs du raisonnement sous un propos d'ensemble qui se déploie avec aisance. Du reste, pour Marivaux, le bel esprit possède une grande capacité d'analyse, il « a un sentiment fin et exact de toutes les choses qu'il voit ou qu'il imagine⁵²⁴ ». Encore une fois, le bel esprit ne paraît pas exempt d'une certaine solidité de pensée et Marivaux précise plus loin la différence qu'il établit pourtant entre celui-ci et le philosophe : alors que « l'un traite ce sujet dans un poème, dans une ode ; l'autre le traite dans un corps de raisonnement qu'on appelle système. L'un glisse l'instruction à la faveur du sentiment ; c'est un maître

⁵²² Pierre de Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *op. cit.*, p. 32.

⁵²³ *Ibid.*, p. 34.

⁵²⁴ *Ibid.*

caressant qui vous fait des leçons utiles, mais intéressantes ; l'autre est un pédagogue qui vous régenté durement, et dans un triste silence⁵²⁵ ». Dans cette seconde tentative de réconcilier la justesse de pensée avec l'agrément de l'expression, c'est donc malgré tout l'agrément du langage qui semble constituer la spécificité du bel esprit, lequel sait joindre l'utile à l'agréable, suivant le précepte d'origine horacienne constamment réaffirmé à l'âge classique.

Or, Marivaux saura reconnaître que, parfois, le syntagme de bel esprit est investi par des auteurs qui paraissent accorder plus d'importance aux mots qu'aux choses. Dès lors, l'esprit pourra suivre plusieurs inflexions, allant du bon esprit à l'esprit frivole. Marivaux mettra d'ailleurs agréablement en image ces variations sémantiques concernant l'esprit en même temps que la critique à laquelle elles donnent lieu. Dans *Le cabinet du philosophe*, l'auteur rapporte sous la forme d'un bref conte de fées un épisode relevant d'un *topos* du genre, soit celui de la scène des dons, où les fées se présentent pour doter l'enfant d'une dame « qui était un peu bel esprit⁵²⁶ ». La première fée prévient d'abord cette dame de la variété des types en fait d'esprit, tous bien rangés dans des tiroirs sous forme de poudre. Elle lui offre d'abord de doter l'enfant de bon esprit : « La poudre de mon tiroir est celle du bon esprit, de l'esprit sage, et en même temps, de l'esprit sublime ; car il n'y a de sublimité que dans les bons esprits⁵²⁷ », lui assure-t-elle. On le voit, le bon esprit est associé à la sagesse en même temps que la sublimité et la fée avise la dame que celui-ci « ne sera pas l'esprit ni le plus brillant, ni le plus estimé, ni celui qui fera le plus de fracas parmi les hommes : il est trop raisonnable pour

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ Pierre de Marivaux, « Le cabinet du philosophe », *op. cit.*, première feuille, p. 338.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 339.

cela [...] ⁵²⁸ ». La fée de Marivaux incarne ici une certaine posture selon laquelle le bon esprit, celui propre à créer des œuvres grandes, sublimes ou raisonnables est trop peu divertissant pour être prisé par la bonne société moderne. Sur quoi, la dame hésite à accepter ce don, qui ne lui semble pas tout à fait répondre aux ambitions nouvelles. Aussi poursuit-elle sa recherche dans les différents tiroirs de l'esprit : « Sur le premier tiroir que je lus, étaient ces mots : POUDRE DE L'ESPRIT DE BAGATELLE, autrement dit, de l'esprit frivole. Esprit de bagatelle ! m'écriai-je. Est-ce là un présent ? ⁵²⁹ ». D'abord jugé défavorablement, l'esprit de bagatelle sera alors défendu par la fée dont il relève : « Comment ! si c'en est un, me dit la fée qui tenait le tiroir, si c'en est un ! Le don d'homme à bonne fortunes, le mérite de bon convive, le don des petits vers, des chansonnettes et une infinité d'autres menus avantages de cette force-là y tiennent, et rien ne met un homme dans une si aimable posture que l'esprit que je te présente ⁵³⁰ ». Dans la fiction imaginée par Marivaux, l'esprit de bagatelle se situe donc à l'opposé du bon esprit et ne s'accorde qu'avec la vie mondaine dans ce qu'elle a de plus frivole, allant du repas convivial aux chansonnettes récitées en bonne compagnie et qui font la réputation de galant homme. La dame poursuit alors sa recherche et découvre un tiroir où se trouve la « POUDRE ALCHIMIQUE DE L'ESPRIT », qui permet d'acquérir « la réputation la plus rapide et la plus bruyante ⁵³¹ », mais dont l'étiquette descriptive se trouve malencontreusement effacée. Ce type d'esprit est alors à rapprocher du faux esprit, marqué par un éclat passager, contre lequel l'avait d'abord mis en garde la fée. Cependant, trouvant le premier esprit un peu trop rude et ce dernier un peu trop léger, la

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 340.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*

dame demandera à trouver l'esprit qui saura allier heureusement ces deux extrémités et où l'on peut sans aucun doute reconnaître le bel esprit. Or, le conte s'achève sur l'impossibilité de combler le souhait de la dame et laisse le lecteur avec l'impression que des trois, c'est l'esprit de bagatelle qui semble le plus séduisant... De façon générale toutefois, la conception que se fait Marivaux du bel esprit se situe au carrefour de la justesse de la pensée et de l'agrément du discours, dans une forme d'adéquation entre la forme et le fond où l'on retrouve un certain équilibre.

Marivaux poursuivra d'ailleurs cette réflexion dans la sixième feuille du *Cabinet*, où il présentera une conception du style précieux, assimilable au bel esprit et dont le tour, jugé trop recherché, est justifié par la nouveauté et la singularité de la pensée. Dans ce contexte, « [l]'esprit est une valeur nouvelle, qui se substitue à la "nature" et à la raison⁵³² », affirme Frédéric Deloffre. Marivaux justifie alors l'usage de ce style, qualifié de recherché, qu'il se plaît à employer : « [C]e sont seulement des mots qu'on ne voit pas ordinairement aller ensemble, parce que la pensée qu'ils expriment n'est pas commune, et que les dix ou douze idées, qu'il a été obligé d'unir pour former sa pensée, ne sont pas non plus ordinairement ensemble⁵³³ ». Ici, le bel esprit ne constitue donc pas un faux brillant qui sert à faire oublier le vide de la pensée, mais plutôt une représentation exacte de l'originalité avec laquelle celle-ci associe les idées entre elles et forme des combinaisons que l'on ne peut exprimer qu'avec des mots, des expressions tout aussi originaux⁵³⁴. Dans ce contexte, le style qualifié de précieux dont use le bel

⁵³² Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 34-35.

⁵³³ Pierre de Marivaux, « Le cabinet du philosophe », *op. cit.*, sixième feuille, p. 385.

⁵³⁴ À ce sujet, on consultera avec profit l'article de Carole Dornier, « "Bel esprit" et spécificité du littéraire au XVIII^e siècle », dans Alain Goulet (dir.), *Le littéraire, qu'est-ce que c'est ?*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 45-57, où elle mentionne entre autres que « [l]a création de termes, de locutions, de constructions, d'images, le renouvellement de certains emplois, la confusion des tons, les

esprit s'allie à une pensée à la fois singulière et juste, mais dont la nouveauté ne peut se dire que dans un style également nouveau et qui surprend le lecteur.

Cependant, c'est précisément une sorte d'usage jugé « entortillé⁵³⁵ » de l'esprit qu'on reprochera à Marivaux, qu'on qualifiera de bel esprit mais cette fois en mauvaise part, l'accusant de sombrer dans un galimatias dont seul le brillant de la tournure justifie l'emploi. Ce reproche avait d'ailleurs déjà été adressé plus généralement aux auteurs modernes par Limojon de Saint-Didier dans son *Voyage du Parnasse* en 1716 :

L'enigmatique précision, & l'affectation ridicule de termes trop recherchés qui regnent dans les écrits d'aujourd'hui, ne peuvent qu'affadir & défigurer le stile, & en même tems rendre la langue foible & effeminée, de mâle & de vigoureuse qu'elle étoit. Le grand défaut de nôtre siecle est de vouloir avoir trop d'esprit. Nos François vifs & changeans se dégoûtent d'abord de tout, & leur inconstance naturelle leur fait abandonner le bon comme le mauvais, avec la même facilité. Ils veulent en toutes choses de la nouveauté⁵³⁶.

Dans cette critique, l'auteur reprend tour à tour les différentes caractéristiques que nous avons vu poindre précédemment dans la description du bel esprit, mais elles se trouvent ici prises en mauvaise part, tel un certain mystère dans l'expression, une affectation dans les termes et une finesse d'analyse véhiculée par un style recherché, contourné. Il est également intéressant de noter le rapport établi entre ce style où paraît un excès d'esprit et le caractère efféminé de la langue, opposé à une virilité toute classique et qui donne à voir cette influence féminine déjà fortement valorisée dans le cadre de la galanterie. Aussi, l'inconstance, qui deviendra un thème privilégié de la poésie galante, se présente comme le trait essentiel du caractère français et suppose que l'on souhaite désormais de la nouveauté en tout. L'auteur prévient alors les auteurs du danger dans lequel risque de

archaïsmes, un choix inhabituel dans le rapport entre les sens et la nature grammaticale du mot, [sont] autant de caractéristiques du style néologique, justifiées par la volonté d'exprimer ce qui n'était pas jusqu'alors perçu » (p. 51).

⁵³⁵ Rappelons que l'adjectif est utilisé par Crébillon fils qui se plaît à pasticher le style de Marivaux à travers le personnage de la fée Moustache dans son conte *L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*.

⁵³⁶ Alexandre-Toussaint Limojon de Saint-Didier, *Le voyage du Parnasse*, Rotterdam, chez Frisch & Bohm, Libraires, 1716, p. 11.

les faire sombrer un usage trop répandu de ce style affecté et de cette recherche constante de traits nouveaux :

Il est dangereux en matiere d'ouvrages d'esprit, de s'écarter de ce noble milieu, & de cette précieuse simplicité qu'ont suivie les plus sages d'entre les modernes, en marchant sur les traces des fameux Auteurs Grecs & Latins, Platon, Demosthene, Ciceron, Homere, Sophocle, Euripide, Virgile, Horace : tous ces grands Hommes n'ont point fait une vaine parade de leur esprit, il y a bien plus d'art à le cacher qu'à le faire paroître⁵³⁷.

En établissant une filiation avec les auteurs grecs et latins, Saint-Didier trouve dans le parallèle avec les Anciens un argument contre le goût pour la nouveauté des Modernes qui, loin de se cantonner avec sagesse dans une noble *mediocritas* empreinte de simplicité, s'empressent de faire montre de leur esprit dans des tours aussi singuliers les uns que les autres. C'est d'ailleurs l'usage ostentatoire de ces ornements du discours que désapprouve Saint-Didier :

La finesse est d'entrer dans le caractere du sujet qu'on traite, & de ne s'en point éloigner, pour étaler de faux brillans, qui ne sçauroient manquer de rendre froid & petit, ce qui pourroit être grand & pathetique. La sterilité de nos Auteurs qui veulent se distinguer, quoiqu'il en coûte, est la cause de ce desordre. Ils font de mauvais Livres : les jeunes gens croient pour l'honneur de leur tems, être obligez de les trouver beaux, & se laissent séduire par les pointes dont ces Ouvrages sont semez⁵³⁸.

Les faux brillants, qui éloignent les auteurs fascinés du ton propre à leur sujet, sont donc conçus comme l'apanage du petit et jugés comme la cause d'un désordre qui entraîne la disgrâce du grand et du pathétique. L'usage excessif des pointes et des tours ingénieux et la critique qu'en fait ici l'auteur rejoint par ailleurs celles qui seront fréquemment adressées à Marivaux. On lui reprochera notamment d'être le défenseur d'une nouvelle préciosité, qu'on associe volontiers aux discours de métaphysique amoureuse qu'avaient affectionnés celles qu'on avait qualifiées de *précieuses* et qui « marque[nt] décidément

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

une spécificité de la position des femmes en terres galantes⁵³⁹ » au XVII^e siècle. Marivaux et l'entourage de Madame de Lambert seront alors considérés comme les représentants d'une seconde préciosité, dont Frédéric Deloffre retrace les premières manifestations dans les œuvres de jeunesse de Fontenelle et La Fontaine, alors que La Motte en aurait poussé à l'extrême les procédés privilégiés. Dans ce contexte, le style affectionné par les membres de l'entourage de Madame de Lambert, avec Marivaux comme figure de proue, sera qualifié de « marivaudage », ce qui correspondrait à un penchant à « dissenter à perte de vue sur de menus problèmes⁵⁴⁰ » et dont l'auteur ferait particulièrement preuve dans ses journaux. C'est également le point de départ de la critique que fera Desfontaines de Marivaux à partir des années 1730, chez lequel il croit reconnaître ce faux brillant qui est précisément pour lui le symbole de la dégénérescence des lettres au XVIII^e siècle. C'est ce que donne à voir l'abbé dans un passage consacré à l'abus du bel esprit et paru dans *Le pour et contre* :

Car rien n'est plus commun aujourd'hui, que de voir de prétendus Gens de Lettres se repaître uniquement de Pièces de Théâtre, de Romans, de petites Dissertations métaphysiques, de ce qu'ils appellent Ouvrages ingénieux ; & être au reste d'une ignorance pitoyable. Ces beaux Esprits sont ordinairement si ennemis de la moindre érudition, qu'ils ont presque honte du peu de Latin qu'ils ont retenu. Ce qu'il y a de certain, est qu'ils font gloire de ne rien sçavoir, parce qu'ils croient leur ignorance heureusement compensée, par la justesse, la solidité & la délicatesse de leur esprit : comme si des gens qui n'exercent leur intelligence que sur des choses vaines & frivoles, pouvoient n'être pas au fond très-superficiels, & n'avoir pas des lumières très-bornées. Encore s'ils daignoient lire quelquefois les anciens Historiens, Poètes & Orateurs. Mais quel fruit en retireroient-ils ? Disciples des fades contempteurs de l'Antiquité, ils sont trop prévenus pour en sentir les beautés⁵⁴¹.

Dans ce passage, le bel esprit est *de facto* associé aux Modernes, et plus particulièrement aux auteurs de théâtre, de romans et d'ouvrages ingénieux qui traitent de bagatelles. Ici, c'est donc le défaut de connaissances et d'érudition qui est pris à parti et que seule

⁵³⁹ Myriam Dufour-Maître, « Avant-propos », *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1999, p. 8.

⁵⁴⁰ Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 6.

⁵⁴¹ Pierre-François-Guyot Desfontaines, « Abus du bel esprit », dans *Le pour et contre, ouvrage méthodique d'un gout nouveau*, Paris, chez Didot, 1734, nombre 35, t. 3, p. 112.

pourrait corriger la lecture des auteurs Anciens. Aussi le style antithétique qu'ils affectionnent sera-t-il fortement critiqué par Desfontaines sous prétexte qu'il manque de naturel :

Des antithèses, des expressions affectées & précieuses, tout ce qui choque la nature & le bon sens, pourvû qu'il soit neuf, & joliment tourné ; voilà ce qui brille à leurs yeux, voilà ce qui remplit la capacité de leur cerveau, ce qui les occupe entierement. [...] La belle Métaphysique du cœur est réservée pour eux seuls : voilà ce qu'ils étudient ; ils passent leur vie à combiner du jargon qui puisse heureusement exprimer leurs idées fines & délicates. C'est ce qu'ils regardent comme le seul exercice digne de l'esprit humain. Les admirables subtilitez de ces jolis Philosophes feroient honte à celles de Scot & de Ramus ; avec cette difference néanmoins, que leur stile sombre & épineux est tout parfumé d'ambre et de musc, comme celui de Sénèque [...]⁵⁴²

La nouveauté, l'ingéniosité du tour, le brillant du discours et la métaphysique du cœur, dans laquelle un certain jargon rend compte de la finesse d'une pensée, nous donnent ici clairement à voir l'idée que se fait Desfontaines du style moderne et plus particulièrement de celui de Marivaux, auquel semblent directement adressés ces reproches, comme l'a mis en évidence Frédéric Deloffre. L'abbé légitime alors sa critique au nom, à nouveau, de l'idée de nature et de celle de raison, en déclarant : « Je m'éleve avec zele contre les abus du bel Esprit, & je prends le parti de la vérité & de la droite raison, contre le faux goût & contre l'ignorance⁵⁴³ ». Cette critique de Marivaux est sans aucun doute alimentée par le penchant de l'auteur pour l'analyse du sentiment amoureux et les expressions chantournées, tout comme on avait reproché aux précieuses du siècle précédent leur valorisation d'une certaine conception tendre, voire chaste de l'amour, d'où le bon mot de Scarron les qualifiant de « jansénistes de l'amour ». Qu'on considère les précieuses comme un phénomène social véritable ou comme une représentation littéraire⁵⁴⁴, on observe dans tous les cas dans l'imaginaire lettré de

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 112-114.

⁵⁴⁴ Voir à ce sujet les travaux de Myriam Dufour-Maître et de Roger Duchêne qui incarnent chacune de ces deux postures critiques.

l'époque la permanence de cette figure pour rendre compte d'un style recherché et ampoulé et dont la matière principale se trouve dans l'analyse du sentiment amoureux. En ce sens, le marivaudage du XVIII^e siècle se place en effet dans le sillage de ce qu'on a qualifié de style précieux, lui-même s'inscrivant dans le développement d'une esthétique galante au siècle précédent. C'est ce que met brillamment en évidence Delphine Denis dans son étude de l'archive galante :

Parallèlement, la délicatesse du langage se manifeste encore dans le choix de certaines tournures, utilisées avec prédilection – avec *affectation* disent les puristes. Il s'agit avant tout en effet de « parler agréablement », c'est-à-dire délicatement, et pour ce faire de se distinguer le plus nettement possible du langage commun. Aussi s'ingénie-t-on à lancer de nouveaux tours, de nouvelles locutions, dont le succès est encore indéci, mais qui peut-être auront le bonheur de plaire⁵⁴⁵.

L'agrément et la délicatesse, dans le cadre galant, trouveront donc leur chemin dans un style marqué par les tours nouveaux et les expressions du jour dont le plaisir réside dans un usage ludique et original de la langue, dégagé de ses prétentions au noble et au sublime. Ces nouvelles tournures relèvent ainsi d'un effet de mode, contrairement à une conception académique et normative de la langue française qui serait celle d'un Vaugelas par exemple : « Bannis de la langue littéraire – et particulièrement du style noble –, ces préciosités stylistiques apparemment fort prisées des mondains trouvent asile dans la conversation, où le langage familier s'épanouit plus facilement, et où les créations personnelles ne se donnent pas pour définitives, mais apparaissent comme la trouvaille d'un moment [...]»⁵⁴⁶. On le voit, le contexte de la galanterie favorisait donc cet usage des tours nouveaux et d'un style orné dont la tradition allait se poursuivre au

⁵⁴⁵ Delphine Denis, *La muse galante, op. cit.*, p. 308.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 310. Denis identifie d'ailleurs plusieurs de ces expressions à la mode et tournures privilégiées dans son étude de l'archive galante, au nombre desquelles nous retrouvons la substantivation de l'adjectif, la propension au néologisme, l'usage d'hyperboles composées d'adverbes avec le suffixe *-ment*, les superlatifs, la litote, l'euphémisme, la périphrase, la métaphore et la syllepse, de même que les expressions *avoir la mine de*, *le moyen de*, *avoir apparence*, *de profession*, etc. À ce propos, voir plus particulièrement les pages 302 à 315.

siècle suivant et qui donnait à voir le pôle positif des brillants de l'expression. Or, si Bouhours et Marivaux cherchaient à allier dans la définition du bel esprit justesse de pensée et agrément du discours, les critiques auxquelles les auteurs modernes donnent lieu, de Saint-Didier à Desfontaines, montrent bien les distinctions que le terme d'esprit est susceptible d'induire. En effet, au fur et à mesure que le siècle avancera, l'esprit constituera la forme valorisée d'un discours à la fois solide et plaisant, alors que le bel esprit représentera particulièrement un style brillant et excessivement orné qui fera l'objet d'une critique déjà entamée au début du siècle, mais appelée à devenir particulièrement virulente vers la fin de la période rococo.

Voltaire proposera l'une des définitions les plus complètes de l'esprit, qui fut d'ailleurs souvent commentée, en partant des caractères de nouveauté et de singularité déjà observés par Marivaux, dans l'article qu'il lui consacre dans le *Dictionnaire philosophique* :

Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine : ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre ; là un rapport délicat entre deux idées peu communes : c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui ; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner⁵⁴⁷.

L'esprit est donc également, pour Voltaire, ce qui permet d'exprimer une idée singulière, nouvelle, originale, inattendue par un tour qui laisse place au mystère et à l'imagination du lecteur. L'auteur y ajoute le goût pour l'équivoque à la fin du passage, figure qui sera d'ailleurs très prisée par les auteurs galants. Plus loin, il précisera encore davantage sa pensée, en reprenant les syntagmes déjà utilisés par Bouhours et Marivaux pour rendre compte de l'ingéniosité : « Ce n'est pas toujours par une métaphore qu'on s'exprime

⁵⁴⁷ Voltaire, « Esprit », dans *Œuvres complètes de Voltaire, Dictionnaire philosophique*, Paris, chez Furne, 1835, t. 7, p. 531. Notons que cet article sur l'« esprit » avait déjà paru dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, ouvrage dont Nicholas Cronk et Christiane Mervaud ont fourni une édition récente dans le cadre de la publication des *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire foundation, 2010.

spirituellement : c'est par un tour nouveau ; c'est en laissant deviner sans peine une partie de sa pensée : c'est ce qu'on appelle finesse, délicatesse ; et cette manière est d'autant plus agréable, qu'elle exerce et qu'elle fait valoir l'esprit des autres⁵⁴⁸ ». Le tour délicat ou l'expression fine, qui permettent à l'autre d'user de sa perspicacité, tout autant que les images fournies par la métaphore, sont donc les marques distinctives de l'esprit selon Voltaire. Toutefois, ces figures qui forment images ne seront pas pour autant délaissées et, comme l'affirme le philosophe, « [l]es allusions, les allégories, les comparaisons, sont un champ vaste de pensées ingénieuses ; les effets de la nature, la fable, l'histoire, présentés à la mémoire, fournissent à une imagination heureuse des traits qu'elle emploie à propos⁵⁴⁹ ». On le voit, encore ici, il semblerait que l'imagination prenne le pas sur la raison dans la conception que l'auteur se fait du style ingénieux, mais il s'agit ici de celle de l'auteur, qui puise à la fois dans les effets merveilleux de la nature et dans les récits mythologiques ou encore dans les faits remarquables rapportés par l'histoire pour traduire en images plaisantes les traits d'esprit qu'il produit. D'ailleurs, Voltaire fournira l'exemple de quelques madrigaux en appui à cette définition, afin de rendre compte du type de poésie dans lequel se fait voir avec le plus de force le style ingénieux, qui s'inscrit dès lors dans le cadre de la galanterie. Cependant, le philosophe met aussi en garde contre l'usage du brillant, qu'il ne condamne pas en soi, mais simplement pour son utilisation dans les ouvrages dits sérieux :

Le grand point est de savoir jusqu'où cet esprit doit être admis. Il est clair que dans les grands ouvrages on doit l'employer avec sobriété, par cela même qu'il est un ornement. Le grand art est dans l'à-propos. Une pensée fine, ingénieuse, une comparaison juste et fleurie, est un défaut quand la raison seule ou la passion doivent parler, ou bien quand on doit traiter de grands

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 535.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

intérêts : ce n'est pas alors du faux bel esprit, mais c'est de l'esprit déplacé ; et toute beauté hors de sa place cesse d'être beauté⁵⁵⁰.

Dans ce passage, c'est l'*aptum* qui importe dans l'usage de l'esprit et des ornements qu'il suppose plutôt que la justesse du tour, bien que celle-ci ne soit pas en reste, Voltaire rejoignant en ce sens les propos de Bouhours. On s'y attend, les auteurs italiens et espagnols seront alors pris pour cible, Voltaire proposant le Tasse en exemple d'un manque d'à-propos dans sa *Jérusalem délivrée*. Ainsi, selon lui, « tous ces brillants [...] ne conviennent point ou conviennent fort rarement à un ouvrage sérieux et qui doit intéresser⁵⁵¹ ». Dans ce contexte, le style brillant ne serait propre à investir que les ouvrages légers ou de divertissement, comme le philosophe en a lui-même déjà donné l'exemple dans ses poésies fugitives⁵⁵². Par ailleurs, Voltaire reprendra également les réflexions qui avaient animé la critique de la poésie pastorale moderne, avec celles de Fontenelle comme modèles, alors qu'il condamne l'usage du style brillant dans les pièces qui doivent toucher le cœur : « Le danger et les passions ne cherchent point l'esprit [...] Didon ne soupire point en madrigaux en volant au bûcher sur lequel elle va s'immoler⁵⁵³ ». Le recours à Virgile pris ici comme exemple permet de mettre en évidence la conception que se fait Voltaire du brillant, alors que l'épopée et la tragédie ne sont nullement propres à l'accueillir. Les genres à grand déploiement doivent donc se garder de recourir au style brillant :

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 531.

⁵⁵² C'est d'ailleurs là que se situe, selon Voltaire, la distinction entre l'homme de lettres et le bel esprit : « Un homme de lettres n'est pas ce qu'on appelle un bel esprit : le bel esprit seul suppose moins de culture, moins d'étude, & n'exige nulle philosophie ; il consiste principalement dans l'imagination brillante, dans les agrémens de la conversation, aidés d'une lecture commune » (« Gens de lettres », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>).

⁵⁵³ Voltaire, « Esprit », *art. cit.*, p. 531.

Je reviens à mon paradoxe, que tous ces brillants, auxquels on donne le nom d'esprit, ne doivent point trouver place dans les grands ouvrages faits pour instruire ou pour toucher. Je dirai même qu'ils doivent être bannis de l'opéra. [...] De tous nos opéras, celui qui est le plus orné, ou plutôt accablé de cet esprit épigrammatique, est le ballet du Triomphe des Arts, composé par un homme aimable, qui pensa toujours finement, et qui s'exprima de même ; mais qui, par l'abus de ce talent, contribua un peu à la décadence des lettres, après les beaux jours de Louis XIV⁵⁵⁴.

Ici, la prise de position de Voltaire contre l'usage du style brillant dans les opéras qui, selon lui, doivent avant tout toucher le cœur, témoigne à la fois du statut de l'opéra pour le philosophe, considéré désormais comme un grand genre, et de l'ambition au *pathos* qu'il lui accorde et qui rejette incidemment l'excès d'artifice dans le discours. Il n'est dès lors pas surprenant que le philosophe critique à son tour La Motte en prenant son opéra comme témoin de cette décadence qu'on dit observer dans le monde des lettres et des arts sous Louis XV. Si le goût de Voltaire pour le siècle de Louis XIV a été amplement glosé par la critique, il semble que sa position sur l'usage du brillant y trouve alors également son ancrage. De fait, l'auteur, en associant le brillant à la sphère du plaisir léger, condamne son utilisation dans les ouvrages qui relèvent d'une forme de sublime dont l'esthétique se règle sur ceux du siècle précédent, ce qui rappelle les propos du philosophe déjà évoqué concernant la distinction entre la beauté et la grâce : « Ce n'est pas ce qu'on appelle esprit, c'est le sublime et le simple qui font la vraie beauté⁵⁵⁵ ». C'est pourquoi il renchérit sur sa critique de La Motte et le tour que ce dernier a donné à sa réécriture de *l'Iliade*, en affirmant par le ton ironique qui est le sien qu'« [i]l faut être bien amoureux du bel esprit pour faire dire une pointe à cinquante mille hommes⁵⁵⁶ ». Si l'esprit se trouve donc rejeté dans les tragédies, les épopées et les opéras qui en sont tirés, ce seront, en revanche, les petites poésies galantes qui seront propres à l'accueillir :

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 532.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 533.

Ces jeux de l'imagination, ces finesses, ces tours, ces traits saillants, ces gaietés, ces petites sentences coupées, ces familiarités ingénieuses qu'on prodigue aujourd'hui, ne conviennent qu'aux petits ouvrages de pur agrément. La façade du Louvre de Perrault est simple et majestueuse : un cabinet peut recevoir avec grâce de petits ornements. Ayez autant d'esprit que vous voudrez, ou que vous pourrez, dans un madrigal, dans des vers légers, dans une scène de comédie qui ne sera ni passionnée, ni naïve, dans un compliment, dans un petit roman, dans une lettre, où vous vous égayeriez pour égayer vos amis⁵⁵⁷.

Dans ce passage, Voltaire évoque à la fois les qualités principales accordées à l'esprit, soit le goût du jeu, le tour fin, la saillie, le plaisir, l'ingéniosité, le style coupé et leur usage dans les genres favorisés par les auteurs galants : le madrigal, les petits vers de circonstance, la comédie, le roman et la lettre. Dans ce contexte, l'esprit brillant est le plus adéquat pour la sociabilité mondaine et moderne où l'on cherche à s'égayer l'un l'autre. Aussi reprend-il le parallèle déjà cité avec l'architecture et le rapport qu'il établit entre le petit cabinet et le style ingénieux rend bien compte de cet espace rococo dévolu à la poésie galante. À la suite de ces premières observations où il identifie la nature de l'esprit et des brillants et le type d'ouvrages propres à les accueillir, Voltaire précisera également la figure du bel esprit et ce qui la distingue de celle de l'homme d'esprit :

L'esprit, dans l'acception ordinaire de ce mot, tient beaucoup du bel esprit, et cependant ne signifie pas précisément la même chose ; car jamais ce terme *homme d'esprit* ne peut être pris en mauvaise part, et *bel esprit* est quelquefois prononcé ironiquement. D'où vient cette différence ? C'est qu'*homme d'esprit* ne signifie pas *esprit supérieur, talent marqué*, et que *bel esprit* le signifie. Ce mot *homme d'esprit* n'annonce point de prétention, et le *bel esprit* est une affiche : c'est un art qui demande de la culture ; c'est une espèce de profession, et qui par là expose à l'envie et au ridicule⁵⁵⁸.

Ainsi, le bel esprit est rapidement associé à un travail exercé, voire forcé, sur le langage, d'où la connotation négative qu'il est susceptible de prendre⁵⁵⁹. De là, l'auteur glissera

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 534.

⁵⁵⁹ Ce rapprochement entre bel esprit et auteur de profession sera notamment mis en évidence par Duclos dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, mais pour mieux valoriser la professionnalisation qui marque le véritable bel esprit, au détriment de l'amateur, dans le contexte d'un processus d'affirmation des droits d'auteurs et d'une figure moderne de l'écrivain. Cette transition de l'auteur galant comme amateur vers une figure qui tend de plus en plus vers l'auteur de métier se donnera à voir dans les postures qu'adopteront les auteurs dans leurs œuvres, comme nous le verrons au dernier chapitre. À ce sujet, voir entre autres l'article d'Éloïse Lièvre, « Être ou ne pas être écrivain : la figure du "bel esprit" entre XVII^e et

sur la définition du faux esprit qui s'éloigne également d'une facilité naturelle et de la justesse que préconisait Bouhours, alors que Voltaire affirme que « [l]e *faux esprit* est autre chose que l'*esprit déplacé* : ce n'est pas seulement une pensée fausse, car elle pourrait être fausse sans être ingénieuse ; c'est une pensée fausse et recherchée⁵⁶⁰ ». Ici, c'est bel et bien la volonté affichée de faire parade d'une trouvaille de langage ou d'un tour incongru qui fait l'objet d'une critique qui en condamne les excès. Cette ambition de briller hors de propos sera particulièrement visible, selon le philosophe, dans les tours de langage qui ne seront appuyés que sur les mots : « L'envie de briller et de surprendre par des choses neuves conduit à ces excès. Cette petite vanité a produit les jeux de mots dans toutes les langues, ce qui est la pire espèce du faux bel esprit⁵⁶¹ ». Il est ici intéressant d'observer que la définition de Voltaire du faux esprit se rapproche de celle de l'esprit, à cela près que le premier est affecté et inexact, alors que le second est naturel et toujours juste :

Le faux esprit est précisément le contraire de ces idées triviales et ampoulées : c'est une recherche fatigante de traits déliés ; une affectation de dire en énigme ce que d'autres ont déjà dit naturellement, de rapprocher des idées qui paraissent incompatibles, de diviser ce qui doit être réuni, de saisir de faux rapports, de mêler, contre les bienséances, le badinage avec le sérieux, et le petit avec le grand⁵⁶².

On le voit, pour Voltaire, le mélange des tons et des genres relèvent du faux esprit, alors que chez Perrault, au début du siècle, on encourageait cette manière badine de traiter les matières même les plus sérieuses. En revanche, pour le philosophe, le respect du ton propre à chaque genre littéraire ne permet pas qu'on use de bel esprit dans des ouvrages sérieux. Toutefois, les faibles nuances qu'on peut établir entre, d'une part, le caractère de l'esprit qui permet « de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui

XVIII^e siècle », dans Henri Duranton (dir.), *Le pauvre diable : destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 251-262.

⁵⁶⁰ Voltaire, « Esprit », *art. cit.*, p. 535.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*

paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre » et celui du bel esprit suivant lequel on peut « rapprocher des idées qui paraissent incompatibles » ou « diviser ce qui doit être réuni » laissent présumer que les frontières entre les termes esprit, bel esprit et faux esprit semblent encore très poreuses et ne seront sans doute jamais étanches.

De même, on reconnaîtra rapidement à cette manière de badiner, de parler en énigme et de rapprocher des idées contraires le style des premiers auteurs galants et le goût inspiré par le cercle mondain de Madame de Rambouillet, comme le fait notamment Marmontel dans son article « Affectation » des *Éléments de littérature* : « Le faux bel esprit n'était naturel ni à Balzac, ni à Voiture. Balzac, en prenait le ton par complaisance ; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude : l'hôtel de Rambouillet l'avait gâté. On dit qu'une lettre leur coûtait souvent quinze jours de travail ; ils auraient mieux fait en un quart d'heure, s'ils avaient bien voulu se donner moins de peine⁵⁶³ ». Ce style issu du cercle galant sera alors rapidement rapproché du style parodié par Molière dans ses *Précieuses*, ce qui rejoint les réflexions déjà évoquées sur la seconde préciosité des beaux esprits de ce siècle, avec Marivaux comme chef de file :

L'affectation de Marivaux ne ressemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de Lemaître. Elle consiste, du côté de la pensée, dans des efforts continuels de discernement pour saisir des traits fugitifs, ou des singularités imperceptibles de la nature ; et du côté de l'expression, dans une attention curieuse à donner aux termes les plus communs une place nouvelle et un sens imprévu ; souvent aussi, dans une continuité de métaphores familières et recherchées, où tout est personnifié, jusqu'à un *oui* qui a la *physionomie d'un non*. C'est un abus continu de la finesse et de la sagacité de l'esprit⁵⁶⁴.

Ainsi, alors que l'esprit de Voiture relevait davantage d'un défaut de naturel et de justesse, celui de Marivaux prend plutôt la forme de méticuleuses distinctions sémantiques, alliées à un goût pour l'usage singulier et inattendu de termes qui créent des images dont l'abondance et l'excès sont condamnés. En ce qui concerne Fontenelle,

⁵⁶³ Jean-François Marmontel, « Affectation », dans Sophie Le Ménahèze, (éd.), *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 108.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

bien que Marmontel le juge plus talentueux, il est également assimilé au groupe des beaux esprits : « L'affectation de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux et singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté, afin qu'elle ait plus de finesse. [...] On lui a reproché en général le soin d'aiguiser ses pensées et de briller ses discours, en ménageant, pour la fin des périodes, un trait saillant et inattendu⁵⁶⁵ ». Ici, on accorde également à Fontenelle ce goût pour la finesse et l'ingéniosité du trait d'esprit, particulièrement dans la chute de ces pièces en prose ou en vers, qui font en sorte de « briller ses discours », mais tout en l'accusant de tomber dans l'affectation. Tout comme Voltaire, Marmontel associe donc le bel esprit à une forme de dégénérescence du style, survenue au cours du XVIII^e siècle et qui semblait être passée en habitude.

Le bel esprit sera ainsi également au cœur de la critique que fera l'abbé Le Blanc de l'éloquence moderne, à la fin de la période. En effet, dans le cadre plus général d'une critique des ornements excessifs de ce qu'on a reconnu comme ceux relevant de l'esthétique rococo, l'abbé rappelle d'abord cette dégénérescence qu'auraient subie les lettres françaises depuis quelques années :

Dans les Ouvrages d'un autre genre nous ne somme pas plus heureux ; toutes les fois qu'il m'est arrivé de faire un tour chez les Libraires François qui sont ici établis, j'ai toujours été fâché de les trouver si bien fournis de tant de Livres nouveaux qui s'impriment journellement à Paris, & qui déshonorent notre Nation aux yeux des Etrangers. Aujourd'hui, grands dans les petites choses, & petits dans les grandes ; Philosophes dans les bagatelles, & frivoles dans la Philosophie : au lieu de travailler à l'avancement des connoissances humaines & à la perfection des Arts, nous ne songeons qu'à satisfaire le goût qu'on a dans ce siecle pour toutes les choses superficielles⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶⁶ Jean-Bernard Le Blanc, « Lettre XC. A Monsieur l'Abbé d'Olivet. Révolutions dans l'Empire des Lettres. Caractere de Rousseau. Décadence des Auteurs François. Dispute sur les Anciens & les Modernes. Le bel esprit trop estimé, le bon sens trop négligé. Jugement sur plusieurs Auteurs », dans *Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc, Historiographe des Bastimens du Roi. Cinquième Edition de celles qui ont paru sous le titre de Lettres d'un François*, Lyon, chez Aimé Delaroche, 1758, p. 476-477.

Loin d'être le siècle des lumières philosophiques, le XVIII^e siècle est donc pour l'abbé celui des bagatelles, des frivolités et des choses superficielles dont la vogue se trouve encouragée par l'attrait de la nouveauté que permet de combler l'essor de l'imprimerie. Dans ce contexte, les sujets traités sont aussi légers que le style utilisé est brillant, « on néglige entièrement le solide, on ne cherche que l'agrément⁵⁶⁷ », « on ne s'attache qu'aux tournures, on ne veut plus que des pensées fines⁵⁶⁸ ». Le bel esprit sera alors la figure la plus représentative de cette dégénérescence qui, selon l'abbé Le Blanc, n'est pas sans rapport avec la société moderne et l'influence qu'y exercent les femmes : « La réputation de Bel-esprit dont on est si jaloux, & que l'on obtient à si peu de frais, est l'unique cause de tous ces écarts : comme ce sont les femmes qui la donnent, on n'écrit que pour leur plaisir. Il n'est pas étonnant que tant de gens dans le monde fassent un si grand cas de tous ces Ecrits superficiels ; ce sont ceux qui sont le plus à leur portée⁵⁶⁹ ». Le Blanc fournit alors, sur un ton tout aussi critique, une définition plus précise de l'esprit, en reprenant notamment les propos de Voltaire :

On a des recettes sûres pour en faire ; on en a même depuis peu imprimé le secret. *Il ne faut pour cela que réunir des choses éloignées, ou diviser celles qui paroissent se joindre, ou les opposer l'une à l'autre* (*), & sur-tout donner beaucoup sur l'Antithèse, c'est de toutes les figures de Rhétorique celle qui produit le plus d'effet & qui coûte le moins à mettre en œuvre. Dire les choses autrement qu'on ne les a dites, vouloir donner un air neuf à des pensées usées & triviales, exprimer singulièrement des idées ordinaires, présenter ridiculement des lieux communs, & toujours affecter autant d'ordre dans les mots que de désordre dans les pensées, *c'est faire supérieurement du Bel-esprit*⁵⁷⁰.

Ce talent supérieur du bel esprit, qui se complaît dans un style antithétique où l'on cherche la tournure nouvelle, l'expression singulière et qui met en évidence, pour l'abbé, une forme d'affectation permet d'envisager quelles seront les qualités des auteurs galants de l'âge rocaille. En effet, si le ton adopté ici est celui de la critique, il offre

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 483.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 485.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 484.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 493.

cependant l'occasion de cibler certaines des caractéristiques les plus propres à définir le style galant rococo : le goût de l'antithèse piquante, la nouveauté du trait, l'originalité de l'expression et le travail exercé sur le discours pour le rendre agréable. Ces dernières, abordées sous l'angle des faux brillants, serviront à leur tour de socle à l'élaboration d'une réflexion sur les agréments du discours qui seront, cette fois, pris en bonne part et dont le point de départ semble se situer dans l'influence des théories de l'ingéniosité inspirées des travaux espagnols et italiens.

3. La valorisation des ornements du discours : de l'Espagne à la France

Les premières réflexions sur ce style brillant, qui deviendra bientôt le bel esprit au XVIII^e siècle, prendront appui sur une tradition remontant aux auteurs espagnols et italiens de l'âge baroque⁵⁷¹, d'abord critiqués par les tenants du naturel qui les jugeaient affectés et qualifiaient leur style de recherché. Dans ce contexte, les figures de Sénèque et de Martial, relayées par ceux-ci, serviront de modèles à ce style bref qui deviendra un idéal stylistique au XVIII^e siècle. La faveur dont jouit le style ingénieux paraît ainsi avoir été encouragée par l'influence et la popularité que connurent en France les ouvrages des théoriciens espagnols et italiens de l'éloquence, traduits au cours des années 1635 à 1650. Parmi ceux-ci, Baltasar Gracián est sans doute l'un de ceux qui a connu la plus large diffusion. Particulièrement dans son *Agudeza y Arte de ingenio*, le jésuite s'attache à définir le « bel esprit », qui représente, selon lui, le caractère propre

⁵⁷¹ Bien que les ouvrages des théoriciens italiens, Tesauo principalement, aient également suscité un intérêt certain en France, nous nous intéresserons principalement au traité de Gracián, à la fois parce que les théories de l'Espagnol indiquent particulièrement bien les sources de l'esprit français à travers le concept d'*ingenio* et parce que Bouhours le cite à maintes reprises dans ses propres travaux.

des écrits espagnols : « Si je fréquente les Espagnols, c'est parce que le Bel Esprit prévaut chez eux tout comme l'érudition chez les Français, l'éloquence chez les Italiens et l'invention chez les Grecs⁵⁷² ». En conséquence, l'ambition du théoricien consistera à trouver la meilleure façon d'acquérir ce bel esprit, de produire des pensées ingénieuses en prenant appui sur la tradition rhétorique : « Avec des règles, on forge un syllogisme : forgeons des règles pour faire un trait d'esprit⁵⁷³ ». Cette approche rejoint celle des rhéteurs antiques que nous avons déjà abordée, en ce sens qu'elle porte une attention particulière à l'*elocutio*, Gracián affirmant que « [l]'esprit ne se contente pas de la vérité, comme le jugement, il aspire, de plus, à la beauté⁵⁷⁴ ». Le travail sur l'*elocutio* délaisse ainsi la sphère du jugement, des arguments, pour s'appliquer à celle des agréments, conçus sous l'angle des ornements du discours. Le jésuite établit alors un parallèle entre les différents arts qui repose sur la valeur de l'ornement : « La Solidité de l'architecture serait peu de chose si elle ne visait à l'ornement. Y a-t-il symétrie architecturale grecque ou romaine qui flatte autant la vue qu'un délicat artifice séduit l'intelligence ?⁵⁷⁵ » Cette fonction du trait d'esprit, qui est de séduire l'intelligence, s'accomplit dans ce que Gracián nomme le « *concepto* ». Résultat produit par le travail de l'*ingenio*, il se présente sous la forme de figures d'élocution propres à plaire, toucher et séduire. Or, comme le rappelle Mercedes Blanco, « *conceptos*, employé au pluriel, acquiert très tôt une portée plus technique. Il désigne les réflexions ingénieuses et nouvelles que le poète doit broder sur le donné commun, récit mythologique, topos

⁵⁷² Baltasar Gracián, *Art et figures de l'Esprit. Agudeza y arte de ingenio* [1642], Benito Pellegrin (trad.), Paris, Seuil, 1983, p. 91.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

épique ou amoureux⁵⁷⁶ ». Le *concepto* devient donc inséparable de la forme même qu'il prend dans le discours, des tournures ingénieuses à laquelle il donne lieu : « Le trait d'esprit, l'*agudeza*, et la pensée qu'il porte, le *concepto*, coïncident dans la mesure où l'on admet que la pensée peut être localisée dans un discours⁵⁷⁷ ». Cette conception du *concepto* et de l'*agudeza* ne pouvait que séduire les tenants d'une poésie galante où, dès le XVII^e siècle, les traits font partie « d'une poésie épigrammatique qui multiplie les saillies, conformément à une esthétique de la surprise, accordée à une éthique du divertissement⁵⁷⁸ ». Les figures du discours formeront ainsi le cœur d'une éloquence vouée au phénomène de séduction par la parole, suivant les réflexions de Gracián, qui observe que « [l]es tropes et les figures de rhétorique sont la matière et comme le fondement qui permet que, sur eux, l'acuité édifie ses agréments⁵⁷⁹ ». En ce sens, ce sont les figures qui deviennent centrales dans l'élaboration du discours, occupant une place tout au moins aussi importante que l'*inventio* : « Ce qui, pour la rhétorique, n'est que formalité devient, dans notre art, matière sur laquelle il jette l'émail de son artifice⁵⁸⁰ ». Ce qui constituait un accessoire, voire un mal nécessaire, devient ici le socle sur lequel peut s'édifier tout discours qui se donne pour but de séduire l'autre, le trait d'esprit acquérant, dans ce contexte, une valeur enchanteresse. Le caractère nécessaire, fondateur, de l'ornement est alors constamment réaffirmé par le jésuite tout au long de l'ouvrage, notamment lorsqu'il déclare qu' « [u]n entendement sans pointe ni piquant est un soleil sans lumière, sans rayons⁵⁸¹ ». Gracián précise par ailleurs que ces artifices

⁵⁷⁶ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, H. Champion, 1992, p. 62.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁷⁸ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁷⁹ Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

rhétoriques, alliés à un art de l'acuité sentencieuse, qui serviront de matière à former des pointes, des traits piquants et des pensées ingénieuses, se donnent à voir particulièrement bien dans les petites pièces de poésie, mais également dans celles en prose : « Ces concepts par sentence ne servent pas seulement à conclure parfaitement une épigramme ou un sonnet mais, même au milieu d'une narration ou d'un discours, ils tombent comme perles de rosée sur les fragrances fleurs⁵⁸² ». Pareille référence au concept de *sentence* permet, au surplus, de constater l'importance de l'héritage d'un auteur tel que Sénèque dans le développement de la théorie de Gracián. Sénèque « au prodigieux jugement, qui donna du style au stoïcisme et de la politesse à la philosophie⁵⁸³ », est perçu comme le meilleur représentant de ce style piquant et un modèle constamment cité quant à l'excellence du style ingénieux. La référence à Sénèque permet même à l'auteur d'établir une tradition de l'*ingenio* qui se donnerait le mieux à voir dans une écriture du petit, voire du discontinu :

Je réserve à l'examen le plus judicieux la grande question que, dans la pratique, les princes de l'esprit ont déjà tranchée : quel est l'emploi le plus parfaitement digne de l'esprit, l'acuité libre ou celle qui s'ajuste au fil d'un discours ? Celle qui se présente en fragments détachés ou celle qui se plie au développement continu d'un plan ? [...] En Espagne a toujours régné la liberté dans l'inspiration et la forme, soit par orgueil individualiste, soit par impatience naturelle de la nation, non par manque d'invention. Ses deux premiers génies, dans l'ordre du jugement Sénèque et dans l'ordre de l'esprit Martial, fondèrent cette opinion et en accréditèrent le goût. Le premier, prudent, ne se put jamais assujettir à la rigueur d'un discours composé, à la contrainte d'un plan. [...] Il écrivit des *Épîtres*, le genre le moins soumis à des règles, le plus libre pour dire ce que l'on veut sans être prisonnier d'une façon, sans obligation d'aucune sorte. Il commence et finit comme et quand il veut et avec un artifice moindre, le plaisir qu'il nous procure est plus grand⁵⁸⁴.

La thèse suivant laquelle un style fragmenté et libre serait le plus propre à s'accorder à l'acuité sentencieuse, que représente au mieux la figure de Sénèque, annonce ce goût déjà évoqué des auteurs galants pour le discours discontinu et la brièveté, de même que

⁵⁸² *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 271-272.

pour le genre de l'épître qui constituera sans aucun doute l'un des genres privilégiés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. À cet éloge du style libre de Sénèque, qui sait allier la justesse du propos à l'agrément de la forme, se joindra celui de Martial, dont les épigrammes se présentent comme le modèle de l'acuité :

Martial arriva à Rome pour étudier l'art oratoire mais sa vivacité extrême, ne souffrant point les embarras d'une éloquence esclave, s'en affranchit pour s'élever librement vers tous les genres et tous les modes d'acuité, éternisés dans ses épigrammes.

Ce goût (je ne prétends pas catégoriquement que ce soit le meilleur) demeura attaché à cette ingénieuse nation espagnole, belle face du monde, mais il ne fut jamais plus en faveur qu'en ce siècle où ont fleuri les génies à l'ombre de sa vaste monarchie. Tous ont écrit avec une belle liberté, tant dans le domaine sacré que profane⁵⁸⁵.

Ici, la figure de Martial est donc valorisée pour son talent dans tous les modes d'acuité dont ses épigrammes présentent le modèle achevé⁵⁸⁶, Gracián favorisant le style ingénieux espagnol aux dépens d'une éloquence romaine d'inspiration cicéronienne. Ces modèles d'acuité sentencieuse que représentent Sénèque et Martial devaient bientôt trouver un écho favorable dans un XVIII^e siècle galant qui convenait que le petit était préférable au grand, ou du moins avait des agréments que le grand n'avait pas. Certes, l'ouvrage de Gracián est souvent considéré par la critique comme une rhétorique baroque, si bien qu'on pourra sans doute s'interroger sur sa pertinence pour l'étude d'un style relevant d'une galanterie rocaille. Si certains considèrent, le rococo comme une forme tardive de baroque en petit, rien n'interdit de retrouver dans le style rococo des traces de cette théorie du *concepto*, mais vidée à la fois de sa visée persuasive et de son potentiel de sublime ou de pathétique. Le style rococo, de ce point de vue, serait un *agudeza* vidé de son argument ou, du moins, où la forme primerait sur le fond, où la tournure plaisante importerait davantage que la justesse du concept. Or, cette réappropriation rocaille des théories de l'*ingenio* devait auparavant passer par le travail

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁸⁶ Le Brun fera paraître, par exemple, une multitude d'épigrammes imitées de Martial, notamment dans son recueil d'*Épigrammes, madrigaux, & chansons*, Paris, chez Nicolas Le Breton fils, 1714.

des théoriciens français du tournant du siècle. Dans ce contexte, les travaux de Gracián servirent d'inspiration à plusieurs auteurs quand ils cherchèrent à définir le bel esprit, sans que ceux-ci se départissent pour autant de la réserve qu'imposait la tendance excessive à l'ornementation propre à la tradition espagnole que manifestaient les exemples offerts par Gracián. Ainsi, si l'on pouvait découvrir quelques exemples de cette ingéniosité stylistique qui intéressait autant les rhéteurs français que les auteurs galants chez Marino ou encore le Tasse, les modèles les plus constamment réaffirmés seront puisés dans la tradition galante française, plus modérée en ce qui concerne l'usage des figures de l'esprit.

Au tournant du XVIII^e siècle, ce sont les écrivains de la première génération galante qui serviront de modèles au développement d'un style ingénieux qui usera de tous les brillants que lui offre cette nouvelle rhétorique des agréments. Sur ce point, Vincent Voiture constitue sans aucun doute un modèle privilégié par de nombreux théoriciens, Bouhours le premier⁵⁸⁷. De fait, si le rhéteur fait intervenir les réflexions d'Hermogène dans sa définition des différents types de pensées, sa théorie prend davantage appui sur les exemples fournis par les auteurs anciens et modernes, parmi lesquels Voiture semble avoir l'avantage (et ce n'est pas peu dire dans une rhétorique qui, comme l'a souvent remarqué la critique, se donne à lire comme une rhétorique de l'exemple). Bouhours situe d'ailleurs chez Voiture l'origine du développement de ce style galant dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* : « On peut dire que Voiture nous a appris cette manière d'écrire aisée & delicate qui regne presentement. Avant luy on pensoit n'avoir de l'esprit que quand on parloit Balzac tout pur, & qu'on exprimoit de

⁵⁸⁷ Sur la réception critique de Voiture, on consultera Sophie Rollin, *Le style de Vincent Voiture. Une esthétique galante*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

grandes pensées avec de grands mots⁵⁸⁸ ». Ici, c'est Voiture, l'auteur-phare de la première période galante, qui sert de modèle dans cette filiation sur laquelle la galanterie littéraire du XVIII^e siècle prend appui. Aussi cette réappropriation du style ingénieux défini par Gracián passe-t-elle par des références constantes à Voiture, qui devient le modèle du style bref, à la fois dans son côté gracieux et dans son côté brillant, comme le rappelle Bouhours : « C'est sans doute pour cela, repartit Philanthe, que Voiture a des pensées si jolies : car personne n'a mieux mis en œuvre ce que la nature a de plus délicieux & de plus riant⁵⁸⁹ ». Les jolies pensées de Voiture fourniront dès lors des exemples achevés de l'utilisation plaisante de ces ornements du discours qui peuvent, par leur agrément même, se passer d'argument plus solide. Citant à de nombreuses reprises l'auteur des *Lettres de la Carpe au Brochet* dans *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Bouhours insiste sur le fait que c'est précisément le ton badin utilisé par l'épistolier qui lui permet de faire primer les ornements du discours sur le sérieux du propos : « L'ironie me semble encore toute propre à faire passer l'hyperbole, poursuit Eudoxe. Dès qu'on raille ou qu'on badine, on est en droit de tout dire⁵⁹⁰ ». Bouhours insistera plus loin sur ce ton badin qui, comme nous l'avons vu, permet de déroger l'espace d'un moment aux règles de justesse et de vérité :

[O]n peut tout dire en riant, & mesmes si vous y prenez garde, le faux devient vray à la faveur de l'ironie : c'est elle qui a introduit ce que nous appellons contrevérité, & qui fait que quand on dit d'une femme libertine & scandaleuse, que c'est une très-honneste personne ; tout le monde entend ce qu'on dit, ou plutôt ce qu'on ne dit pas⁵⁹¹.

⁵⁸⁸ Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, op. cit., p. 247.

⁵⁸⁹ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op. cit., p. 179.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

Si, dans cet extrait, Bouhours tente de racheter le faux en lui accordant une part de vérité que fait apparaître la figure utilisée, le faux est bientôt excusé au nom d'un esprit de badinage qui permet de se jouer de la vérité :

Mais quand Voiture auroit parlé de son chef, je ne le chicanerois pas : c'est un Ecrivain enjoué, qui dans une petite débauche d'esprit dit des folies de gayeté de cœur pour se réjouir & pour réjouir les autres ; de mesme à-peu-près qu'en diroit un homme de belle humeur, qui estant à table avec ses amis feroit semblant d'extravaguer après avoir un peu bû. On ne doit pas prendre au pied de la lettre ce qui échape en ces rencontres [...]⁵⁹²

Lorsqu'il ne s'agit que de se réjouir et de réjouir les autres, le badinage un peu libre est donc rendu légitime, particulièrement dans les réunions mondaines empreintes de gaieté. Bouhours vient d'ailleurs préciser sa pensée en fournissant un exemple tiré de Voiture, encore, et qui lui permet de justifier l'apparence de faux brillant dont use l'épistolier, alors qu'il commente un passage d'une célèbre lettre à Mlle Paulet où l'auteur cite Roland en tant que personne réelle et non comme roman éponyme : « Si j'osois condamner Voiture, repartit Eudoxe ; je dirois qu'en ces deux rencontres il s'oublie un peu, & sort du caractère de véritable bel esprit : mais j'aime mieux dire qu'il se jouë agréablement de son sujet, & que des Lettres galantes ne demandent pas une vérité si austère que des Epitres dédicatoires, qui sont d'elles-mesmes graves & sérieuses⁵⁹³ ». Bouhours laisse donc entrevoir ici qu'il se trouvent des degrés dans la justesse des pensées et qu'en matière de galanterie, il est permis plus qu'ailleurs de déroger à la vérité puisque l'on se place sous les auspices bienveillants du badinage. Aussi, « il ne faut pas l[e] prendre à la rigueur, ni selon les règles de l'exacte vérité. Le genre galant a ses licences aussi bien que le genre poétique ; & c'est en ces rencontres qu'on a droit de passer du propre au figuré⁵⁹⁴ », renchérit Bouhours. L'équivoque, souvent rejetée par les

⁵⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 180-181.

théoriciens classiques, devient donc une figure privilégiée dans le cadre galant et les auteurs en useront constamment dans leurs pièces poétiques, Voiture le premier. L'aisance, la délicatesse et l'esprit définiront alors ce style dont Voiture proposera le modèle tout au long du siècle, comme en témoigne La Croix dans son ouvrage sur la poésie française : « Cependant il faut avoir beaucoup d'esprit & de délicatesse pour bien sentir toute celle, qui est renfermée dans les écrits de Voiture. On ne voit rien dans nôtre Langue, qui soit plus fin, plus délicat & plus enjoué que ses Lettres⁵⁹⁵ ». Encore ici, La Croix relèvera ce caractère de fausseté souvent remarqué dans les propos de l'épistolier, mais en prenant, suivant Bouhours, celui-ci en bonne part : « Ces Vers ne sont pas si exacts, mais le tour en est heureux & singulier. Cete urbanité qu'il admiroit dans les Ouvrages de l'Antiquité, se rencontre dans tous les siens ; le sel Atique y est répandu par tout, & jamais on n'a mieux entendu l'Art de badiner noblement & agreablement⁵⁹⁶ ». Bien que La Croix identifie l'*urbanitas* antique comme l'une des sources du style de Voiture, il en remarque surtout le caractère novateur, réaffirmant ainsi le statut de l'auteur comme précurseur du style galant : « Mr Pelisson dit que Voiture a formé sur la lecture des Anciens & des Modernes, je ne sai quel caractere nouveau, qu'il n'a imité de personne, & que personne presque ne peut imiter de lui ; c'est faire son Eloge en peu de mots. Il avoit toutes les qualitez d'un galand homme ; il étoit fort poli, genereux, obligeant, sincere & bon ami⁵⁹⁷ ». La valorisation de Voiture comme modèle à la fois de l'homme et du style galant, allié à une légitimation nouvelle de la fausseté basée sur un usage du brillant et de l'esprit, lui-même fondé sur l'agrément et le badinage, permet dès lors d'appréhender le discours d'une nouvelle manière. L'exigence de justesse et de

⁵⁹⁵ Phérotée de La Croix, *L'art de la poesie françoise, op. cit.*, p. 402.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 402-403.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 403.

vérité qui en régissait auparavant l'exercice semble maintenant hors de propos, sinon désuète. C'est d'ailleurs ce que donnait déjà à entendre Bouhours dans *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, alors que Philanthe s'exprimait en ces termes :

[J]'ay peine à me persuader qu'une pensée ingénieuse soit toujours fondée sur le vray : je croy au contraire avec un fameux Critique, que le faux en fait souvent toute la grace, & en est mesme comme l'ame. En effet, ne voyons-nous pas que ce qui pique davantage dans les épigrammes, & dans d'autres pieces où brille l'esprit, roule d'ordinaire sur la fiction, sur l'équivoque, & sur l'hyperbole, qui sont autant de mensonges ?⁵⁹⁸

Quand l'esprit veut briller, la raison peut et parfois même doit se taire, le faux de la tournure constituant la condition nécessaire de l'agrément. Aussi Bouhours se réfère-t-il à la fois aux théoriciens antiques de la brièveté en même temps qu'aux Italiens et aux Espagnols pour appuyer son propos :

Après tout, repartit Philanthe, au regard du vray que vous voulez établir, & que vous cherchez dans toutes les pensées ingénieuses, des Auteurs très-graves ne sont pas de vostre avis. Sans parler de Macrobe ni de Sénèque, qui nomment sophismes plaisans, ce que nous appellons pointes d'esprit, ce que les Italiens appellent *vivezze d'ingegno*, & les Espagnols *agudezas* ; Aristote réduit presque tout l'art de penser spirituellement à la métaphore, qui est une espece de tromperie ; & le Comte Tesauro dit, selon les principes de ce Philosophe, que les pensées les plus subtiles & les plus exquises ne sont que des enthymêmes figurez, qui plaisent & imposent également à l'esprit⁵⁹⁹.

Les petites tromperies sophistiques rejoignent donc ici les *agudezas* dans une définition du brillant qui laisse toute la place au jeu et à la séduction exercée par l'agrément de la figure. Il semblerait en effet qu'on soit désormais passé d'un régime de pensée basé sur une poétique attentive à enseigner le bon usage des différents éléments du discours à une conception du langage fondée sur des présupposés esthétiques où ce qui importe est le sentiment que l'on procure à l'autre. En ce sens, la vérité et la justesse ne peuvent plus constituer des critères de jugement en matière d'ouvrages d'esprit, mais doivent laisser place à l'agrément qu'on ne peut appréhender qu'à partir du sentiment de celui qui les reçoit. La fausseté d'une pensée ne devient donc plus un défaut dès lors qu'elle plaît,

⁵⁹⁸ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op. cit., p. 13.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 20.

surprend, séduit. Ainsi, il se s'agira plus de trouver des règles propres à produire une belle œuvre, une œuvre réussie, suivant certains présupposés classiques, mais de dégager ce qui fait qu'une œuvre plaît, d'où provient l'agrément dans le style. Dans ce contexte, Étienne-Simon Gamaches offrira le premier ouvrage d'importance sur la question en 1718 en faisant paraître *Les agréments du langage réduits à leurs principes*.

4. Les agréments du langage et le style brillant

Dans l'édition qu'il propose de l'ouvrage de Gamaches, Jean-Paul Sermain indique d'entrée de jeu que « les exemples frivoles du chanoine portent tous les stigmates de ce qu'est [...] la dégénérescence du rococo⁶⁰⁰ ». Cette observation rejoint les remarques déjà commentées des critiques de l'affectation moderne, qu'il s'agisse de Saint-Didier, de Marmontel ou de l'abbé Le Blanc, et qui s'inscrivaient dans un discours plus général sur la décadence liée au goût rococo. Or, l'étude des agréments du langage proposée par Gamaches « offre aussi l'une des rares descriptions contemporaines de ce qui caractérise sinon le style des Lumières, du moins ce style du XVIII^e siècle synonyme pour nous d'esprit et d'élégance⁶⁰¹ ». En effet, l'on peut considérer l'ouvrage du chanoine comme l'une des principales théorisations du style galant sur son versant positif. L'ambition de Gamaches consiste précisément à découvrir les règles qui régissent ce je-ne-sais-quoi qui plaît en établissant un « système capable enfin d'expliquer ce qui fait le *plaisir* du langage⁶⁰² ». Dans cette optique, il s'intéressera particulièrement aux figures qui procurent l'agrément au discours, tout en formant un

⁶⁰⁰ Jean-Paul Sermain, « Le sens de la répartie », dans Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, [1718] 3^e partie, Jean-Paul Sermain (éd.), Paris, Édition des Cendres, 1992, p. 10.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 13.

système basé sur une classification des styles, qui seront identifiés au nombre de trois : le style net, le style vif et le style brillant. Comme l'indique Sermain, Gamaches reprend alors les travaux de Bouhours, mais dans une optique qui prend appui sur la réception du discours, en prétendant « montrer le rapport entre ce qui est tu et ce qui est dit, expliquer comment le destinataire est sollicité et quel rôle il joue⁶⁰³ ». Dans cette étude d'une réception somme toute esthétique des œuvres, les auteurs galants seront favorisés, sans doute pour leur propension à privilégier justement ce plaisir charmant que procure la poésie. Parmi ceux-ci, Voiture sera le plus cité et constituera le modèle du style brillant que s'efforce de définir le théoricien, alors qu'il qualifiera l'épistolier d'« ingénieux auteur » qui « peut s'égayer quand bon lui semble »⁶⁰⁴. Cette facilité à s'égayer et la grâce de la tournure que le style galant suppose donne ainsi à voir un premier aspect de cette définition du style brillant. Gamaches précise également que « [c]e qui rend l'élocution brillante, c'est ce qui dans le discours sert à mettre l'esprit en défaut, et à lui causer une sorte de surprise, qui lui donne moyen de se rendre attentif, sans qu'il en coûte aucun effort : c'est ce que font le tour, les traits et les pensées⁶⁰⁵ ». Le brillant est ainsi une façon de tourner le propos qui permet de surprendre l'autre en le séduisant par des traits ingénieux. Encore une fois, il s'agit surtout de laisser place à l'imagination du lecteur, en lui permettant de découvrir lui-même l'ingéniosité cachée dans le petit mystère de l'expression : « Le tour ainsi que le mot semble le porter, est une manière détournée de faire entendre ce qu'on affecte de ne point déclarer⁶⁰⁶ ». Suivant ce principe, ce penchant à l'équivoque qu'affectionnent les auteurs galants sera favorisé au

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁰⁴ Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

détriment d'une tournure qui serait plus naturelle, alors que Gamaches propose en exemple ces vers de Pavillon :

[...] c'est ainsi que M. Pavillon en envoyant à une dame des vers de commande, lui dit :
 « Excusez qui n'a pu mieux faire ;
 On ne réussit pas toujours,
 Quand on a dessein de VOUS PLAIRE. »
 On ne sait, comme vous voyez, si M. Pavillon veut lui dire qu'on ne vient pas toujours à bout de lui faire plaisir, quand on en a envie ; ou bien s'il entend qu'on ne peut que difficilement se faire aimer d'elle, quelque envie qu'on en ait ; ce dernier sens est, ce semble, le moins naturel ; mais il est le plus galant⁶⁰⁷.

La double entente, constamment reprise par les auteurs galants dès l'époque de Voiture et de Pavillon, loin de conduire à une forme d'affectation ou de galimatias indéchiffrable, est désormais considérée comme un agrément du langage, dans lequel l'esprit du lecteur se trouve par ailleurs mis à contribution. Suivant cette optique, la préférence va à l'artifice au détriment du naturel. C'est précisément cette tendance qu'observe Jean Weisgerber à propos du style rococo, notamment en ce qui a trait au brillant et au clinquant qui le caractérisent : « Opposés au “vrai”, au “naturel”, à la sage simplicité, tous deux relèvent de l'art, non pas de la nature, loin de l'idée traditionnelle que l'on se fait de la *mimesis*⁶⁰⁸ ». En ce sens, Gamaches, dans son étude du style brillant, identifie ce qui distingue particulièrement le style galant dans son versant rococo : d'une part, l'ingéniosité et le potentiel de surprise agréable que recèle l'expression chantournée ; d'autre part, la superficialité et l'artifice que ce tour suppose. De fait, « le brillant, apparenté à la mode, au luxe, à la frivolité, privilégie l'éclat et la surface aux dépens de la consistance et de la profondeur ; il préfère le paraître à l'être et, sans conteste, l'accessoire à l'essentiel, le petit au grand⁶⁰⁹ ». Cette valorisation de l'ornement en soi, dont la justification se trouve dans le plaisir esthétique seul, distinct

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 171-172.

⁶⁰⁸ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

d'une exigence de justesse ou de vérité, rejoint donc la sphère du clinquant, où toute la valeur se trouve dans une superficialité éclatante. Certains tenteront alors de justifier cet usage de l'ornement *per se*, si fortement ancré dans une esthétique du plaisir.

Cette position, l'abbé Trublet l'adoptera dans ses *Essais*, en se plaçant dans le sillage des travaux de Gamaches, notamment en ce qui a trait au rôle joué par le lecteur dans l'appréciation des œuvres. L'abbé valorisera, en ce sens, un style bref, alors qu'il observe qu'

[u]n Ecrivain fait penser ses Lecteurs en deux manieres ; en leur laissant toujours quelque chose à deviner dans chaque pensée, ou bien en leur donnant lieu d'ajouter d'autres pensées à celles qu'il leur présente. Souvent la finesse & la délicatesse d'un certain tour, ne vient que de la suppression adroite de quelques mots. C'est une mécanique qu'il n'est pas fort difficile d'apprendre & de réduire en pratique. L'Auteur des Agrémens du Langage, &c. a bien dévoilé de petits misteres de l'art d'écrire. Quelqu'un apeloit son Livre, le Dictionnaire des pensées fines⁶¹⁰.

Ici, l'ingéniosité, tout comme chez Gamaches, s'incarne donc dans un tour mystérieux, qui donne à penser et dont le style concis permet l'élaboration d'une tournure fine et délicate. Or, contrairement à Gamaches qui cherchait particulièrement à légitimer l'usage du style brillant par une attention accrue au plaisir du lecteur, Trublet insistera davantage sur l'inadéquation du concept de justesse dans le jugement porté sur le style des ouvrages galants et affirmera que, « [d]ans les Ouvrages de pur agrément, le bon, c'est ce qui plaît, & il n'y a de vrais défauts que les défauts désagréables. Dès qu'on ne se propose que de plaire, ce qui plaît, quelque défectueux qu'il puisse être, vaut mieux que ce qui ne plaît point, fût-il sans défaut⁶¹¹ ». D'entrée de jeu, l'abbé se situe d'un point de vue esthétique et fait de l'exigence de plaire le cœur de la poésie. Aussi Trublet précise-t-il sa pensée en distinguant ces deux régimes que nous avons identifiés plus tôt :

⁶¹⁰ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1754, t. 3, p. 461.

⁶¹¹ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1760, t. 4, p. 60.

Il faut nier nettement que le principal mérite des ouvrages de goût & d'agrément, leur mérite spécial & caractéristique, consiste dans le vrai, pour pouvoir soutenir qu'il en faut juger par sentiment & non par discussion. La meilleure preuve que puissent apporter les défenseurs de cette Thèse, est que le mérite des ouvrages d'esprit consiste à plaire, & que c'est au sentiment à juger de ce qui plaît. Plus vous ferez voir de défauts dans un ouvrage qui plaît, plus, dans un sens, vous prouvez en faveur de cet ouvrage⁶¹².

Dès lors, le faux se trouve légitimé lorsqu'il est propre à former des tours plaisants, ce qui constitue l'ambition première d'une poésie qui trouve sa source dans les réflexions sur le goût et le sentiment esthétique. Dans ce contexte, la futilité du propos tourné vers le seul agrément et résumé sous le terme de *bagatelle* sera le modèle de ce type de discours marqué par les faux brillants :

Le bel esprit pourroit dire au faux Savant & au faux Philosophe : Nous nous occupons de bagatelles les uns & les autres. Mais mes bagatelles sont agréables, & les vôtres ne le sont pas. Dans un sens les bagatelles du bel esprit sont utiles, pourvu néanmoins qu'elles ne soient pas dangereuses & nuisibles ; car il est utile qu'il y ait des Ecrivains agréables. Outre que la lecture de leurs ouvrages remplit des momens qu'on emploieroit plus mal, elle peut donner le goût de la lecture à des personnes qui ne l'auroient jamais eu. Attirées par le plaisir que leur a fait un Livre purement agréable, elles en liront ensuite un autre où les agréments sont employés à orner & à embellir des vérités utiles. La lecture de ces Livres purement agréables, ne peut les dégoûter que des Livres utiles sans agrément, mais elle leur donnera du goût pour ceux qui sont à la fois utiles & agréables⁶¹³.

Dans cet extrait, le détour utilisé par l'abbé permet de fournir une forme de légitimation aux ouvrages de pur agrément en affirmant que, par le plaisir qu'ils procurent, ils pourront susciter l'envie de lectures plus solides, le plaisir pouvant ainsi éventuellement conduire à l'utile, mais ne lui étant pas intrinsèquement lié suivant l'exigence classique. En effet, le plaisir de la lecture n'est ici qu'un truchement potentiel pouvant mener un lecteur motivé vers d'autres ouvrages comportant certaines vérités utiles que ne recèle toutefois pas l'ouvrage de pur agrément. Trublet reprendra d'ailleurs ce paradigme de l'agréable et de l'utile un peu plus loin, alors qu'il reconnaît d'abord que ce type d'ouvrage de pur agrément est le plus répandu parmi les écrits français des dernières années : « Les étrangers nous reprochent que beaucoup de nos ouvrages ne sont que

⁶¹² *Ibid.*, p. 85.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 63-64.

d'ingénieuses bagatelles, de jolis riens ; qu'ils sont vuides de choses & de pensées solides ; qu'ils n'ont point de fonds. C'est, disent-ils, une gaze chargée de broderie⁶¹⁴ ». Toutefois, pour répondre à ces critiques, l'auteur, s'il ne déroge pas totalement au principe classique de l'*utile dulci*, semble ici inverser l'axiome, puisque c'est désormais l'agréable qui est nécessaire, l'utile pouvant parfois y trouver son chemin : « [i]l y a des ouvrages savans aussi inutiles, & dès-lors moins estimables que les ouvrages d'agrément les plus frivoles. Un ouvrage frivole, mais agréable, & dans lequel il y a de l'Esprit & du génie, est préférable à un ouvrage savant, mais inutile, & dans lequel il n'y a que du savoir. En général, l'esprit sans la science, vaut mieux que la science sans l'esprit⁶¹⁵ ». Dès lors, en s'éloignant des présupposés classiques, Trublet favorise le tour ingénieux que procure l'esprit au discours et dont la légitimation réside dans la valeur esthétique accordée au style du poète et l'idée même de goût, tout en prenant le Tasse pour exemple :

M. Despreaux se moque de ceux qui préfèrent le Clinquant du Tasse à l'or de Virgile. C'est peut-être l'esprit & le jugement qui pèchent en eux plutôt que le goût. Ce qui leur plaît, est bon par l'endroit par lequel il leur plaît. Le Clinquant a une sorte de mérite, dès-lors qu'il brille. Mais peut-être ce Clinquant leur paroît-il de l'or : c'est-à-dire, peut-être les pensées du Tasse leur paroissent-elles vraies. Montrez-leur-en la fausseté, ils ne les trouveront plus belles ; ou ils trouveront seulement beau le tour que le Poète leur a donné ; & en cela ils n'ont pas tort⁶¹⁶.

En effet, non seulement le clinquant (terme d'ailleurs favorisé par une esthétique rococo, comme l'a bien mis en évidence Weisgerber⁶¹⁷) ne requiert aucune justesse, puisqu'il ne porte que sur les mots, mais il se trouve même justifié par le sentiment esthétique. Aussi suppose-t-il parfois une fausseté indispensable aux tours ingénieux où « l'essentiel est de plaire⁶¹⁸ » : « Bien loin que la parfaite justesse soit essentielle au beau & à l'agréable, la

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

⁶¹⁷ Voir *Les masques fragiles*, *op. cit.*, p. 89-sq.

⁶¹⁸ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. 4, *op. cit.*, p. 102.

plûpart des bons mots, des traits ingénieux & saillans ne sont tels que par quelque défaut de justesse dans l'expression. Mettez-y cette parfaite justesse ; substituez le mot propre ; ce trait si piquant ne sera plus qu'une chose commune⁶¹⁹ ». L'exigence de naturel et de justesse se défait donc ici au profit des séductions qu'exercent le brillant et le clinquant qui accordent le primat à l'artifice. Suivant cette optique nouvelle, il s'agit de « tourner le nécessaire en ornement⁶²⁰ », insiste Trublet. Les critères ont donc changé : à la justesse et la vérité, on a substitué la nouveauté, la singularité, la finesse, la vivacité. Dès lors, les défauts peuvent devenir des beautés : « On pourroit dire de la plûpart des meilleurs bons mots, que s'il n'y avoit rien à y reprendre, il n'y auroit rien à y louer ; que si rien n'y faisoit peine, rien n'y feroit plaisir ; qu'enfin ce sont des fautes heureuses & des défauts agréables⁶²¹ ». Encore une fois, plus que légitimé, le faux devient favorisé, encouragé, puisqu'il procure un agrément que la vérité ne possède pas, le clinquant devenant une qualité recherchée. Ici encore, c'est la référence à Sénèque qui permet d'inscrire cette réflexion dans une perspective généalogique :

Les Auteurs qui écrivent par mots & bons mots, & qui sont remplis de traits d'esprit, Senéque, par exemple, ont ordinairement bien du faux, tant dans le fond de leurs pensées & de leurs raisonnemens, que dans la manière de les exprimer. 1°. La sorte d'esprit qui donne du goût & du talent pour les bons mots & les traits ingénieux, se trouve rarement avec beaucoup de jugement & de sens. 2°. Comme je l'ai remarqué, la plûpart de ces bons mots & de ces traits brillans ne sont tels que par quelque défaut de justesse⁶²².

Dans ce passage se trouve clairement exposée la pensée de l'abbé en ce qui concerne les brillants du discours : d'abord, la figure de Sénèque en rend l'usage légitime en leur conférant un ancrage historique ; ensuite, bien que le faux en fasse souvent toute la substance, c'est ce faux même qui lui procure tout l'agrément ; enfin, ces faux brillants, sources de plaisir, sont particulièrement nécessaires pour produire les bons mots et les

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁶²⁰ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. 3, *op. cit.*, p. 460.

⁶²¹ Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. 4, *op. cit.*, p. 99.

⁶²² *Ibid.*

traits ingénieux. Dans le cadre de ces réflexions, il n'est dès lors pas surprenant que les auteurs galants, adeptes d'épigrammes, madrigaux, énigmes et autres jeux d'esprit aient favorisé l'essor du style brillant au cours du XVIII^e siècle. L'abbé La Porte mentionne d'ailleurs ce rapport étroit entre les genres littéraires privilégiés par les auteurs galants et ce style ingénieux qui allie le badinage spirituel aux brillants du discours :

Dans l'exposition que vous ferez de ces ouvrages ingénieux, badinant à leur exemple avec vos lecteurs, & répandant les fleurs avec ces auteurs dont vous parlerez, vous ne tomberez pas dans cette sévérité de quelques critiques, qui veulent que tout soit écrit dans le goût de Cicéron ou de Quintilien. Ils crient que l'éloquence est éternuée, que le bon goût est perdu, parce qu'on aura prononcé dans une Académie un discours brillant, qui ne seroit pas convenable au Barreau. Ils voudroient qu'un Conte fût écrit du style de Bourdaloue. Ne distingueront-ils jamais le tems, les lieux & les personnes ? Veulent-ils que Jacob, dans le Paysan parvenu, s'exprime comme Pelisson ou Patru ? Une éloquence mâle, noble, ennemie des petits ornemens, convient à tous les grands ouvrages. Une pensée trop fine seroit une tache dans le Discours sur l'Histoire universelle de l'éloquent Bossuet. Mais dans un ouvrage d'agrément, dans un compliment, dans une plaisanterie, toutes les graces légères, la naïveté ou la finesse, les plus petits ornemens trouvent leur place⁶²³.

Ainsi, La Porte distingue bien le champ d'application de ces petits ornements, de cette finesse de pensée, de ces tours brillants si peu dans le goût des Bossuet et des Bourdaloue : c'est celui des petits contes de fée et autres ouvrages d'agrément où l'on se plaît à badiner. Dans ce contexte, La Porte se garde bien toutefois de remettre en cause la hiérarchie des genres depuis longtemps établie. Il reconnaît qu'une éloquence vigoureuse est le propre des « grands ouvrages », auxquels sied davantage le style périodique cicéronien, mais les petits ouvrages d'esprit ont désormais également leur place au sein de la République des lettres et c'est proprement dans un style inspiré du badinage galant qu'ils trouvent leur voie(x).

De Bouhours à La Porte, nous avons vu que se mettait lentement en place une conception nouvelle des ornements du discours. En effet, d'abord jugés comme un mal nécessaire ou, du moins, comme un ajout commode venant soutenir un argument solide,

⁶²³ Joseph de La Porte, *École de littérature*, op. cit., p. 195-196.

ils acquièrent tout au long du siècle une autonomie grandissante, favorisée par une vision moderne et galante de la littérature. Tout se passe alors comme si les agréments du langage étaient non plus jugés accessoires, mais devenaient le cœur de tout discours galant et se trouvaient justifiés dans ce cadre par le plaisir du lecteur (et de l'auteur) qui constitue leur ambition première. En ce sens, si le style rococo s'inspire des théories baroques de l'*ingenio*, c'est certainement en vidant le *concepto* de son potentiel d'élévation et d'aspiration au sublime, tout en conservant l'attrait exercé par les figures de l'esprit mais qui, sans ravir, se bornent à plaire. De la même façon, alors que nombre de chercheurs contemporains ont tenté d'établir un rapport entre le style rococo et le style des Lumières, il semble que le second ne puisse correspondre au premier que vidé de sa visée persuasive. De fait, si l'importance accordée aux ornements du discours et le style antithétique paraissent les rapprocher, le style rococo ne cherche qu'à plaire et à charmer agréablement, alors que l'esprit des Lumières est inséparable d'une volonté de convaincre l'autre, ambition dans laquelle l'agrément joue certainement un rôle, mais n'en constitue pas le but ultime. Ainsi, qu'on le considère comme un baroque de boudoir ou de l'esprit sans argument, le style rococo laisse apercevoir cette propension à la miniaturisation qu'avait relevée J. Philippe Minguet⁶²⁴ et qui est d'autant plus marquée dans les thèmes et motifs qui sont favorisés par les auteurs galants que ceux-ci apparaissent dans des pièces fugitives qui, une fois de plus, mettent en évidence ce goût rocaille pour le petit.

⁶²⁴ Voir son ouvrage déjà cité.

TROISIÈME PARTIE

THÈMES ET MOTIFS DE LA GALANTERIE ROCAILLE

CHAPITRE I

FÉERIE DU DÉCOR

Dans le contexte de l'esthétique galante à l'époque rococo, les ornements du discours constituent la base d'une conception de l'éloquence et de la poésie toute vouée à l'attrait du plaisir. Alors que les agréments du langage mettent en évidence un goût rocaille pour l'ornementation, les motifs qu'investiront de manière privilégiée les auteurs galants rendent compte à leur tour de cette inflexion particulière que prendra l'esthétique galante au XVIII^e siècle. En effet, la galanterie littéraire se plaira à mettre en scène certains des procédés esthétiques rococo les plus répandus : la surabondance d'ornements décoratifs tirés d'une nature artificialisée où se côtoient motifs floraux, pierres précieuses et chars volants, une « galantisation » des thèmes mythologiques tirés d'Ovide, une conception de l'amour héritée de la philosophie sensualiste et une idée du bonheur qui prend diverses formes, allant d'une nostalgie de l'âge d'or pastoral aux plaisirs bachiques de la sociabilité mondaine. Les motifs favorisés dans les pièces galantes, du madrigal au conte de fées en passant par les airs à boire, se multiplieront alors comme autant d'échos aux toiles rocaille et aux porcelaines chinoises dont la vogue marque un siècle déclinant tous les thèmes de la fête galante. Toutefois, bien que ceux-ci aient déjà été identifiés par Minguet et Weisgerber, l'un et l'autre ont délaissé quelque peu cet aspect pour s'attarder davantage aux procédés de langage qui pouvaient révéler, dans cette optique, les structures profondes de l'esthétique rococo et soutenir dès

lors l'épreuve du parallèle entre les arts. Cette approche a malheureusement eu pour conséquence de minimiser l'importance de certains motifs rococo dont le traitement, autant dans les beaux-arts que la littérature, met particulièrement bien en évidence cette esthétique commune qui prend sa source dans la tradition galante. L'analyse que nous proposons ici n'a cependant aucune prétention à l'exhaustivité : nous suggérons plutôt de s'attarder sur certains thèmes majeurs investis par la galanterie littéraire et qui marquent particulièrement bien son rapport au rococo au cours du XVIII^e siècle.

1. Les arts décoratifs : luxe et surcharge

Les historiens de l'art l'ont observé, le rococo est un style qui favorise l'excès dans l'ornementation, autant dans l'architecture intérieure que dans les consoles, pendules et autres meubles qui confèrent une atmosphère luxueuse. Marianne Roland Michel en fait d'ailleurs l'une des trois caractéristiques principales de l'art rocaille, avec l'asymétrie et l'usage systématique de la courbe⁶²⁵. En ce qui concerne le rococo littéraire, nous avons déjà mis en évidence cette caractéristique à propos du style brillant et des agréments du discours conçus par la critique comme une forme d'affectation. À ces divers ornements du discours correspondra une écriture qui se plaira à mettre en scène des descriptions chargées de ces motifs décoratifs que proposaient les arabesques et tabatières de l'époque. Dans ce contexte, comme l'a bien mis en évidence Raymonde Robert, le conte de fées et le décor merveilleux qu'il mobilise peuvent sans doute être considéré comme l'une des formes littéraires dans lesquelles se reconnaissent avec le plus d'évidence les motifs tirés des arts décoratifs rococo. Ceux-ci rendent compte d'un

⁶²⁵ Voir son ouvrage déjà cité, *Lajoüe et l'art rocaille*, particulièrement les pages 131-sq.

goût affirmé pour une surabondance ornementale où sont mis à profit pierreries et dorures, porcelaines et miroirs, grottes rocaille et parterres fleuris qui répondent aux motifs chéris par le beau monde dans la décoration des hôtels particuliers. C'est ainsi que nous trouvons nombre de descriptions fastueuses de palais enchantés où la splendeur ne le cède qu'à la surcharge d'ornements qui vient envahir le récit et qui donne l'effet d'une pause contemplative et admirative dans la narration. Raymonde Robert reconnaît d'ailleurs cette présence du rococo dans les contes précisément « par le rôle exceptionnel que le décor y joue⁶²⁶ » et particulièrement en ce qu'il relève du luxe et de la richesse. C'est le cas de cette description de l'Île Brillante dans *Le Prince des Aigues marines* de Mme Lévesque, dont la brièveté vient appuyer l'impression de surcharge décorative : « C'était une île où régnait le roi son père. Des rochers de cristal et d'émeraudes en entouraient les bords ; les collines étaient semées de pierres précieuses ; les arbres étaient chargés de fruits couleur de rubis, et les superbes tours de diamants, qui fermaient les portes de la ville capitale, éblouissaient les yeux⁶²⁷ ». Ici, l'Île Brillante porte admirablement bien son nom, puisque l'abondance des pierreries qui en forment les bâtiments autant que le décor naturel rend bien compte de cette forme d'éblouissement par le luxe des ornements qui marque les arts décoratifs à l'époque. On se rappellera à ce propos la prépondérance d'un « naturalisme⁶²⁸ » du décor propre au rococo, mais qui passe par un artifice apprêté au goût du jour où se superposent motifs floraux, animaliers et végétaux dans une succession d'arabesques embellies par les

⁶²⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 371.

⁶²⁷ Louise Lévesque, « Le Prince des Aigues marines », [1744], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 27-28.

⁶²⁸ À ce propos, voir Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo. 1695-1750*, Turin-London, Umberto Allemandi & C., 1999, p. 67-sq.

bronzes dorés qui les rendent parfois difficiles à identifier⁶²⁹. Du reste, cette réappropriation rocaïlle des éléments naturels à laquelle donnent à penser ces fruits couleur de rubis semble un motif récurrent chez les conteuses qui en multiplient les effets merveilleux dans leurs descriptions de pays et palais enchantés, comme en témoigne celle de l'Île de Tintarinos mise en scène par Mme de Lintot :

Elle n'était plantée que de rosiers et de jasmins qui formaient de longues allées couvertes ; les fleurs de ces arbres, mêlées avec les feuilles vertes, produisaient un effet charmant. Un gazon vert, émaillé de petites fleurs couleur de rose et blanc, couvrait toute la terre. Enfin, toute autre couleur que celle dont je viens de parler était bannie de ces lieux. C'est pourquoi le prince ne fut pas plus tôt descendu de la chaloupe qu'il vit changer un habit d'étoffe bleue et or qu'il portait, en un autre de gaze couleur de rose, brodé d'émeraudes et de diamants. Un mouton dont la toison était de fil d'argent et les cornes de diamants, se présenta pour lui servir de conducteur⁶³⁰.

Ici, la prédilection pour cette couleur de rose qu'on rencontre partout dans l'univers rocaïlle s'allie à un naturel transformé par les artifices du luxe, alors qu'à ce gazon émaillé de fleurs répond un mouton tissé de fil d'argent et de diamants. Les pierres précieuses deviendront dès lors un lieu commun de ces descriptions féeriques, les conteuses semblant se complaire longuement dans cette surcharge à un point tel que le lecteur en vient difficilement à imaginer ou, du moins, à percevoir tous les détails de ce décor alambiqué, tout comme dans ces ornements rocaïlle où ceux-ci se perdent dans la

⁶²⁹ On se reportera notamment aux dessins de deux terrines proposées par Meissonnier au duc de Kingston qui en offrent un bel exemple et que Peter Fuhring décrit de cette façon : « Le modèle du corps de la terrine ressemble à une coquille stylisée, la surface est en partie rugueuse comme la coquille d'une huître avec incrustations [...] avec quelques feuilles de roseaux sur un des côtés ; le pied est formé de légumes, comme céleris, feuilles de choux, champignons et oignons. [...] Sur celui du musée de Cleveland sont posés : une perdrix, un navet, une carotte, une écrevisse et un champignon ; sur celui de la collection de Thyssen, une sarcelle, un artichaut, un grondin, une huître, une branche de céleri, une feuille d'algue ou de chou, un crabe et une branche de laurier » (*Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo, 1695-1750*, Turin-London, Umberto Allemandi & Co., 1999, vol. 2, p. 230).

⁶³⁰ Catherine de Lintot, « Tendrebrun et Constance », [1735], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 641.

multiplicité des entrelacements⁶³¹. Le conte de *Timandre et Bleurette* en offre ici un bel exemple :

[Timandre] n'avait jamais rien vu d'approchant ; le sable des allées de ce jardin était d'or, et les branches des arbres étaient transparentes et de même couleur que l'émeraude ; les feuilles, du plus beau vert du monde, ne tombaient point par terre ; enfin tous ces arbres étaient garnis de fleurs et de fruits qui répandaient une odeur si douce et si agréable que l'odorat et la vue étaient également satisfaits. [...] Des violettes, des hyacinthes, des jonquilles, et beaucoup d'autres fleurs étaient les seules choses que produisait ce lieu charmant ; on n'y voyait pas d'herbes inutiles, point de bêtes incommodes ; des biches blanches qui portaient des colliers de diamants couraient dans le bois ; on y voyait dans les allées, des perdrix, des faisans, des tourterelles, des paons et des écureuils ; tous les animaux étaient privés et dociles à la voix de ceux qui les appelaient. Une eau claire, fraîche et pure sortaient de plusieurs fontaines, et formait une quantité de petits ruisseaux qui roulaient dans des canaux de cristal de roche, dont les bords étaient garnis de violettes et de pensées ; des palissades de jasmins, de grenades et de fleurs d'oranges étaient les seules murailles qui défendaient l'entrée de ce séjour enchanté⁶³².

Dans cet extrait, l'abondance des motifs permet d'envisager ce lieu enchanté comme un nouvel Éden, mais un Éden où le luxe que procure la recherche des artifices se joint à une nature embellie, ornée et qui fait de celui-ci un lieu de joie et de repos dans un univers de fantaisie⁶³³. On notera également la propension à présenter une nature domestiquée, de laquelle toute idée de violence se trouve évincée pour faire place à la docilité de bêtes apprivoisées et contribuer à la féerie du décor que vient parfaire l'éclat des diamants et émeraudes. Au surplus, si la nature est souvent brillamment ornée

⁶³¹ Voir entre autres les *Tableaux d'ornemens et rocailles* de Lajoüe gravés par Gabriel Huquier en annexe B.

⁶³² Catherine de Lintot, « Timandre et Bleurette », [1735], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 594.

⁶³³ Dans ce contexte, il semblerait que le goût rococo pour les chinoiseries et autres motifs tirés d'un exotisme à saveur factice retravaillés par l'ornement et que popularisent à la fois porcelaines et gravures participent également de cette mise en scène d'un univers de fantaisie qui trouve sa source dans les images produites par un orient imaginaire : « Cet exotisme d'accessoires mêlé à un pittoresque banal, qui en fait d'autant mieux ressortir l'étrangeté est un des éléments clefs du décor rocaille. Pagodes et croissants, magots et sultanes, turbans et palanquins sont autant d'éléments décoratifs utilisables, au même titre que les bergers, les escarpolettes, les personnages à la française ou à l'espagnole marqués autant par le théâtre que par l'anecdote » (Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, *op. cit.*, p. 115). Certaines tentures de Chantilly offrent un bel exemple de cette mise à profit esthétique d'un exotisme fictionnalisé et dont les auteurs galants reprendront les motifs privilégiés, le singe faisant partie du bestiaire rococo, avec le perroquet, le dragon et le papillon, notamment. Voir en annexe C l'une des tentures de la Grande Singerie de Chantilly, qui font écho aux boiseries de l'hôtel de Rohan également mises en œuvres par Christophe Huet. En peinture, on peut se reporter à certaines toiles de Boucher, dont le *Chinois galant* et le *Thé à la chinoise*. Enfin, du côté de l'architecture, ce motif s'actualise dans le pavillon de thé chinois de Sanssouci.

comme précédemment, elle se trouve parfois même supplantée par ce goût de l'artifice que permet de satisfaire la surenchère de pierres précieuses, comme le met en évidence

Mme Durand à l'occasion de la description de ce palais des fées :

Les balustres de ces fenêtres étaient alternativement de turquoise, de rubis, d'émeraudes, d'améthystes, de topazes et de saphirs travaillés à jour avec grand art ; les pavillons étaient couverts d'or bruni et couronnés par des figures de cornaline blanche, qui représentaient les plus belles fées de l'antiquité. Pour les arcades sous lesquelles on se promenait à couvert, elles étaient soutenues par de grandes colonnes enrichies de diamants brillants ; on voyait dans des bas-reliefs au-dessus des cintres, les plus mémorables actions des héros jusqu'à ce siècle-ci ; le terrain sur quoi on marchait était un ouvrage de rapport qui ne représentait que des fleurs ; mais quelles fleurs ! Les yeux s'y trompaient souvent, et on se baissait pour en cueillir comme dans un parterre. En sortant des arcades, on trouvait un espace qui les séparait d'une balustrade, derrière laquelle était le jardin, cet espace était pavé d'un compartiment d'aventurine et de lapis, la grille était excellemment travaillée avec de la porcelaine de diverses couleurs et des cordons de fleurs inflétrissables, si on peut parler ainsi ; mille vases de porcelaine remplis de ces mêmes fleurs ornaient le haut de cette galante grille ; rien de si brillant, rien de si frais ne parut jamais aux yeux, on croyait être dans le palais de Flore⁶³⁴.

Dans ce passage, on reconnaît bien sûr le goût pour les motifs floraux des ornemanistes rococo, tels Meissonnier, Oppenord ou Le Pautre⁶³⁵, mais, ici, les éléments naturels se trouvent remplacés par les pierres précieuses dont l'abondance ne peut relever que d'un univers merveilleux où le luxe ne coûte pas plus qu'un coup de baguette. Dès lors, la porcelaine, les diamants, les rubis forment le décor de ce galant palais digne de celui des dieux de la fable de même que celui du souverain, alors que la description de ce bas-relief rappelle inmanquablement la Galerie des glaces à Versailles. Mentionnons également à ce propos, comme le rappelait Raymonde Robert à la suite de Fiske Kimball, que le développement du commerce de la porcelaine au XVIII^e siècle et l'engouement qu'il a suscité, particulièrement en art décoratif, est sans contredit l'un des aspects les plus souvent mis en évidence pour expliquer son utilisation constante par les

⁶³⁴ Catherine Durand, « L'origine des fées », *Les petits soupers de l'année 1699 ou Aventures galantes avec l'origine des fées*, [1702], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 471.

⁶³⁵ Voir, entre autres, les ouvrages déjà cités de Fiske Kimball et de Peter Fuhring.

artistes rococo⁶³⁶. Robert a d'ailleurs observé avec justesse le rapport entre la mode rococo et l'utilisation de ce motif dans les contes de fées de la première période, qui dénote en même temps que l'attention au phénomène de mode un goût pour le luxe⁶³⁷. De même, cette mise en scène de certains ornements dont l'excès caractérise les descriptions fabuleuses nous invite à observer l'utilisation d'autres motifs typiquement rococo par ces mêmes auteurs, dont l'univers féerique qu'ils investissent permet de réaliser toutes les potentialités.

2. *Topoi* picturaux et chars volants : l'iconographie rocaille

Il est intéressant de remarquer que certains des motifs devenus typiques du rococo par leur utilisation par les peintres dans certaines toiles les plus représentatives du courant ont également été mis à profit par les auteurs de contes de fées à la même époque. En effet, non seulement retrouvons-nous une prédilection pour les voyages dans les pays imaginaires, tels que l'Île de la Jeunesse ou l'Île Galante⁶³⁸, qui font écho à ce voyage à Cythère dont la toile de Watteau a confirmé la vogue, mais les moyens de transport mis en scène par les conteuses pour conduire les personnages dans ces lieux enchantés rendent également compte de ce goût de l'ornementation excessive qui se complaît dans un merveilleux où tout est permis. C'est ce que l'on observe dans un

⁶³⁶ Rappelons à ce propos qu'on fonda au début du XVIII^e siècle des manufactures de porcelaines à Saint-Cloud puis à Chantilly avec pour objectif de reproduire la qualité des porcelaines chinoises ou japonaises, puis allemandes.

⁶³⁷ Robert rapporte d'ailleurs un passage d'un conte intitulé *Le Prince Perinet ou l'origine des pagodes*, paru en 1731 et qui présente une Île des porcelaines qui se donne à voir comme une sorte de cabinet de curiosité merveilleux. On retrouve également le même motif dans *Tecserion* de Mlle de Lubert, qui met en scène un palais de l'Empire des Fleurs conçu comme « un vaste bâtiment de porcelaine » dont « les murs étaient de porcelaine blanche, couverts de belles anémones et de pierreries attachées à des branches d'émeraude qui sortaient de vases d'or incrustés dans la porcelaine » (Marguerite de Lubert, « Tecserion », [1737], dans *Contes*, Aurélie Zygel-Basso (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 73-74).

⁶³⁸ Voir respectivement *Le Prince Rosier* de Mlle Bernard et *Le prodige d'amour* de Mme Durand.

conte de Mlle de Lubert où l'arrivée de la fée Renoncule rappelle ces toiles représentant la naissance de Vénus dans le goût de Boucher :

Au milieu de la nuit, lorsqu'on se disposait à se retirer, et tandis que Mélidor, enivré d'amour et de joie, était aux pieds de sa princesse, tout-à-coup, un nuage couleur de feu et or remplit toute la salle, et, s'ouvrant aussitôt, laissa voir sur une grande coquille de nacre une personne d'une beauté ravissante, entourée de vingt dames, qui, ailleurs qu'à ses côtés, auraient paru belles⁶³⁹.

L'arrivée de cette fée au nom floral dans une coquille de nacre incite ici à faire trois constats : d'abord, la présence massive dans les contes et autres pièces galantes des motifs floraux, inspirés de l'arabesque, et de celui de la coquille qui sont fortement répandus dans les livres d'ornements rocaille et la gravure ; ensuite, le rapport avec l'iconographie rocaille qui passe également par les représentations de Vénus et des Grâces qu'elle se plaît à reproduire et qui devient un *topos* des peintres rococo ; enfin, le thème de l'atectonicité, qui, dans cette apparition, se reconnaît à la métamorphose du nuage en carrosse et qui fait écho aux différentes toiles d'un Natoire par exemple⁶⁴⁰. Dans les contes merveilleux, les fées chevauchent en effet fréquemment des chars aussi légers que le nuage de Renoncule, menés par des animaux réels ou de fantaisie qui fournissent l'occasion de renchérir sur le merveilleux dans ce domaine. Mme de Lintot en offre un bel exemple dans *Le Prince Sincer*, alors que le roi Papillon fait son entrée : « C'était lui en effet ; il était dans un char de diamants tiré par plus de dix mille papillons, tous couleur de rose. Ils étaient attachés par des fils d'or entrelacés avec beaucoup d'art ; cent jeunes seigneurs suivaient leur maître dans des calèches de cristal garnies de rubis et d'émeraudes tirées également par des papillons, mais ceux-ci n'étaient que blancs⁶⁴¹ ». Ces papillons couleur de rose et blancs, retenus par des fils

⁶³⁹ Marguerite de Lubert, « Tecserion », *op. cit.*, p. 87.

⁶⁴⁰ Voir par exemple *Vénus demandant les armes à Vulcain pour Énée*, 1734.

⁶⁴¹ Catherine de Lintot, « Le Prince Sincer », [1735], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay,

d'or entrelacés, rendent particulièrement bien l'excès d'ornementation auquel se livrent les auteurs de contes de fées, mais celui-ci s'actualise ici dans une atmosphère de légèreté que donnent à voir le char volant et le bestiaire rococo qui l'accompagne, qui allie exotisme et nature domestiquée. C'est ce qu'on constate également dans *Timandre et Bleuette* de la même auteure :

Quelques moments après, il entendit un bourdonnement dans l'air, il leva sa tête, et pour lors il aperçut un petit trône de roses et de jasmins soutenu par une quantité prodigieuse d'abeilles qui volaient doucement de son côté. Ce spectacle l'étonna beaucoup ; mais il fut bien plus surpris lorsqu'il vit la petite troupe ailée s'arrêter auprès de lui, et qu'une des mouches lui vint présenter une feuille de rose sur laquelle on lui marquait de monter sans différer sur le trône, et de se laisser conduire dans un lieu où il était attendu avec impatience⁶⁴².

Ce trône de fleurs soutenu par des abeilles et cette feuille de rose portée par des mouches, qu'on propose au prince en guise de siège, rappelle ici les exemples que donne Cochin, lorsqu'il déplore cette manière moderne à laquelle s'adonnent les artistes rococo dans sa *Supplication aux orfèvres* :

Sont priés les Orfèvres, lorsque sur le couvercle d'un pot à ouille, ou sur quelqu'autre piece d'orfèverie, ils exécutent un artichaut ou un pied de céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté un lievre grand comme le doigt, une allouette grande comme le naturel, & un faisan du quart ou du cinquieme de sa grandeur ; des enfans de la même grandeur qu'une feuille de vigne ; des figures supposées de grandeur naturelle, portées sur une feuille d'ornement, qui pourroit à peine soutenir, sans plier, un petit oiseau [...]⁶⁴³

Rappelons d'abord que ces pots à ouille que mentionne Cochin ont été très répandus dès les années 1720 en France, entre autres par l'entremise du travail d'orfèvres et d'ornemanistes tel que Meissonnier ou François-Thomas Germain, comme le rappelle Peter Fuhring dans son ouvrage⁶⁴⁴. Or, si Cochin ne vise pas ici un artiste en particulier, il s'en prend clairement aux motifs favorisés par les ornemanistes rococo qui trouvent leur inspiration dans les petits riens, dans la décoration d'objets d'agrément sur lesquels

Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 618.

⁶⁴² Catherine de Lintot, « Timandre et Bleuette », *op. cit.*, p. 593.

⁶⁴³ Charles-Nicolas Cochin, « Supplication aux Orfèvres », *op. cit.*, p. 2-3.

⁶⁴⁴ Voir Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier*, *op. cit.*, p. 78-104.

peut s'exercer une imagination qui ne se borne pas aux limites de la proportion et de la vraisemblance. Marianne Roland Michel affirme à ce propos que « l'assemblage étant artificiel, pur produit de l'imaginaire, la place est laissée à l'invention et à la fantaisie : il n'y a aucune logique dans l'agencement rocaille, aucun respect des proportions, ni des conventions. Thèmes, motifs, éléments, faune, flore, tout se mêle dans une exubérance déraisonnable⁶⁴⁵ ». Cette exubérance et cette fantaisie constituent précisément ce qui charme les auteurs de féerie et il ne faut pas s'étonner que ceux-ci renchérisent sur cette matière. Aussi le prince Timandre verra-t-il à son tour passer la princesse dans un attelage non moins surprenant dans le conte de Mme de Lintot :

Quand il eut quelque temps parcouru ces beaux lieux, il vit passer une calèche d'ivoire traînée par deux cerfs dont les bois étaient d'or, et dans cette calèche, il aperçut une personne plus belle que la jeune Hébé ; il en fut enchanté, et voulut se mettre au-devant de la voiture pour l'arrêter, mais les cerfs allaient si vite qu'il la perdit bientôt de vue. Cette aventure l'aurait affligé s'il avait eu le temps d'y penser ; mais douze autres calèches de porcelaine du Japon, tirées par des licornes blanches et conduites par douze personnes plus belles que la première, lui causèrent un si grand étonnement qu'il demeura comme immobile, sans avoir la force de prononcer un seul mot⁶⁴⁶.

Dans ce cas-ci, l'atectonicité procède moins de l'entrée en scène de petits animaux volants tels que papillons, abeilles et mouches que du merveilleux qui permet aux cerfs enchantés de se déplacer allègrement dans les cieux et d'y mener cette calèche d'ivoire où prend place une figure de l'éternelle jeunesse. Le rapport à l'ornementation rocaille paraît d'ailleurs de manière particulièrement frappante dans la suite de cette nouvelle Hébé, composée de calèches en porcelaine du Japon dirigée par des licornes, animal féerique tout autant qu'exotique⁶⁴⁷ et, par le fait même, particulièrement propre à plaire aux artistes rococo. Cependant, rappelons que l'utilisation répétée de motifs tels que les

⁶⁴⁵ Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁴⁶ Catherine de Lintot, « Timandre et Bleuette », *op. cit.*, p. 595.

⁶⁴⁷ Voir, entre autres, le cartouche Maillebois tiré de l'œuvre Lajoüe en annexe D. Rappelons que le statut fabuleux ou non de la licorne fait toujours l'objet de discussions au XVIII^e siècle : le *Dictionnaire* de l'Académie mentionne qu'elle serait réellement originaire d'Éthiopie, alors que celui de Furetière suggère les deux positions, tout en affirmant que les gens les plus sensés la croient fabuleuse.

chars volants et autres véhicules fabuleux dans les contes peut bien sûr avoir été favorisée par le succès des opéras qui, à la suite de l'*Armide* de Quinault et Lully présentée en 1686, mettent à profit les machines volantes et autres techniques de représentation⁶⁴⁸. Il n'en demeure pas moins que le traitement que les auteurs réservent ici à ce motif rejoint les préoccupations rococo par l'excès de luxe et d'ornementation dont ils font preuve, qui passe par la mise en scène d'une nature enchantée dans laquelle papillons, cerfs et licornes donnent à voir une galanterie moderne et rocaille. Au surplus, ces nouveaux chars galants dont l'attelage fabuleux marque un goût pour la légèreté et le luxe cèdent parfois la place à d'autres types de véhicules tout aussi rococo. C'est le cas de ce char imaginé par Mlle de La Force dans *Vert et Bleu*, qui se présente sous la forme d'une « escarpolette galante, dont le siège était magnifique et commode, et les cordages de soie or et bleu [...] soutenus par quatre enfants ailés⁶⁴⁹ ». Ici, l'escarpolette volante rappelle bien entendu ces entrées merveilleuses offertes par l'opéra de l'époque, mais, plus encore, le motif ramène inmanquablement à l'esprit la toile de Fragonard, la tentation libertine en moins. Or, loin de n'être qu'une fantaisie unique imaginée par le peintre, l'escarpolette est bel et bien un motif répandu dans l'esthétique galante, en raison notamment du potentiel ludique qui lui est rattaché⁶⁵⁰. Ce motif sera d'ailleurs repris en ce sens par Mme Durand, chez laquelle il trouve sans doute sa plus belle expression. En effet, dans *La Fée Lubantine*, la conteuse nous présente quatre jardins qui encerclent le palais où grandit la fée et dont le premier est dédié aux jeux :

[Q]uatre jardins différents se faisaient voir aux quatre faces du château, dans l'un il y avait des escarpolettes d'un goût particulier. Lubantine prenait souvent ce divertissement, et tout le reste

⁶⁴⁸ Raymonde Robert a d'ailleurs traité de cet aspect du conte dans son ouvrage déjà cité, voir p. 388-sq.

⁶⁴⁹ Charlotte-Rose de Caumont de La Force, « Vert et Bleu », [1698], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 383.

⁶⁵⁰ Voir par exemple la toile de Lajoüe en annexe E.

du jour, sa suite s'exerçait à se faire des pièces ; il y avait des poteaux plantés avec des bagues qui y étaient attachées ; ceux qui allaient à l'escarpolette étaient obligés d'emporter cette bague ; quand cela ne réussissait pas, on ordonnait une peine qui n'allait au plus qu'à composer une guirlande de fleurs pour Lubantine ou à faire un madrigal à sa gloire ; lorsque le hasard faisait tomber, on pouvait rire en sûreté, car alors, le terrain, auparavant battu et solide, s'amollissait et devenait un matelas d'ouate⁶⁵¹.

Plus qu'un simple ornement, l'escarpolette devient donc dans ce contexte le symbole du goût pour le jeu, l'amusement, le divertissement badin et folâtre. Par ailleurs, la conséquence qu'entraîne l'échec dans le parc de Lubantine rappelle sans aucun doute la célèbre *Guirlande de Julie*, dont la composition avait été initiée par le duc de Montausier pour la fille de la marquise de Rambouillet, le projet s'inscrivant alors dans la vogue des jeux littéraires galants. On notera enfin au passage l'éviction de toute idée de violence et de déplaisir qui est neutralisée par la transformation merveilleuse du sol en matelas moelleux prévenant la rudesse de la chute. Du reste, cette fonction ludique de l'escarpolette trouve ici à s'accomplir parfaitement dans un palais tout entier consacré au plaisir, où « il y avait des bains magnifiques, des volières d'oiseaux, des salles pour les spectacles, un opéra réglé, dont les acteurs inimitables n'étaient jamais enrhumés, des comédiens qui ne vieillissaient point ; des joueurs de toutes sortes d'instruments, une bassette et un lansquenet où les femmes devenaient plus belles et les hommes plus gracieux⁶⁵² ». Cette vocation au plaisir du divertissement est à nouveau réaffirmée dans la description qu'offre la conteuse des trois autres jardins du palais :

Dans le second jardin, il y avait des voltigeurs, des danseurs de corde, des sauteurs, tous si sûrs de leur adresse qu'on n'était point gêné par cette attention inquiète que cause la frayeur de les voir tomber, quoiqu'ils fissent des tours surprenants. Le troisième jardin était occupé par des baigneuses qui se relayaient sans cesse. Une pièce d'eau de Cordoue qui avait, outre l'odeur, la faculté de rendre plus blanche était ce bain délicieux. [...] ces femmes jouaient de mille instruments divers sur les bords de ces belles eaux ; des lits propres et galants tendus sous des tentes magnifiques servaient à les reposer après ce doux exercice ; les hommes étaient exclus de l'enceinte de ce jardin, mais les murs en étaient si bas et on savait si peu se contraindre en ce

⁶⁵¹ Catherine Durand, « La Fée Lubantine », *La Comtesse de Mortane*, [1699], dans *Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 448.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 447.

lieu qu'ils en violaient souvent l'asile par leurs regards. Le quatrième espace était plutôt un parc qu'un jardin, il était rempli de bêtes sauvages, belles, propres, douces qui se laissaient chasser par Lubantine, et par sa cour, et qui jouaient ensuite avec les mêmes chiens qui les avaient courues sans leur avoir fait d'autre mal [...]⁶⁵³

Dans ce palais d'où sont bannies toutes les peines, les motifs de l'ornementation rocaille viennent appuyer un goût pour le jeu et le plaisir que supposait déjà l'esthétique galante, mais qui trouve ici à s'épanouir dans une surcharge de divertissements portée par les motifs favoris des peintres et ornemanistes rococo. On y retrouve d'abord une certaine influence de la *commedia dell'arte* que semble rappeler les voltigeurs et danseurs de corde, dans une atmosphère de fêtes en plein air, semblable à celle mise en scène par Fragonard dans *La fête à Saint Cloud*. De même, l'image des baigneuses est sans contredit l'une des plus reproduites par l'iconographie rocaille, qui met à profit les motifs aquatiques, les courbes du corps féminin et la mise en scène du regard, lesquels constituent des poncifs du rococo pictural⁶⁵⁴. Enfin, le dernier jardin, où la chasse se présente également comme un jeu, rappelle les métaphores galantes tirées de ce thème et qui permettent d'envisager la femme à séduire comme une proie à saisir, en véhiculant par le fait même l'image de l'amour armée de son carquois et de ses flèches. Ces dernières observations nous donnent par ailleurs à voir l'usage qui sera fait des motifs fabuleux dans le cadre galant. En effet, si le *topos* des baigneuses rappelant les « Diane au bain » rococo indique d'abord qu'elle procède bien d'une esthétique moderne, la

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 448.

⁶⁵⁴ C'est ce que mentionne Gabriele Vickermann-Ribémont dans son article « *Armide* de Quinault et ses reprises en peinture » (dans Kirsten Dickhaut (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique*, Paris, Armand Colin, *Littératures classiques*, p. 205-225), où elle note la modification que subit le traitement de l'épisode de Renaud et Armide dans les représentations qu'en ont offert Coypel et Boucher, le dernier proposant une scénographie galante où se découvre un plaisir de voir qui dénote une célébration de la volupté. On peut également repérer cette mise en scène du regard dans *Les heureux hasards de l'escarpolette* de Fragonard, mais encore davantage dans les diverses Diane au bain, thème favorisé des peintres rococo, comme Jean-François de Troy (1718) et Watteau (1715-16). Sur ce dernier thème précisément, voir Steven Z. Levine, « Voir ou ne pas voir. Le mythe de Diane et Actéon au XVIII^e siècle », dans Colin B. Bailey et al., *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Fort Worth et Paris, Kimbell Art Museum et Réunion des musées nationaux, 1991, p. lxxiii-xcv.

galanterie n'évince nullement les motifs hérités de la mythologie antique, bien qu'elle les adapte en les intégrant dans un univers lesté de toute prétention à l'héroïsme et au sublime, ce qui fait qu'en lieu et place d'une Diane à la fois chaste et fière⁶⁵⁵, c'est une Diane voluptueuse dépouillée de son armure qui se donne à voir au regard de l'Actéon-spectateur, fournissant une image galantisée de la fable antique.

⁶⁵⁵ C'est plutôt cette représentation de Diane qui était valorisée au siècle précédent, notamment dans les portraits des dames de la cour, comme le rappelle Steven Z. Levine dans « Voir ou ne pas voir. Le mythe de Diane et Actéon au XVIII^e siècle », *art. cit.* L'auteur donne pour exemple la représentation de *Diane de Poitiers en Diane chasseresse*, École de Fontainebleau, 1550.

CHAPITRE II

LA « GALANTISATION » DE LA FABLE

Le merveilleux propre au genre du conte de fées permet, on l'a vu, de réaliser tous les excès que favorise le genre, lesquels passent souvent par le processus de la métamorphose. Ce goût pour le petit déjà évoqué et propre aux auteurs galants se donne alors particulièrement à voir dans une prédilection pour les phénomènes de miniaturisation qui marquent les transformations merveilleuses dans l'univers féerique. C'est ainsi que Mlle de Lubert met en scène une princesse Sensible qui ne mesure que trois pieds⁶⁵⁶ ou encore cette princesse Camion, dont le nom indique déjà une taille encore plus réduite⁶⁵⁷ et qui, logeant dans un étui à cure-dents, est qualifiée de « petite poupée d'émail si jolie et si bien faite⁶⁵⁸ ». La petite Camion se présente dès lors comme une princesse dont la figure de porcelaine vient confirmer son ancrage dans une esthétique rococo. Celle-ci fait d'ailleurs écho à la princesse toute brillante présentée par Mme de Lintot dans *Tendrebrun et Constance*, qui était de « la grandeur d'une grosse épingle, et dont les traits étaient charmants. Elle avait une robe de gaze blanche, semée de petites escarboucles » et « sur sa tête une aigrette de plumes garnies de pierreries »⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ Voir son conte *La Princesse Sensible et le Prince Typhon* dont l'attribution à la conteuse est cependant douteuse.

⁶⁵⁷ Rappelons que *camion* fait référence à une « fort petite épingle », suivant la définition qu'en donne le *Dictionnaire* de l'Académie.

⁶⁵⁸ Marguerite de Lubert, « La Princesse Camion », [1743], dans *Contes*, Aurélie Zygel-Basso, (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 134.

⁶⁵⁹ Catherine de Lintot, « Tendrebrun et Constance », *op. cit.*, p. 635.

Encore une fois, l'on remarquera cette association immédiate entre la petite taille de la princesse et les traits caractéristiques du rococo, tels que le brillant, l'habit galant ou encore l'accessoire de mode. Or, si les métamorphoses féeriques relatives à la modification de la taille des personnages sont sans contredit l'une des manifestations du goût rocaille pour le petit⁶⁶⁰, il faut toutefois rappeler que celui-ci apparaît davantage « dans les idées, les thèmes, le ton, totalement étrangers à l'histoire, au style noble et soutenu, à l'austérité de l'héroïsme, du sublime et de la dévotion⁶⁶¹ ». En effet, la prédilection pour la légèreté à laquelle s'adosent la faveur pour les petits genres et les procédés de miniaturisation conduit les auteurs galants vers un traitement particulier de la fable et de l'histoire antique qui peut s'apparenter à une forme de démythification et de démystification, pour reprendre les termes d'Aurélia Gaillard, puis de Julie Boch⁶⁶².

1. Burlesque et épopées galantes

Ainsi, cette tendance au petit favorise un traitement démystifié de la fable qui était traitée sur le mode sérieux et allégorique dans les grands genres, voués davantage à une esthétique du sublime. Dans cette entreprise de démystification de la fable, la vogue du burlesque et des parodies d'épopées à partir des années 1640, au moment même où se mettent en place les structures de la galanterie moderne, a très certainement joué un rôle

⁶⁶⁰ À ce propos, Peter Fuhring affirme que « [l]a miniaturisation des éléments, comme l'architecture, les coquilles, les personnages, les arbres et les plantes, est une autre caractéristique de l'ornement rococo, fondé sur l'idée qu'il n'y a pas d'interdépendance entre la forme et la grandeur » (*Juste-Aurèle Meissonnier, op. cit.*, p. 72).

⁶⁶¹ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles, op. cit.*, p. 94.

⁶⁶² Voir l'ouvrage de la première, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996. Quant à Julie Boch, elle utilise les deux expressions à propos de Bayle (*Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 342).

important⁶⁶³. De fait, « la dérision avait sans doute contribué à débarrasser progressivement la fable païenne d'un certain pathos et à la transformer en pur ornement⁶⁶⁴ », comme le rappelle Aurélia Gaillard. C'est de ce processus de renversement à saveur burlesque des procédés poétiques traditionnels associés à la fable et à leur mise en œuvre dans l'épopée que rend compte, entre autres, le court poème de La Fontaine paru en 1669, *Adonis*⁶⁶⁵. Ici, il s'agit toutefois d'un burlesque tempéré, ce qui sera fréquemment le cas dans l'esthétique galante comme le rappelle Patrick Dandrey⁶⁶⁶.

La Fontaine commence d'ailleurs ainsi ce poème nouveau genre :

Je n'ai pas entrepris de chanter en ces vers
Rome ni ses enfants vainqueurs de l'Univers,
Ni les fameuses tours qu'Hector ne put défendre,
Ni les combats de dieux aux rives du Scamandre.
Ces sujets sont trop hauts, et je manque de voix :
Je n'ai jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Écho, les Zéphyr, et leurs molles haleines,
Le vers tapis des prés et l'argent des fontaines.
C'est parmi les forêts qu'a vécu mon héros,
C'est dans les bois qu'Amour a troublé son repos.
Ma Muse en sa faveur de myrte s'est parée ;
J'ai voulu célébrer l'amant de Cythérée [...]⁶⁶⁷

Les lieux communs de l'épopée sont donc récupérés au nom d'un art poétique galant qui, en valorisant un style badin, rejette les sujets de prédilection des épopées antiques pour mieux favoriser les motifs inspirés d'une mythologie galante. Or, si l'*Adonis* est empreint d'un certain *pathos* qui éclate à la fin du poème avec la mort de l'amant de Vénus, *Les amours de Psyché et de Cupidon* du même auteur traduit davantage, pour sa part, ce goût

⁶⁶³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

⁶⁶⁴ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, H. Champion, 1996, p. 188.

⁶⁶⁵ Comme le rappelle Alain Génétiot, le processus avait déjà été entamé par Marino dans son *Adone*, sur lequel s'appuie La Fontaine dans son propre poème. Voir *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 52-sq.

⁶⁶⁶ Patrick Dandrey, « Les temples de Volupté. Régime de l'image et de la signification », dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine, Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, Paris, Klincksieck, 1997, p. 202.

⁶⁶⁷ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon, suivies d'Adonis, Poème*, Paris, Didot l'aîné, 1797 [1669], p. [311].

galant du badinage qui se place sous le signe d'un burlesque atténué⁶⁶⁸. Rappelons que c'est dans la préface de cette « fable contée en prose », pour laquelle il fallait trouver le juste ton, que La Fontaine indique qu' « il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie⁶⁶⁹ ». Le récit de La Fontaine prend pour décor le parc de Versailles où se rencontrent les quatre amis qui, au cours de leur conversation, entendront la fable de Psyché racontée par Polyphile. Le récit cadre instauré laisse entrevoir d'une première façon que l'utilisation du motif se fera dans le contexte de la sociabilité galante, où les devisants « voltige(nt) de propos en propos, comme des abeilles qui rencontreraient en leur chemin diverses sortes de fleurs⁶⁷⁰ ». Ici, le motif mythologique devient donc prétexte au divertissement mondain. Gélaste prévient d'ailleurs Polyphile de se garder de ce ton pathétique qu'il se proposait d'adopter pour raconter les malheurs de Psyché : « Et moi, dit Gélaste, que deviendrai-je ? Dieu m'a fait la grâce de me donner des oreilles aussi bien qu'à vous. Quand Polyphile les consulterait, et qu'il ne ferait pas tant le pathétique, la chose n'en irait que mieux vu la manière d'écrire qu'il a choisie⁶⁷¹ ». Le thème des aventures de Psyché et de l'Amour se trouve donc lesté de l'interprétation allégorique qui marquait traditionnellement le mythe⁶⁷² et est assimilé à une poésie badine.

⁶⁶⁸ Voir à ce propos Alain Génétot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 51.

⁶⁶⁹ Jean de La Fontaine, « Préface », dans *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Didot l'aîné, 1797 [1669], p. [ix] et xii.

⁶⁷⁰ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷² On se reportera, entre autres, aux propos de Charles Perrault dans la préface à *Griselidis* qui affirme : « A l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-même très agréable et très ingénieuse, je la comparerai avec celle de Peau d'Ane quand je la saurai, mais jusqu'ici je n'ai pu la deviner. Je sais bien que Psyché signifie l'Ame ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, et encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devait être heureuse, tant qu'elle ne connaîtrait point celui dont elle était aimée, qui était l'Amour, mais qu'elle serait très malheureuse dès le moment qu'elle viendrait à le connaître : voilà pour moi une énigme impénétrable. Tout ce qu'on peut dire, c'est que cette Fable de même que la plupart de celles qui nous restent des Anciens n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes moeurs qu'ils négligeaient beaucoup ».

Or, comme le remarque Génétiot, ce procédé galant de démystification peut également prendre la forme d'un « style héroï-comique, qui élève les petits sujets et les personnages bas à la dignité héroïque⁶⁷³ ». C'est de ce dernier que relève une pièce parue dans les *Amusemens du cœur et de l'esprit* intitulée *Les étrennes de la Saint Martin ou la guerre de Sceaux, poëme fou*, dont le chant premier se donne à lire comme suit :

Je chante des exploits échappés à l'Histoire,
Ou plutôt réservés aux Filles de Mémoire,
Et qu'un trop grand éclat, sans leur autorité,
Auroit rendus suspects à la Postérité.

Le Soc avoit bruni la face des campagnes,
Et déjà le Vin doux ruisseloit des montagnes ;
Lorsqu'avec LA TERREUR, l'ardeur de fourager,
Arma GREGORIO, LA RISSOLE et ROGER :
MARCHE-À-MOI, BRASDEFER, non moindres en courage,
Demeurés dans Paris y gardoient le bagage⁶⁷⁴.

Les premiers vers inscrivent d'emblée le texte dans un jeu de références, rappelant ceux de La Fontaine au premier livre des *Fables* (« Je chante les héros dont Ésope est le père... »), qui se présentaient déjà comme un pastiche des épopées d'Homère et de Virgile. Or, ici, point d'Achille ni d'Énée, mais des héros tirés du monde de la comédie ou des épopées italiennes dont sont friands les auteurs galants⁶⁷⁵. Loin d'être animés d'une mission sainte ou chevaleresque, ces héros nouveaux nourrissent d'autres ambitions :

Ce n'étoit point Tunis, ce n'étoit point Alger,
Que ces nouveaux Croisés prétendoient ravager :
C'étoit aux Cervelas, au Jambon, au Fromage,

⁶⁷³ Alain Génétiot, « Un art poétique galant », *art. cit.*, p. 54.

⁶⁷⁴ « Les étrennes de St-Martin, ou la guerre de Sceaux, poëme fou », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez La Vve Pissot, Jean-Augustin Grange, Jacques-François Quillau, Fils, 1748, t. 1, p. 95.

⁶⁷⁵ En effet, rappelons que Gregorio fait peut-être référence à Gregorio Lambranzi, qui est un maître à danser italien souvent associé aux personnages de Scaramouche et d'Arlequin ; La Rissole est un personnage de la pièce de Boursault, *La comédie sans titre ou le Mercure galant* et Roger, bien sûr, l'un des protagonistes du *Roland Furieux* de l'Arioste. Quant à La Terreur, Marche-à-moi et Bras-de-fer, il s'agit sans doute de personnages de comédies dans le goût de Matamore – à moins que Bras-de-fer ne soit un rappel de François de La Noüe, surnommé Bras-de-fer, dont les aventures lors des guerres de religion ont été publiées par Moÿse Amiraault en 1661.

Au Bourgogne, au Champagne, au bon Pain de ménage,
 Que devoient se porter de si terribles coups ;
 Et Sceaux, de leur fureur, étoit le rendez-vous⁶⁷⁶.

Dans ce poème, l'usage des procédés poétiques de l'épopée, destinés à mettre en relief la grandeur des héros fabuleux, se transforme donc sous la plume d'auteurs modernes préférant les plaisirs de Bacchus aux exploits de Mars et, au surplus, se situe dans un décor fortement associé au monde du divertissement galant, celui de Sceaux⁶⁷⁷. De même, le célèbre poème de Gresset, *Ver-vert*, offre un bel exemple de cette réappropriation galante à saveur burlesque des poncifs de l'épopée qui se déleste désormais du recours à la fable. Le poème de Gresset, qualifié du « plus agréable badinage que nous ayons dans notre langue⁶⁷⁸ » par Jean-Baptiste Rousseau, raconte ainsi l'épopée d'un perroquet⁶⁷⁹ dont le voyage formateur consiste en une escapade à Paris à partir d'un couvent de Visitandines. Gresset ouvre alors son poème par un traditionnel appel aux Muses, mais qui se présentent cette fois sous la figure de l'abbesse D*** :

⁶⁷⁶ « Les étrennes de St-Martin, ou la guerre de Sceaux, poème fou », *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷⁷ Rappelons que le cercle gravitant autour de la duchesse du Maine à Sceaux avait donné lieu à la publication de recueils de jeux d'esprit galants par l'abbé Genest (Voir *Les divertissemens de Seaux*, Paris, chez Etienne Ganeau, 1712 et *Suite des divertissemens de Seaux, contenant Des Chansons, des Cantates & autres Pièces de Poësies. Avec la description des Nuits qui s'y sont données, & les Comedies qui s'y sont jouées*, Paris, chez Etienne Ganeau, 1725).

⁶⁷⁸ Jean-Baptiste Rousseau, « Lettre de M. Rousseau A M. de Lasseré », dans Jean-Baptiste Gresset, *Œuvres de Monsieur Gresset*, Londres, chez Edouard Kelmarnack, 1748, t. 1, p. vi.

⁶⁷⁹ Le perroquet fait également partie du bestiaire rococo et le motif est récurrent dans les poésies de l'époque où il se trouve souvent associé à la figure du petit-maître. On voit ainsi paraître une « Histoire amoureuse de vostre Guenuche & de vostre Perroquet », fable dédiée à Mademoiselle de M**, dans le *Mercurie galant* dès 1677, dont les deux protagonistes se présentent comme des figures mondaines : « Pour moy qui pendant que j'estois Berger disois cent fleurettes sans penser à ce que je disois, je dis encore estant Perroquet cent paroles sans sçavoir ce que je dis. Pour ma Maistresse, qui estant Bergere contrefaisoit l'Amante sans sentir d'amour, & qui de plus faisoit tous les jours mille malices, estant Guenuche elle en fait encore, & contrefait mille choses qu'elle voit faire » (*Le nouveau Mercurie galant, Contenant les Nouvelles du Mois de Novembre 1677. & plusieurs autres*, Paris, chez Guillaume de Luyne, au Palais, novembre 1677, p. 108). De même, un périodique sous forme de feuilles volantes l'adoptera comme emblème en 1741. En effet, l'auteur en regroupera les feuilles en deux tomes dès l'année suivante et rendra compte de la visée du périodique et de son rapport au *Perroquet* dont il porte le titre dans une préface où il annonce « une Lecture variée, amusante, & destinée à délasser l'esprit, après des occupations plus sérieuses » (« Préface », dans *Le Perroquet, ou melange de diverses pieces interessantes pour l'esprit et pour le cœur*, Francfort sur le Meyn, chez François Varrentrapp, 1742, t. 1, n.p.).

Vous, près de qui les Graces solitaires
 Brillent sans fard, & regnent sans fierté ;
 Vous, dont l'esprit né pour la vérité,
 Sçait allier à des vertus austères
 Le goût, les ris, l'aimable liberté ;
 Puisqu'à vos yeux vous voulez que je trace
 D'un noble Oiseau la touchante disgrâce,
 Soyez ma Muse, échauffez mes accens,
 Et prêtez-moi ces sons intéressans,
 Ces tendres sons que forma votre lyre,
 Lorsque Sultane, au printems de ses jours,
 Fut enlevée à vos tristes amours,
 Et descendit au ténébreux Empire⁶⁸⁰

Ici, Gresset reprend donc d'une manière nouvelle l'appel aux Muses des épopées antiques, mais en le modifiant sous l'influence du style galant qui suppose le rire léger et une aimable liberté, en plus de prendre appui sur certains des motifs les plus en vogue du rococo, tel que le *topos* de la mort de l'animal domestique (dans ce cas-ci, l'épagneule de l'abbesse, la défunte Sultane⁶⁸¹). La visée parodique du texte se dévoile bientôt avec d'autant plus d'évidence que Gresset réfère expressément à l'épopée homérique pour mieux adopter une posture critique :

Sur sa vertu par le sort traversée,
 Sur son voyage & ses longues erreurs,
 On auroit pu faire un autre Odissée,
 Et, par vingt Chants, endormir les Lecteurs :
 On auroit pu, des Fables surannées,
 Ressusciter les Diables & les Dieux,
 Des faits d'un mois, occuper des années,
 Et, sur des tons d'un sublime ennuyeux,
 Psalmodier la cause infortunée
 D'un Perroquet non moins brillant qu'Enée,
 Non moins dévot, plus malheureux que lui :
 Mais trop de Vers entraînent trop d'ennui⁶⁸².

Ainsi donc, le perroquet Ver-Vert est mis en scène tel un nouvel Ulysse ou Énée⁶⁸³ dans cette épopée qui, contrairement à l'*Odyssée* et l'*Énéide*, fait fi des « fables surannées »

⁶⁸⁰ Jean-Baptiste Gresset, « Ver-Vert », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1-2.

⁶⁸¹ Delphine Denis a d'ailleurs très bien mis en évidence ce motif privilégié de la poésie galante qu'est la mort de l'animal de compagnie, dont la première application semble avoir été celle de Pellisson dans son sonnet sur la mort du perroquet de madame Duplessis-Bellière. Voir son ouvrage, *Le Parnasse galant*, déjà cité.

⁶⁸² Jean-Baptiste Gresset, « Ver-Vert », *op. cit.*, p. 2.

pour mieux s'accomplir dans un badinage dont la brièveté est plus plaisante qu'un « sublime ennuyeux » qui s'éternise sur « vingt Chants ». Par ailleurs, le perroquet de Gresset réaffirme le parallèle établi avec la figure du petit-maître, nouveau héros de cette « épopée galante », alors qu'il quitte le couvent et acquiert un nouveau langage, celui de ceux qui « ne fêtoient que le Patron du Vin » et qui « concertoient sur des tons de ruelles »⁶⁸⁴. Aussi la mort du perroquet sera-t-elle digne de l'univers galant, puisqu'il finira par s'éteindre « dans le sein du plaisir » pour avoir mangé trop de sucreries⁶⁸⁵. Nathalie Rizzoni a par ailleurs bien mis en évidence ce phénomène de démythification des motifs antiques que donnent à voir les petits genres littéraires, particulièrement dans le cas de Charles-François Pannard. Comme le rappelle Rizzoni, Pannard s'inscrit délibérément dans une esthétique du petit en privilégiant notamment les genres littéraires jugés mineurs suivant la tradition classique. Il se livre ainsi à une « défense et illustration du petit »⁶⁸⁶ qui se présente, entre autres, comme un traitement parodique des grands genres, particulièrement dans son théâtre. De même, Pannard, auteur de pièces anacréontiques, se situera délibérément dans cette sphère des belles-lettres jugée comme mineure. À son exemple et suivant une volonté de se dégager des préceptes de la poétique classique associés aux grands genres, les auteurs galants privilégieront des motifs plus propres à s'inscrire dans l'esthétique nouvelle, le petit correspondant davantage à leurs ambitions qu'un sublime suranné. Toutefois, alors que ces deux exemples dévoilent clairement la posture galante qu'avait favorisée la vogue du burlesque à partir des années

⁶⁸³ À titre d'exemple, on retrouve également une version galante d'Énée dans *Enée et Lavinie* de Fontenelle.

⁶⁸⁴ Jean-Baptiste Gresset, « Ver-Vert », *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 27

⁶⁸⁶ Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, *op. cit.*, p. 239.

1640, il semble que ce processus de galantisation⁶⁸⁷ des motifs hérités de l'épopée antique soit accompli dès le début du XVIII^e siècle, ce qui permet aux auteurs de l'époque rococo d'investir fréquemment ces motifs galants sans pour autant adopter le ton du burlesque⁶⁸⁸.

2. La Fable comme ornement et les amours des dieux

Les pièces galantes fourniront en effet des tableaux où les dieux de la fable et les héros antiques se trouveront réintégrés tout en perdant sans doute de leur prestance, mais sans néanmoins s'assujettir entièrement à une esthétique burlesque du renversement. À ce propos, le développement et l'essor des nouvelles historiques et galantes dans le dernier tiers du XVII^e siècle ont très certainement joué un rôle⁶⁸⁹. En effet, plusieurs auteurs, Mme de Villedieu la première, se sont plu à faire paraître des nouvelles galantes mettant en scène les aventures amoureuses des héros grecs et romains, présentés dès lors comme amants plutôt qu'hommes d'État ou de guerre et proposant de ce fait une version galantisée de l'histoire antique⁶⁹⁰. Le jugement que porte sur la romancière Pons Augustin Alletz dans *L'esprit des femmes célèbres du siècle de Louis XIV* rend bien

⁶⁸⁷ Le terme est utilisé par Nathalie Grande et Claudie Nedelec dans l'avant-propos à *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 7.

⁶⁸⁸ C'est ce que rappellent Nathalie Grande et Claudie Nedelec : « En effet, loin de s'inscrire en rupture avec les modèles antiques au nom de leur discordance avec les mœurs et l'urbanité modernes, loin de revendiquer une "nouveauauté" qui aurait clairement impliqué le rejet de ceux qui restaient attachés à ces modèles comme exemples périmés d'une érudition dévalorisée, le mouvement galant semble s'être efforcé de récupérer, pour ainsi dire, la culture antique en l'acclimatant à ses propres critères. Si bien qu'on se situe ici plutôt en périphérie qu'au centre de la Querelle des Anciens et des Modernes [...] » (« Avant-propos », dans *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 7).

⁶⁸⁹ Voir entre autres *Les annales galantes* de Mme de Villedieu qui paraissent en 1670 et *L'histoire de la galanterie des Anciens* de Pierre Ortigue de Vaumorière, en 1671.

⁶⁹⁰ Le procédé sera déploré par Boileau, notamment, dans son *Dialogue des héros de roman*. Voir à ce sujet Nathalie Freidel et Jean Leclerc, « Le *Dialogue des héros de roman* de Boileau : de la galanterie des anciens aux simulacres des jeux mondains », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 297-310.

compte de ce travestissement de l'écriture de l'histoire : « Elle a travesti plusieurs grands hommes de l'antiquité en héros de roman : elle les a dépouillés du caractère que leur donne l'histoire. Chez elle Caton n'est plus le censeur des mœurs corrompues, ni Socrate le modèle parfait et le prédicateur de la sagesse : ce sont des petits maîtres français qui débitent des propos galants, et qui filent la belle tendresse⁶⁹¹ ». Or, si « cette entreprise de désacralisation sert aussi une ambition double : construire une généalogie de la galanterie et permettre au lectorat féminin d'accéder à la culture antique⁶⁹² », comme le rappelle Nathalie Grande, il n'en demeure pas moins que le procédé poétique dans lequel consiste cette réappropriation galante s'inscrit parfaitement dans l'entreprise de démystification de l'héroïque et du sublime propre au rococo⁶⁹³.

Mme Durand offre à son tour un exemple éloquent de ce passage d'un renversement burlesque vers une réinterprétation galante non parodique des motifs mythologiques dans *L'origine des fées*, conte paru dans *Les petits soupers de l'année 1699 ou Aventures galantes* et où elle met en scène un Jupiter nouveau berger. Ici, le dieu est tenu en échec par une nymphe dont la vertu et la pudeur l'incitent à refuser ses

⁶⁹¹ Pons Augustin Alletz, *L'esprit des femmes célèbres du siècle de Louis XIV*, Paris, Pissot, 1768, t.1, p. 80, cité par Edwige Keller-Rahbé, « “Je crois déjà les entendre dire que je viole le respect dû à la sacrée Antiquité”. Mme de Villedieu et la galanterie des anciens, ou le savoir-faire d'une mondaine », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 163.

⁶⁹² Nathalie Grande, « La métamorphose galante de l'histoire antique : modalités et enjeux d'une poétique », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 230-231.

⁶⁹³ Dans la même optique, le frontispice de la *Rome galante* du chevalier de Mailly parue en 1696 montre César et Auguste entourés de Mars et Vénus avec la gravure sous-titrée « Galantries de Jules César et d'Auguste » et dont le procédé « révèle à lui seul tout le programme idéologique de la galantisation de l'Antiquité » (Nathalie Grande, « La métamorphose galante de l'histoire antique », *art. cit.*, p. 235). À l'exemple de Mailly, les auteurs galants se réapproprient donc les formes d'héroïsme véhiculées par la tradition historique, mais pour mieux les éviter de cet héroïsme même afin d'en faire ressortir le potentiel galant. C'est également ce que donne à penser les représentations du régent Philippe d'Orléans en Bacchus, figure tutélaire du goût galant. Voir par exemple la toile de Nicolas de Largillière, *Portrait d'un inconnu en Bacchus*, musée du Louvre, dont le personnage principal a été associé au régent.

avances, ce qui donne l'occasion à l'Amour de se moquer de l'amant éconduit qui se désole de la situation :

- « Quoi ! dit [Jupiter] enfin, une fille, une simple fille sera plus puissante que moi, il ne sera pas dit que, maître de tout, je ne puisse me rendre à sa volonté, employons d'autres armes, puisque mes ruses me sont aussi inutiles que ma grandeur » ; il aperçut en ce moment l'amour caché dans les feuilles d'un gros myrte, qui riait de tout son cœur de voir l'Antitonnant hors de mesure⁶⁹⁴.

Les insuccès de ce Jupiter Antitonnant auprès de la jeune mortelle font clairement écho au traitement burlesque de la fable auquel s'adonnaient déjà les auteurs au cours des années 1640 et en vertu duquel le motif fabuleux perd de sa consistance en même temps que les attributs qui lui procuraient un potentiel pathétique ou sublime. Jupiter subit alors la transformation que procure habituellement l'amour dans les contes de fées⁶⁹⁵, c'est-à-dire qu'il en fait un amant parfait galant homme, soumis aux désirs de sa maîtresse :

Le dieu crut alors avoir changé de nature, ce n'était plus ce Jupiter emporté qui ne voulait que posséder ; c'était un tendre amant qui voulait plaire. [...] Jupiter était fort beau lorsqu'il était désarmé de son foudre, et que ses yeux ne voulaient lancer que les éclairs que causent la tendre passion ; il avait ce soir-là toute la grandeur de la divinité, tous les charmes d'un mortel aimable, et toute la jeunesse que demande l'amour, son habit était galant [...]⁶⁹⁶.

Dans cet extrait, Jupiter en habit galant se présente donc comme, d'une part, la métaphore de la réappropriation que l'esthétique galante fait subir non seulement à la fable antique, mais également aux idéaux de la littérature classique qui favorisent une forme de sublime qui ravit et, d'autre part, l'image d'une transformation galante des attributs mythologiques traditionnels, les éclairs que lance le roi des dieux se changeant en autant de traits que darde le regard amoureux. Ainsi, il ne s'agit plus pour le dieu antique d'exercer un pouvoir tel qu'il permet de ravir afin d'obtenir illégitimement ce qu'il souhaite posséder, mais bien de plaire et de charmer par un caractère doux et dévoué. Il semble donc qu'ici, loin d'adopter une posture ouvertement critique, il s'agisse plutôt de

⁶⁹⁴ Catherine Durand, « L'origine des fées », *op. cit.*, p. 463.

⁶⁹⁵ Voir *La Puissance d'Amour* de Mlle de La Force et *Riquet à la houppe* de Catherine Bernard, de même qu'*Arlequin poli par l'amour* de Marivaux.

⁶⁹⁶ Catherine Durand, « L'origine des fées », *op. cit.*, p. 464.

se réappropriier les motifs fabuleux pour en faire des objets purement ornementaux en les évidant de leur potentiel allégorique⁶⁹⁷, processus que Jean Starobinski a assimilé à une « dégradation des formes symboliques en objets de jouissance⁶⁹⁸ ». Cette façon d'envisager dieux et héros antiques se trouve par ailleurs fortement diffusée par la gravure, comme en témoigne à merveille l'œuvre de François-Thomas Mondon, qui fait paraître un *Premier livre De forme Rocaille et Cartel* en 1736⁶⁹⁹. Dans celui-ci, on retrouve différentes figures de fantaisies gravées par Antoine Aveline, dont l'une est intitulée *Jeune dessinateur dans un décor de rocailles dessinant l'Hercule Farnèse*⁷⁰⁰. Peter Fuhring mentionne à ce propos que « [l]e jeune dessinateur a du mal à suivre l'exemple de la culture classique par excellence : son chevalet est tombé par terre et même Hercule met son pied sur un dessin montrant un motif rocaille [...]»⁷⁰¹. Dans ce contexte où dominent les volutes rococo et un décor tout en arabesques, la figure d'Hercule, emblème à la fois du goût classique et du pouvoir royal pré-louisquatorzien, semble en effet hors de propos, ne pouvant s'intégrer à cet univers galant qui ne sait même quoi faire de telles représentations⁷⁰². C'est ce que rappelait déjà Colin Bailey à

⁶⁹⁷ C'est ce qu'indique Melissa Hyde à propos des toiles représentant Jupiter et Callisto de Boucher : « Although Boucher's Callistos are meltingly compliant as any eighteenth-century Europa or Io, his Jupiters are like gallant shepherds. The violence of the sexual conquest described by Ovid is remote from the indolent sensuality of Boucher's images, and Boucher's engagement with Ovid had less to do with depicting the narrative trajectory than with distilling a scenario from the text in which a whole other set of aesthetic and cultural concerns can be elaborated. His Jupiter and Callisto paintings are about forms (literal and figurative) of pleasure, the play of masculine identities, and fluid relations between subject and object » (*Making Up the Rococo, op. cit.*, p. 211).

⁶⁹⁸ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, op. cit.*, p. 22.

⁶⁹⁹ Voir l'ouvrage de Peter Fuhring déjà cité, p. 73. Notons que Mondon fait également paraître deux livres de *Pierreries* et deux livres de *Tabatières* dans le goût rocaille, de même qu'un livre de *Formes ornées de rocailles cartels Figures Oyseaux et dragons chinois*, suivi d'un livre de *Figures et ornements chinois*. Voir également Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille, op. cit.*, p. 161-sq.

⁷⁰⁰ Planche 2 de la deuxième suite B, Paris, 1736, 235 x 182 mm.

⁷⁰¹ Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier, op. cit.*, p. 73.

⁷⁰² C'est également le cas du portrait mythologique si populaire auprès de l'aristocratie au XVIII^e siècle qui « néglige volontairement toute narrativité, toute intégration dans un discours politique cohérent. [...] L'artifice mythologique n'étant plus susceptible d'être le médiateur d'une vérité dissimulée, est ravalé au rang de simple accessoire de théâtre sans autre prolongement social que le simple plaisir du jeu » (Philippe

propos des tableaux de Watteau, Boucher et Fragonard, qui perçoit le phénomène comme une « sécularisation du mythe antique⁷⁰³ ». Aussi est-ce à ce même constat qu'arrive Aurélia Gaillard dans la sphère poétique, lorsqu'elle observe et analyse le déplacement rhétorique que connaît la catégorie du fabuleux à la fin du XVII^e siècle. Alors que la fable relevait de la catégorie de l'*inventio* dans la rhétorique classique, elle sera finalement intégrée à celle de l'*elocutio* en fournissant une banque d'ornements au discours. Ce déplacement semble l'un des aboutissants de la première Querelle des Anciens et des Modernes, dans la mesure où ces derniers contribueront fortement à ce processus de démythification de la fable et du fabuleux en s'opposant aux thèses proposées par le père Le Bossu en faveur de la lecture allégorique de la fable et selon lesquelles « le fabuleux était par essence *allégorique*. Il était une *invention* qui, à travers un voile, un masque, un *déguisement*, voire une énigme (un *mystère*), avait un but didactique : “former les mœurs”⁷⁰⁴ ». Or, quand les partisans de l'allégorie « continuent à chercher dans la fable païenne une vérité d'ordre religieux ou moral, accessible à travers l'allégorie, Perrault et ses amis la vident de toute connotation transcendante ou pédagogique⁷⁰⁵ ». Cette édulcoration de la fable antique allait donc mener à la réappropriation de ses motifs, non pas dans une optique de réinterprétation historique ou mystique, mais simplement à titre décoratif : « [L]e fabuleux païen se trouvait comme *évidé* : il perdait dans le même temps

Le Leyzour, « Fables et Lumières Quelques remarques sur la mythologie au XVIII^e siècle », dans Colin B. Bailey *et al.*, *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Fort Worth et Paris, Kimbell Art Museum et Réunion des musées nationaux, 1991, p. xxiv).

⁷⁰³ Colin B. Bailey *et al.*, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard. Chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2003, p. 64. Alain Génétiot avait également observé ce phénomène qui prenait déjà forme chez La Fontaine dans ses œuvres de jeunesse et particulièrement dans *Les amours de Psyché et de Cupidon*. En effet, dans une analyse éclairante du style galant de La Fontaine, Génétiot notait qu'à un style qui relevait du badinage enjoué correspondait une certaine esthétique du plaisir qui trouvait son ancrage dans une légèreté de propos que donne à voir une réappropriation galante de la fable. Voir son article déjà cité, « Un art poétique galant ».

⁷⁰⁴ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, op. cit.*, p. 87.

⁷⁰⁵ Julie Boch, *Les dieux désenchantés, op. cit.*, p. 119.

sa *transcendance*, son *garant* et sa *consistance*. Il devenait un simple code, un *réservoir* de signifiants où poètes et peintres pouvaient désormais puiser selon leurs besoins, un *décor*, celui de Versailles, son château, ses jardins⁷⁰⁶ ». C'est ainsi que la célébration du siècle de Louis le Grand délaisse l'allégorie mythologique pour mieux participer à cette désacralisation des motifs fabuleux⁷⁰⁷ qui se traduira par un élargissement de l'usage des représentations mythologiques, dont le caractère ornemental permet une plus grande variété d'usages poétiques⁷⁰⁸. À ce caractère désormais principalement décoratif du fabuleux s'alliera donc également une transformation des genres littéraires qui rapportaient traditionnellement les différents épisodes de la fable, ces nouvelles formes contribuant par le fait même à lui procurer un nouveau statut dans le champ des belles-lettres : « [C]elui-ci quittait l'épopée pour les romans, les contes, les apologues, les opéras ; celui-ci s'affranchissait de la tutelle de la Grande Fable pour se disperser dans autant de petites fables⁷⁰⁹ ». Dans ce contexte, ce sont les auteurs galants qui se feront les défenseurs des petits genres littéraires dans lesquels cette forme de réappropriation de la fable s'alliera avec l'ambition d'investir des genres jugés mineurs par les poétiques traditionnelles. Ce faisant, l'usage de la fable se démocratisera, ce dont rend compte la

⁷⁰⁶ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁰⁷ Il faut noter à cet égard que la politique louis-quatorzienne visant à représenter le règne du Roi-Soleil en tant que modèle achevé et rejetant de fait progressivement le parallèle mythologique pour s'accomplir dans une imagerie des exploits du grand roi, comme en rend compte le changement du programme de décoration de la galerie d'Apollon, a également contribué à faire des motifs fabuleux un usage purement ornemental : « Si la fable était passée du genre noble de l'allégorie (encore représenté, bien entendu, dans les morceaux académiques, tels le *Pèlerinage*) à celui, mineur, de la rocaille ornementale, c'était qu'elle n'était plus susceptible de représenter le roi ni une quelconque fonction politique » (Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 269-270). Aussi Katie Scott explique-t-elle le fait que « l'attitude héroïque ait été éclipsée par le goût de la sensualité et les exploits de Mars par les conquêtes de Vénus » par « la crise de l'absolutisme à la fin du règne du Roi-Soleil » (« D'un siècle à l'autre : histoire, mythologie et décoration au début du XVIII^e siècle à Paris », dans Colin B. Bailey *et al.*, *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Fort Worth et Paris, Kimbell Art Museum et Réunion des musées nationaux, 1991, p. xxxii).

⁷⁰⁸ Gaillard note à ce propos que « [I]'analyse comparée qu'on peut mener des paysages (mythologiques) chez Poussin et chez Watteau témoigne de ce glissement vers un fabuleux ornemental, *rococo* » (*Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 269).

⁷⁰⁹ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 138.

parution même du *Mercur*e galant, qui propose chaque mois une réappropriation selon le goût moderne d'un Mercure nouveau destiné à transmettre les idéaux galants autant à la principauté de Versailles qu'aux bourgeois de Paris ou aux nobles de province. Les périodiques et recueils dans le goût du *Mercur*e proposeront ainsi différentes pièces galantes qui rendront compte de cette nouvelle conception de la fable désormais vidée de son potentiel allégorique. Toutefois, cet élargissement de l'usage des motifs mythologiques sera parfois vivement critiqué, entre autres par l'abbé Pluche dans son *Histoire du Ciel* : « Un autre desordre assez ordinaire dans l'étude des Belles-Lettres, & qui n'est le plus souvent qu'une suite du premier, c'est d'employer encore dans le Langage ordinaire, ou dans ce qu'on appelle Ouvrage d'esprit, les idées du Monde Poétique, & les noms des Dieux de la Fable : ce qui nous fait un tort plus grand qu'on ne pense⁷¹⁰ ». En effet, pour l'abbé, l'usage gratuit des motifs fabuleux se trouve associé à une forme de futilité : « [I]l s'en trouve un grand nombre qui se repaissent toute leur vie des fatras du Paganisme, & qui énervent leur raison en ne goûtant d'autre style que celui qu'ils appellent le langage des Dieux. [...] Les métamorphoses sont la parure ordinaire de leurs Jardins & de leurs Galeries : & ils ne veulent rien voir ni lire qui ne soit embelli de quelques traits de l'Antiquité payenne⁷¹¹ ». Dans ce passage, Pluche met clairement en évidence l'usage purement ornemental des motifs mythologiques, dont ils déplorent la gratuité. Au surplus, la futilité de l'utilisation de ces images fabuleuses s'accompagne d'une critique prenant appui sur l'immoralisme des représentations :

⁷¹⁰ Noël-Antoine Pluche, *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes, et de Moïse*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1740, t. 2, p. 412. Rappelons toutefois que le commentaire de l'abbé Pluche prend place dans le cadre plus général d'une visée apologétique s'employant à critiquer l'omniprésence du paganisme dans le monde. Dans ce contexte, l'argument poétique sert à appuyer la démonstration de la valeur corruptrice des fables païennes.

⁷¹¹ *Ibid.*

Je ne me plains que de l'usage de ces Figures payennes dans nos meubles, & de ces noms antiques dans notre style. [...] Mais que peut-on penser de leur conduite ou de leurs secrètes dispositions, quand leurs conversations, leurs Bibliothèques, leurs Concerts, & les parures de leurs Appartemens, sont des leçons de volupté, & les éloges de toutes sortes de vices ? De peur qu'on ne se méprenne sur l'objet de leur religion, ils en font une profession publique, en faisant peindre sur les quatre faces de leur carosse une Vénus adultère, ou quelque enlèvement infâme⁷¹².

Pour l'abbé, les images véhiculées par cette mythologie galante sont taxées de vices et leur emploi à tout vent ne fait que manifester une corruption généralisée des mœurs. Toutefois, Pluche accorde que ce goût relève sans doute davantage d'un effet de mode que d'une adhésion réelle aux mœurs corrompues présentées par les images païennes :

Je veux cependant croire que cette idolâtrie n'est que de bienséance, & que la mode y a plus de part que la corruption du cœur. [...] Outre le ridicule qu'il y a sans doute à mettre en œuvre des figures vuides de sens, & des termes qui ne signifient rien, ne blesse-t-on pas toutes les règles du bon goût par cette bigarrure de pièces antiques & modernes, de personnages vrais & de personnages feints, d'idées raisonnables & d'imaginations creuses, que l'éducation, la nature, & la religion desavouent⁷¹³.

Ce phénomène de mode s'apparente ici à ce qui s'y reconnaît comme un goût rococo pour la bigarrure, le mélange des genres et celui des tons. C'est d'ailleurs suivant cette optique que « Jupiter, Neptune, & Mars ne sont plus dans notre esprit que trois Marionnettes propres, tout au plus, à descendre miraculeusement sur une corde pour amuser des enfants au Théâtre de Brioché & de l'Opéra⁷¹⁴ ». Cette critique de l'abbé Pluche nous permet ainsi de mettre en évidence le rapport établi à la fois entre une mythologie galante, un goût rococo et l'utilisation par les poètes galants de ces ornements, jugés comme frivoles, qui en font leurs motifs de prédilection.

Du reste, nous avons observé plus haut le traitement que les auteurs galants réservaient autant aux Ulysses et aux Énéas qu'aux Jupiters hérités de l'esthétique classique et qui, suivant un processus de réappropriation passant parfois par la catégorie

⁷¹² *Ibid.*, p. 412-413.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 413-416.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 424-425.

du burlesque, en faisaient soit de nouveaux adeptes de Bacchus, soit des perroquets petits-maîtres, ou encore des bergers galants. Or, cette volonté de se réappropriier les motifs fabuleux se donnera également particulièrement bien à voir par le choix du personnel mythologique qui sera favorisé dans le cadre de cette esthétique et qui sera d'abord celui issu de Cythère. Comme le rappelle Colin Bailey, « [l]a fable cesse d'être, comme au Grand Siècle, un moyen par lequel l'honnête homme se distingue intellectuellement ; elle ne devient souvent qu'un simple prétexte à l'érotisme⁷¹⁵ ». De fait, en ce qui concerne les personnages féminins, Vénus fournira presque inmanquablement le terme de comparaison autant dans les contes de fées que dans les poésies de circonstance. C'est le cas, entre autres, de la princesse Belzamine dans *Tecserion* de Mlle de Lubert dont « les bergères convenaient qu'elle avait les charmes de Vénus, et les bergers étaient ravis que ce ne fût qu'une mortelle avec une beauté divine⁷¹⁶ ». Dans ce conte, toutefois, la réappropriation esthétique du motif de Vénus semble répondre à un procédé d'enchâssement, puisqu'il intervient sur plusieurs plans. C'est ainsi que le pays où aborde la princesse est celui de la planète Vénus dont les habitants chantent des hymnes à la gloire de la déesse :

Le pays que vous habitez, Madame, est la planète de Vénus, ainsi appelée du nom de la déesse que nous y adorons. Tout ce qui respire ici connaît son souverain pouvoir ; les femmes y sont belles et tendres, les hommes bien faits et amoureux, de sorte que parmi nous, vivre n'est autre chose qu'aimer. Nos années sont d'environ huit mois, mais nos jours sont au moins doubles des vôtres. Le soleil, qui sembleraient devoir rendre cette planète inhabitable par sa chaleur, absorbe ses rayons dans une vaste atmosphère qui entoure notre air supérieur, ainsi nous ne sentons qu'une chaleur tempérée et même toujours égale, car nous avons un printemps continu, et celui qui règne chez vous n'est qu'une influence de notre globe, puisqu'alors les habitants de la terre goûtent à peu près notre bonheur⁷¹⁷.

Dans cette planète dédiée à la déesse antique, Vénus ne sert que d'image à un univers de bonheur où un printemps éternel favorise les amours des galants hommes et galantes

⁷¹⁵ Colin B. Bailey *et al.*, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, *op.cit.*, p. 64.

⁷¹⁶ Marguerite de Lubert, « *Tecserion* », *op. cit.*, p. 111.

⁷¹⁷ *Ibid.*

dames qui l'habitent. Sur cette planète où aborde la jeune princesse se trouve, au surplus, un temple dédié à la patronne des lieux :

C'était une grande salle de myrtes toujours verts, au milieu de laquelle la statue de la déesse paraissait, élevée sur un piédestal ; elle était nue, assise dans une coquille telle que les poètes la représentent au sortir de l'onde, et semblait regarder d'un œil caressant les bergers qui apportaient leurs présents à ses pieds sur un autel dressé pour les recevoir. Un gazon émaillé de toutes sortes de fleurs régnait autour de la salle et servait de siège à tous ceux qui assistaient à la cérémonie⁷¹⁸.

Ici, la présence de Vénus relève réellement de l'iconographie rocaille, comme le donne à penser le texte qui mentionne les représentations traditionnelles des poètes – et des peintres, pourrions-nous ajouter –, qui célèbrent une Vénus voluptueuse⁷¹⁹. Nous avons d'ailleurs déjà observé l'usage fréquent que font à la fois poètes et peintres rococo de ce motif de la naissance de Vénus associée à une utilisation ornementale de la coquille. Du reste, cette préférence marquée pour la figure de la déesse se donne également à voir de façon éloquente dans une pièce que propose le *Mercurie galant* d'avril 1685, alors que Visé introduit le poème en ces termes : « Vous vous souvenez de la Dispute qui s'est élevée entre les Sçavants touchant la Statuë de la Ville d'Arles, pour sçavoir si elle representoit Venus, ou Diane⁷²⁰. La décision de Sa Majesté qui s'est déclarée pour la premiere, ayant terminé ce differend, Mr Magnin de l'Académie Royale d'Arles, a fait là-dessus le galant Ouvrage que je vous envoie⁷²¹ ». La figure de Vénus se trouve alors non seulement au centre de préoccupations contemporaines, mais le choix du roi rend également compte de la faveur dont elle jouit à l'époque. Aussi le poème de M. Magnin,

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 116. Notons par ailleurs qu'Aurélien Zygel-Basso, dans son édition du texte, mentionne que la description de ce temple rappelle celui présenté dans l'*Astrée*, de même que plusieurs autres épisodes du conte, qui l'inscrit de ce fait dans la tradition galante.

⁷¹⁹ Voir par exemple la toile *Vénus, Bacchus et les trois Grâces* de Noël-Nicolas Coypel, 1726.

⁷²⁰ La statue, qui avait servi à orner la Galerie des glaces sous Louis XIV, se trouve désormais au Musée du Louvre.

⁷²¹ *Mercurie galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, au Palais, avril 1685, p. 149.

intitulé *Le triomphe de Vénus*, rend-il compte de la popularisation du thème dans l'univers galant en tant que symbole de joie et de bonheur :

Sur le bord de l'Arar, ma Muse solitaire,
 Cher espoir de mes derniers jours
 M'offroit de quelques Vers le sterile secours,
 Et révoit à son ordinaire,
 Quand les Jeux, les Ris, les Amours
 Vinrent troubler en foule, avecque leurs Tambours
 Leurs chants, leur Haut-bois, leur Musette,
 Le silence de ma Retraite.

Le Dieu qui fait aimer, l'air gay, le teint vermeil,
 M'aborde, s'avance à leur teste, Et me dit, sors de ce sommeil,
 Qui, si loin des plaisirs, & t'endort et t'arreste.
 Venus triomphe enfin, je t'invite à la feste ;
 A la Cour de LOUIS, on en fait l'appareil,
 Et tout en est jusqu'au Soleil.

Diane a beau faire la fiere,
 Elle n'a plus de Courtisans,
 Et ses plus zélez Partisans
 Ont abandonné la carriere⁷²².

Par l'évocation de cette préférence pour les ris et les amours joint à la disgrâce de la déesse prude et fière⁷²³, le poème de Magnin fournit une première indication sur l'utilisation ornementale que l'on fera du motif de Vénus au cours du XVIII^e siècle et qui le placera sous l'égide de la fête galante. Par ailleurs, on l'a mentionné, la toilette de Vénus devient plus particulièrement l'un des thèmes privilégiés des peintres rococo tout autant que des auteurs galants. C'est ce qu'illustre cette cantate parue dans le *Mercur* d'août 1721 ayant précisément pour titre *La toilette de Vénus* et qui rend compte, encore

⁷²² *Ibid.*, p. 150-151.

⁷²³ Par ailleurs, si la figure de la prude et fière Diane se trouve délaissée, le motif de la déesse sera fortement investi d'une manière à rendre compte de la galantisation de la mythologie : d'une part, l'épisode de Diane au bain sera repris, mais sans l'insistance sur la punition d'Actéon changé en cerf et dévoré par les chiens⁷²³, d'autre part, on représentera davantage l'épisode de Diane et Endymion⁷²³ où la déesse s'abandonne à l'amour. En effet, le personnage d'Actéon est fréquemment évincé des représentations de Diane au bain au XVIII^e siècle et se trouve remplacé par le spectateur lui-même qui se place dès lors en situation de voyeurisme. Du reste, la figure de Diane s'apparentera de plus en plus à celle de Vénus, comme le rappelle Steven Z. Levine, « Voir ou ne pas voir », *art. cit.*, p. lxxxvi.

une fois, du fort potentiel iconographique que recèlent ce thème et les motifs fabuleux qui lui sont fréquemment adjoints :

Bel Astre de la Nuit, arrête ton flambeau
 Sur l'Isle de Cithere,
 Viens seul estre témoin d'un spectacle si beau.
 Au fond d'un bois gardé par l'ombre & le mistere
 Venus dort sur un lit que Flore a préparé :
 Les Zephirs sur son sein folâtrant à leur gré :
 [...] Elle semble en dormant appeler les Plaisirs,
 En voyant tant d'appas, ses compagnes fidelles
 Les Graces même ont des desirs⁷²⁴.

Dans ce passage, c'est réellement un tableau conçu dans le goût rococo qui est offert à l'imagination du lecteur, qui reconnaît dans cette description nombre de représentations contemporaines ornant tabatières⁷²⁵, dessus-de-porte et autres gravures galantes, où les fleurs, les amours et les grâces encerclent une Vénus endormie⁷²⁶. Or, si le thème de la belle endormie constitue depuis longtemps un *topos* de l'iconographie en France⁷²⁷, celui de la toilette que propose la suite du poème trouve davantage à s'épanouir dans les représentations en vogue au XVIII^e siècle :

Déjà pour le lever de Venus tout s'apreste,
 Les Graces en habit de feste
 Elevent un autel & superbe & galant,
 Où la Beauté suprême
 Se doit en s'éveillant
 Rendre hommage elle-même.
 On voit de tous côtés accourir les Amours
 Pour offrir leur secours.
 L'un tient cette glace fidelle,
 Qui ne reproche rien à la Belle immortelle,

⁷²⁴ « La toilette de Vénus. Cantate », dans *Le Mercure*, Paris, chez Guillaume Cavelier, La Veuve Pierre Ribou, Guillaume Cavelier, Fils, André Cailleau, août 1721, p. 49.

⁷²⁵ Voir Peter Fuhring, qui reproduit six tabatières pouvant sans doute être attribuées à Meissonnier et qui représentent Apollon sur son char, Vénus et Adonis, Psyché et Cupidon, Amphitrite, des Bacchantes dansantes et Zéphyr et Flore, tous dans un cadre rocaille. (*Juste-Aurèle Meissonnier, op. cit.*, p. 188-sq.)

⁷²⁶ Voir à ce propos le tableau de Boucher, *Vénus et Mars surpris par Vulcain*, où la déesse infidèle, prise en flagrant délit, s'offre « manifestement à la délectation voyeuriste du spectateur » (Katie Scott, « D'un siècle à l'autre : histoire, mythologie et décoration au début du XVIII^e siècle à Paris », *art. cit.*, p. xxxii).

⁷²⁷ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

L'autre assortit des nœuds de rubis & de fleurs,
 Un autre en l'essayant apporte la ceinture,
 Tissu misterieux plus fort sur tous les cœurs
 Que la plus brillante parure.
 Mais le Ciel s'embellit, on sent un air plus doux,
 De cent nouvelles fleurs la terre est émaillée,
 Amours, aprochés-vous,
 Venus est éveillée⁷²⁸.

Ici, les Grâces figurées en habits galants, l'autel évoquant le temple antique réintroduit dans l'univers rococo et les amours s'affairant à la toilette de Vénus donnent à voir une image fortement esthétisée de la déesse où ce qui importe n'est ni le récit mythologique auquel elle pourrait se prêter, ni la valeur allégorique qu'elle peut véhiculer, mais bien plutôt l'impression que sa représentation procure pour le lecteur qui se complaît alors dans une succession de tableaux galants propres à charmer l'imagination⁷²⁹.

3. Un imaginaire ovidien

Par ailleurs, cette insistance sur la figure de Vénus qui relève d'une conception galante des dieux de la Fable invite à observer que les motifs les plus fréquemment réinvestis par les auteurs sont tirés d'Ovide⁷³⁰. Les œuvres du poète furent d'ailleurs

⁷²⁸ « La toilette de Vénus. Cantate », *op. cit.*, p. 50.

⁷²⁹ C'est également ce que donnera à voir *Le Temple de Gnide* de Montesquieu où le poème semble dénué de narrativité pour ne se présenter que comme une galerie galante. D'ailleurs, l'auteur rappelle tour à tour, dans sa description du temple de Vénus, son amour pour Adonis, l'épisode du jugement de Pâris, de même que celui des amours de Psyché et de Cupidon, qui constituent tous des épisodes constamment repris par les auteurs galants, auxquels succède l'évocation des amours de la déesse avec Mars et Vulcain que représentent les peintures qui ornent le temple. Sur le caractère galant qui marque ce texte, voir Christophe Martin, « Genre mineur et esthétique de la grâce : réception et illustration du *Temple de Gnide* au XVIII^e siècle », dans Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu (dir.), *De la conversation au conservatoire. Scénographies des genres mineurs (1680-1780)*, Paris, Hermann, 2014, p. [45]-74.

⁷³⁰ Voir à ce sujet Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2008. Notons qu'Ovide constituait déjà une figure de prédilection pour les premiers auteurs galants depuis le cercle des Scudéry pour lesquels l'*Art d'aimer* représente un archi-texte fondateur (voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant, op. cit.*, p. 289). Par ailleurs, au-delà des motifs tirés de ses œuvres, Ovide avait également constitué un modèle pour le style galant, notamment dans ses épîtres d'exil, que le père Bouhours avait rapproché des lettres au roi de Bussy-

traduites et rééditées à de nombreuses reprises à partir de la fin du XVII^e siècle⁷³¹, si bien que Thomas Corneille, collaborateur au *Mercur*, fit paraître sept épîtres héroïques de l'auteur latin en 1670, puis les *Métamorphoses d'Ovide traduites en vers françois* en 1669⁷³² avec des gravures, alors que Fontenelle proposera des *Lettres à l'imitation des Héroïdes d'Ovide* en 1698. Mlle Lhéritier en fournira à son tour une traduction complète en 1732, où elle affirme que cette vogue semble liée à son traitement ingénieux de la fable qui fait voir l'œuvre comme un réservoir de motifs proposés en un style dont la facilité semble le point essentiel⁷³³. Au surplus, à ces motifs tirés des amours héroïques se joignent les récits d'amours des dieux qu'Ovide a mis en vers dans ses *Métamorphoses*⁷³⁴. En effet, si les thèmes tirés des œuvres d'Ovide étaient déjà présents au temps de Louis XIV, on retiendra surtout, dans le premier XVIII^e siècle, ceux des amours des dieux, favorisant un Ovide galant au détriment d'un Ovide savant, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marie-Claire Chatelain. Dès lors, « [l]e rôle impart

Rabutin (voir Marie-Claire Chatelain, « Bussy-Rabutin et la figure galante d'Ovide : modèle, parallèle, identification personnelle », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 17-33). À partir de la fin du XVII^e siècle, la figure d'Ovide est toutefois fréquemment rattachée à celle du bel esprit et de la tradition de l'*ingegno*, suivant le jugement que Quintilien avait émis à son endroit : *nimum amator ingenui sui* (« trop amoureux de son propre esprit », Institution oratoire X, 1, 88, cité par Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, op. cit.*, p. 116).

⁷³¹ On a répertorié 29 éditions entre 1700 et 1749, puis 39 entre 1750-1799 (voir Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire foundation, 1995, p. 300). Chantal Grell note d'ailleurs que les ouvrages d'Ovide « ne font guère l'objet que d'éditions expurgées (à usage scolaire) ou de traductions françaises (à usage mondain), l'intégralité des œuvres de ce poète ne donnant lieu qu'à une seule édition intégrale latine au cours du siècle » (p. 298), ce qui rend compte de sa destination plus mondaine que savante. Aussi, Marie-Claire Chatelain mentionne que « la supériorité numérique des éditions constitue pour Ovide l'indice d'une position de tout premier plan parmi les poètes latins au XVII^e siècle, qui peut même rivaliser avec celle de leur prince, Virgile » (*Ovide savant, Ovide galant, op. cit.*, p. [17]).

⁷³² Corneille le qualifie d'ailleurs de « plus galant de tous les Poètes » (« Épître à Monseigneur le Dauphin », dans *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en vers françois*, Paris, chez Gabriel Quinet, 1669, n.p.).

⁷³³ Marie-Claire Chatelain mentionne en effet que la langue d'Ovide est la plus propre à l'apprentissage du latin compte tenu de sa facilité. Voir *Ovide savant, Ovide galant, op. cit.*, p. 76-sq.

⁷³⁴ Comme le rappelle Katie Scott, si les thèmes inspirés des *Métamorphoses* étaient déjà investis dans la décoration au XVII^e siècle, les récits favorisés étaient ceux jugés comme les plus susceptibles de fournir une allégorie du roi, alors que le XVIII^e siècle évite les récits les plus nettement didactiques. Voir « D'un siècle à l'autre. Histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. xlviii.

ces nouveaux Olympiens avait également changé. Il ne consistait plus à enseigner aux mortels la vertu publique mais à les inciter à créer une société policée, s'adonnant à d'infinis plaisirs des sens⁷³⁵ ». Gaillard constate alors le rapport entre cette modification du statut de la fable et la vogue du rococo en regard des artistes peintres qui en sont les plus représentatifs :

Ce qui retenait désormais les artistes, c'était les possibilités d'exploration du corps dénudé et les jeux de l'amour. Le motif de Diane se doublait ainsi de toute une multitude de scènes païennes développant le thème des *amours des dieux* : les figures les plus prisées n'étaient plus héroïques mais bien plutôt lascives, telles celle de Bacchus, de Pan, d'Adonis, de Vénus ou de Psyché ou encore de nymphes et de satires^{736 737}.

On le voit, ce nouvel espace galant propre à accueillir des motifs fabuleux purement décoratifs n'est pas étranger à la valeur accordée à l'idée de plaisir. On rappellera d'ailleurs à ce propos les traductions de Benserade en 1676 des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, qui témoignaient déjà de ce processus de démythification de la fable qui sera pleinement réalisé au cours des années suivantes⁷³⁸. Aussi les thèmes tirés des *Métamorphoses* seront-ils fortement prisés par les auteurs galants, avec les amours de Psyché et Cupidon au premier plan⁷³⁹. En effet, que l'on pense à l'œuvre de jeunesse de

⁷³⁵ Katie Scott, « D'un siècle à l'autre. Histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. xxxii. En ce qui concerne le traitement allégorique des *Métamorphoses* qui prévaut au XVII^e siècle, voir Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, op. cit.*, p. 157-sq.

⁷³⁶ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, op. cit.*, p. 267-268. L'auteure offre d'ailleurs en note un échantillon substantiel de plusieurs de ces tableaux du XVIII^e siècle reprenant chacun de ces motifs.

⁷³⁷ Ce sont précisément les motifs retenus pour la décoration de l'hôtel de Soubise pour la chambre de parade de la princesse, dont les ornements représentaient Vénus et Adonis, Sémélé et Jupiter, Hébé, Bacchus et Ariane, Pallas et Mercure, Vénus et Mars. Voir à nouveau Katie Scott, « D'un siècle à l'autre. Histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. xlix.

⁷³⁸ La popularisation et la sécularisation des motifs inspirés des métamorphoses se fit également par l'entremise d'un *Jeu des Métamorphoses* d'Ovide paru en 1671 qui rend compte d'une « familiarité badine et non plus [d']une érudition pesante » (Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, op. cit.* p. [7]). Sur la réappropriation galante des *Métamorphoses* de Benserade, voir « Le traitement galant de la mythologie ovidienne », aux p. 368-sq.

⁷³⁹ Citons en exemple Natoire, qui fournit huit toiles représentant l'histoire de Psyché et Cupidon pour la décoration du salon ovale de l'hôtel de Soubise ou encore la série de tapisseries des Gobelins, commandée en 1686, précisément sur ce thème.

La Fontaine ou aux différentes réappropriations auxquelles ce thème a donné lieu⁷⁴⁰, il s'agit sans doute de l'un des plus fréquemment investis par l'esthétique galante. On le retrouve d'ailleurs parmi les autres motifs ovidiens tirés des *Métamorphoses* qui ornent les murs d'un palais enchanté dans *Le Prince invisible* de Mme Lévesque :

Cet inconnu était fils du roi de l'île d'Or, dont une seule ville occupait toute l'étendue. Une mer toujours tranquille en battait les murailles ; elles étaient revêtues de bas-reliefs d'or qui représentaient la fable. On y voyait la naissance de Jupiter, et les danses des Corybantes. On y voyait la chute des titans, enfants monstrueux de la terre. On y voyait Daphné, fuyant devant Apollon, les amours de Mars et de Vénus, ceux de son fils et de Psyché, l'enlèvement de Proserpine, et mille autres histoires que le sculpteur avait représentées avec soin. Le haut de ces murailles était orné d'orangers, de citronniers, et d'arbres verts qui formaient des allées agréables⁷⁴¹.

Si cette description peut sembler très succincte, elle suggère tout de même un parallèle avec le frontispice qu'avait fourni Charles Le Brun pour la publication des *Métamorphoses* de Benserade dans le dernier tiers du XVII^e siècle et que le peintre décrit de cette façon dans une lettre adressée à M. de Benserade et publiée en tête de l'ouvrage :

Je représente au milieu de la feuille et en éloignement un palais magnifique, au haut duquel je peins le buste d'Ovide. Toute la façade de ce palais est enrichie de Tableaux, bas-reliefs & statuës, qui représentent plusieurs sujets de la Métamorphose. Devant ce palais il y a un parterre rempli de plantes & de fleurs, & entouré de quantité d'arbres, à qui les Heros de la Fable ont donné de l'estre. Au tour de ces plantes & de ces arbres sont plusieurs Amours ou Genies, qui cueillent les fleurs et les gommés de ces mesmes plantes & de ces mesmes arbres. Sur le devant du dessein il paroist une Nymphe assise, & appuyée sur un cube ou pied d'estal carré : cette Nymphe est occupée à faire une guirlande de fleurs, que luy apportent les petits Amours qui l'environnent. Sur ce pied d'estal vous voyez un miroir convexe, sur lequel est représenté en petit une partie des objets qui sont autour de luy ; & sur ce mesme pied d'estal on peut mettre le titre du livre⁷⁴².

Si la lettre de Le Brun se poursuit avec une brève explication à saveur allégorique des différents ornements que le peintre a choisi de mettre en scène, tel n'est plus le cas chez

⁷⁴⁰ Chez les conteuses, l'on pense évidemment à *Serpentin vert* de Mme d'Aulnoy, ou encore à *Plus belle que fée* de Mlle de La Force ; chez les poètes, il serait autant fastidieux que non pertinent de relever toutes les occurrences, mentionnons simplement l'opéra de Lully, *Psyché*, 1678 ou encore le divertissement en un acte de Voisenon, *L'Amour et Psyché*, 1758.

⁷⁴¹ Louise Lévesque, « Le Prince invisible », [1744], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques. *Contes*. Avec Mademoiselle de Lussan, *Les Veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 59-60.

⁷⁴² Charles Le Brun, « Lettre de M. Le Brun à M. de Benserade », dans Isaac de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en Rondeaux*, Paris, de l'Imprimerie royale, 1676, n.p.

Mme Lévesque, qui se contente de récupérer le motif avec la simple ambition d'orner son texte d'une description qui aura un écho dans l'imagination de ses lecteurs qui en apprécient les motifs. Du reste, à ces récits des amours des dieux faisant intervenir Daphné, Apollon, Mars, Vénus, l'Amour, Psyché et Proserpine, s'ajoutera parfois le motif de Thétis, auquel, sans doute, la grotte de Versailles avait contribué à donner une popularité grandissante. Mlle de Lubert offre l'une des plus belles intégrations de ce motif dans *La Princesse Couleur-de-Rose et le Prince Céladon*, alors que ce dernier aborde dans un lieu des plus galants :

Ses habits étant séchés et lui un peu reposé, il se leva et tourna ses pas vers le rocher qu'il voyait à cent pas de lui ; il le prit pour la demeure d'Amphitrite tant il était galant. Les portes en étaient de corail en marqueterie de nacre de perles, et tout le rocher était d'une seule perle si grosse et creusée avec tant d'art qu'il contenait un immense salon, une chambre à coucher et trois cabinets assez grands pour pouvoir y loger commodément ; mais cette magnifique habitation, ornée de toutes les raretés les plus précieuses que peut fournir la mer, tout ce que l'art le plus recherché et le goût le plus exquis peut faire inventer et imaginer à l'esprit humain, n'est rien en comparaison de la magnifique statue qui était au milieu du salon. C'était la représentation de Thétis d'un seul morceau de cristal de roche, couchée sur un piédestal d'or et de pierreries de toutes couleurs, en festons qui répondaient aux ornements du salon, qui étaient pareils, et dont l'agréable variété, jointe à l'art le plus sublime, formaient des festons de fleurs naturelles et réjouissaient la vue en la surprenant⁷⁴³.

Dans le conte de fée, la grotte est rapidement transformée en un salon galant propre à recevoir des convives de bonne compagnie et orné suivant les raffinements les plus luxueux que peut offrir le décor rococo, alors que la statue elle-même est tirée « d'un seul morceau de cristal de roche » et repose sur un piédestal serti de pierreries au milieu de rocailles et de fleurs. Aussi le sculpteur avait-il choisi le moment le plus galant pour sa représentation :

La statue de Thétis représentait cette déesse au moment qu'elle reçoit le dieu du jour dans son sein ; elle était à demi-couchée, ses beaux bras étaient ouverts et ses yeux regardaient amoureusement le dieu lumineux qu'une égale tendresse force à descendre au fond des eaux pour jouir de son bonheur. Le dieu était aussi du même cristal si net et si pur qu'il semblait qu'il éclairait ce beau salon. Ce chef-d'œuvre attira longtemps les regards du prince, il l'admira en connaisseur⁷⁴⁴.

⁷⁴³ Marguerite de Lubert, « La Princesse Couleur-de-Rose et le Prince Céladon », *op. cit.*, p. 217-218.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 218

Ainsi, le motif de Thétis tiré d'Ovide se trouve-t-il fortement esthétisé et retravaillé dans le style rococo en faisant son intrusion dans l'univers galant du conte de fées et ne devient qu'un thème destiné à orner un moment de contemplation dans la description, propre à créer une atmosphère de luxe et de bonheur où l'artifice décoratif vient modeler une nature façonnée suivant le modèle de l'hôtel rocaille.

Ces diverses manifestations du processus de métamorphose galante que font subir les auteurs à la fable antique au XVIII^e siècle et leur prédilection pour les thèmes inspirés d'Ovide, particulièrement en ce qui concerne les amours des dieux, invitent à observer la récurrence au cours de la période rococo de la présence de ce dieu supérieur à tous les autres et dont nous avons volontairement omis de traiter jusqu'ici : l'Amour. Ce sont ici les différentes traductions de l'*Art d'aimer* qui fournirent l'occasion aux auteurs galants de se réappropriier les œuvres du poète latin en matière amoureuse⁷⁴⁵. De fait, si les *putti* et autres cupidons constituent des motifs constamment utilisés dans l'ornementation depuis l'art baroque, il est possible d'observer une certaine conception de l'amour galant qui se trouve sensiblement modifiée à partir de la fin du XVII^e siècle. Bien sûr, l'amour constitue sans aucun doute un thème prépondérant de la poésie galante déjà à l'époque des auteurs de Rambouillet et du cercle des Scudéry. En revanche, ce qui a changé, c'est la vision de l'amour que véhiculent les auteurs galants au siècle suivant et qui trouve sa source dans les développements de la philosophie sensualiste, qui mène dès lors à un processus de « désacralisation de l'amour⁷⁴⁶ ».

⁷⁴⁵ Ferrier de La Martinière fait par exemple paraître une traduction de l'*Art d'aimer* en 1696, rééditée en 1698 et Etienne Algay de Martignac publie une version complète et bilingue des œuvres d'Ovide en 1697.

⁷⁴⁶ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 51.

CHAPITRE III

AMOUR GALANT, AMOUR ROCAILLE

Alors que les représentations de l'amour relèvent davantage de l'amour tendre au début du XVII^e siècle, une nouvelle conception galante de l'art d'aimer commence à apparaître dès les années 1650, comme le rappelle Jean-Michel Pelous : « L'opinion la plus communément répandue est bientôt que l'austérité de l'idéalisme amoureux appartient à un autre âge et qu'il importe de vivre et d'aimer avec son temps, c'est-à-dire selon les méthodes joyeuses et insouciantes de la frivolité galante⁷⁴⁷ ». Avec l'avènement du « schisme galant⁷⁴⁸ », il s'agit de « réconcilier le plaisir et l'amour⁷⁴⁹ » et de faire succéder à une conception tendre, qui favorisait le respect et la soumission de l'amant, une conception galante, qui a pu être assimilée parfois à une certaine forme de libertinage et dont les poètes du XVII^e siècle avaient déjà posé les jalons : « Déjà au siècle précédent, les poètes galants ont entrepris de se jouer du code amoureux et de le déjouer. À côté du "discours sérieux" s'est mis en place dans les salons une expression badine, voire grivoise, des élans amoureux. La frivolité des petits-mâtres a déjà détrôné la mystique de l'amour courtois⁷⁵⁰ ». Les poètes du XVIII^e siècle reprendront en effet cette tradition galante, mais en l'infléchissant suivant l'influence du sensualisme qui

⁷⁴⁷ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, op. cit., p. 134.

⁷⁴⁸ Voir *ibid.*, p. [133]-sq.

⁷⁴⁹ *Ibid.* p. 142

⁷⁵⁰ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 51-52.

donnera un aspect plus charnel à l'amour enjoué que mettaient en scène les auteurs du XVII^e siècle.

1. Une conception sensualiste de l'amour

Rappelons d'abord que les idées de Locke et la philosophie empiriste pénètrent en France dès la fin du XVII^e siècle avec la diffusion de son *Essay concerning human understanding* paru en 1690 et traduit dès 1700 par Pierre Coste⁷⁵¹. Ajoutons que la diffusion de la morale d'Épicure⁷⁵² à la même époque a sans aucun doute favorisé la réappropriation sensualiste de l'épicurisme qui sous-tendait la pensée de Locke. On voit alors apparaître une conception positive d'un néo-épicurisme où est particulièrement valorisée la soumission à l'attrait du plaisir inspirée par une nature en mouvement. Dans ce contexte,

[l]'amour n'est donc plus, comme chez Pétrarque, une voie mystique vers la connaissance malgré les tourments que l'épreuve initiatique impose de souffrir, ni un plaisir bizarre de masochiste qui se complaît dans la souffrance, comme chez les néo-pétrarquistes : dans le discours galant, c'est un contrat tout humain qui repose sur la réciprocité du calcul des intérêts bien compris de chacune des parties⁷⁵³.

Nicole Masson, dans son ouvrage sur la poésie fugitive, a d'ailleurs bien cerné cette nouvelle conception de l'amour et les soubassements philosophiques où elle trouve sa source. En effet, la galanterie devient plus sensible, les plaisirs plus charnels, et on

⁷⁵¹ À ce propos, on consultera avec profit l'ouvrage de Jørn Schøsler, *John Locke et les philosophes français*, Oxford, Studies on Voltaire, 1997.

⁷⁵² On voit notamment paraître *La morale d'Épicure avec des réflexions* par Des Coustures en 1685, qui sera rééditée en 1686 et 1691. Le *Mercurie galant* rendra d'ailleurs compte de la popularité de l'auteur antique au tournant du XVIII^e siècle : « Que l'on condamne Epicure tant que l'on voudra ; que sur ce nom le Peuple se revolte contre sa morale, ce Philosophe aura toujours l'approbation des esprits raisonnables & des honnestes gens ; parce qu'il y a toujours du profit à faire dans ses Ecrits. C'estoit le Favory de Seneque, & je ne suis point surpris de la réputation que Mr des Coutures s'est acquise en donnant sa Morale au Public » (*Mercurie galant*, mai 1695, *op. cit.*, p. 67-69). L'abbé Batteux en offrira à nouveau une traduction sous le titre *La morale d'Épicure tirée de ses propres écrits* en 1738.

⁷⁵³ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 254.

assiste à un certain glissement vers le libertinage : « Le primat de la sensation, l'importance de l'occasion saisie et de la circonstance, la discontinuité de la jouissance, la valeur de l'expérience, qui sont les fondements de la philosophie de Locke, donnent à la poésie fugitive une thématique, somme toute, cohérente, et légitiment la démarche du poète, fondée sur la célébration de l'instant éphémère⁷⁵⁴ ». Dès lors, l'homme trouvera le bonheur dans les plaisirs que lui dictent la nature et, en tout premier lieu, l'amour. Pour le galant homme de l'âge rococo, l'amour sera donc avant tout perçu comme étroitement lié aux impressions sensibles et les auteurs se plairont à mettre en évidence ses manifestations. Comme le rappelle Walter Moser, « [d]ans cette première affirmation existentielle, sentir devient synonyme de jouir : se sentir exister c'est jouir de son existence⁷⁵⁵ ». Suivant ce précepte, « la poésie galante et badine se trouve par nature associée aux plaisirs charnels⁷⁵⁶ ». Ici, ce sont surtout Anacréon, avec les figures d'Éros et Bacchus, et Horace qui serviront de modèles. Dans ce passage de l'amour précieux à l'amour galant, se donneront alors à voir certains des thèmes les plus caractéristiques de l'esthétique rococo : la célébration des plaisirs de l'amour, l'attrait de la volupté et une conception épicurienne du bonheur.

Toutefois, loin d'être un penchant à la débauche, cette galanterie quelque peu libertine se trouve circonscrite par un code social qui en règle les excès et « qui cherche aussi à promouvoir la satisfaction de tous les sens, mais dans l'harmonie et la mesure, dans une certaine forme de raffinement civilisé⁷⁵⁷ ». Ainsi, les galants hommes

⁷⁵⁴ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 42.

⁷⁵⁵ Walter Moser, *De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII^e siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 1972. p. 314.

⁷⁵⁶ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 45.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

modernes sont davantage conçus comme de « gentils nourrissons d'Épicure⁷⁵⁸ », et non plus comme les « pourceaux » stigmatisés par le père Garasse. C'est d'ailleurs cette posture de l'homme galant, entre libertinage débauché et vertu trop rigide, que décrivent ces vers d'Alexis Piron à propos de Boucher :

Je ne recherche, pour tout dire,
Que l'élégance, grâces, beauté,
Douceur, gentillesse et gaieté,
En un mot que ce qui respire
Ou badinage ou volupté :
Le tout sans trop de liberté,
Drapé du voile que désire
La scrupuleuse honnêteté ;
Voile mince à la vérité,
Gaze qu'avec facilité
L'imagination déchire⁷⁵⁹

Les plaisirs de l'amour se trouvent alors valorisés suivant un néo-épicurisme en vogue qui sous-entend la valeur érotique du rapport amoureux, mais sans l'afficher trop ouvertement, tout « en mettant davantage encore l'accent sur les jouissances⁷⁶⁰ ». D'ailleurs, les genres littéraires favorisés par les auteurs galants rendent bien compte de cette alliance entre l'amour et le plaisir, alors que l'on voit apparaître des poésies qui relèvent du genre même de la « jouissance », dont le *Dictionnaire* de Trévoux donne la définition suivante : « C'est une Pièce de vers, où l'on décrit une aventure amoureuse, que l'on conduit jusqu'à la conclusion⁷⁶¹ ». Dès les années 1660, le recueil La Suze-Pellisson en offre un exemple, en présentant un sonnet de Mlle Desjardins⁷⁶² et les auteurs galants poursuivront la tradition au siècle suivant, parmi lesquels Alexis Piron :

⁷⁵⁸ « Lettre de d'Arnauld en vers et prose sous le titre "Épître à Monsieur Chéron" », dans *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, La Haye, chez Zacharie Chastelain, décembre 1737, p. 121-122, cité par Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 49.

⁷⁵⁹ Cité par Helmut Hatzfeld, *The Rococo*, op. cit., p. 24.

⁷⁶⁰ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 52.

⁷⁶¹ « Jouissance », dans *Supplément au dictionnaire universel françois et latin*, Nancy, chez Pierre Antoine, 1752, t. 2.

⁷⁶² Voici un extrait du poème de Mlle Desjardins : « Aujourd'hui dans tes bras j'ai demeuré pâmée, / Aujourd'hui, cher Tirsis, ton amoureuse ardeur / Triomphe impunément de toute ma pudeur, / Et je cede

Amour, qu'injustement j'ai blâmé ton empire !
 Des maux que j'ai soufferts ai-je dû m'offenser ?
 Quand tu viens de récompenser,
 D'un moment de plaisir un siècle de martyres ?
 J'ai fléchi mon Iris après de longs soupirs,
 Ce cher objet de mes désirs,
 Cette insensible Iris, cette Iris si farouche,
 Dans mille ardents baisers vient de plonger mes feux ;
 Mon ame toute entière a volé sur ma bouche,
 J'ai savouré la fraîcheur
 De ses lèvres demi-closes.
 Sa bouche avait la couleur,
 Son haleine avait l'odeur,
 Et le doux parfum des roses.
 Je ressentis alors une douce langueur,
 S'emparer de mes sens et couler dans mon cœur [...] ⁷⁶³

Doit-on voir ici, dans ce « siècle de martyres », une pointe de Piron à l'égard de ses prédécesseurs à l'esprit tendre, marqués par la figure de l'amoureux transi ? Quoi qu'il en soit, on mesure dans ce poème toute la distance prise avec une conception de l'amour jugée comme dépassée suivant les nouveaux idéaux galants qui favorisent l'épanouissement des plaisirs sensuels. À cette « jouissance » comme genre littéraire se joindra alors la jouissance comme thème, en tant qu'elle est associée à une conception plus charnelle de l'amour, qui prend notamment la forme d'une réactualisation du *carpe diem* horacien. Cette pièce tirée du *Mercure* en offre un bel exemple :

Paraphrase sur le mot *jouissez*.

Feüilletez & refeüilletez
 Tous ceux dont les moralitez,
 Ont voulu nous donner des Preceptes à suivre,
 Vous ne trouverez rien dans leur doctes Traitez
 Qui nous montre si bien à vivre,
 Que ce beau mot que vous vantez.

aux transports dont mon ame est charmée. / Ta flâme & ton respect m'ont enfin desarmée, / Dans nos embrassemens je mets tout mon bonheur, / Et je connois plus de vertu ni d'honneur, / Puisque j'aime Tiris, & que j'en suis aimée⁷⁶² » (Marie-Catherine Desjardins, « Jouissance. Sonnet », dans *Recueil de pièces galantes, en prose et en vers, de Madame la comtesse de La Suze, et de Monsieur Pelisson*, Trévoux, de l'imprimerie de S.A.S., 1725, t. 1, p. 13-14).

⁷⁶³ Alexis Piron, « Jouissance », dans *Œuvres badines*, Paris, chez les Marchands de Nouveauté, 1796, p. 99.

En effet dans ce court voyage
 Que fait ici le Genre humain,
 Un pauvre mortel est-il sage
 S'il remet jusqu'au lendemain,
 Le seur & le present usage,
 Des plaisirs que le Souverain
 Luy fait trouver sur son passage,
 Et dont l'heureux retour est aussi-peu certain
 Que le nombre des jours qu'il a pour son partage ?⁷⁶⁴

La jouissance dont il est question ici est donc celle des plaisirs, mais des plaisirs fugitifs dont il faut s'empresse de se saisir, puisqu'on ne peut être sûr que de l'instant présent. De manière plus précise, la jouissance devient inséparable d'une conception galante – et, dirons-nous, rococo – des rapports amoureux. C'est ce dont témoigne le conte du *Pays des Délices* de Mlle de La Force où le prince fait son entrée et aperçoit la calèche de Faveur, la reine des lieux :

Cette calèche était doublée d'une magnifique étoffe jaune piquée, matelassée, et pleine des plus rares odeurs. [...] Les glaces du côté étaient d'un seul diamant, il n'y en avait point devant, parce que l'Amour était le cocher, et que rien ne doit séparer Faveur de l'Amour. La Jouissance était auprès de ce dieu, habillée en esclave, car il la tient souvent pour telle quoiqu'il tienne tout d'elle. Huit beaux chevaux poudrés de poudre de Chypre traînaient l'Amour et sa suite ; l'Heure du Berger servait de postillon, et les Plaisirs précédaient et suivaient cette calèche admirable. Faveur y était assise, elle s'appuyait un peu sur la Modestie, qui était près d'elle, les Grâces étaient aux portières, et la plus jolie entre ses genoux⁷⁶⁵.

Dans ce petit conte à saveur allégorique, la jouissance est ainsi au premier plan, alors que l'Amour lui est soumis, mettant ainsi en évidence son côté charnel qui se trouve par ailleurs renforcé par l'allusion à ce postillon nouveau genre qu'est l'Heure du Berger⁷⁶⁶. La faveur, qui ne s'appuie désormais que sur un peu de modestie, est donc inséparable de l'amour et en fait le caractère principal, alors qu'elle constituait un but rarement

⁷⁶⁴ « Paraphrase sur le mot *jouissez* », dans *Extraordinaire du Mercure galant*, octobre 1685, *op. cit.*, p. 278-279.

⁷⁶⁵ Charlotte-Rose de Caumont de La Force, « Le Pays des Délices », [1698], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 396-397.

⁷⁶⁶ Le Brun fera d'ailleurs paraître une pièce précisément intitulée « L'heure du berger », où il chante la douceur de se rendre aux plaisirs amoureux. Voir ses *Odes galantes et bacchiques*, Paris, chez Guillaume Cavalier fils, 1719, p. 20-21.

atteint par les amants soumis du siècle précédent. Cette vision inspirée du sensualisme est par ailleurs manifeste dans un poème *A Damon. Sur ce qu'Iris luy avoit ordonné en mourant d'aimer Celimene* qui paraît dans le *Mercur* et où l'auteur doute que l'amant trouve dans le seul respect des ordres donnés par sa défunte maîtresse le principe de ses nouvelles amours :

On sçait qu'à prendre feu vostre ame est assez prompte,
 Qu'un bel œil peut beaucoup sur vous.
 Celimene fait voir cent charmes des plus doux,
 Ne l'aimerez-vous point tout-à-fait pour son compte ?

Les Vivans, ce dit-on, font oublier les Morts.
 Ces derniers n'ont rien que de sombre.
 Me trompay-je, Damon ? je croy qu'un joly Corps
 Vous accommode mieux qu'une Ombre ?⁷⁶⁷

Ici, la valorisation d'un amour sensuel au détriment d'un amour tout spirituel est clairement exprimé par l'auteur, qui affirme d'ailleurs que « l'amour veut plus que du vent » et que « [p]our le mieux soutenir, il faut que la matiere / Accoure au secours de l'esprit⁷⁶⁸ ». On le voit, cet intérêt porté aux plaisirs charnels de l'amour, qui a pour conséquence d'insister davantage sur les jouissances que sur les épreuves à surmonter, prend donc le contrepied de la conception tendre déjà évoquée, où les espoirs des amants se consumaient en de vains discours.

Le changement survenu dans la conception de l'amour à partir de la fin du XVII^e siècle devient, en effet, un lieu commun pièces galantes qui en ridiculisent les prétentions⁷⁶⁹. C'est ce dont témoigne l'auteur d'une *Lettre à Madame de *** contenant la relation d'une révolution arrivée à Cythère* qui paraît en 1736. D'entrée de jeu,

⁷⁶⁷ « A Damon. Sur ce qu'Iris luy avoit ordonné en mourant d'aimer Celimene », dans *Mercur galant*, avril 1685, *op. cit.*, p. 97-98.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 98-99.

⁷⁶⁹ Sur les sources de ce refus des représentations tendres de l'amour chez les poètes galants du XVII^e siècle, voir Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 249-sq.

l'auteur prend appui sur les idéaux tendres véhiculés par une galanterie précieuse pour mieux souligner cette révolution des mœurs qui a marqué les rapports entre les sexes depuis quelques années et qu'il constate dans un voyage à Cythère :

Je m'étois muni de la *Carte de Tendre*. Ce chef-d'œuvre d'allegorie du dernier siècle me fut absolument inutile ; les lieux ne sont plus reconnoissables, par les changemens considerables qui sont survenus dans la nouvelle Géographie ; en sorte qu'à *Cithere*, j'étois aussi novice avec l'ouvrage de *Mademoiselle de Scudéry*, que je le serois en *Egypte*, avec les livres de *Strabon*⁷⁷⁰.

La référence à la Carte de Tendre depuis longtemps emblème d'une conception précieuse de l'amour permet ici à l'auteur de mettre en parallèle son propre voyage dans une nouvelle Cythère avec celui que devait parcourir l'amant qui souhaitait arriver à destination suivant une conception néo-pétrarquiste de l'amour selon laquelle il devait passer par plusieurs longues étapes, dont la soumission, le respect, etc. On voit donc clairement la filiation qui est établie avec la première galanterie, bien que la galanterie roccaille se présente comme sa fille indigne : « En effet la particularité la plus notable de cette nouvelle galanterie est de se définir par rapport à une ancienne manière d'aimer qu'elle ne cesse de prendre pour référence, encore que ce soit pour affirmer qu'il convient de faire exactement l'inverse de ce qu'elle prescrivait⁷⁷¹ ». La suite du voyage à Cythère réaffirme d'ailleurs ce processus simultané de reconnaissance et rupture avec les prémisses des familiers du cercle des Scudérys, alors que l'auteur y rencontre l'Amour :

Ce Dieu étoit habillé à la Françoisé ; il nous aborda d'un air ouvert, qui ne respiroit nullement cet air de contrainte qu'on lui a si souvent prêté. J'avoüe, qu'en ce moment, je ne reconnus point ce Dieu triste & languissant que nous peignent les *Clélies*, les *Cyrus* & les *Cléopâtres*. L'*Amour* se porte le mieux du monde ; son front n'est point chargé d'ennuis ; son teint de lys & de roses, annonce qu'il jouït d'un profond repos⁷⁷².

⁷⁷⁰ « Lettre à Mme de *** contenant la relation d'une Révolution arrivée à Cythère », Paris, Prault Père, 1736, dans Sébastien Drouin (éd.), *Pèlerinages pour Cythère au siècle des Lumières*, Paris, Hermann, 2012, p. 75.

⁷⁷¹ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁷² « Lettre à Mme de *** contenant la relation d'une Révolution arrivée à Cythère », *op. cit.*, p. 77-78. Par ailleurs, il est intéressant de noter que la description du palais de l'Amour répond également au goût moderne qui favorise les formes rococo : « Le Palais de l'Amour est d'un goût tout-à-fait moderne, c'est-à-dire, de ce goût léger, qui éblouit les yeux par une grande variété : le *Beau* ne s'y rencontre plus, mais le *Joli* y brille à chaque pas » (p. 78) et plus loin : « Le Palais fut abbatu & reconstruit tout à neuf ; on n'y

Dans cette nouvelle Cythère, l'amour se présente sous une figure dont le teint de lys et de rose rappelle les descriptions pétrarquistes, mais qui est réinterprété comme signe de repos, contrairement à l'amour torturé qu'inspire une maîtresse dont l'amant est l'esclave et dont les romans baroques offraient de constantes représentations⁷⁷³. La route qui mène au bonheur amoureux est désormais moins aride, « le trajet est plus court, & [on] le passe plus gaiement & plus commodément qu'autrefois⁷⁷⁴ », puisqu'on y a « supprimé mille formalités qui retardoient les Voyageurs en chemin⁷⁷⁵ ». De fait, alors que « la *Raison*, le *Respect*, & l'*Estime*, servoient autrefois d'Introducteur chez l'Amour ; les Plaisirs leur ont succédé dans cet emploi⁷⁷⁶ ». Encore ici, c'est donc l'idée de plaisir qui domine et prend le pas sur celles de raison et de respect, mais un plaisir rendu légitime parce que fondé en nature. Aussi les toiles ornant le château rendent-elles compte à leur tour de ce déplacement du sentiment amoureux du côté des plaisirs légers, puisqu'on y a « supprimé toutes celles qui pouvoient offrir des images tristes & désagréables, telles que les portraits de ceux qui ont eu la folie de se tuer pour leurs Maîtresses ; ces portraits, d'ailleurs, sont extrêmement rares : on pourroit en trouver quelques mauvaises copies, mais les originaux sont perdus. Ceux d'*Astrée*, & de *Céladon* ont été renvoyés au magasin des belles Fables⁷⁷⁷ ». L'auteur retrace alors les différentes étapes de cette révolution survenue, qui aurait été causée par la Fée Galanterie, laquelle jeta un sort pour le moins particulier à l'Amour :

voit plus rien de solide ; tous les meubles sont à filagramme : vous entendez bien que ces changemens se firent aux dépens de la Raison & du Bon-sens. La décoration des Jardins souffrit aussi de cette Révolution ; vous avez vû que les *Cascades* ont succédé aux *Ruisseaux* & aux *Fontaines* » (p. 82-83).

⁷⁷³ Sur les thèmes amoureux pétrarquistes, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

⁷⁷⁴ « Lettre à Mme de *** contenant la relation d'une Révolution arrivée à Cythère », *op. cit.*, p. 75.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 78.

Périssent les cœurs langoureux,
 Périssent à jamais les amans doucereux ;
 Que la vive Galanterie
 Banisse les propos tendres, respectueux ;
 Tu suivras désormais de la Coqueterie
 Les mouvemens impétueux⁷⁷⁸.

Dès lors, l'Amour changea de visage et prit les airs d'un galant homme moderne qui exige des plaisirs plus tangibles que ceux qu'offrent les soupirs languissants. Or, cette galanterie nouvelle affectera bientôt toute la culture de Cythère, et particulièrement la mode et la littérature : « [L]es habits à la Grecque & à la Romaine furent supprimés, on en prit à la Française, ornée de pretintailles, que l'on commença dès lors à varier du soir au matin. La Bibliothèque de l'Amour changea pareillement de face ; les Livres de *Chevalerie* & de *Bergerie*, & ceux de *Haute-Romancie*, servirent à faire un feu de joie ; on leur substitua quelque Brochure à la mode⁷⁷⁹ ». Dans ce passage, on retrouve affirmé avec force le rapport entre une galanterie enjouée qui allie à une conception de l'amour libre un décor rococo et une littérature qui favorise les périodiques, feuilles volantes et autres brochures à la mode. L'auteur de *La bagatelle* reprendra d'ailleurs les mêmes images pour caractériser les nouvelles mœurs amoureuses de la capitale en adoptant un ton ironique :

Marquer à *Paris* de la complaisance pour une Femme, tâcher de s'insinuer dans son esprit par quelques petits soins & par quelques dépenses, affecter pour elle des airs tendres, respectueux & insinuans ; c'est n'entendre pas son monde, c'est se donner un ridicule achevé, c'est jouer le rôle d'un Niais accompli. Les Dames aussi sont raisonnables sur ce chapitre, elles ne s'attendent pas à de pareilles bassesses de la part de leurs Amans, & l'Amour entre les deux Sexes se fait à *but* tout au moins⁷⁸⁰.

Cet amour qui se fait « à but » marque bien le caractère du nouvel amour galant qui, à l'enjouement et la badinerie qui le caractérisaient à l'époque de Voiture et Sarasin,

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁸⁰ « Descriptions des mœurs de Paris », dans Juste van Effën, *La bagatelle, op. cit.*, p. 120. Notons que la pièce a sans doute connu un certain succès, puisque Sébastien Drouin mentionne qu'elle fut reproduite dans *Le nouveau Mercure* en 1718, puis dans *Le Glaneur françois* en 1736 et dans *Le perroquet*, en 1742. Voir *Pèlerinages pour Cythère au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 71-72.

ajoute les plaisirs sensuels d'un rapport amoureux qui ne se satisfait pas d'un amour tout de paroles. Par ailleurs, la distance prise avec les langueurs de l'amour tendre est mise en évidence dans la suite du texte :

Si la tendre, la polie, la romanesque Mademoiselle de *Scudéri* revenoit au monde, & qu'elle voulût lever une seconde *Carte du Tendre* sur le terrain de *Paris*, je crois qu'elle tomberoit de son haut. Quel changement ne trouveroit-elle pas dans cet aimable Empire ! *Tendre sur Estime*, *Tendre sur Reconnoissance*, sont des Provinces absolument ruinées : on n'y trouve plus d'habité que *Tendre sur Inclination*, qui n'est devenu qu'un petit Bourg ; & *Tendre sur Débauche*, dont la bonne Dame n'a pas dit un mot seulement. De son tems, ce n'étoit qu'une Bicoque : au-lieu qu'à présent c'est une Ville, qui fait les trois quarts de tout l'Empire.

Tous ces changemens sont beaux & bons, je vous en fais juge vous-même, la Nature même y conduit. A quoi sert-il de tant lanterner, pour venir par de longs détours à des plaisirs où notre instinct nous mène tout droit⁷⁸¹ ?

Ce passage éloquent nous amène à établir certains constats : d'abord, les rapports amoureux au milieu du XVIII^e siècle sont perçus comme plus libres et délestés des poncifs du néo-pétrarquisme du siècle précédent ; ensuite, c'est précisément la littérature précieuse qui sert de point de comparaison à ces nouvelles mœurs qui s'opposent à la tradition tendre du XVII^e siècle ; enfin, ces nouvelles mœurs se trouvent justifiées par une philosophie naturaliste qui invite à concevoir nos instincts comme légitimes et l'assouvissement de nos désirs comme un bien. À la soumission respectueuse succède donc désormais la prompte tendresse, qui permet aux amants de se déclarer et de se prouver leur penchant rapidement, et la bonté facile, qui donne à voir que les faveurs accordées ne sont plus signe de débauche ou de libertinage, mais conçues comme un acte de bonté que rend possible une conception néo-épicurienne de la nature⁷⁸². C'est

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 124-125

⁷⁸² Au surplus, il est intéressant de noter que cette réappropriation qui passe par une dévalorisation des idéaux tendres du siècle précédent se manifeste également dans le style galant qui se plaît à reprendre les lieux communs les plus répandus de la rhétorique tendre, mais pour les réutiliser selon leur sens propre : « C'est en effet à l'intérieur d'un système vidé de son contenu que s'exerce l'ironie galante qui adopte très consciemment la politique du geai se parant des plumes du paon et excelle à réutiliser à des fins parodiques des bribes de l'ancien langage amoureux : la littérature galante achève de transformer un idéal vieux de plusieurs siècles en simple jeu d'esprit » (Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, *op. cit.*, p. 159).

précisément ce que met en évidence Le Brun, dans une pièce traduisant cet art d'aimer nouveau, dans laquelle il incite une certaine Aminte à suivre les lois naturelles :

Aminte, vous voulez connoître
Comment un cœur doit s'enflamer :
En quelle école, de quel maître
On peut apprendre l'art d'aimer.

Ne consultez que la nature;
Qu'elle regle vos sentimens;
C'est la maitresse la plus sûre
Qui puisse former les amans.

Ce penchant nous vient d'elle-même;
Qui pourroit nous instruire mieux ?
Pour aimer comme il faut qu'on aime,
Il ne faut qu'un cœur & des yeux⁷⁸³.

Suivant le même principe, on retrouvera une pièce de Saurin célébrant la philosophie épicurienne dans le *Porte-feuille d'un homme de goût* dans laquelle l'auteur enjoindra les lecteurs à suivre les lois naturelles :

Vous, qui du vulgaire stupide
Voulez écarter le bandeau,
Prenez Épicure pour guide,
Et la Nature pour flambeau :
Il n'invente point de systèmes,
Il ne sait que bannir l'erreur;
Et si nous rentrons en nous-mêmes,
Épicure est dans notre cœur.

La Nature, prudente & sage,
N'a jamais rien produit en vain;
Nos sens ont chacun leur usage,
Et nous devons tendre à leur fin.
Pour nous l'enseigner, la Nature
Nous a fait présent du désir;
Par une route toujours sûre
Il nous mene droit au plaisir⁷⁸⁴.

Dans ce contexte, il ne faut sans doute pas s'étonner si l'inconstance, qui relevait traditionnellement de la sphère du libertinage, se trouve revalorisée par les auteurs galants à partir de la fin du XVII^e siècle.

⁷⁸³ Antoine-Louis Le Brun, « L'art d'aimer », dans *Odes galantes et bacchiques*, op. cit., p. 234-235.

⁷⁸⁴ Bernard-Joseph Saurin, « L'Épicureisme », dans Joseph de La Porte, *Le porte-feuille d'un homme de goût, ou l'esprit de nos meilleurs poètes*, Amsterdam, & se trouve à Paris, chez Vincent, 1765, t. 2, p. 29-30.

2. Une apologie de l'inconstance

De fait, alors que les poètes galants du cercle de Rambouillet maintenaient une position mitigée face à l'inconstance, la déplorant le plus souvent en faveur de la figure de l'amant fidèle, bien qu'enjoué, ceux du XVIII^e siècle procéderont à une forme de réhabilitation de l'inconstance, dont les arguments sont pour la plupart tirés de la philosophie sensualiste selon laquelle, « [p]our renouveler l'attente des sens, pour raviver le désir, il faudra donc changer d'objet. Il faut chercher des plaisirs qui soient nouveaux⁷⁸⁵ ». Or, si l'inconstance constituait déjà un thème parfois abordé par les auteurs galants au siècle précédent, c'était toujours avec précaution et elle était davantage associée à une forme de libertinage dévalorisé. Au contraire, suivant la philosophie sensualiste, l'inconstance s'inscrit dans le cadre d'une conception de la nature elle-même en mouvement : « L'inconstance se trouve donc déjà inscrite dans la nature, même dans la nature physique de l'homme qui n'aura qu'à s'y conformer⁷⁸⁶ », comme le rappelle Moser. Dès lors, elle revêt une connotation positive, puisqu'elle seule semble correspondre aux lois dictées par la nature⁷⁸⁷. L'inconstant ne sera donc plus considéré comme un libertin volage, mais plutôt comme un galant homme sachant régler ses passions sur les lois que lui dicte son cœur (et ses sens). C'est d'ailleurs de ce

⁷⁸⁵ Walter Moser, *De la signification d'une poésie insignifiante*, *op. cit.*, p. 346.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁸⁷ Aussi est-il intéressant d'observer que les représentations de l'amour auxquelles cette nouvelle conception donne lieu relèvent d'un goût pour la jeunesse qui se rallie aux différentes figures de *putti* qui nous semblent bien rococo. Marivaux met cet aspect en évidence dans *Le cabinet du philosophe*, deuxième feuille, à propos des inconstants : « En fait d'amour, ce sont des âmes d'enfants que les âmes inconstantes. Aussi n'y a-t-il rien de plus amusant, de plus aimable, de plus agréablement vif et étourdi que leur tendresse [...] À peindre l'amour comme les cœurs constants le traitent, on en ferait un homme. À le peindre suivant l'idée qu'en donnent les cœurs volages, on en ferait un enfant ; et voilà justement comme on l'a compris de tout temps. Et il faut convenir qu'il est mieux rendu, et plus joli en enfant, qu'il ne le serait en homme » (*op. cit.*, p. 343-344).

nouveau visage de la galanterie que témoigne Mme Durand dans *Le Prodige d'amour*, alors qu'elle met en scène une Princesse Brillante, fille du roi de l'Île Galante qui « est un pays très agréable », où « à peine a-t-on l'usage de raison que l'on commence d'aimer ; mais on y tient pour maxime que si le changement n'est pas une vertu, c'est du moins un si grand plaisir qu'il serait très incommode de s'en priver⁷⁸⁸ ». Dans ce contexte, l'inconstance devient donc une valeur positive au nom de l'idée de plaisir et les poètes galants, notamment ceux du Temple, tels que Chaulieu et La Fare, s'en feront les défenseurs dans une poésie légère célébrant elle-même les bienfaits de la nouveauté et de la variété⁷⁸⁹. L'abbé de Chaulieu fera par exemple paraître une apologie de l'inconstance, vraisemblablement rédigée vers 1700, où il célèbre cette nouvelle manière de concevoir les rapports entre les sexes, qui prend également comme point de départ la transformation qu'a subie la conception de l'amour tendre :

Loin de la route ordinaire,
 Et du pays des romans,
 Je chante aux bords de Cythère
 Les seuls volages amans ;
 Et viens, plein de confiance,
 Annoncer la vérité
 Des charmes de l'Inconstance
 Et de l'Infidélité⁷⁹⁰.

⁷⁸⁸ Catherine Durand, « Le Prodige d'amour », [1702], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 492.

⁷⁸⁹ Cette connotation positive accordée à l'inconstance et qui s'éloigne des idéaux tendres se fait sentir également par le phénomène de réhabilitation de la figure d'Hylas, tirée de l'*Astrée*, auquel s'adonneront les auteurs à partir de la fin du XVII^e siècle. C'est ce dont rend compte, par exemple, le commentaire de Gélaste dans *Les amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine : « Savez-vous quel homme c'est que l'Hylas de qui nous parlons ? C'est le véritable héros d'Astrée : c'est un homme plus nécessaire dans le roman qu'une douzaine de Céladons » (Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, *op. cit.*, p. 114).

⁷⁹⁰ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « L'inconstance », dans *Poésies de Monsieur l'abbé de Chaulieu, et de Monsieur le marquis de La Fare*, La Haye, chez C. de Rogissart & Sœurs, 1731, p. 97.

Aussi cette valorisation de l'inconstance s'alliera, dans l'épître de Chaulieu, au nouveau style galant qui favorise une plume badine au détriment des plaintes pathétiques de l'élegie :

Fuyez donc, pasteurs fidèles
 Qui, sur le ton langoureux,
 Verrez radoter vos belles,
 Plus indolens qu'amoureux.
 Venez, troupe libertine
 De fripponnes, de frippons,
 A ma lyre, qui badine,
 Inspirer de nouveaux sons⁷⁹¹.

Ici, l'inconstance se trouve justifiée par le besoin de variété et de nouveauté que chante une muse badine, mais qui est également inhérent à chacun, si bien que s'y refuser mène inévitablement à l'ennui. Le poète fait appel, du reste, à Ovide⁷⁹² en tant que figure de légitimation de ce nouvel art d'aimer :

Que servirait l'art de plaire,
 Sans le plaisir de changer ?
 Eh ! que peut-on dire & faire
 Toujours au même berger ?
 Pour les beautés infidèles
 Est fait le don de charmer ;
 Et ce ne fut que pour elles
 Qu'Ovide fit l'Art d'aimer⁷⁹³.

Au surplus, la thèse semble tendre encore davantage vers l'épicurisme, alors qu'est mis à profit l'argument selon lequel la nature constitue une force en mouvement qui justifie l'inconstance de l'homme :

Si Nature, mère sage
 De tous ces êtres divers,
 Dans ses goûts n'étoit volage,
 Que deviendrait l'univers ?
 La plus tendre tourterelle
 Change d'amours en un an ;

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 97-98.

⁷⁹² Rappelons que Gentil-Bernard avait entrepris de traduire l'*Art d'aimer*, dont il offrait des lectures dans les salons à partir des années 1730, bien que son ouvrage ne paraisse qu'en 1775. Par ailleurs, sa traduction propose une version fortement imprégnée des idéaux sensualistes dont l'œuvre d'Ovide recelait déjà un potentiel certain. À ce propos, voir Stéphanie Loubère, *L'art d'aimer au siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire foundation, 2007.

⁷⁹³ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « L'inconstance », *op. cit.*, p. 98.

Et le coq le plus fidèle
De cent poules est l'amant⁷⁹⁴.

La sage Nature, suivant la conception qu'en offrait Lucrèce, constitue donc le principe philosophique sous-tendant la revalorisation du changement qui, joint au plaisir qui lui est inhérent, peut seul conduire l'homme au bonheur. Le *Mercur*e fera également paraître nombre de pièces se réclamant des mêmes idées, dont celle-ci en mai 1680 :

Voulez-vous goûter en aimant
Un plaisir sans tourment ?
Brûlez d'une flâme légère,
Et changez souvent de Bergere.
Le changement est le charme des cœurs,
Et des amours comme des Fleurs,
Les plus nouvelles
Sont les plus belles⁷⁹⁵

À cette pièce, où le changement constitue le charme des cœurs, fera écho un second poème de Chaulieu sur l'inconstance, qui en vient même à convaincre Mme Deshoulières, qui prenait le parti contraire suivant en cela davantage l'esprit des auteurs du siècle précédent et qui se trouve « charmée des Vers » de Chaulieu, dont « [l]e tour l'en a ébloüye »⁷⁹⁶. Chaulieu, y affirme que « [l]a Constance & la Foy ne sont que de vains noms, / Dont les Laides & les Barbons / Tâchent d'embarrasser la jeunesse credule, [...] Cupidon sous les loix de la simple nature / Regit tout ce qu'il fait soupirer ici bas⁷⁹⁷ ». Aussi l'auteur invite-t-il les lecteurs à suivre les lois que dicte ce Cupidon galant :

Aimez tant que l'amour unira vos esprits,
Mais ne vous piquez point d'une folle constance,
Et n'attendez pas que l'absence
Ou les dégousts, ou les mépris

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁹⁵ « Air nouveau », dans *Mercur*e galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, mai 1680, p. 346.

⁷⁹⁶ *Mercur*e galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juillet 1687, p. 159.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 161.

Vous fassent faire penitence
Des plaisirs que vous avez pris⁷⁹⁸.

Or, si l'éloge de l'inconstance était traditionnellement le fait des auteurs masculins associés à une forme de libertinage, le *Mercur*e publiera un court récit intitulé *Defense de l'Inconstance* dans lequel c'est un personnage féminin, Émilie, qui, loin d'être présentée comme libertine ou débauchée, prend le parti de l'inconstance contre Mélite, qualifiée de « précieuse ». Émilie affirme d'ailleurs glamment ce point de vue dans une brève chanson qu'elle offre aux devisants et qui marque bien le caractère fictif de la constance :

Je permets aux Romans
D'avoir des Amans fidelles,
Je permets aux Romans
La constance des Amans.
Mais trouvant par tout des Belles,
Par tout je veux cajoler ;
Puis que l'Amour a des aïles,
Doit-il pas toujourns voler ?⁷⁹⁹

Ainsi, alors que la pudeur et la vertu exigeaient traditionnellement une position plus critique à l'égard de l'inconstance de la part des femmes, l'argument d'Émilie s'appuie sur le phénomène de l'inclination naturelle, qui rejette dès lors les idéaux tendres :

L'inclination des Intereszez peut seule repondre de leurs actions. Elle est engagée auparavant, ou elle ne l'est pas. Si elle l'est, il faut des charmes bien puissans ou une esperance bien fondée pour l'obliger à rompre ses premieres chaisnes, & par là son changement devient une necessité indispensable. Si elle ne l'est pas, elle ne fait que suivre le penchant de sa nature, qui l'entraîne doucement vers l'objet pour lequel elle est faite, & par la elle ne peut estre accusée d'une legereté criminelle⁸⁰⁰.

⁷⁹⁸ *Ibid.* Le poème donne par ailleurs lieu à un court débat, alors qu'un autre auteur fournit une pièce sensiblement sur les mêmes rimes, mais adoptant la position contraire et célébrant la constance. Or, de Visé affirmera que « [t]out le monde n'est pas du sentiment de l'Autheur de cette réponse ; vous le verrez par le Madrigal qui suit », lequel vient, semble-t-il, clore la joute : « La trop constante tendresse / Inspire un air languissant, / Aimer & changer sans cesse / Rien n'est plus divertissant, / Et si l'on est heureux avec une Maîtresse, / Quel plaisir tour à tour d'en pouvoir avoir cent ! » (*Mercur*e galant, juillet 1687, *op. cit.*, p. 167-168).

⁷⁹⁹ « Defense de l'inconstance », dans *Extraordinaire du Mercur*e galant, octobre 1685, *op. cit.*, p. 253.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 262-263.

Cette valorisation de l'inconstance en tant que mouvement naturel est également jointe, dans la suite de l'argument, à une reprise de la rhétorique amoureuse traditionnelle, mais qui se trouve encore une fois vidée de son contenu et réinterprétée comme simple convention, comme en témoigne cette chanson d'Arelise :

Je sçais bien que cette Loy déroge
 Aux maximes des nouveaux Galans,
 Mais un soupir poussé bien à temps,
 Peut faire avancer une Horloge
 Qui ne sonneroit de long-temps.

Bien souvent les plus fiers regardent
 Les pleurs qu'un Amant verse à propos.
 Mais pour n'en avoir pas dans le dos
 Pendant que ses yeux les hazardent,
 Son cœur doit jouir du repos.

Qu'il dise que pressé de martyre
 Il se va tuer, que c'en est fait ;
 Quoique son discours soit sans effet
 Il est fort sage de le dire,
 Mais il est sot s'il le fait⁸⁰¹.

La dénonciation de la rhétorique tendre comme simple code langagier constitue donc à nouveau un argument en faveur d'une vision sensualiste de l'amour⁸⁰², que vient confirmer la fin du récit qui se termine sur l'éloge de « la belle Emilie, qui quoy qu'elle n'eust jamais eu d'engagement avec personne, ne laissoit pas de parler si bien de l'amour, & d'approuver avec tant de grace la galante manière de bien aimer, en faisant la Satyre des Amoureux transis, qui se morfondent par respect, & soupirent sous une fenestre, pendant que leurs Rivaux qui sçavent traiter l'amour comme il faut, s'entretiennent avec l'objet de leur passion⁸⁰³ ». La galante manière d'aimer qui relève

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 270-271.

⁸⁰² La figure de l'amant qui se languit et meurt de l'infidélité de sa maîtresse devient ridicule dans l'univers galant du XVIII^e siècle et constitue un lieu commun de la critique galante.

⁸⁰³ « Défense de l'inconstance », *op. cit.*, p. 277.

d'un désir naturel de changement aura par ailleurs pour conséquence de favoriser des amours éphémères, qui se succéderont au gré des fantaisies du cœur.

La durée des amours inconstantes se trouvera, dans ce contexte, fortement réduite et donnera lieu à de nombreuses poésies qui en marqueront le caractère fugitif, auquel donnaient déjà à penser les vers de Chaulieu qui affirmait que même « [l]a plus tendre tourterelle / Change d'amours en un an ». Ce caractère éphémère de l'amour galant constituera d'ailleurs le thème d'une plaisante pièce de Fontenelle intitulée *Les jeux Olympiques*, qui voit les Amours se réunir et rivaliser sur la durée de leurs liaisons :

Telle est chez les Amours la coùtume établie ;
La mesme chose s'y publie
A des Jeux solempnels qu'ils célèbrent entr'eux ;
Mais ce qui fait pitié quand on le considere,
C'est que tous les quatre ans on celebre ces Jeux ;
Cependant pour ces Malheureux
C'est une Feste séculaire,
Jamais un Amour n'en voit deux.

Ils n'avoient pas jadis les mesmes destinées,
Un Amour fournissoit sa quinzaine d'années,
Sa vingtaine, pour faire un compte encor plus rond ;
Ils baissent maintenant, moins d'un an les emporte ;
Et s'il faut que toujourns ils baissent de la sorte,
Dieu sçache ce qu'ils deviendront.
Avoir vescu deux ans, la carriere est jolie ;
Trois, c'est le bout du monde, on ne les peut passer ;
Mais d'aller jusqu'à quatre, oh ce seroit folie,
Si seulement ils osoient y penser⁸⁰⁴.

Alors que les amours d'antan pouvaient durer jusqu'à vingt ans, ceux d'aujourd'hui ont donc rarement l'occasion de célébrer leur premier anniversaire ; mais voici qu'apparaît le champion de ces jeux olympiques galants :

Aussi ne fut-ce point une veuë ordinaire,
Lors qu'à ces derniers Jeux, & dans un grand concours,
S'avança le Doyen de Cypre & de Cithere,

⁸⁰⁴ Bernard le Bovier de Fontenelle, « Les jeux Olympiques », dans *Mercure galant, Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, au Palais, janvier 1682, p. 149-150.

Le Mathusalem des Amours,
 Un Amour de cinq ans, & qui de ce Spéctacle
 Leur eust fait par avance un fidelle raport ;
 Le petit Peuple ailé, dans un commun transport,
 Batit des mains, cria miracle⁸⁰⁵

Dans cette pièce badine, Fontenelle marque bien le caractère fugitif de l'amour nouveau qui ne dure qu'autant que le plaisir et qui rend un amour de cinq ans très improbable, même dans l'univers fictif d'une bagatelle poétique. Le Brun sera encore plus sévère quant à la durée des amours modernes, alors qu'il réduit la durée célébrée par Fontenelle de plus de la moitié :

Malgré vos charmes si puissans,
 Je n'ai plus pour vous de tendresse;
 Je vous aimois depuis deux ans,
 Mon amour est mort de vieillesse⁸⁰⁶.

Dans ce contexte, la valorisation de l'inconstance et du caractère fugitif du plaisir marquera une conception de l'amour où la volupté occupe une place prééminente. À partir de la fin du XVII^e siècle, on assiste en effet à de constantes célébrations de la volupté, qui semble désormais tenir le rôle auparavant dévolu à la tendresse et au respect. La Fontaine en avait offert un premier exemple dans l'hymne qu'il lui consacrait et qui clôt ses *Amours de Psyché et de Cupidon* :

Ô douce Volupté, sans qui, dès notre enfance,
 Le vivre et le mourir nous deviendront égaux ;
 Aimant universel de tous les animaux,
 Que tu sais attirer avecque violence,
 Par toi tout se meut ici bas.
 [...]
 Et le plaisir des sens n'est-il de rien compté ?
 Pourquoi sont faits les dons de Flore,
 Le soleil couchant, et l'aurore,
 Pomone et ses mets délicats,
 Bacchus, l'ame des bons repas,
 Les forêts, les eaux, les prairies,
 Meres des douces rêveries ;
 Pourquoi tant de beaux arts, qui tous sont tes enfants ;
 Mais pourquoi les Chloris aux appas triomphants,

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

⁸⁰⁶ Antoine-Louis Le Brun, « L'amour usé », dans *Epigrammes, madrigaux et chansons*, op. cit., p. 56-57.

Que pour maintenir ton commerce ?
 [...]

Volupté, Volupté, qui fus jadis maîtresse

Du plus bel esprit de la Grece,

Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi ;

Tu n'y seras pas sans emploi :

J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,

La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien

Qui ne me soit souverain bien,

Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique⁸⁰⁷.

Ici, la volupté que promettent les appas des charmantes Chloris rejoint le plaisir que procurent également la pratique des arts ou le loisir pastoral tout autant que les joies de la table. En ce sens, c'est sous l'égide de la volupté que peut entre autres s'expliquer le goût pour la poésie pastorale des auteurs galants, qui expriment le plaisir pris dans le repos et le bonheur tranquille que font éprouver « les forêts, les eaux, les prairies » où l'on s'abandonne à de « douces rêveries »⁸⁰⁸. Par ailleurs, les derniers vers cités de La Fontaine, célèbres, permettent également de rallier à une esthétique du plaisir les différentes épîtres à Iris et autres bergères d'emprunt où l'amant déplore par exemple l'absence de sa maîtresse, puisque ce sentiment permet également de ressentir le « sombre plaisir d'un cœur mélancolique ». Cet éloge de la volupté qui permet de regrouper les différents plaisirs de la ville et de la campagne sera également chanté au milieu du siècle par l'auteur de cette épître parue dans les *Amusemens du cœur et de l'esprit* :

Dans ce sallon fait pour les Dieux,
 Et digne du sage Epicure,
 Où la toile parle à nos yeux
 Le langage de la Nature,
 Ami, j'irai chercher encor
 Ce plaisir que la Cour ignore,
 Cette Volupté que j'adore,
 Ces ris d'enfants du siècle d'or.
 Dans ce sallon peint par l'Albane,

⁸⁰⁷ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, *op. cit.*, p. 303-304.

⁸⁰⁸ Fontenelle fournit également un bel exemple de ces rêveries amoureuses dans sa pièce « Sur un clair de lune », (dans *Œuvres de monsieur de Fontenelle*, *op. cit.*, p. 378), de même que Mme Deshoulières dans plusieurs de ses poésies pastorales.

Enrichi par le Titien,
 Où Caton seroit un Prophane,
 Et Pétrone un homme de bien,
 [...] Et quand l'yvresse de la Fable
 Commencera de me saisir,
 J'irai bientôt chanter à table
 Toutes mes erreurs en plaisir.
 La table est le trône du Sage :
 [...] Au Stoïcisme atrabilaire
 Opposons les jeux de Vénus ;
 Et dans ce brillant Séminaire,
 Où les grâces servent Comus,
 Signons notre seul formulaire,
 Avec le thyrses de Bacchus.
 Foudroyant la morale austere,
 Ami, noyons-la dans le jus
 De Syracuse & de Madere.
 Buvons, Rivaux d'Anacréon,
 Du vin versé par la Folie :
 Tels que l'Amante de Phaon,
 Prenons pour Muse la saillie,
 Et pour étude la Chanson.
 Surtout derobons à la Gloire
 Ce qui nous reste de beaux jours ;
 Et qu'on ne trouve notre Histoire
 Que dans les fastes des Amours⁸⁰⁹.

Dans cette pièce, nous trouvons réunies toutes les sources d'inspiration poétiques d'une conception néo-épicurienne du plaisir et du bonheur, placée sous l'égide de la volupté : d'abord, la référence aux auteurs phares qui servent de modèles dans cette poésie sensualiste, soit Épicure, Pétrone, Anacréon et Sapho ; ensuite, les modèles esthétiques mis en évidence qui relèvent de la grâce, soit l'Albane et le Titien, alliés à une poésie badine qui favorise les saillies et les chansons ; enfin, tous les plaisirs menant au bonheur épicurien, soit la poésie, les plaisirs de la table et du vin et l'amour. Ces mêmes motifs inspirés par l'éloge de la volupté seront également repris dans une pièce anonyme parue dans *Le porte-feuille d'un homme de gout*, précisément intitulée le voluptueux :

Je suis né pour le plaisir ;
 Bien fou qui s'en passe ;
 Je ne veux point le choisir ;

⁸⁰⁹ « Epitre », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez La Veuve Pissot, Huart & Moreau, Fils, Libraires de la Reine, & Libraires-Imprimeurs de Mgr le Dauphin, De Bure, l'aîné, 1749, t. 2, p. 480-481.

Souvent le choix m'embarrasse.
 M'aime-t-on ? j'aime soudain.
 Boit-on ? j'ai le verre en main⁸¹⁰

Le plaisir, celui de boire ou d'aimer, devient donc le moteur d'une conception naturaliste de la vie et que célèbreront constamment les poètes galants. Au surplus, ces dernières pièces, qui rendent compte du goût pour la volupté qui s'inscrit dans le cadre d'une galanterie nouvelle qu'anime une philosophie néo-épicurienne et sensualiste évoquent deux thèmes constamment investis par les auteurs : inspirés d'Horace et Anacréon, ceux-ci permettent également d'insister sur l'attrait du plaisir, mais en passant cette fois par la mise en scène d'un univers pastoral et une poésie bachique, qui prendra souvent la forme d'une célébration du vin⁸¹¹.

3. De l'âge d'or aux plaisirs de Bacchus

On remarque que, souvent, les peintres autant que les auteurs galants mettent en parallèle ce goût pour les motifs pastoraux avec celui pour la mythologie galante déjà évoquée⁸¹². Ovide offrait d'ailleurs déjà l'occasion de cette sorte de confusion entre mythologie et motifs pastoraux⁸¹³, notamment dans ses récits des *Amours* et des *Métamorphoses* qui prennent parfois pour cadre un âge d'or pastoral devenu familier au public de l'âge classique. Par ailleurs, on note chez les auteurs galants une prédilection en faveur des divinités pastorales, tels que Zéphirs, Flore, Pomone, ou Aurore. À ceux-ci s'ajoute des thèmes parfois tirés des *Bucoliques* de Virgile et qui permettent de mettre en

⁸¹⁰ « Le voluptueux », dans Joseph de La Porte, *Le porte-feuille d'un homme de gout*, *op. cit.*, p. 59.

⁸¹¹ Sur ces thèmes, on se reportera de manière générale au chapitre 4 de l'ouvrage d'Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, qui porte sur « Loisir et Arcadie : un art de vivre l'urbanité », p. [431]-sq.

⁸¹² En effet, on remarque cette parenté des motifs pastoraux et des motifs mythologiques, entre autres dans *La toilette pastorale* de Boucher, qui rappelle inmanquablement *La toilette de Vénus*, et *La fête à Rambouillet* de Fragonard, qui semble faire écho au *Pèlerinage à Cythère* de Watteau.

⁸¹³ Voir l'adaptation au goût pastoral des motifs tirés d'Ovide chez La Fontaine dont traite Marie-Claire Chatelain dans *Ovide savant, Ovide galant*, *op. cit.*, p. 428-sq.

scène des bergers et bergères dans un *locus amœnus* familier à l'univers littéraire du public. Plus que de simples motifs, ceux-ci se présentent toutefois comme les symboles d'une aspiration épicurienne à un bonheur délesté de toute passion furieuse que suscite le monde urbain et contemporain. On y découvre alors une certaine nostalgie d'un âge d'or, particulièrement liée à l'idée de bonheur en tant que repos⁸¹⁴. C'est ce dont rend compte le célèbre poème de Gresset, *Le siècle pastoral* :

Precieux Jours dont fut ornée
La Jeunesse de l'Univers
Par quelle triste destinée
N'êtes-vous plus que dans nos Vers ?

Votre douceur charmante & pure
Cause nos regrets superflus,
Telle qu'une tendre peinture
D'un aimable objet qui n'est plus.

La Terre, aussi riche que belle,
Unissoit dans ces heureux tems
Les fruits d'une Automne éternelle
Aux fleurs d'un éternel Printems.

Tout l'Univers étoit champêtre,
Tous les hommes étoient Bergers,
[...]
Ils n'avoient point d'Aréopages,
Ni de Capitoles fameux ;
Mais n'étoient-ils point les vrais sages,
Puisqu'ils étoient les vrais heureux ?⁸¹⁵

Dans ces vers, Gresset déplore en effet la perte de cet âge d'or où triomphait une douce tranquillité et qui offrait l'image d'un univers bucolique où la nature s'attachait à combler nos besoins. Or, l'auteur met bien en évidence le caractère idéalisé de cette représentation, lorsqu'il se questionne sur la réalité de cette image :

Ne peins-je point une chimère ?
Ce charmant siècle a-t'il été ?
D'un Auteur, témoin oculaire,
En sçait-on la réalité ?

⁸¹⁴ Voir Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 330-sq.

⁸¹⁵ Jean-Baptiste Gresset, « Le siècle pastoral. Idylle », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 155-157.

J'ouvre les fastes : sur ces âges
 Partout je trouve des regrets ;
 Tous ceux qui m'en offrent l'image
 Se plaignent d'être nés après⁸¹⁶.

En effet, l'évocation d'une Arcadie nouvelle où une nature charmante offre un lieu de repos loin du tumulte des villes constitue ici un univers utopique, mais qui représente au mieux l'idée d'un bonheur à trouver loin des passions violentes, comme y invite à nouveau une philosophie épicurienne revisitée. Comme le rappelle Alain Génétiot, « [i]l s'agit de créer, par l'affabulation poétique, un univers idyllique qui se substitue, pour un instant éphémère, à la brutalité du réel [...] »⁸¹⁷. Cependant, loin de ne constituer qu'une actualisation de l'apathie stoïque comme source de bonheur, l'univers pastoral favorise l'assouvissement de plaisirs tranquilles, en accord avec la nature, sans quoi l'ennui qui résulterait d'un repos complet mènerait inmanquablement à une noire mélancolie. Dans ce contexte, le bonheur se trouve dans « une voluptueuse indolence⁸¹⁸ » et non dans un repos complet de l'âme. Dès lors, c'est à une conception du bonheur épicurien et hédoniste que renvoient les diverses évocations du cadre champêtre dans la poésie galante. C'est ce qu'exprime cette ode anacréontique intitulée *Les délices de la vie champêtre* par Monsieur le B... :

Le faste & le luxe pompeux
 Ne brillent point dans les asyles ;
 Nous y vivons toujours heureux,
 Toujours contents, toujours tranquilles.
 [...]
 Exempts de tous les soins fâcheux,
 Sans ambition, sans envie,
 Parmi les ris, les chants, les jeux
 Nous passons une douce vie.
 [...]

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 159-160.

⁸¹⁷ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 473.

⁸¹⁸ Jean Erhard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 544.

Rien tandis que nous sommeillons,
 Ne nous réveille en ces bocages,
 Que l'aurore par ses rayons,
 Ou les oiseaux par leurs ramages.
 [...]
 On boit, on aime en liberté
 Dans ces agreables retraites ;
 Môtre [*sic*] vin n'est pas frelaté,
 Nos belles ne sont point coquettes.
 [...]
 Nos bergers ne font point de choix
 Que l'inconstance desavouë,
 Et les delices de nos bois
 Valent bien celles de Capouë⁸¹⁹.

Ici, le cadre bucolique vient en effet instaurer une atmosphère de bonheur tranquille loin du faste et de la pompe, où la liberté règne en maîtresse dans une nature qui contribue au charme de la retraite⁸²⁰. En effet, l'évocation de ce lieu loin du luxe et du brillant de la ville semble se présenter comme le versant thématique du style gracieux que nous avons déjà évoqué. De fait, si les poésies pastorales, telles que l'églogue par exemple, requièrent de prime abord un style dénué des extravagances de l'esprit, il n'en demeure pas moins que celles de Fontenelle et de La Motte, on l'a vu, participent de ce goût pour le langage orné qui prendra toute la mesure de son potentiel dans le style brillant, auquel vont davantage recourir les épigrammes et autres poésies badines. De même, ici, il s'agit d'un univers pastoral idéalisé suivant une conception moderne de l'âge d'or, investie d'une certaine nostalgie où se côtoient l'évocation champêtre et les ornements poétiques favoris de la galanterie rococo, tels que l'aurore, le chant des oiseaux, les jeux, les ris, le vin et la figure du berger inconstant. De cet univers idyllique, c'est alors principalement

⁸¹⁹ « Les délices de la vie champêtre. Ode anacreontique. Par Monsieur le B... », dans *Mercurie Galant*, Paris, avril 1714, p. 97-102.

⁸²⁰ Sylvain Menant affirme à ce propos que le sujet réel des poésies pastorales se trouve précisément « dans la rencontre d'un sentiment et d'un paysage », qui « s'alimente à la tradition libertine : vivant pour l'amour, dans des plaisirs et des soucis à fleur de peau, les bergers incarnent un idéal anacréontique, le refus souriant des préoccupations religieuses, de l'au-delà surtout, l'abandon à l'élan des passions que la Nature inspire » (*La chute d'Icare, op. cit.*, p. 111 et 113).

le printemps qui constituera la métaphore favorite, le thème devenant si répandus qu'il en viendra même à constituer un genre en soi⁸²¹. Cette vogue du printemps semble pouvoir s'expliquer par le fait qu'il « représente souvent la saison qui apporte le plus haut degré d'activité sensorielle⁸²² », comme le suggère Walter Moser. C'est entre autres ce que donne à voir ce poème qui paraît dans le *Mercur* :

Tout est changé, la terre s'amolît [*sic*],
Et la charmante Aurore
En quittant plus matin son lit,
Est surprise de voir les fleurs si tost éclore.
Le Soleil qui la fuit ne fut jamais si beau
Qu'il se montre à present dans sa noble Victoire,
Et jamais le Printemps, par qui tout est nouveau,
Ne parut à nos yeux avecque tant de gloire⁸²³.

Dans cette évocation du printemps se fait jour un goût pour la nouveauté qui permet de jouir des bienfaits de la nature et qui revendique une tradition littéraire remontant à « notre galant Horace⁸²⁴ ». La nature alors s'éveille pour offrir à l'homme un spectacle charmant qui présente une atmosphère de douceur et de grâce :

Les aimables Zephirs, ces chers Amans des fleurs,
Déjà dans les jardins, & déjà dans les plaines,
Commencent d'en chercher de toutes les couleurs,
Et de les caresser par leurs douces haleines.
[...]
Aujourd'huy les Bergers loin d'estre renfermez,
Sortant de leur cabane avecque leurs Bergeres,
Pour qui seuls leurs cœurs se sentent enflâmez,
Vont les entretenir sur les molles feugeres.
Ils font innocemment au son des chalumeaux,
Musettes, flageolets, paistre leur gais troupeaux⁸²⁵.

⁸²¹ Voir notamment la section précisément intitulée « Printems » qui regroupe une dizaine de pièces dans les *Poésies galantes* de Madame de Saintonge.

⁸²² Walter Moser, *De la signification d'une poésie insignifiante*, op. cit., p. 318.

⁸²³ « Le printemps », dans *Mercur galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, chez Michel Brunet, juin 1697, p. 67-68.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 70-72.

Cet univers, où tous les sens sont sollicités au profit d'une jouissance qui se goûte au sein d'un espace utopique, est d'ailleurs rapidement investi par les figures mythologiques favorisées par le cadre pastoral et qui viennent se joindre à cette fête champêtre :

Les Nymphes se parant de leurs pompeux atours,
 Vont s'ébattre au clair de la Lune.
 Entre elles sont mêlez plusieurs brillans [*sic*] Amours,
 Les uns aimant la Blonde, & les autres la Brune :
 Par là nous entendons tant de jeunes Beutez,
 Tant de galants poudrez qu'on voit à leurs côtez,
 Qui se trouvent le soir dans les lieux de plaisance,
 Où plus qu'ailleurs le Printemps semble beau,
 Où l'on fait des festins, où l'on rit, où l'on dance,
 Où l'on met enfin au tombeau
 Les ennuis de l'Hiver qu'a chassez sa presence⁸²⁶.

Par ailleurs, le printemps sera constamment associé à une célébration des joies de l'amour, qui constitue le plaisir par excellence que peut fournir le cadre bucolique. Madame de Saint-Onge en offre de nombreux exemples dans ses *Poésies galantes*, dont celle-ci :

Que nous voyons de fleurs nouvelles,
 Voicy la Saison des amours,
 Pour bien profiter des beaux jours
 Il faut aimer autant de belles
 Que nous voyons de fleurs nouvelles⁸²⁷.

On le voit, la célébration de l'amour à laquelle donne lieu l'évocation du printemps prend forme suivant une conception galante et moderne marquée par la valorisation de la légèreté que traduit l'inconstance. Ainsi, ces différentes évocations du printemps, assimilées à une fête perpétuelle qu'offrent aux lecteurs les poètes galants, semblent être l'occasion pour eux de se réapproprier le *carpe diem* horacien. En effet, ce qui fait le

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁸²⁷ Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, « Printemps », *Poésies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, au Palais, chez Jean Guignard, 1696, p. 80.

charme de la belle saison est son aspect fugitif. Comme sa durée est limitée, il faut s'empresser de jouir des joies que le printemps nous offre avant qu'il ne s'évanouisse à nouveau, ce qui permet à l'auteur d'établir un parallèle avec la nature inconstante de l'homme déjà observée :

Mais que voy-je ? Ici bas que tout est inconstant !
 D'un Printemps merveilleux, je veux tracer l'Image,
 Et voila ses attraits effacez à l'instant ;
 Tout est, tout est changé, c'est un autre visage.
 [...]
 A ce temps incertain que nous sommes sujets,
 Nous changeons mille fois, dans le cours d'une année,
 De passions, d'humeurs, de goust & de projets.
 Tant nôtre ame est par luy puissamment entraînée.
 Que dis-je ? à chaque instant elle a nouveaux desirs⁸²⁸.

Dans ce contexte, le goût pour l'univers pastoral et pour le thème du printemps en particulier relève également d'une sensibilité sensualiste qui conçoit le bonheur comme une forme de tranquillité que procure la libre acceptation d'une nature humaine qui nous conduit à chercher de nouveaux plaisirs dont le caractère fugitif se trouve toutefois mis en évidence. Aussi Horace servira-t-il le plus souvent de modèle et nombre d'imitations du poète latin procèdent de cette poésie champêtre en tant qu'image d'un lieu de repos et de bonheur, lesquels s'acquièrent par une succession de plaisirs éphémères. C'est le cas, par exemple, de cette imitation de l'ode VII du livre IV d'Horace à Torquatus par Mlle Chéron qui paraît également dans le *Mercure* :

Les frimats ont fait place à la jeune verdure
 L'Amante de Zephire étalant ses ses [*sic*] couleurs,
 Emaille la terre de fleurs,
 Et nos bois ont repris leur verte chevelure.
 [...]
 Déjà les Graces toutes nuës,
 Avec les Nymphes sont venuës,
 Par leurs danses & leurs chansons,
 Celebrer le retour du Père des Saisons⁸²⁹.

⁸²⁸ « Le printemps », dans *Mercure galant*, juin 1697, *op. cit.*, p. 76-79.

La description poétique qu'offre l'auteur du printemps semble cependant n'être, à nouveau, qu'un prétexte à la mise en valeur de l'instant présent, seul accessible à l'homme épicurien :

N'esperons rien ici d'éternelle durée
 A peine la froidure est elle retirée,
 Que le Printemps fleury prépare dans nos champs
 De la blonde Cerès les utiles presens.
 Pomone qui vient après elle,
 Cede à son tour à la saison cruelle,
 Qui l'anéantit tous les ans,
 Et donne à la Nature une langueur mortelle⁸³⁰.

Toutefois, si la succession des saisons est rythmée par un temps cyclique, le temps humain est fugitif et ne revient pas, d'où la nécessité de profiter de chaque instant :

Mais puis qu'un espoir incertain
 Ne peut nous assurer si nous serons demain ;
 S'il est vray qu'une mort rapide,
 En trompant nos desirs peut abreger nos jours ;
 Par les plaisirs tâchons d'en mélanger le cours,
 [...] ⁸³¹

Inspirée des poésies d'Horace, cette insistance sur la nécessité de profiter du bonheur présent constitue également la conclusion de cette autre imitation du poète latin par M. de Valincourt :

Ne songez qu'aux plaisirs que done la jeunesse,
 Nos jours durent trop peu pour de plus grans dessins :
 Ce tems, cet heureux tems se dérobe sans cesse,
 Et fuit bien loin de moi pendant que je m'en plains.

Profitez en ce jour des douceurs de la vie :
 Songez bien qu'il s'en va pour ne plus revenir ;
 Et qu'après tout, Philis, c'est faire une folie,
 Que perdre le présent à chercher l'avenir⁸³².

⁸²⁹ Mlle Chéron, « Imitation de l'Ode VII. Du IV. Livre d'Horace à Torquatus. *Diffugère nives, redeunt jam gramina campis, Arboribusque comae* », dans *Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, chez Michel Brunet, octobre 1695, p. 162.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 165-166.

Cette image de la nature champêtre va donc inmanquablement de pair avec une conception du temps qui favorise le moment présent, en parfait accord avec une nature évanescence et selon laquelle « [l]e plaisir est une Rose / Qu'il faut se hâter de cueillir », qui « Naît & meurt des mains de l'Amour⁸³³ ». En effet, le temps de l'amour galant est celui de l'occasion, du moment présent, du plaisir à saisir avant qu'il ne passe⁸³⁴. Cependant, contrairement à la rose de Ronsard qui symbolisait davantage la vanité des biens terrestres, ici, il s'agit plutôt de célébrer ces plaisirs comme les seuls accessibles et certains pour l'homme. Ce motif met en évidence une conception de la vie et du bonheur qui relève d'un *carpe diem* dont l'intérêt se limite au plaisir que fait goûter l'instant même de la jouissance et qui ne porte en lui aucune vision tragique de l'existence. Dès lors, toute la morale du galant homme tient dans une idée du plaisir qui en fait le seul horizon possible pour quiconque aspire au bonheur.

Or, si la poésie champêtre offre l'occasion de célébrer le printemps et ses plaisirs en fonction d'une conception du temps qui s'affirme comme un présentisme, les plaisirs mondains constituent sans doute le pendant de cette philosophie épicurienne que traduisent en vers les auteurs galants⁸³⁵. C'est principalement Anacréon qui servira de modèle à une poésie à saveur bachique qui célèbre les plaisirs de la table et du vin dans le cadre du loisir galant. Rappelons d'ailleurs que ses odes avaient été traduites à de

⁸³² Monsieur de Valincourt, « Imitation De l'Ode d'Horace : Tu ne quaesieris scire, &c. Lib.I.Od.II. », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez Antoine-Urbain Coustelier, 1741, t. 12, p. 48.

⁸³³ François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, « Letre au berger Palemon. Août 1737 », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, quatrième édition, corrigée, abrégée et augmentée, La Haye, chez Pierre Gosse, 1742, t. 3, p. 335.

⁸³⁴ On voit ici particulièrement bien pourquoi la galanterie du XVIII^e siècle mènera nécessairement à une forme de libertinage mondain et l'on connaît la fortune d'un thème tel que le moment pour Crébillon fils, par exemple. À ce sujet, voir notamment Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

⁸³⁵ Sur le rapport entre épicurisme et divertissement, voir Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France*, Paris, PUF, 1998, particulièrement les pages 344-sq.

nombreuses reprises dès le début du XVIII^e siècle, notamment par Mme Dacier et François Gacon⁸³⁶. Nicole Masson rappelle à ce propos qu'« Éros et Bacchus sont les dieux qu'honore Anacréon : amour et vin, inséparables, forment les motifs récurrents de ces "odes" légères, proches de la chanson⁸³⁷ ». Dans ce contexte, la figure de Bacchus sera fréquemment invoquée pour célébrer les plaisirs de la table et deviendra également un thème favorisé par les peintres au XVIII^e siècle, comme le souligne Aurélia Gaillard⁸³⁸. C'est que l'atmosphère de paix régnant depuis la fin des différentes guerres ayant marqué le premier XVII^e siècle favorise de développement de formes de sociabilité dévolues aux plaisirs, au bonheur et au repos⁸³⁹, comme le montre cette poésie parue dans le *Mercur*e intitulée *L'agréable débauche* :

Mars et Bacchus sont réunis,
 La Paix aujourd'huy les rassemble,
 Et grace à nostre Grand LOUIS,
 Les voila bien d'accord ensemble.
 Réjouissez-vous, Buveurs,
 Chantez, Yvrognes,
 Et ne craignez plus les malheurs
 Dont ont souvent paly vos trognes ;
 L'Epée est au croc,
 Le Vin est sur table,
 Et par un échange admirable,
 On n'entend plus de choc
 Que celui des Bouteilles,
 Des Flacons & des Pots
 Que l'on vuide en repos
 A l'ombre de nos Treilles ;

⁸³⁶ Gacon fait paraître *Les odes d'Anacréon et de Sappho en vers françois* en 1712 et Mme Dacier, *Les poésies d'Anacreon et de Sappho* en 1716. Gacon offre d'ailleurs un bel éloge du poète dans la préface à ses traductions et qui semble en faire un portrait de l'auteur galant : « Imitez, s'il se peut, sa Grace naturelle / A faire en peu de mots le portrait d'une Belle, / A peindre les douceurs d'un tranquille repas ; / Où préside Vénus avec tous ses apas : / Où Bacchus secondant cette aimable Déesse, / Inspire les bons mots, reveille la tendresse » (« Préface », dans François Gacon, *Les odes d'Anacreon et de Sappho en vers françois, par le poète sans fard*, Rotterdam, chez Fritsch et Böhm, 1712, p. cxxix-cxxx).

⁸³⁷ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 47.

⁸³⁸ Aurélia Gaillard évoque notamment en note : Antoine Coypel, *Bacchus et Ariane*, 1693, *L'union de Bacchus et de l'Amour*, 1704, Charles de La Fosse, *Bacchus et Ariane*, 1699, *Le Triomphe de Bacchus*, 1700 et *La naissance de Bacchus*, 1704 (*Fables, mythes, contes*, op. cit., p. 268).

⁸³⁹ Sur cette prévalence de l'idée de paix sur celle de guerre dans la poésie galante, voir Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 473-sq.

Il n'est plus enfin de combats,
 Plus de guerre
 Sur la Terre,
 Qu'à coups de Verre.
 Bacchus a mille appas,
 Célébrons sa mémoire,
 Sus, tost, dépeschons-nous ;
 Et si l'on m'en veut croire,
 Joignons nos voix, & crions tous,
 Il n'est point de plaisir plus doux
 Que celui que l'on prend à boire⁸⁴⁰.

Ici, c'est bien la paix et la période de repos propre au loisir mondain que célèbre l'auteur et qui permet d'investir de manière positive les plaisirs de Bacchus. Les instants de loisir que fournissent les temps de paix donneront alors lieu à une célébration de ces plaisirs inscrits dans l'espace de la sociabilité mondaine. Chaulieu en offre de nombreux exemples, dont ces *Couplets, faits à un souper chez Mr. Sonin sur un air des Fragmens de Lully* :

Que ce réduit est agréable,
 Mille Plaisirs, nulle façon ;
 L'hotesse en est toujours aimable,
 Et le nom,
 De nôtre cher Architriclin,
 Rime au bon vin.

Amis buvons à la nature ;
 Dont nous suivons les douces loix,
 Disciple aimable d'Epicure,
 Duc de Foix,
 Bois, Anacréon de nos jours,
 A tes Amours.

Perigny, bois à ta Maistresse
 Porte au sortir de ce repas
 Les fureurs d'une double ivresse,
 Dans ses bras,
 Imprime aux roses de son teint,
 L'odeur du vin.

⁸⁴⁰ Sayrot, de Chastillon sur Seine en Bretagne, « L'agréable débauche », dans *Extraordinaire du Mercure galant*, Paris, au Palais, juillet 1680, p. 126-127.

Pour toi, Père de la molesse,
 Arbitre de la volupté,
 La Fare, Eleve de Lucrece,
 Ta santé
 Vole aux deux bouts de l'Univers,
 Avec tes Vers⁸⁴¹

Dans ce poème, Chaulieu trouve l'occasion d'évoquer tour à tour chacun des plaisirs de Bacchus en les assimilant à l'un ou l'autre des convives. Dès lors, les plaisirs mondains se traduisent par les joies de la bonne table, du bon vin, de l'amour et de la poésie, le tout célébré en bonne compagnie. Souvent, ces poésies bachiques prendront également la forme d'airs à boire, suivant le modèle offert par le poète grec et dont cette pièce propose un bel exemple :

Après un rude assaut nous avons la victoire,
 Bacchus s'est déclaré pour nous.
 Bannissons les soucis, ne pensons plus qu'à boire,
 Mon cœur, il n'est rien de si doux.
 Pour éteindre une belle flâme,
 Qu'Amour allume dans nostre ame,
 Par tout ce qu'il a de plus fort,
 Ah, qu'il faut faire un grand effort⁸⁴².

Le plaisir de boire jumelé à celui de l'amour devient donc l'emblème d'un bonheur qui s'accomplit dans une atmosphère de loisir d'où toutes les peines se trouvent bannies. Le vin lui-même fera alors souvent l'objet de poésies diverses où l'on célébrera les joies qu'il procure⁸⁴³. Aussi Walter Moser explique-t-il que ce goût épicurien pour le vin

⁸⁴¹ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « Couplets, faits à un souper chez Mr. Sonin sur un air des Fragmens de Lully », dans *Poésies de monsieur l'abbé de Chaulieu, et de monsieur le marquis de La Fare, op. cit.*, p. 155-156.

⁸⁴² « Air nouveau », dans *Mercure galant*, janvier 1682, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁴³ À ce propos, voir le numéro sur « Le vin » de la revue *Dix-huitième siècle*, n° 29, 2007.

relève sans doute de sa qualité de « stimulant sensoriel⁸⁴⁴ » particulièrement propice à favoriser les plaisirs amoureux :

Bacchus dont j'aime la liqueur,
 Dispute avec l'amour l'Empire de mon cœur,
 Je sens balancer la Victoire.
 Vous pouvez, belle Iris, les accorder tous deux,
 Je seray toujours amoureux
 Si vous voulez me laisser boire⁸⁴⁵.

Parallèlement à une conception du vin comme stimulant amoureux, de nombreuses pièces mettront en évidence l'inspiration poétique qu'il peut procurer, La Fare lui conférant même le statut de dixième muse. Dans une lettre adressée à Chaulieu, le marquis affirme en effet que « c'est *Bacchus*, père de la joie & de la liberté, qui l'a dictée du fond d'une bouteille de *Tokai*⁸⁴⁶ »⁸⁴⁷. De même, Le Brun fera appel à la fois à Bacchus et à l'Amour afin qu'ils lui inspirent des vers propres à chanter « le dessein de suivre [leurs] loix⁸⁴⁸ ». Des plaisirs de la table, à ceux de l'amour et de la poésie, le vin semble dès lors se présenter comme une métaphore de la sociabilité française au XVIII^e siècle, comme le donne d'ailleurs à penser les vers de Voltaire qui, dans le *Mondain*, affirme, à propos du champagne, que « [d]e ce vin frais l'écume pétillante / De nos Français est l'image brillante⁸⁴⁹ ». Le nombre incalculable de poésies qui seront dévouées aux plaisirs de Bacchus, notamment dans le *Mercure*, rendent bien compte, en

⁸⁴⁴ Walter Moser, *De la signification d'une poésie insignifiante*, op. cit., p. 321. Il semblerait également que ce soit suivant cette idée que les poètes se plaisent à célébrer le café et le chocolat, stimulants modernes symbolisant, de même, les plaisirs de la table et de la bonne compagnie.

⁸⁴⁵ « Air nouveau », dans *Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, chez Michel Brunet, novembre 1699, p. 91-92.

⁸⁴⁶ Charles-Auguste, marquis de La Fare, « Billet à l'abbé de Chaulieu, au nom de S.A.S. M. le Duc, Écrit à un dîner chez M. le Marquis de Torcy, à Versailles, à l'occasion de la pièce intitulée, LA PERFECTION D'AMOUR », dans *Poésies de Monsieur le Marquis de La Fare*, Genève, [s.n.], 1777, p. 44.

⁸⁴⁷ Sur les différentes sortes de vin célébrées par les poètes au XVIII^e siècle, dont le tokay offre un exemple, voir l'article de Catriona Seth, « La cave des poètes. Poétique des vins, imaginaire de l'ivresse », dans Jean Bart et Elisabeth Wahl (dir.), *Le vin, Dix-huitième siècle*, n° 29, Paris, PUF, 1997, p. [269]-280.

⁸⁴⁸ Antoine-Louis Le Brun, « A l'Amour et Bacchus », dans *Odes galantes et bacchiques*, op. cit., p. 9.

⁸⁴⁹ Voltaire, « Le mondain », dans Joseph de La Porte, *Le porte-feuille d'un homme de gout*, op. cit., p. 248.

ce sens, de la popularisation d'un modèle galant désormais adossé à une philosophie sensualiste et allié à un renouveau de l'épicurisme qui conçoit la succession des plaisirs comme gage de bonheur. Du reste, dans ces célébrations constantes des plaisirs champêtres ou mondains, tranquilles ou voluptueux, ce qui semble se faire jour, c'est surtout une conception de la nature, du temps, et donc de la vie dont le caractère principal est la fugacité. En effet, alors que l'homme lui-même est marqué par l'inconstance, la prise de conscience du caractère fugitif de toute chose invite à concevoir l'existence comme une série d'instantanés dont il s'agit de tirer profit. Dès lors, le bonheur ne consiste que dans le plaisir tiré de la somme de ces instants de jouissance qu'il s'agit de renouveler constamment. Aussi n'est-il pas surprenant que cette sensibilité philosophique qui sous-tend la poésie galante se traduise également par une propension pour la poésie de circonstance dont l'ambition se borne au divertissement mondain et qui fasse d'une vocation à l'éphémère l'un de ses modes de production.

QUATRIÈME PARTIE

SCÉNOGRAPHIES MONDAINES ET POSTURES D'AUTEUR

CHAPITRE I

LA POÉSIE DE CIRCONSTANCE

Si l'on a pu observer à quel point l'essor d'un style galant était propre à produire des poésies légères et badines illustrant le goût rocaille, ce style s'actualise, en même temps, dans une scénographie qui prend forme en s'adossant aux représentations issues de la mondanité et dont le galant homme fournit la figure idéalisée. Comme l'a remarqué Delphine Denis, le poète galant est par définition ancré dans un cercle de sociabilité voué au divertissement lettré, qui favorise une poésie propre à offrir des représentations idéalisées de ce cercle même, dans une optique de légitimation et de reconnaissance. Les « figurations » d'auteurs permettent alors aux « acteurs en jeu [de] se mett[re] en scène, contribuant du même coup à faire recevoir et à valider les différents lieux d'inscription de leur parole⁸⁵⁰ ». La poésie galante met en évidence un rapport étroit entre vie sociale et littérature, suivant lequel les auteurs se plaisent à évoquer les épisodes les plus piquants et les jeux les plus ingénieux des cercles galants dans un cadre poétique. Comme le rappelle à nouveau Denis, « [i]l s'agit toujours de "publier" le monde galant, dans sa double identité : comme ensemble social d'une part, en fournissant les répertoires actualisés des personnalités de la Ville et de la Cour, et comme instance littéraire d'autre part, en envisageant cette société mondaine du point de vue de son rôle dans la production, l'évaluation et la réception des "livres galants"⁸⁵¹ ». On insiste alors sur la fonction sociale de la poésie mondaine, qui allie une éthique à une esthétique

⁸⁵⁰ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

galante, en vertu de laquelle il appartient « à la *galanterie* de fournir, par la conversion d'une *manière* en *ethos*, puis en *style*, le moyen d'une articulation efficace entre social et poétique⁸⁵² ». De même, Alain Viala a très justement observé dans un ouvrage récent que la galanterie constitue une catégorie culturelle essentielle à l'époque qui nous intéresse⁸⁵³. En tant que telle, elle regroupe à la fois une manière d'être en société et une esthétique, la seconde reflétant la première dans une poésie qui en véhicule les valeurs. Du reste, si l'auteur observe que c'est d'abord dans la pratique littéraire qu'elle s'est manifestée, il remarque qu'elle implique également un « modèle de comportement⁸⁵⁴ », qui favorise un va et vient constant entre l'art et la vie mondaine. Cette approche permet de mettre en évidence une « ambition de ne pas séparer le référent socio-culturel de la littérature qui le publie⁸⁵⁵ ». L'idéal du galant homme qui apparaît et se perpétue dans les pratiques littéraires favorisera alors une forme « d'esthétisation des comportements⁸⁵⁶ », qui suppose que l'art et la littérature deviennent partie prenante de la vie sociale, et vice versa.

Toutefois, si les premiers auteurs galants dont Delphine Denis a analysé la production s'attachaient principalement à diffuser une image idéalisée d'un groupe de mondains et à mettre en place des représentations légitimantes de celui-ci par la diffusion de figurations galantes, la popularisation du modèle galant à partir de la fin du XVII^e siècle suscite une certaine démocratisation du phénomène. Avec la publication des périodiques diffusant les pièces galantes et proposant aux lecteurs de contribuer à la parution, la poésie galante trouve ses sources, d'une part, au-delà des limites de la cour

⁸⁵² *Ibid.*, p. 123.

⁸⁵³ Voir *La France galante, op. cit.*

⁸⁵⁴ Alain Viala, *La France galante, op. cit.*, p. 112.

⁸⁵⁵ Delphine Denis, *Le Parnasse galant, op. cit.*, p. 55.

⁸⁵⁶ Alain Viala, *La France galante, op. cit.*, p. 139.

et de la ville, en investissant également la province, et, d'autre part, au-delà de la bonne société des salons, en séduisant les petits bourgeois et artisans de la plume, tels que cette « Muse limonadière » (Mme Bourette), dont Nicole Masson a présenté plusieurs des poésies fugitives dans son ouvrage⁸⁵⁷. Dans ce contexte, les auteurs du XVIII^e siècle reprendront les critères esthétiques de la galanterie, mais en les appliquant non à un groupe social particulier ancré dans une sociabilité mondaine dont l'existence est attestée et dont il s'agit de légitimer les pratiques, mais à une culture d'ensemble à laquelle on adhère désormais. C'est sans doute la raison pour laquelle on retrouve de moins en moins de récits fondateurs de la galanterie, puisque celle-ci jouit maintenant davantage de l'accréditation que lui a conféré à la fois la diffusion élargie du modèle et l'adhésion grandissante du pouvoir à cette esthétique, particulièrement à partir du règne de Louis XV et sous l'influence de Mme de Pompadour⁸⁵⁸. Il s'agira, par conséquent, de reprendre les formes poétiques privilégiées de la galanterie, désormais rendues légitimes par une esthétique nouvelle favorisant le plaisir du divertissement, mais indépendamment d'un référent social précis qu'on pourrait rapporter à tel ou tel cercle mondain. On se plaira ainsi à investir davantage une manière poétique qu'à mettre en scène un rapport social vécu, bien qu'idéalisé, et à diffuser la version esthétisée et popularisée du mode de vie galant qu'avaient développé les auteurs du cercle de Rambouillet et des Scudéry. Bien que l'on retrouve toujours des représentations de rapports sociaux mondains dont rendent compte la parution de billets et d'épîtres galantes, ceux-ci ne sont plus seulement destinés à mettre en valeur un mode de sociabilité auquel se trouve adjoint une littérature galante qui en véhicule les principes,

⁸⁵⁷ Voir Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit.

⁸⁵⁸ Voir à ce sujet le chapitre 13 de *La France galante* qui porte sur « Le Bien-Aimé et le règne des arts galants », p. 392-415.

mais servent également à populariser cette esthétique et les différents traits qui la définissent dans un cadre poétique où les auteurs reprennent les poncifs des diverses scénographies galantes traditionnelles. Il en résulte, comme on le verra tour à tour, une poésie de circonstance dont le rayonnement s'accroît et qui se démocratise en traitant des objets d'un quotidien bourgeois ou fortement marqués par des effets de mode ; la mise en place d'une scène d'énonciation qui valorise la parole vive et l'échange en adoptant plusieurs formes inspirées de la conversation mondaine ; la mise en scène d'une instance féminine qui sert toujours de paradigme au public galant, mais dont la figure se trouve synthétisée en un art de plaire généralisé ; et une posture d'auteur amateur, enfin, qui s'éloigne toutefois de l'*ethos* nobiliaire pour tendre vers le statut d'écrivain de métier.

1. Une poésie fugitive

Ce rapport étroit entre vie mondaine et littérature a été particulièrement bien mis en évidence par Alain Génétiot dans son ouvrage, où il insiste sur cet aspect de la poésie galante en affirmant que « [l]e poète mondain est donc celui dont les œuvres sont élaborées au sein des milieux mondains et avec leur soutien, à leur destination première et conformément à leur goût, c'est-à-dire à l'esthétique galante⁸⁵⁹ ». On le voit, cette conception de la littérature et son rapport au contexte de production favorise d'emblée une poésie de circonstance, liée à une conception du temps qui a son ancrage dans les événements du quotidien. Génétiot affirme d'ailleurs que c'est principalement dans ce

⁸⁵⁹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 19.

rapport au temps que se situe la différence que la poésie mondaine entretient avec les œuvres classiques :

Désormais, seul le rapport au temps permet de faire la distinction entre une œuvre mondaine et une œuvre classique. La première conçue pour plaire au monde en tant qu'il est soumis à la contrainte incessante des modes successives, reste éphémère, inscrite dans le temps de la circonstance en fonction de laquelle elle a été conçue, tandis que la seconde, par son souci de perfection, s'inscrit radicalement dans une double longue durée, celle de l'élaboration, au cours d'un patient et minutieux travail d'artisan sans cesse remis sur le métier, et celle de la réception, qui cherche à perdurer par delà son temps, sous le regard de la postérité⁸⁶⁰.

Si cette conclusion passe sous silence certaines divergences poétiques entre galanterie et classicisme, telles que le traitement réservé à certains motifs, notamment ceux tirés de la fable, et certaines caractéristiques stylistiques, telles que le goût galant pour l'équivoque⁸⁶¹, il n'en demeure pas moins que ces remarques mettent particulièrement bien en évidence la différence qui est marquée entre œuvre galante et œuvre classique au niveau du mode de production. En effet, « [l]a poésie mondaine ne se veut pas en soi idéale ni métaphysique, mais elle œuvre à échelle humaine, au sein de la société réelle et des circonstances qui la font naître, et dont elle transpose les menus potins et anecdotes dans une représentation idéalisée et poétisée⁸⁶² ». Dès lors, les petits événements quotidiens constitueront un fond sur lequel les poètes galants broderont quantité de pièces fugitives dont le caractère éphémère fera écho à une conception du temps relevant elle-même de la fugacité.

C'est donc selon leur investissement d'un mode de production qui se situe dans la sphère de l'éphémère que l'on peut considérer les pièces galantes comme fugitives. Celles-ci sont motivées par la circonstance et « invit[ent] à penser que l'occasion fait

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁶¹ Néanmoins, il nous faut rappeler que Génétiot s'intéresse principalement à la poésie mondaine au XVII^e siècle, davantage inscrite dans un goût pour un style naturel tempéré, qui, dès lors, peut s'apparenter à celui favorisé par l'esthétique classique. Dans ce contexte, son analyse est donc juste, mais ne peut suffire à caractériser ce rapport dans les développements ultérieurs de la poésie galante.

⁸⁶² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 360.

partie intégrante du texte, qu'elle en est le principe constitutif⁸⁶³ ». Nicole Masson résume à merveille, dans son ouvrage, les caractéristiques principales des pièces fugitives, après une enquête effectuée auprès des différents dictionnaires contemporains : « [L]es pièces sont de faible ampleur, elles naissent d'une circonstance et en gardent le caractère fugitif, elles s'inscrivent dans le cadre des relations sociales et amicales, enfin, elles échappent à leur auteur pour être recueillies par des amateurs⁸⁶⁴ ». En vertu de cette définition, la poésie galante se traduit souvent par une poésie fugitive, en ce qui concerne principalement son mode de production et la scénographie de celui-ci que les auteurs donnent à voir. Rappelons cependant que l'intérêt ici n'est pas de découvrir quelles pièces sont authentiquement fugitives, dans le sens où elles auraient réellement été dérobées à leur auteur qui ne les avait écrites que comme des ébauches, un premier jet conçu dans un temps de loisir, « [l]'essentiel, c'est que le texte soit présenté comme de la poésie fugitive, avec toutes les caractéristiques que nous avons mises en lumière et que s'instaure ainsi un jeu littéraire avec les lecteurs, une sorte de contrat de lecture particulier⁸⁶⁵ ». En ce sens, c'est bien à une scénographie, à une mise en scène du processus de production que nous assistons et qui rend compte d'un aspect important de la culture galante valorisant la parole vive, l'impromptu et inspiré par le loisir mondain.

Dans la diffusion de la pratique d'écriture galante, les périodiques joueront sans conteste un rôle important, avec le *Mercurie galant* en premier lieu. Sylvain Menant affirme d'ailleurs que « la première moitié du siècle apparaît, pour les poésies fugitives,

⁸⁶³ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 18.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

comme une apothéose⁸⁶⁶ ». Le périodique, sous la férule de Dufresny, consacra même une section à part, sensiblement importante, aux « Poésies fugitives ». Celle-ci offrira un espace où pourront paraître les diverses pièces offertes par les lecteurs-contributeurs qui constitueront autant de rappels poétisés d'une vie sociale se déroulant hors du cadre du périodique. En effet, alors que la poésie de circonstance était fortement liée à la publication des rapports de sociabilité entre les différents membres d'un groupe de mondains au XVII^e siècle, tel que celui de Rambouillet, celle du XVIII^e siècle profitera du développement à la fois des périodiques et de l'imprimerie pour élargir le réseau qui se forme autour de celle-ci. En même temps, elle se démocratisera en traitant des objets d'un quotidien bourgeois et sera fortement marquée par des effets de mode, tout autant que par l'attrait du sensualisme⁸⁶⁷. Bien sûr, on retrouvera toujours de ces publications émanant de cercles ou de sociétés⁸⁶⁸ au XVIII^e siècle, qui se plairont à fournir des représentations idéalisées de leur mode de sociabilité. C'est le cas, entre autres, de la compagnie qui se réunissait chez la duchesse du Maine à Sceaux ou de celle, plus libertine, des membres de la Société du bout-du-banc. Toutefois, parallèlement à cette continuation de la tradition mondaine, on verra apparaître une poésie de circonstance motivée par le désir de participer à la diffusion de cette culture galante qui s'est popularisée hors de la cour et de la ville, pour atteindre la province, de même que les sphères plus bourgeoises de la société. Dès lors, un périodique tel que le *Mercure* fera paraître des poésies venant de partout en France et portant sur des objets du quotidien

⁸⁶⁶ Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, op. cit., p. 218.

⁸⁶⁷ Nicole Masson indique à ce propos : « Le miroir, les lunettes, la lorgnette, permettent un jeu sur la vue. Les fraises, les poires, les pâtés, stimulent les papilles gustatives. Quant aux statues, aux porcelaines, aux biscuits, aux médailles, elles sollicitent vue et toucher. Le sensualisme a rendu licite un rapport plus étroit avec les objets et confère donc sa légitimité à la poésie de circonstance qui leur est liée » (*La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 61).

⁸⁶⁸ Voir entre autres Arthur Dinaux *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes : leur histoire et leurs travaux*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867.

aussi divers que relevant d'un goût pour le petit et qui rendront compte de cet élargissement de la culture galante.

2. Esthétisation du quotidien et phénomènes de mode

Dans ce contexte, les énigmes proposées par le *Mercur*e et qui sont fort goûtées du public, on l'a vu, donneront l'occasion de versifier sur des objets aussi anodins qu'une perruque, qui rendent compte d'un phénomène d'actualité dont l'évocation poétique est favorisée par une poésie héritée de la mondanité, mais dont la mise en œuvre versifiée est désormais plus généralement valorisée :

Non, l'esprit n'est plus de saison,
 Les Belles n'en font aucun cōpte,
 Elles luy préfèrent sans honte
 Un Homme qui n'a pas seulement la raison.
 Pourveu qu'il ait l'air du beau Monde,
 Et qu'il sçache bien grimacer,
 Sous *la Perruque* brune ou blonde,
 Belle montre le fait passer.
 Un Amant de ce caractere
 Sçait admirablement se taire ;
 Sa bestise le rend discret,
 Et c'est tout ce qu'on veut dans l'Amoureux mistere,
 Point de plaisir, s'il n'est secret.
 Un Homme d'esprit au contraire
 Est sujet à faire des Vers,
 Et l'on craint qu'à tout l'Univers
 Il ne fasse récit d'une secrette affaire.
 Enfin il se voit méprisé,
 Lors qu'un Sot est favorisé⁸⁶⁹.

Le thème de la perruque qui sert de source d'invention à ce type de réponse relève d'un goût pour le petit et sert de prétexte à une évocation des nouveaux usages sociaux régissant l'univers galant, que déplore le pauvre Dièreville, tout en s'adossant à un jeu

⁸⁶⁹ Dière de Dièreville, « Explications en vers des énigmes de l'orange de la Chine et de la Perruque », *Extraordinaire du Mercur*e galant, Paris, au Palais, avril 1685, p. 116-117.

poétique auquel participe une communauté élargie. Par ailleurs, l'usage de la pointe finale faisant intervenir les petits riens est fort en usage dans les énigmes dont est parsemé le *Mercur*e et offre un bel exemple de l'ingéniosité propre au style brillant, que nous avons observée précédemment. Qu'on consulte par exemple ce madrigal de monsieur Gardien rédigé en guise de réponse à l'énigme du mois précédent, dont le mot est l'« éponge » :

Tout ce qui s'offre à moy, sur cette Énigme en Vers,
Ne me fournit que des sens de travers,
Et je me broüille plus j'y songe.
Est-ce l'Air, un Rabot, un Rasoir, un Balay,
La Rosée du mois de May ?
Non, non, sur tous ces mots il faut passer l'Eponge⁸⁷⁰.

Ce madrigal, comme quantité d'autres d'ailleurs, permet non seulement d'appréhender le processus de mise à profit des objets du quotidien dans une poésie aussi fugitive que badine, il offre également l'occasion d'observer le type de transposition poétique dont il est susceptible, l'objet étant introduit dans la pièce pour servir le mot d'esprit final et susciter le sourire du lecteur. Au surplus, beaucoup de ces menus objets qui fournissent en thèmes les pièces fugitives sont tirés de la mode la plus nouvelle, ou de l'actualité la plus contemporaine, comme le montre cette réponse faite à l'énigme du vers à soie⁸⁷¹ :

Comment donc, par quelle aventure,
Chez nostre agreable Mercure
Un Vers à soye a-t-il trouvé party.
Parmy tous ces Gens de mérite,
Héros, Belles, Sçavans, & tant d'autres d'élite ?
Ah je voy maintenant, c'est qu'il s'est travesty⁸⁷².

⁸⁷⁰ Monsieur Gardien, « Madrigal de Mr Gardien sur l'énigme du mois dernier dont le mot est l'Éponge », dans *Mercur*e galant. Dédié à monseigneur le dauphin, Paris, au Palais, janvier 1680, t. 1, p. 286-287.

⁸⁷¹ Rappelons que l'essor du commerce de la soie en France date de l'époque de Louis XIV, bien que la technique soit connue depuis la Renaissance. Soutenue par Colbert, la Fabrique de soie de Lyon répond alors aux multiples commandes royales.

⁸⁷² Abbé de St-Dominique, « Vers par l'Abbé de St.Dominique sur l'énigme du vers à soye », *Mercur*e galant, janvier 1680, t. 1, *op. cit.*, p. 288.

Dans cette réponse en vers habillemeⁿt tournée, l'auteur illustre bien en quoi de « petits riens », tel le vers à soie, peuvent procurer des matériaux à l'invention littéraire, qui s'empare alors de l'élégante figure du travestissement. De fait, un « vers à soye » ne saurait orner un ouvrage aussi galant que le *Mercur*e sans se travestir en « vers » octosyllabiques ou en alexandrins, afin d'amuser agréablement le lecteur. Ce procédé où s'opère pareille métamorphose des petits objets en matière galante est, du reste, fréquemment mis en œuvre par les lecteurs et contributeurs au périodique, comme en témoigne cette réponse sur l'énigme de l'œuf :

Cecy passe la raillerie,
Amy Mercure, & fait gronder les Gens de bien.
Encor pour la Galanterie,
Pour les Vers amoureux, pour la Prose fleurie,
C'est là vostre mestier, on ne vous en dit rien ;
Mais après tout, il n'en va pas de mesme,
D'offrir à tous venans des Œufs frais en Caresme ;
Et cette fois vous n'etes pas Chrestien⁸⁷³.

La réponse de ce lecteur a pour effet de réaffirmer encore une fois la vocation du périodique, tout en raillant agréablement l'éditeur par une pointe finale qui révèle le mot de l'énigme et qui insiste sur le caractère galant du *Mercur*e. Chaulieu usera du même procédé dans une pièce adressée à la marquise D. L., en lui envoyant une petite tabagie :

Quand d'une sainte ardeur notre ame est enflammée,
Chaque chose nous instruit :
Vous trouverez dans cet étuit,
Mainte vérité renfermée ;
Et sur-tout si bien exprimée
La vanité de nos desirs,
Que vous verrez que nos plaisirs
Très-souvent ne sont que fumée⁸⁷⁴.

⁸⁷³ *Mercur*e galant. Dédié à monseigneur le dauphin, Paris, au Palais, janvier 1680, t. 2, p. 258.

⁸⁷⁴ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A la même en lui envoyant une petite tabagie », dans *Œuvres de Chaulieu, d'après les manuscrits de l'auteur*, à La Haye, chez Gosse junior, 1777, t. 2, p. 88-89. La destinataire est peut-être ici la marquise de Lassay, qui évoluait également dans le cercle de la duchesse du Maine.

À nouveau, la métaphore filée entre le tabac que contient le présent, sa fatale métamorphose en fumée et l'ardeur des désirs qui se dissipent à son exemple permettent d'investir le thème du petit objet en faveur de vers ingénieux qui viennent renchérir sur la galanterie qu'exprime déjà le présent lui-même. De même, le manteau bleu appartenant à M. Ferré, brigadier dans les fermes générales au Croisic, donne lieu à une multitude de poésies dans le recueil des œuvres de mademoiselle Malcrais de La Vigne, en fait le poète Paul Desforges-Maillard. Celui-ci composera des étrennes sur le sujet, adressées aux auteurs qui avaient loué le talent de la pseudo-poétesse, suivi d'une épître quelque peu ironique à M. Ferré sur son manteau, qui semble avoir fait son temps. Dans cette pièce, le manteau est tout de même prétexte à célébrer l'esprit galant de M. Ferré :

Il faut assurément, que les Jeux & les Ris
 Te parlent sans cesse à l'oreille.
 Aussi, pour ton gentil esprit,
 Et non pour ton Emploi petit,
 Tu vois la bonne compagnie,
 D'où, par tes mots joyeux, la tristesse est bannie.
 Que tu badines finement !
 Que tu peins agréablement !
 Mais voyons, si ma Poésie
 Sçaura peindre à son tour, cet antique Manteau,
 Dont tu t'as, par un tour nouveau,
 Attiré la galanterie.
 Un Railleur, s'il a bon cerveau,
 Doit entendre la raillerie,
 Approche, tire le rideau,
 Regarde, voici le tableau⁸⁷⁵.

La raillerie sur le manteau de M. Ferré représente ici l'occasion de mettre en évidence un esprit badin, dont use lui-même Desforges-Maillard dans la pièce qu'il compose, laquelle se présente comme un éloge du style galant dont on rappelle les qualités

⁸⁷⁵ Paul Desforges-Maillard, « Epître A M. Ferré Brigadier, sur son Manteau », dans *Poesies de Mademoiselle de Malcrais de La Vigne*, Paris, chez la Veuve Pissot, Chaubert, Clousier, Neuilly, Ribou, 1735, p. 181-182.

premières. Le poète fournit d'ailleurs un exemple de l'art de railler finement⁸⁷⁶, alors qu'est brocardée, sur un ton badin, l'usure de ce fameux manteau :

Ce Manteau te sert de lorgnette,
Par les trous dont il est rempli.
De couverture à la couchette,
A la fenêtre, de chassis,
Housse sur ton cheval, sur la table tapis ;
A la cuisine il fait l'office,
Ou de passoire, ou de tamis⁸⁷⁷.

La fine raillerie de Desforges-Maillard qui taquine M. Ferré sur l'« antiquité » de son vêtement, loin toutefois de n'être qu'un morceau isolé, donnera lieu à une série de pièces prenant également ce malheureux vêtement pour thème et dans lesquelles se laisse voir une forme de connivence amusée entre les auteurs. De fait, le manteau procure également un argument servant à défendre la probité de M. Ferré, à qui on avait retiré son emploi, dans un placet adressé à M. de M**, fermier général :

La preuve en est incontestable,
Que c'est à travers les trous
De ce Manteau respectable,
Que la vertu véritable
Doit briller aux yeux de tous⁸⁷⁸.

Dans ce passage, les trous du manteau deviennent autant d'ouvertures laissant apercevoir la véritable nature de M. Ferré, sa pauvreté répondant de sa probité et les trous, de sa vertu. Plus tard, M. de Calville renchérit sur le sujet en fournissant à son tour une épître sur le manteau bleu de Ferré, où il affirme que « [s]a misérable pélisse / Fait l'éloge de [s]a vertu⁸⁷⁹ ».

⁸⁷⁶ Sur l'art de la raillerie comme marque du style galant que nous rappelons ici occasionnellement, voir Delphine Denis, *La muse galante, op. cit.* et Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, op. cit.*, p. 398-sq.

⁸⁷⁷ Paul Desforges-Maillard, « Epître A M. Ferré Brigadier, sur son Manteau », *op. cit.*, p. 183.

⁸⁷⁸ « Placet à M. de M** Fermier Général, pour M. Ferré Brigadier, interdit par son Capitaine Général », dans Paul Desforges-Maillard, *Poesies de Mademoiselle de Malcrais de La Vigne, op. cit.*, p. 186.

⁸⁷⁹ M. de Calville, « Epître de M. de Calville, Trésorier de France à Rouen, à M. Ferré Brigadier dans les Fermes, sur son Manteau bleu », dans Paul Desforges-Maillard, *Poesies de Mademoiselle de Malcrais de La Vigne, op. cit.*, p. 190.

Ces quelques pièces permettent de voir que les poésies galantes rendent compte d'une culture partagée qui ne se confine pas aux rapports entre familiers d'un même cercle, mais qui permet à des auteurs d'occasion de renchérir sur un thème commun par le biais des feuilles volantes. En ce sens, le recueil des poésies de Desforges-Maillard tient davantage du portefeuille, sans doute l'exemple le plus achevé du mode de diffusion privilégié par les pièces fugitives⁸⁸⁰, puisqu'il regroupe des morceaux d'auteurs différents dont la verve poétique a été suscitée par une pièce de circonstance. Du reste, on remarquera que ces mêmes thèmes de rencontre sont exploités dans une variété de petits genres, qui va de l'ode légère au placet badin. Dès lors, tous les genres poétiques mondains pourront être appelés à célébrer cette poésie du quotidien que se réapproprient avec humour les auteurs galants. Dans cette optique, on ira même jusqu'à proposer une épitaphe d'un manchon, celui de Mme Flamarens, dont le cours capricieux de la mode, responsable de son « décès », est d'abord évoqué dans ces vers contextuels :

Il est une Déesse inconstante, incommode,
 Bizarre dans ses goûts, folle en ses ornemens,
 Qui paraît, fuit, revient, meurt & naît en tout Temps.
 Protée étoit son pere, & son nom c'est la Mode.
 Il est un Dieu charmant, son modeste Rival,
 Toujours nouveau come elle, & jamais inégal,
 Vif sans empressement, sage sans artifice ;
 Ce Dieu, c'est le Mérite : On l'adore dans vous.
 Mais le mérite enfin peut avoir un caprice ;
 Et ce Dieu si prudent, que nous admirions tous,
 A la mode, à son tour, a fait un sacrifice.

Vous, que pour Flamarens nous voyons soupirer,
 Vous qui redoutez sa sagesse,
 Amans, comencez d'esperer,
 Flamarens vient enfin d'avoir une faiblesse.

⁸⁸⁰ Voir Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 107-sq.

Épithaphe du Manchon.

Je fus Manchon, je suis cendre légère,
 Flamarens me brula : j'ai pu le mériter ;
 Je devois cesser d'exister ;
 Je començois à lui déplaire⁸⁸¹.

Encore une fois, le thème du manchon brûlé vient servir la galanterie du propos, d'abord comme prétexte dont se nourrit l'espérance d'une faiblesse chez la belle, auparavant insensible, et ensuite par la prosopopée du manchon, tout dévoué au désir de plaire à la dame et prêt à mourir pour elle, parodiant ainsi la rhétorique tendre de l'amant soumis dont nous avons vu que le procédé était constant chez nos auteurs. L'évocation du pouvoir de la mode rappelle, de plus, que le temps propre à la mise en vers de ces petits riens en est un qui lui est fortement soumis. La mode justifie donc à elle seule certaines poésies badines où est évoqué l'usage de certains accessoires de toilette, qui seront jugés surannés l'instant d'après. Mme Durand propose, suivant cet esprit, deux petits contes intitulés *La Princesse des Prétintailles* et *Les colinettes*, qui paraissent dans les *Nouvelles du temps* en 1702 et 1703⁸⁸². La mode, éphémère, rejoint ainsi les considérations des poètes galants, dont l'intérêt se tourne vers l'instant présent qui fuit au même rythme que changent les goûts. Le *Mercur*e proposera également de multiples exemples de ces poésies portant sur des objets de mode, relevant particulièrement de la

⁸⁸¹ « À Madame de Flamarens, Qui s'est avisée de brûler son manchon. Parce qu'il n'étoit plus à la mode », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, quatrième édition, corrigée, abrégée et augmentée, La Haye, chez Pierre Gosse, 1742, t. 3, p. 235-236.

⁸⁸² Voir la réédition offerte dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert, éd., Paris, H. Champion, 2005. Indiquons que la *prétintaille* est un « ornement en découpeure qui se met sur les robes des femmes » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762), alors que Féraud mentionne que le terme a été utilisé par certains critiques pour parler du style, « du discours chargé de petits ornemens affectés » (*Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788). Quant aux *colinettes*, il s'agit d'une parure de tête.

toilette⁸⁸³, tels que ce peigne en écaille de tortue offert à Mademoiselle de Vauvineuf par M. de Vaumorière, et qui suscite la composition de ce madrigal :

Vous avez l'esprit, la beauté,
Mille charmes divers, une tendre jeunesse,
Le Sçavoir & la qualité,
Avec une immense richesse.
Vous ne jetterez donc les yeux
Que sur un de nos Demy-Dieux,
Pour en faire votre conquête.
Ainsi je n'oserois aspirer au bonheur
D'avoir place dans votre cœur,
Mais vous aurez souvent mon Present à la teste⁸⁸⁴.

Le menu objet de toilette vient à nouveau servir la cause de l'amant dans un retournement final où, par la pointe badine, se révèle le sujet de la pièce en même temps que la déclaration respectueuse de l'amant. Ailleurs, c'est également un petit objet de mode, une montre enrichie de pierreries, fort en vogue, sur lequel roule toute la pièce et qui sert de prétexte à une poésie amoureuse célébrant les sentiments de l'amant et de la maîtresse⁸⁸⁵, poésie qui, au demeurant, vient interrompre un récit suivi » contenant les Cérémonies du Mariage de Monsieur de Prince de Conty avec Mademoiselle de Blois » :

Grand Roy, cette Montre fidelle,
Porteuse de bonne nouvelle,
Vient vous annoncer le momens
Qui vous doit rendre heureux Amant.

L'office qu'elle avait aupres de la Princesse,
Dont le rare mérite a sçeu vous enflâmer,
La rend pour vous d'un prix assez propre à charmer
Votre impatiente tendresse.
[...]
Son employ desormais sera pendant l'absence,
De rendre compte à vostre amour

⁸⁸³ Rappelons d'ailleurs que la toilette est elle-même l'un des thèmes favorisés par les peintres rococo, dont le meilleur exemple est sans doute la *Mme de Pompadour à sa toilette* de Boucher.

⁸⁸⁴ Monsieur de Vaumorière, « Pour mademoiselle de Vauvineuf. Madrigal », dans *Mercure Galant*, Paris, au Palais, janvier 1678, p. 99.

⁸⁸⁵ Le thème de la montre comme présent relève de la tradition littéraire galante. Delphine Denis évoque à ce propos l'ouvrage *La Montre* de Balthasar de Bonnacorse (1666), qui avait donné lieu à une reprise d'un auteur anonyme faisant paraître *La Boussole des Amans* (1668) et qui témoignait de la fortune naissante du thème (*Le Parnasse galant, op. cit.*, p. 184-185).

Des momens que l'impatience
 Vous oblige à compter, & la nuit, & le jour.

Consultez-la, jeune Monarque,
 Sans-doute vous y trouverez,
 Parmi les heures qu'elle marque,
 Cette heure que vous désirez.

Recevez-la donc avec joye
 Comme un gage charmant,
 Qui vous doit avertir du bienheureux moment
 Que vous pourez baiser la main qui vous l'envoie.⁸⁸⁶

Dans ce cas-ci, l'objet donne lieu à une « galanterie⁸⁸⁷ » sur fond d'apologie du prince de Conti récemment fiancé, puisque la montre sert à marquer les heures qui le séparent de mademoiselle de Blois, avec une allusion gaillarde faite en passant à l'heure du berger qui doit le rendre heureux. Suivant ce modèle, l'insertion de petites pièces en vers dans un récit suivi autant que celles accompagnant un présent invite à observer que non seulement la mode est-elle un thème favorisé par les poètes galants, surtout lorsqu'elle est liée à la toilette, mais que la poésie ainsi produite devient elle-même ornement, et du discours et de la vie sociale. C'est ce double mouvement de poétisation des rapports sociaux et d'un usage de la poésie conçue elle-même comme ornement de la vie civile que rappelle Sylvain Menant :

Cette poésie est poésie de la société parce qu'elle est le reflet de la vie sociale, expression de ce que cette vie a de poétique, ou interprétation poétique de cette vie. Elle est aussi poésie de la société dans le sens d'une dépendance à l'égard de la société : la poésie est ornement ou accessoire nécessaires de certaines conduites sociales, elle est elle-même activité sociale, et peut servir de substitut à des gestes sociaux⁸⁸⁸.

La poésie viendra donc simultanément servir d'ornement à la sociabilité, tout en y puisant ses thèmes de prédilection en même temps que les valeurs esthétiques façonnant un style galant.

⁸⁸⁶ *Mercurie galant*, janvier 1680, t. 2, *op. cit.*, p. 126-127.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁸⁸ Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, *op. cit.*, p. 255.

Dans ces mises en scène versifiées de circonstances quotidiennes, c'est bel et bien à une mise en forme esthétique de la vie sociale que l'on assiste, alors que la poésie vient orner un aspect du quotidien. Plus qu'un ajout aux divers moments scandant le mode de vie galant, la poésie devient elle-même un produit, un objet, dont la valeur tient au plaisir fugitif que procure son envoi. Dès lors, la poésie galante devient un ornement en soi, voire même une forme de parure. C'est ce dont rend compte de manière plaisante l'auteur du périodique *La bagatelle* qui, en 1718, revient sur ce sujet, afin d'illustrer l'empire qu'a conquis la poésie galante dans la vie mondaine. Les deux sphères, celle des lettres et celle de la mode vestimentaire, s'y entremêlent à la faveur d'un réjouissant parallèle, l'auteur affirmant être le témoin d'une nouvelle mode à Paris, qui veut que les femmes s'habillent désormais avec du papier venu d'Inde :

Songez un peu avec moi, mon Cher, de combien d'embellissemens variés, cette nouvelle Mode est susceptible. Non seulement on pourra enrichir ces habits de fleurs & d'oiseaux en mignature, & en faire une véritable image du Printems ; on pourra aussi les orner de mille manières plus rares & plus divertissantes. Quel charme, par exemple, de voir un habit & une jupe tout couverts de *sujets d'éventail & de tabatière* ! Quel plaisir aux Thuilleries, de chercher dans sa parure les traces de cent petites historiettes galantes !⁸⁸⁹

Suivant cette mode, la parure des dames pourra ainsi être agrémentée de tous les ornements chers à l'époque, dont les chinoiseries et motifs floraux sont reproduits, entre autres, dans les miniatures et recueils d'ornementation. Par ailleurs, le froissement du jupon en papier qui résulterait d'une rencontre aux Tuileries donne d'autant plus à penser que ces historiettes galantes tiennent du goût qu'ont popularisé les pièces fugitives, que la suite du récit renchérit sur le parallèle avec le costume en imaginant une nouvelle fonction à la parure féminine :

Le jupon, à mon avis, pourroit être destiné à un autre usage, qui ne seroit pas moins galant. Cet habillement n'est pas pour le Public, & il a une relation particulière avec les Amans, sur-tout quand ils sont favorisés. Un Amant, comme vous savez, doit être un Bel-Esprit, ou bien avoir quelque Bel-Esprit à ses gages. Il doit savoir faire, ou du moins il doit avoir appris par cœur des

⁸⁸⁹ « XXII. Bagatelle du Lundi 18. juin 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle, op. cit.*, p. 135-136.

Chansons, des Epigrammes & des Madrigaux. Je ne parle pas d'Elégies, qui ont disparu avec les beaux sentimens & les plaintes amoureuses. Supposez un tel Amant avec sa Maîtresse dans un tête-à-tête ; occasion où un homme qui entend un peu ses intérêts, doit songer beaucoup plus à l'*amusement* qu'à l'*occupation*. Quel amusement plus aimable pourroit-il choisir, que d'écrire sur le jupon de la Belle, tantôt une Epigramme malicieuse, tantôt un Madrigal tendrement brusque, & tantôt une Chanson nouvelle, riche en équivoques à la mode ? Il est vrai que si la Dame avoit plus d'un Amant, elle devoit songer à changer de jupon, selon les différentes visites qu'elle attendroit ; à moins que mettant à profit la liberté du Siècle, elle ne se fit un plaisir de piquer le goût de ses Adorateurs, par un peu de jalousie⁸⁹⁰.

Dans cette fiction imaginée par l'auteur, le costume se présente comme le support nouveau des poésies galantes et amoureuses qui se rapportent à un style favorisant l'ingéniosité et l'équivoque. La mode du jupon en papier d'Inde et celle des madrigaux galants fusionnent dans une fiction rococo qui se présente elle-même comme objet fugitif de la mode, puisqu'elle paraît dans un périodique au titre évocateur de sa vocation, *La bagatelle*. Aussi le récit se termine-t-il de façon loufoque en laissant entrevoir une forme de quiproquo dans le goût de la comédie foraine : « Avouez-moi que rien au monde ne seroit si mignon & si curieux, que de voir une Dame qui *par dessus* ne seroit *qu'éventail & tabatière*, habillée *par dessous* d'un *Recueil de Pièces Curieuses*, dont elle mettroit tantôt un tome, & tantôt un autre ? Quel plaisir de lui entendre dire à sa Femme de chambre : *Hé ! Lisette, apporte-moi mon jupon, volume quatrième*⁸⁹¹ ». Dans ce récit, la littérature devient donc elle-même ornement, objet de toilette, alors que l'habit féminin sert de support à ces deux types de galanterie qu'a bien mises en évidence Alain Viala : d'un côté, les pièces fugitives de bon ton, propres à plaire et dont la légèreté du propos trouve un écho dans le support de papier ; de l'autre, la galanterie à tendance libertine où les pièces curieuses, riches en équivoques, laissent deviner un plaisir plus sensuel, voire érotique. De même, la poésie de circonstance

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 136-137.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

subira également, au XVIII^e siècle, l'influence d'une galanterie plus libertine, dont on a pu voir qu'elle s'adossait à certains présupposés sensualistes.

3. Vers de société et galanterie nouvelle

À côté de ces poésies accompagnant les présents les plus divers ou autres objets de mode, les compliments, bouquets, étrennes, épitaphes et épithalames viendront célébrer les événements quotidiens marquant la vie sociale d'Ancien Régime, en en offrant une poétisation qui, de manière essentielle, participe de ses rituels. La mise en vers de ces représentations d'une sociabilité idéalisée sert, en effet, à diffuser une manière de vivre et l'esthétique galante qui lui est associée. Comme le rappelle Alain Génétiot, dans le monde galant, « [l]e poème, comme la lettre, remplit en effet quatre grandes fonctions : répondre, remercier, donner ou solliciter⁸⁹² », alors que « [d]e simple témoin de la pratique sociale, il devient auxiliaire des rites de sociabilité⁸⁹³ ». Par exemple, on retrouve chez Chaulieu un bel éventail de ces versions poétisées des moments scandant la vie sociale, dont cette épître *A Madame D***, Pour la prier de venir passer la soirée avec lui* :

Viens ce soir, viens jouir du pouvoir de charmer :
Rends grace au Ciel qui te donne,
Avec l'art d'être friponne,
Celui de te faire aimer⁸⁹⁴.

Cette invitation à souper lancée par Chaulieu est l'occasion d'un compliment galant, mais d'une galanterie tendant déjà vers une certaine forme de sensualisme propre à

⁸⁹² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 378-379.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 379.

⁸⁹⁴ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A Mme D***, Pour la prier de venir passer la soirée avec lui », dans *Œuvres de Chaulieu*, op. cit., p. 70.

encourager la friponnerie et le plaisir d'aimer – posture nouvelle et si caractéristique, on l'a vu, de la galanterie au tournant du XVIII^e siècle. Suit alors, dans la même veine, une pièce sans titre, mais présentée ainsi par l'auteur : « Monsieur le Prince m'ordonna de faire des Vers un peu libres, qu'il vouloit faire chanter à la porte de la Maison de Sylvie à Chantilly, où devoit venir coucher M. le Prince de Conti, deux jours après son mariage » :

Séjour délicieux, retraite consacrée
 A chanter autrefois les peines de l'amour ;
 Vous êtes, dans cet heureux jour,
 Pour ses seuls plaisirs préparée.
 C'est à toi, Prince charmant,
 D'achever la métamorphose,
 En y faisant toute autre chose
 Que d'y soupirer vainement.
 [...]
 Adieu, c'est assez brocardé.
 Satisfait tes desirs, contente notre envie,
 Fais de la maison de Sylvie
 Sortir, si tu peux, un Condé⁸⁹⁵.

À nouveau, la poésie de circonstance incorpore les idéaux philosophiques que s'est appropriée la galanterie nouvelle, tout en s'éloignant quelque peu d'une stricte bienséance, désormais dépassée, pour mieux célébrer les plaisirs de l'amour. Les *Œuvres* de Chaulieu font par la suite se succéder une multitude de pièces de circonstance, toutes tirées du contexte galant : *Sur une brouillerie*, *Sur une infidélité*, *A M. de Villiers*, *Pour l'inviter à venir entendre jouer du Clavecin Mlle Certain, dont il était amoureux*, *A la même (Mademoiselle D.R.)*, *Sur la première Représentation de l'Opéra d'Armide*, *A la même*, *En lui envoyant l'Art d'aimer d'Ovide*⁸⁹⁶, etc. Dans cette brève énumération se donnent à voir les thèmes les plus prisés de la culture galante que l'on se plaît à diffuser : les échanges amoureux, les rapports de sociabilité entre

⁸⁹⁵ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « Monsieur le Prince m'ordonna de faire des Vers un peu libres, qu'il vouloit faire chanter à la porte de la Maison de Sylvie à Chantilly, où devoit venir coucher M. le Prince de Conti, deux jours après son mariage », dans *Œuvres de Chaulieu*, op. cit., p. 71-72.

⁸⁹⁶ Voir *Œuvres de Chaulieu*, op. cit., p. 72-77.

convives, l'opéra et la tradition antique, lesquels servent à la fois de modèles et de sujets à la littérature qui en popularise l'esthétique. Aussi les plaisirs de la table occupent-ils une place de choix dans ces poésies de circonstance qui, dans le souvenir de la poésie anacréontique, en célèbrent les plaisirs sensuels, dont celle-ci intitulée *A M. le Marquis de La Fare, Pour le prier de venir souper avec Mde. D*** & moi*, par Chaulieu :

Ce soir, lorsque la nuit, aux amans favorable,
 Sur les yeux des mortels répand l'aveuglement,
 Dans mon petit appartement
 Les Graces & l'Amour conduiront ma maîtresse ;
 A cet objet de ma tendresse
 De mon cœur partagé rejoins l'autre moitié ;
 Et donne-moi ce soir le plaisir d'être à table
 Entre l'Amour & l'Amitié⁸⁹⁷.

Sur un ton un peu plus bachique suivent alors une autre pièce, *A Madame D***, En buvant à sa santé avec du vin nouveau*⁸⁹⁸, puis une deuxième au ton plus libertin, *A Madame D***, Qui s'étoit plaint que le vin que je lui avois envoyé ne mousoit pas, comme quand nous soupions ensemble* :

Ce n'est que pour nous seuls que mon vin moussera ;
 Sans chaleur, sans piquant, au plus en notre absence,
 Doucement il se laissera
 Boire par pur complaisance ;
 Mais jamais de plaisir il ne pétillera.
 C'est de l'aimable secousse
 De nos esprits enflammés,
 Que naît la brillante mousse
 Par qui nos sens sont charmés.
 Cette fureur sympathique,
 Qu'amour mit dans notre cœur,
 A cette aimable liqueur,
 Dès qu'elle est entre nous, d'abord se communique :
 Et ce nectar précieux,
 Quand il gratte, mousse & pique,
 Ne tient tout ce brillant que du feu de vos yeux⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A M. le Marquis de La Fare, Pour le prier de venir souper avec Mde. D*** & moi », dans *Œuvres de Chaulieu, op. cit.*, p. 81.

⁸⁹⁸ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A Madame D***, En buvant à sa santé avec du vin nouveau », dans *Œuvres de Chaulieu, op. cit.*, p. 81.

⁸⁹⁹ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A Madame D***, Qui s'étoit plaint que le vin que je lui avois envoyé ne mousoit pas, comme quand nous soupions ensemble », dans *Œuvres de Chaulieu, op. cit.*, p. 82.

Le propos équivoque de l'abbé dans ce morceau est l'occasion de célébrer tous les plaisirs à la fois : celui des rencontres sociales, celui du vin, celui de l'amour charnel et, qui plus est, dans une poésie qui fournit un autre plaisir, esthétique celui-là. Au demeurant, ce sens du plaisir tiré de la poésie même, qui se joint au plaisir du billet galant ou à celui du présent offert, invite à observer que, parfois, c'est la poésie elle-même qui constitue le seul envoi. En ce sens, la poésie fugitive acquiert un statut d'objet : « [L]e poème, par son caractère clos, par ses beautés de détail, est très analogue à un cadeau plus matériel⁹⁰⁰ », observe Nicole Masson. En tant que tel, il contribue également à fournir un caractère ornemental à la poésie. C'est ce qu'on remarque dans cette série de bouquets offerts par Chaulieu à Madame D..., dans un contexte où les seules fleurs offertes sont désormais celles de la poésie :

Ces fleurs s'en vont trouver l'objet charmant
 Sur qui l'amour tout le bonheur je fonde.
 Si ce Bouquet donné d'amour profonde,
 C'est te donner toute la terre ronde,
 Comme l'a dit très-bien maître Clément ;
 Jouis, Iris, de l'empire du monde,
 Dont tu faisais déjà tout l'ornement ;
 Car bouquet onc plus amoureusement
 Ne fut donné, depuis le doux moment
 Qu'on vit sortir l'autre Vénus de l'onde⁹⁰¹.

Dans ce premier *Bouquet*, Chaulieu appelle donc à la rescousse de son invention la tradition galante, qui passe par la référence à Marot, l'onomastique pastorale et la comparaison avec Vénus. Plus loin, c'est l'image de la guirlande qui est appelée en référence, avec pour modèle celle qu'on avait offerte à Julie d'Angennes qui constitue déjà un lieu de mémoire galant pour les poètes :

Ce Bouquet est des jardins de Cythère ;
 Il est cueilli par la main des Amours,

⁹⁰⁰ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 57-58.

⁹⁰¹ Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « Bouquet pour Madame D... Le jour de sa Fête », dans *Œuvres de Chaulieu*, op. cit., p. 100.

A qui Vénus ordonna de le faire,
 En leur tenant à-peu-près ce discours :
 Faites, Amours, une guirlande ;
 Sur-tout composez-la de fleurs
 Dont le teint de Cloris, pour qui je la demande,
 Vous montre le mélange & les vives couleurs.
 Qu'ici, comme à Paris, on célèbre sa fête :
 Nous devons à ses agrémens
 La gloire de mainte conquête,
 Et le tribut de mille amans⁹⁰².

Dans ces deux exemples, c'est donc la poésie elle-même, fortement ancrée dans une tradition galante, qui constitue la vraie offrande faite à la dame et selon laquelle le poème acquiert le statut de mignon petit objet galant, au même titre que le peigne, la montre, la tabagie ou même le jupon, qu'on a mentionnés précédemment.

Le même processus affecte d'ailleurs les étrennes qui, de cadeau accompagné de quelques vers, ne seront plus que des vers offerts en guise d'étrennes. En effet, bien que quelquefois la pratique qui consiste à joindre quelques vers à un présent se poursuive, comme dans ceux composés par Malezieu pour accompagner des fleurs d'email offertes pour étrennes à la duchesse du Maine par Madame la duchesse de Nevers⁹⁰³, fréquemment, ce sont les vers eux-mêmes qui constituent le seul présent. Le procédé avait déjà été mis en application lors de la journée des madrigaux qui avait débuté par un cadeau offert de la part de Conrart à Mlle de Scuédry, lequel donna lieu à une succession de madrigaux qui vinrent alors faire office de présents eux-mêmes⁹⁰⁴. C'est ce même glissement du présent réel aux vers en guise de cadeau que donnent à voir ces deux pièces composées à l'occasion d'un jour de l'an dans l'entourage de Sceaux. La première accompagne un flacon de cristal dans lequel se trouvait un miroir auquel Mme

⁹⁰² Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, « A la même », dans *Œuvres de Chaulieu, op. cit.*, p. 100-101.

⁹⁰³ Voir Charles-Claude Genest, abbé, *Les divertissemens de Seaux*, Trevoux, et se vendent à Paris, chez Etienne Ganeau, 1712, p. 404.

⁹⁰⁴ Alain Génétot mentionne à ce sujet : « La journée des madrigaux s'engage sur un don galant qui oblige celui qui le reçoit et suscite des poèmes qui, d'auxiliaires et vecteurs du don, deviennent eux-mêmes objets d'échange dans l'économie symbolique de la conversation précieuse » (*Poétique du loisir mondain, op. cit.*, p. 385).

de Chambonas avait joint ces vers de Malezieu et qu'elle offrait à la duchesse du Maine qui venait d'interpréter le rôle de Psyché dans une pièce présentée aux membres du groupe :

Ce Flacon n'a rien de funeste,
En lui plus d'un charme est caché,
Ouvrez-le sans frayeur, adorable Psiché ;
Il vous fera paroître une Beauté Céleste,
Dont celle de Venus n'a jamais approché⁹⁰⁵.

Or, plus tard le même jour, l'abbé Genest enverra à son tour des vers, mais qui se trouvent dénués de tout présent et constituent la seule étrenne à la duchesse :

Que puis-je donc vous offrir pour Etreines ?
Du beau Lac le plus vieux, de belles Porcelaines,
Des Tapis brochez d'or, des bijoux de grand prix ?
Je vois ici que jusques aux lambris
Toutes vos chambres en sont pleines.
[...]
Que puis-je donc vous offrir pour Etreines ?
Des Tabacs les plus fins, ou purs, ou mitigez ?
Je vois que vous en regorgez.
Pour vous de tous ses dons la terre est dégarnie ;
On vous rend des tributs que la Saison vous nie,
Et l'art ingénieux vous produisant des fleurs,
Fixe l'émail des Prez en leurs vives couleurs.
Mais que ferai-je ? O Ciel, tout secours m'abandonne !
Je me voyois réduit à n'offrir que des Vers,
J'allois pour vous, Princesse, animer mes Concerts⁹⁰⁶.

Des porcelaines aux fleurs d'émail, l'énumération de tous les présents déjà reçus par la duchesse marquent autant l'embarras de l'abbé (en même temps que son intégration dans le cercle des familiers), qu'elle offre une sorte de mise en scène des galanteries de ce jour de l'an à Sceaux. Cependant, ce projet de faire parvenir une pièce de poésie à la duchesse devient lui-même impossible à réaliser, puisque l'auteur devra alors rivaliser avec Malézieu, le poète en titre du groupe de Sceaux, auquel il cède galamment la place en affirmant que « [l]es honneurs du Parnasse à lui seul sont offerts⁹⁰⁷ ». L'abbé

⁹⁰⁵ Charles-Claude Genest, abbé, *Les divertissemens de Seaux, op. cit.*, p. 406-407.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 407-408.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 408.

Genest fait alors preuve d'ingéniosité et retourne l'étrene en compliment galant à la dame :

Que puis-je donc offrir ? Voici ce que je pense ;
 Une constante bonté,
 Gauloise sincérité,
 Une vieille innocence,
 Facile credulité,
 Qui cependant n'est pas pure stupidité
 [...]
 C'est tout ce qui par moi vous sera présenté ;
 Et qui peut-être, hélas ! mérite qu'on le prise,
 Au moins par la rareté⁹⁰⁸.

Cette étrenne à la duchesse de Sceaux se clôt donc sur la figure de l'amant soumis, reprise d'une ancienne conception tendre de la galanterie, mais qui se trouve réactivée de façon badine dans le cadre du compliment galant inséré dans une poésie qui porte en elle-même sa valeur⁹⁰⁹. Offrir son cœur et son attachement constitue dès lors un lieu commun des étrennes galantes, comme en témoigne cette pièce parue dans le *Mercure* et dans laquelle figure également une réappropriation ludique du discours précieux :

Je n'ay qu'Ifidamante à donner pour Etrennes,
 Je vous le garantis tendre & fidelle Amant.
 Vous estes à ses yeux l'Objet le plus charmant.
 Le voulez-vous, Philis ? Il adore vos chaînes.

Il fera ses plaisirs de ses plus grandes peines ;
 L'Amour adoucit tout, on chérit son tourment.
 Un Amant, si jamais il mouroit en aimant,
 Verseroit sans chagrin tout le sang de ses veines.

Mais cet Ifidamante, à vous en parler net,
 Ne m'occuperoit pas à vous faire un Sonnet,
 Sans l'espoir d'un retour égal à son Etrene.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 409.

⁹⁰⁹ On rappellera ici les propos de Jean-Michel Pelous sur ce procédé poétique galant qui affirme que « de ce système où toute métaphore était chargée de sens les poètes galants ne retiennent que ce qui peut contribuer à l'amusement de leurs lecteurs. Ils ont la chance de disposer d'un riche assortiment d'images ; ils en font le seul usage dont ils sont capables : faire sourire en se moquant » (*Amour précieux, amour galant, op. cit.*, p. 175).

Non, ce n'est qu'à ce prix qu'il reçoit vostre Loy.
 Voudrez-vous donc, Philis, pour devenir sa Reyne,
 L'aimer autant qu'il aime, & l'agrèer pour Roy ?⁹¹⁰

L'étréenne s'adapte également ici au nouveau discours amoureux galant qui exige au minimum la réciprocité tout en rendant compte de la facticité des propos tenus par les amants soumis qui, en fin de compte, font des sonnets *à but*, pour reprendre l'expression de l'auteur anonyme des *Descriptions des mœurs de Paris*. On peut donc observer dans ces divers exemples que la poésie de circonstance qui marque particulièrement bien le caractère fugitif de la poésie galante s'adosse également aux tendances de la galanterie nouvelle, que favorisait d'ailleurs la valorisation de l'éphémère dans le cadre de la philosophie sensualiste.

Au demeurant, en plus d'un sensualisme sous-jacent à une poésie de l'événement⁹¹¹, ces dernières constatations invitent à observer la permanence d'un procédé narratif déjà fort utilisé par les premiers auteurs galants et qui consiste à présenter différentes scénographies qui permettent d'inscrire leur discours dans une scène d'énonciation galante. Delphine Denis a particulièrement bien mis en évidence cette récurrence des scénographies galantes au XVII^e siècle, notamment dans une visée de légitimation. La tradition se poursuivra au XVIII^e, de sorte que ces scénographies fourniront l'occasion d'observer quatre aspects importants de l'esthétique galante : l'inscription de la poésie dans le cadre du jeu, la valorisation de l'échange oral, l'intégration d'une esthétique féminisée au service d'un art de plaire et une figure de l'auteur comme galant homme amateur qui tend parfois vers l'auteur de métier.

⁹¹⁰ Le Petit Turc, « A Philis. Sonnet pour ses Etrennes », dans *Extraordinaire du Mercure Galant*, Paris, au Palais, janvier 1682, p. 101-102.

⁹¹¹ L'expression est de Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. [143].

CHAPITRE II

SCÉNOGRAPHIES GALANTES AU XVIII^e SIÈCLE

La critique l'a très bien montré, la poésie galante tire sa source du loisir lettré qui est apparu dans le cadre des rapports mondains, principalement autour de l'institution du salon au XVII^e siècle. En ce sens, elle est fortement inspirée par un désir de divertissement qui répond aux différents impératifs de la sociabilité, laquelle définit un *ethos*, une manière de se présenter et de se comporter en société qui prend sa source dans un désir de plaire. La poésie galante du XVII^e siècle se construit alors suivant deux types de scénographie :

[R]eprésentation actualisante de la scène mondaine d'une part, d'où surgit la voix consensuelle des honnêtes gens – stylisation toujours. Imaginaire des récits fondateurs d'autre part, qui proposent à la collectivité quelques-uns des repères symboliques qui lui font défaut : modèle nostalgique des cours idéales, modèle civil des conversations privées, auxquels il faudrait joindre les scénographies a-topiques, rebelles à toute inscription historique ou géographique – ainsi notamment de l'univers pastoral, ou encore du rêve exotique des « galanteries grenadines »⁹¹².

Bien que ces deux types restent vivants au XVIII^e siècle, il semblerait que ce soit surtout les scénographies issues du premier modèle qui prennent le pas sur le second. En effet, la poésie galante a sans doute acquis, au tournant du XVIII^e siècle, une légitimation suffisante pour qu'on puisse délaissé quelque peu l'imaginaire des récits fondateurs⁹¹³, nécessaire à la justification de l'esthétique galante au siècle précédent. Quoi qu'il en soit, les travaux de Dominique Maingueneau et les notions de « scénographie » et de

⁹¹² Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 128.

⁹¹³ Voir par exemple l'épisode du songe d'Hésiode dans la *Clélie* de Mlle de Scudéry, dont Delphine Denis a très bien montré la fonction légitimante en tant que récit fondateur de la poésie galante (*Le Parnasse galant*, op. cit., p. 80-sq.)

« scène d'énonciation⁹¹⁴ » qu'il a proposées permettent d'appréhender cette mise en scène de la poésie galante prenant « pour objet principal les lieux mêmes dont elle naît et où elle circule⁹¹⁵ ». Autrement dit, les poètes galants investissent des scénographies mondaines qui se présentent parfois comme des représentations idéalisées de rapports mondains réels, mais plus souvent comme des figurations purement poétiques du modèle du cercle galant qui n'en demeure pas moins le cadre de référence de cette poésie issue de la mondanité.

1. Poésie mondaine et divertissement de société : l'exemple de Sceaux

La poésie galante aura constamment comme référent le divertissement de société, comme l'a bien montré Alain Génétiot dans sa fine analyse de la poétique du loisir mondain, maintes fois citée et en vertu duquel les poèmes galants sont « [v]oués à n'être qu'un ornement et un plaisir parmi tant d'autres – tels que la conversation bien sûr, mais aussi le concert en chambre, la promenade, les fêtes, les bals et les jeux de société [...]»⁹¹⁶. Les auteurs galants situeront ainsi leur discours dans une scène d'énonciation mondaine, du salon à la ruelle, qui vient justifier son élaboration. Delphine Denis, pour sa part, perçoit dans ce mode de production un « processus de

⁹¹⁴ À ce sujet, Maingueneau affirme que, « quand on parle de *scène d'énonciation*, on considère [le processus de communication] “de l'intérieur”, à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène* » (*Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191).

⁹¹⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 81. Notons d'ailleurs que ce mode de production mettant à profit des « scénographies » semble commun aux genres mineurs, comme le donnent à penser les différentes interventions des auteurs au collectif *De la conversation au conservatoire. Scénographies des genres mineurs (1680-1780)*, Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu (dir.), Paris, Hermann, 2014.

⁹¹⁶ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, op. cit.*, p. 425.

littérisation romanesque du groupe⁹¹⁷ », qui nous paraît s'étendre à une forme d'esthétisation des rapports sociaux valorisée par les tenants de la galanterie. En « publiant le lien inter-personnel » qui unit les auteurs et amateurs de pièces galantes, ceux-ci font en sorte que « la relation sociale devient matière à littérature »⁹¹⁸. C'est ce procédé que dévoile le recueil présentant les *Divertissemens de Seaux* publié en 1712 par l'abbé Genest, dont la préface indique :

La plupart des Ouvrages que l'on trouve rassemblez ici, ne devoient pas vrai-semblablement sortir du petit cercle où ils ont été renfermez d'abord. Ce sont de purs amusemens, des jeux imprévûs, non pas des compositions méditées ; & jusqu'aux divertissemens qui paroissent le mieux suivis, ce ne sont à vrai dire que des especes d'impromptu, propres seulement pour les occasions qui les ont fait naître. Cependant toutes les personnes qui ont vû les fêtes de Seaux, ou qui ont connu plus particulièrement les occupations & les plaisirs de ce beau séjour, ont jugé qu'il n'y auroit rien de plus agréable que le Recueil qu'on feroit de ces choses⁹¹⁹.

Dans cette relation des divertissemens du cercle de la duchesse du Maine, la poésie tient une place importante, notamment par le récit des circonstances qui ont donné lieu à l'instauration de l'Ordre de la Mouche-à-miel⁹²⁰, de même que celui des fêtes nocturnes, appelées à juste titre les Grandes nuits de Sceaux, où les membres de l'ordre dirigeaient tour à tour les activités⁹²¹. Par ailleurs, l'abbé instaure une filiation entre les divertissemens du cercle de la duchesse et la sociabilité galante du siècle précédent dans

⁹¹⁷ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 167.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹¹⁹ Charles-Claude Genest, abbé, *Les divertissemens de Seaux*, t. 1, op. cit., n.p.

⁹²⁰ L'abbé Genest relate en ces termes l'instauration de la petite académie : « On avoit parlé de sa Devise : on l'avoit trouvée heureuse, & quelqu'un s'avisait de dire qu'il faudroit former une Société des personnes qui avoient le plus souvent l'honneur de venir à Seaux, & qu'on appelleroit cette Société, l'*Ordre de la Mouche à Miel*. Le divertissement passa jusqu'à former des Reglemens, à dresser des Statuts, nommer des Officiers, & à donner divers noms aux Dames & aux Cavaliers qui y furent admis. Une Médaille fut frappée, & tous ceux de l'Ordre la devoient porter, avec un ruban citron, quand ils seroient à Seaux » (*Les divertissemens de Seaux*, op. cit., p. 172). Le récit est alors suivi d'une présentation des statuts dans le cadre d'une comédie-ballet où divertissement de société et poésie se mêlent tour à tour.

⁹²¹ Pour une description de cette vie sociale à Sceaux, on se reportera notamment aux mémoires de Mme de Staal de Launay qui paraissent en 1755 ou encore à *L'érudition enjouée* de Mlle Lhéritier qui rapporte les circonstances de l'instauration de cet ordre ludique (voir *L'érudition enjouée, ou Nouvelles sçavantes, satiriques et galantes, écrite à une Dame Françoisse, qui est à Madrid*, Paris, J. Ribou, 1703, troisième lettre).

une lettre à Mlle de Scudéry qui permet de définir la scène d'énonciation héritière de la tradition galante dans laquelle l'auteur situe les pièces du recueil :

Par tout où j'allois j'avois beau regarder, & tâcher d'en découvrir les traces ; je ne les trouvois plus ces divertissemens ingenieux, où la raison a tant de part ; ces nobles plaisirs qui ne se rencontrent point parmi le tumulte & le desordre des passions ; plaisirs tels qu'on les voit, Mademoiselle, dans ces belles Promenades que vous nous avez décrites, ou dans ces aimables & sages Conversations que vous nous avez données. Je ne pouvois croire toutefois qu'ils fussent sortis de la France, où l'esprit & les connoissances de la sçavante Grèce & de la victorieuse Italie, sont venus s'établir avec eux depuis long-temps. En effet j'ay trouvé que ces plaisirs y sont toujours, quoique moins recherchés & moins connus qu'ils n'étoient peut-être il y a quelques années.

Où, je découvre enfin leur retraite ignorée,
Je ne m'abuse point, il n'est rien de plus vrai
Des tranquiles plaisirs la Troupe est retirée
Dans le paisible Chastenai.

Madame la Duchesse du Maine les y a tous amenés avec elle, & va rendre à jamais celebre par son séjour le village de Chastenay⁹²².

L'abbé témoigne, dans cet extrait, du recul que connaissait en effet le modèle d'une sociabilité s'établissant autour d'un cercle restreint dont une dame de bonne compagnie constituait la figure tutélaire. Au XVIII^e siècle, en effet, l'institution des salons évolue : ils deviennent plus ouverts et diversifiés, avec des intérêts également nouveaux, se tournant entre autres vers la philosophie⁹²³. Dès lors, les modes de sociabilité présentés par Mlle de Scudéry dans ses ouvrages apparaissent comme un âge d'or pour l'abbé Genest qui souhaite ainsi établir un parallèle avec ceux qui revivent chez la duchesse du Maine où cet âge d'or serait retrouvé :

Ce séjour est une vraie image de l'âge d'or, ou bien, sans parler le langage de la Fable, on peut dire que l'innocence des premiers jours du monde renaît ici. Je le reconnois en effet à la paisible vie qu'on y mene, & aux beaux jours que nous avons eus ; à la douceur de l'air, aux beautés de la campagne, aux arbres chargez de plus de fruits que de feuilles. Je me persuade que le Monde a commencé ainsi, & que nos premiers parens trouverent la terre ainsi disposée à leur offrir ce qui étoit nécessaire à leur nourriture⁹²⁴.

⁹²² Charles-Claude Genest, abbé, « Lettre a Madem. De Scudery. Elle est écrite de Chastenai par M. l'Abbé Genest sur les premieres Festes qui s'y firent », dans *Les divertissemens de Seaux*, t. 1, *op. cit.*, p. 29-30.

⁹²³ Voir Antoine Lilti, *Le monde des salons*, *op. cit.*

⁹²⁴ Charles-Claude Genest, abbé, « Lettre a Madem. De Scudery », *op. cit.*, p. 36.

Cette description de l'atmosphère de Sceaux est l'occasion pour l'abbé d'instaurer une scénographie légitimante⁹²⁵, qui rend compte de la filiation que l'on souhaite établir entre une galanterie idéalisée qui se serait dégradée et celle que l'on dit voir revivre et à laquelle on se vante d'appartenir. En ce sens, l'abbé s'appliquera à représenter ces divertissements marquant un rapport social idéalisé et que l'on souhaite inscrire dans la tradition galante moderne, ambition qui passera par l'évocation du mode de vie mondain : plaisirs de la table, jeux, conversations, promenades, spectacles, feux d'artifice, théâtre, fête champêtre, etc. Dans le récit des divers plaisirs se trouve de même constamment réaffirmé le caractère quelque peu élitiste et fermé du cercle dont on souhaite promouvoir la sociabilité, l'abbé affirmant par exemple, à propos d'une badinerie, que « [l]a plaisanterie dont il est question ne peut être expliquée. Elle se renferme entre quelques personnes qui en ont l'intelligence⁹²⁶ ». La connivence entourant les plaisanteries entre membres familiers du cercle tire également sa source des scénographies instaurées dans le *Recueil La Suze-Pellisson* ou encore les *Chroniques du samedi* et souligne cette filiation entre la première galanterie et celle de la duchesse que Genest s'efforce d'attester. Les œuvres galantes présentent ainsi différentes « scénographies » permettant de diffuser à la fois le contexte idéal de production de ces œuvres et d'orienter leur réception dans le sens d'une sociabilité mondaine traditionnelle. Aussi la sociabilité de Sceaux est-elle constamment représentée dans les pièces de vers, pour mieux en valoriser les principes, comme en rend compte cet échange d'étrennes adressées à la duchesse :

⁹²⁵ Mlle Lhéritier présente également l'une de ces scénographies légitimantes dans son *Triomphe de Mme Deshoulières* adressée justement à Mlle de Scudéry où elle introduit l'auteure d'idylles au Parnasse aux côtés d'Ovide.

⁹²⁶ Charles-Claude Genest, abbé, « Autre fête de Chastenay. En 1703. Relation de cette Feste », dans *Les divertissemens de Sceaux*, *op. cit.*, p. 96-97.

Charmante & sage Dictatrice,
 Qui valez une Imperatrice,
 Mon Maître eût pris dans son trésor
 Riches Etoffes, Vases d'Or,
 Mais il a crû que pour Etreine
 Vous aimiez mieux la Porcelaine,
 Convenable aux petits repas
 Remplis de charmes & d'appas,
 Faits dans vôtre Menagerie
 Avec une Troupe chérie.
 C'est un de ses plus grands regrets
 Que la Chine ne soit plus près ;
 Il viendrait orné de la Mouche
 Dont le galant Ordre le touche,
 Partager dans ce beau séjour
 L'honneur de vous faire sa cour.
 Cependant sur la Renommée,
 Dont toute la Terre est charmée,
 Il vous a fait son humble salut,
 Vous offrant son cœur pour tribut⁹²⁷.

Le rappel de l'Ordre de la mouche-à-miel, celui de la ménagerie, qui constitue l'un des espaces voué aux plaisirs mondains, celui des divertissements mêmes, qui sont notamment marqués par les petits repas entre amis, offre, somme toute, une image idéalisée et poétisée de la société évoluant dans l'entourage de la duchesse et sert à instaurer une scénographie dans laquelle les poésies galantes occupent une place légitime. De surcroît, la participation à cette sociabilité suscite elle-même une évocation poétique, comme en témoignent les divers procédés de figuration auxquels recourent les auteurs et qui reprennent ceux en usage dans le cercle de Mlle de Scudéry, qui apparaît comme la référence principale. L'onomastique choisie pour désigner chacun des membres met à la fois en évidence l'inscription de ce membre dans le cercle de sociabilité qui lui reconnaît les qualités nécessaires pour en être et l'adhésion du groupe à une esthétique galante qui valorise une figuration poétique des auteurs :

[S]ous cette *figuration* qu'est la nomination galante, quelque chose se signifie et s'impose à l'interprétation, selon les degrés variables qui mènent de la simple allégeance au code poétique

⁹²⁷ « Madame de Chambonnas donna à Madame la Duchesse du Maine des Assiettes de Porcelaine pour ses Etreines, avec ces Vers qui sont de M. l'Abbé Genest. *A Madame la Duchesse du Maine, L'Ambassadeur Chinois* », dans *Les divertissemens de Seaux, op. cit.*, p. 336-337.

(les *Iris*, *Clorinde*, *Damon...*), à l'élection d'un pseudonyme qui, telle la devise, résume, condense et donne à voir les traits les plus saillants de l'inscription dans le champ littéraire (*Sapho*)⁹²⁸.

Dans le cas de Sceaux, la duchesse est désignée tour à tour par le nom d'Azaneth, de Célimène ou de Laurette⁹²⁹, selon le caractère sur lequel on souhaite attirer l'attention, chacun de ces noms référant à un personnage joué par la duchesse dans des pièces que le groupe met en scène⁹³⁰. En revanche, les auteurs qui contribueront au *Mercur*e et autres périodiques investiront également ce type de figuration, mais de façon à opérer un heureux brouillage entre ces deux procédés de l'onomastique galante traditionnelle, ce qui rend compte de la transformation de la galanterie en tant que code. Plus précisément, les nouveaux pseudonymes utilisés participent de la convention onomastique dont usaient les auteurs du XVII^e siècle à l'intérieur même de leurs pièces ou de leurs envois, mais en affichant davantage une désincarnation, une anonymisation de la personne désignée au profit d'une figure collective pouvant être investie successivement par différentes personnes : « L'exténuation de toute particularité individuelle, derrière les immémoriaux noms de bergers, rend le texte disponible pour une lecture collective, paradoxalement anonyme. C'est à la fois l'ensemble du public mondain qui se reconnaît dans l'échange galant, tout comme, individuellement, chacun des lecteurs – chacune des lectrices – peut occuper pour un temps la place des *Iris* et des *Climène*⁹³¹ ». Delphine Denis remarque d'ailleurs que la tendance à l'anonymat s'accroît dans la seconde

⁹²⁸ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 196.

⁹²⁹ Voir Charles-Claude Genest, abbé, *Les divertissemens de Sceaux*, op. cit., p. 363.

⁹³⁰ Rappelons que le théâtre constitue l'un des divertissements privilégiés du groupe de Sceaux. Par ailleurs, Delphine Denis rappelait, à propos de cette pratique et en prenant *Les chroniques du samedi* comme exemple, que « [c]es figurations romanesques assurent et publient ainsi, conjointement, la cohésion du groupe : par la référence partagée aux mêmes lectures ou réminiscences littéraires, inscrites dans le jeu des allusions et du pastiche, elles fonctionnent véritablement comme un lieu commun de mémoire et de culture » (*Le Parnasse galant*, op. cit., p. 166).

⁹³¹ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 212-213.

moitié du XVII^e siècle, notamment en raison de l'essor des recueils collectifs⁹³². Les pseudonymes employés par les contributeurs au *Mercur*, par exemple, reprendront donc certains lieux communs de l'onomastique traditionnelle, mais en leur accolant des épithètes qui marquent bien l'élargissement de la sphère galante. On retrouvera, par exemple, Le Controlleur des Muses de Montasnel, la Lorraine Espagnolete, L'Amy de la Bouteille, la Nymphé à l'Anagramme, Floridor, Le Mary charmant, Le Berger de Bresolles, Le disgracié, Mimi de la Belle Tonton, etc⁹³³. On le voit, ces figurations révèlent une certaine forme d'embourgeoisement de la galanterie, indissociable d'un phénomène de démocratisation⁹³⁴, et rendent compte de la diffusion élargie que connaît la galanterie à partir de la fin du XVII^e siècle.

Quoi qu'il en soit, bien que le recueil de l'abbé Genest, par exemple, offre aux lecteurs des scénographies leur permettant d'appréhender les pièces qui seront présentées comme autant de manifestations d'une culture galante dont on se languirait, celles-ci avaient néanmoins circulé avant leur parution chez l'éditeur Ganeau. En effet, le *Mercur* en avait publié quelques-unes, notamment cette lettre de l'abbé à Mlle de Scudéry que nous avons citée. Au surplus, Visé insèrera dans le numéro suivant la réponse de cette dernière à l'abbé :

⁹³² En se basant sur le recensement opéré par Frédéric Lachèvre, Denis note que près de 4 100 pièces sur les 5 100 répertoriées sont anonymes ou ne comportent que des initiales en guise de signature. Voir *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁹³³ On remarquera un phénomène semblable dans la Société du bout-du-banc évoluant autour de Mlle Quinault et dont la correspondance de Mme de Graffigny offre une relation circonstanciée. En effet, on y voit paraître Panpan (Devaux), le Petit (Crébillon fils), Blaise (Caylus), la Douceur (Cahusac), la Merluce (Voisenon) ou encore la Rancune (Duclos). On peut d'ailleurs constater, dans ce glissement de l'onomastique vers des thèmes plus populaires, le penchant à l'embourgeoisement que connaîtra la galanterie au fur et à mesure que le siècle avancera. Sur la Société du bout-du-banc et ses publications, on consultera avec profit les travaux de Jacqueline Hellegouarc'h, notamment « Un atelier littéraire au XVIII^e siècle : la société du bout-du-banc », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2004-1, p. 59-70.

⁹³⁴ Nicole Masson indique à ce sujet que « [c]'est peut-être là que nous pouvons saisir la mutation profonde qui s'opère au XVIII^e siècle. Les auteurs bourgeois n'essaient plus de masquer leur origine mais la revendiquent » (*La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 96).

Vous avez vû dans l'une de mes dernieres Lettres, la description des divertissemens qu'a pris Madame la Duchesse du Maine dans une charmante solitude que cette Princesse avoit choisie, pendant que la Cour étoit à Fontainebleau. Mr l'Abbé Genest, de l'Academie Française, qui avoit adressé cette description à l'Illustre Mademoiselle de Scudery, en a reçu la réponse que vous allez lire.

A Monsieur l'Abbé Genest.

Quand on sçait regler ses desirs,
On trouve d'innocens plaisirs ;
J'en découvre dans vostre ouvrage,
Une tres agréable image.
Vous en parlez si galamment,
Quoyque ce soit tres-sagement,
Qu'à la vertu la plus severe
Vous avez trouvé l'art de plaire ;
Mais je ne m'en étonne pas,
Car la Princesse a tant d'appas
A qui vous consacrez vos veilles,
Que pour la contenter vous faites des merveilles⁹³⁵.

Cet échange rendu possible par le biais du périodique fournira l'occasion pour la divine

Sapho de proposer à son tour des rimes à la louange de la duchesse :

L'honneur que vous m'avez fait, Monsieur, de parler de moy en loüant une si charmante Princesse, m'empêche de m'étendre davantage sur vos loüanges, & j'aime mieux finir par un Madrigal pour elle.

A Madame la Duchesse du Maine.

Princesse à qui tout rend hommage,
Vous estes jeune, belle & sage,
Et vous avez choisi les innocens plaisirs,
Dignes de contenter les plus justes desirs.
Ce beau choix vous comble de gloire,
Et se fait approuver des Filles de Mémoire.
Par elles vostre nom est déjà si vanté,
Qu'il passera sans doute à l'Immortalité⁹³⁶.

La publication de ces échanges dans le *Mercure* montre bien que les rapports mondains de sociabilité, passant souvent par le compliment galant, sont constamment repris (quand ils ne précèdent pas la publication en recueil) par les organes de diffusion d'une poésie

⁹³⁵ *Mercure galant*, novembre 1699, *op. cit.*, p. 173-175.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 176-178.

qui cherche à en populariser les valeurs à une communauté élargie, laquelle y trouve l'image d'une sociabilité galante idéalisée et où de nouveaux auteurs puiseront un cadre énonciatif. De fait, ces mêmes échanges fourniront l'occasion à d'autres auteurs, hors du cercle d'abord visé, de participer à cette communauté « littéraire », puisqu'un certain monsieur Dader fera à son tour paraître des vers dans le *Mercure* :

Je vous ay fait part de la Description que Mr l'Abbé Genest de l'Academie Française, a faite du lieu ou Madame la Duchesse du Maine a passé quelque temps, pendant que la Cour estoit à Fontainebleau. Cet ouvrage a donné lieu à ce Madrigal de Mr Dader.

Appollon se plaignoit de ces esprits vulgaires
 Qui l'importent tous les jours,
 Et qui remplis de leurs chimeres
 Pensent rimer sans son secours.
 Une Muse entendant cette plainte équitable,
 Pour l'appaiser, luy dit tout bas,
 Tous les esprits ne se ressemblent pas.
 J'en connois un inestimable
 Et dont les vers sont pleins d'appas.
 C'est le fameux Genest, dont la plume sçavante
 D'une Auguste Princesse a tracé le Tableau,
 Mais d'une façon si charmante
 Qu'on n'en sçauroit voir un plus beau ;
 Il ne manque plus rien à sa gloire éclatante⁹³⁷.

Si le périodique permet de populariser le discours galant, il sert à son tour de prétexte à l'élaboration de poésies qui en valorisent les principes tout en s'inscrivant dans la scénographie qui y est attachée, mais qui se trouve reprise hors de son cadre d'origine. François Moureau insiste d'ailleurs sur le genre du poème-correspondance⁹³⁸, qui est l'une des formes les plus fréquentes qu'adoptent les pièces constituant la section des poésies fugitives du *Mercure*. Or, il nous semble que ce qu'il assimile au poème-correspondance suppose l'appropriation, par plusieurs microgenres, d'une qualité esthétique chère à la galanterie : la mise en scène de la sociabilité. En ce sens, la

⁹³⁷ *Mercure Galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, chez Michel Brunet, janvier 1700, p. 95-97.

⁹³⁸ François Moureau, *Le Mercure galant de Dufresny*, op. cit., p. 32.

présence d'un co-énonciateur et la représentation de rapports de sociabilité à l'intérieur même des pièces se trouveraient dédoublées par le mode de production et de diffusion propres au périodique qui, de fait, invite les lecteurs à contribuer à la création du recueil et à se répondre l'un l'autre par numéros interposés. C'est d'ailleurs ce que suggère l'image proposée par un lecteur du *Mercur*e en avril 1745, monsieur de Bonneval, qui qualifie la société des lecteurs-contributeurs d'« Académie errante⁹³⁹ » où, « sans être des professionnels, [les correspondants] sont quelque chose de plus que d'obscurs amateurs, par la conscience qu'ils ont d'appartenir à un cercle choisi implicitement accordé sur un certain nombre de principes esthétiques et moraux⁹⁴⁰ ». Dans ce contexte, la poésie galante s'ouvre sur la bourgeoisie et « convie un public de plus en plus large à être témoin des échanges⁹⁴¹ », voire à y participer, dans une forme de « salon virtuel », pour reprendre l'expression de Nicole Masson.

2. Les jeux d'esprit

Ces principes esthétiques et moraux auxquels adhèrent les correspondants du *Mercur*e peuvent, par ailleurs, servir à circonscrire un horizon d'attente auquel correspond le discours galant. Delphine Denis a ainsi identifié les deux aspects principaux du pacte scriptuaire galant au XVII^e siècle : la mise en scène des jeux d'esprit et la thématique amoureuse, que nous aborderons principalement par le biais de l'influence des femmes. En effet, si le théâtre constitue un divertissement cher aux mondains du cercle de Sceaux, divers jeux d'esprit, également hérités de la tradition

⁹³⁹ *Le Mercur*e de France, avril 1745, p. 124, cité par Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, op. cit., p. 253.

⁹⁴⁰ Sylvain Menant, *La chute d'Icare*, op. cit., p. 254.

⁹⁴¹ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 142.

galante, susciteront la verve poétique des membres du groupe. C'est notamment le cas de la loterie, dont l'abbé Genest rappelle les circonstances qui y ont donné lieu : « Madame la Duchesse du Maine ayant imaginé de faire une Lotterie de Titres de toutes sortes d'ouvrages d'esprit, en Vers & en Prose, distribuez au sort, à un nombre de personnes choisies ; ces mêmes personnes étoient obligées de produire d'elles-mêmes, ou par le secours d'autrui, les pieces dont le nom se trouvoit dans le Billet qui leur étoit échû⁹⁴² ». Le jeu constitue donc le cadre de référence du mode de production d'une poésie qui prend forme suivant un divertissement mondain où la contrainte formelle offre l'occasion à l'auteur de faire preuve d'ingéniosité. La loterie littéraire constituera, du reste, l'un des jeux favoris des cercles mondains, Mlle Lhéritier en fournissant un bel exemple dans ses *Bigarrures ingénieuses* :

Enfin il ne resta plus chez Madame D.P... qu'une petite troupe d'amis de confiance, du nombre desquels j'eus l'avantage d'être : elle nous conta la manière dont Mademoiselle de G. s'étoit rengagée ; là-dessus on examina l'indifférence, le dépit, & les retours de tendresse ; on fit mille belles moralitez sur tous ces divers mouvemens, & après qu'on fut las d'en faire, quelqu'un dit, que ce qui venoit de se passer entre les deux Amans seroit un beau sujet pour exercer la Poësie⁹⁴³.

Le récit de Mlle Lhéritier met clairement en évidence le rôle de la circonstance, de l'événement anodin qui alimente la conversation et qui devient matière à rimer dans le cadre d'une sociabilité mondaine. C'est pourquoi la poésie qu'elle suscite prend si naturellement place dans la sphère du jeu par l'instauration de la loterie :

La Dame chez qui on étoit & son époux approuverent fort cette pensée, & elle leur en fit naître une autre ; ils dirent qu'il falloit faire une Lotterie d'une espece & d'une manière toute nouvelle, & voicy comme ils proposèrent ce qu'ils s'imaginoient. Ils dirent que premierement il falloit convenir de trois juges dont la bonne foy & les lumieres ne fussent point suspectes ; qu'il falloit proposer des Bouts Rimez à remplir dont on prescriroit le sujet, qui seroit des reproches suivis d'un tendre racommodement ; que ceux qui voudroient bien se divertir de cet amusement n'auroient qu'à envoyer chez une Dame qu'on nommeroit, leur Sonnet cacheté, & la somme

⁹⁴² Charles-Claude Genest, abbé, *Suite des divertissemens de Seaux, contenant des Chansons, des Cantates & autres Pieces de Poësies. Avec les descriptions des Nuits qui s'y sont données, & les Comedies qui s'y sont jouées*, Paris, chez Etienne Ganeau, 1725, p. 90.

⁹⁴³ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, « Lettre à Madame de M... », dans *Bigarrures ingénieuses*, *op. cit.*, p. 299.

qu'on voudroit hazarder, qui seroit égale pour tous les prétendans ; que de toutes ces sommes on en feroit faire quelque joly Bijou pour celui qui remporteroit le Prix on ajouta qu'il faudroit envoyer ces Sonnets écrits d'un caractere inconnu, & n'y point mettre de nom, mais seulement une Devise pour les distinguer ; qu'on marqueroit le jour auquel cette Lotterie de nouvelle espece se devoit fermer, & qu'en suite les trois Juges dont on seroit convenus examineroient tous les ouvrages & donneroient le prix au plus beau⁹⁴⁴.

Autrement dit, les bouts-rimés sont le résultat d'un jeu de société improvisé où la galanterie régissant les rapports en vient à susciter une poésie dans laquelle ces rapports mêmes se trouvent représentés de manière positive. Le procédé sera également investi par Donneau de Visé dans le *Mercur*, alors qu'il introduit une pièce de Fontenelle :

Je vous avouë, Madame, que la lecture de cette Lettre m'a donné du plaisir ; je la trouve bien écrite, & je voudrois en pouvoir imiter le stile dans toutes celles que vous me faites l'honneur de souhaiter de moy ; mais pour passer de la Prose aux Vers, & vous parler de l'Amour Noyé, je ne suis point surpris qu'on vous en ait dit du bien, je vous l'envoye. C'est une tres-jolie bagatelle. Comme elle a plû icy à tout le monde, je ne doute pas qu'elle ne soit de vostre goût ; & afin que vous en receviez plus de plaisir, il faut vous en expliquer le sujet. On s'estoit entretenu de toutes choses dans une fort agreable Compagnie ; on y avoit mesme un peu médit, car le moyen de parler longtemps, & de ne donner pas sur le prochain ? On ne sçavoit plus que faire, la pluye empeschoit la promenade ; & comme le badinage est quelquefois de saison, on s'avisa de badiner. Le Jeu de l'Amour Noyé fut le divertissement qu'on choisit. On nomme deux Amans aux Belles, qui en noyent l'un en faveur de l'autre. [...] Je ne puis vous dire quel est le Noyé ; je sçay seulement que les Vers sont de Monsieur de Fontenelle, qui à l'âge de vingt ans a déjà plus d'acquis qu'on n'en a ordinairement à quarante⁹⁴⁵.

L'ouvrage de Fontenelle se trouve dès lors présenté comme résultant d'un jeu mondain inspiré par un divertissement de société où le propos galant a la meilleure part. Que l'anecdote soit réelle ou fictive importe peu ici, puisqu'il s'agit surtout de faire état du contexte de production de manière à rattacher la pièce à la sphère du divertissement mondain, dont elle reprend d'ailleurs les critères poétiques, notamment par la double entente qu'introduit la métaphore :

L'Amour Noyé.

Phylis plongeoit l'Amour dans l'eau,
L'Amour se sauvoit à la nage ;
Il revenoit sur le rivage,

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 299-300.

⁹⁴⁵ Bernard le Bovier de Fontenelle, « L'Amour noyé », dans *Le nouveau Mercur galant. Contenant les Nouvelles du mois de May 1677 & plusieurs autres*, Paris, chez Guillaume de Luyne, mai 1677, p. 113-117.

Philis le plongeait de nouveau.
 Cruelle, disoit-il, vous qui m'avez fait naistre,
 Helas ! pourquoy me noyez-vous ?
 Est-ce que vous voulez m'empescher de paroistre ?
 Prenez-en un moyen plus doux.

[...]

Tel l'Amour s'exposant à des rigueurs nouvelles,
 A peine sorty du danger,
 Revenoit vers Philis, en secoüant ses aisles,
 Quoy qu'il sçeut que Philis alloit le replonger.

Ses forces cependant à la fin s'épuiserent,
 Il estoit las de faire des plongeons,
 Il se rendit, & les bras luy manquerent,
 Il falut qu'il coulast à fonds.

Le croira-t-on ? Philis en fut ravie,
 Car elle le noyoit pour la douzième fois :
 Elle herita de l'Arc, des Traits & du Carquois,
 Dont elle s'est fort bien servie.

Pour le petit Amour, je ne puis concevoir
 Qu'à la nage onze fois il soit sorty d'affaire ;
 Sans beaucoup de vigueur cela ne se peut faire,
 Le pauvre Enfant n'en devoit guere avoir,
 Il fut toujours mal nourry par sa Mere.
 Quoy que l'espoir ne soit qu'une viande legere,
 A peine fut-il né, qu'on le sévra d'espoir.

Si Philis un peu moins injuste,
 L'eust traité comme il faut quand il eut veu le jour,
 C'eust bien esté l'Amour le plus robuste
 Que l'on eust veu de mémoire d'Amour⁹⁴⁶.

La métaphore filée par Fontenelle dans cette pièce – qui connaîtra d'ailleurs une fortune considérable – reprend tour à tour les poncifs du discours galant, dans lesquels l'amant se plaint des rigueurs de la belle, mais sur un mode badin qui sert, somme toute, à offrir une déclaration galante à la dame. Celle-ci met d'ailleurs à profit toutes les possibilités poétiques de la galanterie, alors qu'elle se clôt par une épitaphe du pauvre petit Amour noyé :

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 118-122.

Cy gist l'Amour, Philis a voulu son trépas,
 L'a noyé de ses mains, on n'en scait point la cause.
 Quoy que sous ce Tombeau son petit Corps repose,
 Qu'il fust mort tout-à-fait je n'en répondrais pas.
 Souvent il n'est pas mort, bien qu'il paroisse l'estre,
 Quand on n'y pense plus il sort de son Cercueil,
 Il ne luy faut que deux mots, un coup d'œil,
 Quelquefois rien pour le faire renaître⁹⁴⁷.

Le jeu mondain, allié à un style imagé tel que Fontenelle en fournit l'exemple, permet aux auteurs de produire une poésie qui, tout en suivant les contraintes du jeu, retourne celui-ci en compliment galant représentatif d'un rapport mondain où l'art de plaire prédomine. Tantôt, ce type de contextualisation des jeux de société servant de cadre d'énonciation au discours galant se donne comme image d'une sociabilité réelle dont on publie les amusements ; tantôt, c'est plutôt une scénographie qui se donne dès l'abord comme fiction qui vient servir de caution et de clé de lecture aux jeux d'esprit, en les rattachant à l'univers d'un loisir mondain fantasmé et voué au simple plaisir de versifier.

Dans ce second cas, il ne s'agira plus de reproduire une version idéalisée d'une sociabilité qu'on donne pour réelle, mais de mettre en scène une sociabilité fictive en reprenant le modèle de représentation des sociabilités traditionnelles pour publier des jeux d'esprit dont la caution ne pouvait, semble-t-il, se trouver que dans le cadre des rapports mondains. C'est ce que donne à voir Mlle de La Force dans *Les jeux d'esprit*, qu'elle fait paraître en 1701, où elle imagine les divertissements lettrés d'un cercle qui aurait évolué autour de la princesse de Conti au siècle précédent : « J'ai écrit, pour me divertir, de pures imaginations. J'ai cru qu'on me pardonneroit d'y mettre des noms augustes ou aimés, parce qu'ils plaisent et qu'ils attachent davantage⁹⁴⁸ ». Mlle de La

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 122-123.

⁹⁴⁸ Charlotte-Rose de Caumont de La Force, « Préface de l'auteur », dans *Les jeux d'esprit ou la promenade de la princesse de Conti à Eu*, Paris, chez Auguste Aubry, 1862, p. [xxxv].

Force situe donc d'emblée son ouvrage dans la sphère de la fiction, inspirée sans doute par la vogue des romans pseudo-historiques que nous avons déjà évoqués et dont Mme de Villedieu offre plusieurs exemples. Aussi s'agit-il pour l'auteure d'illustrer une forme de sociabilité galante où « [l]a chasse, la promenade, la belle conversation, la musique et les vers [occupent] agréablement⁹⁴⁹ ». À ces divers loisirs s'ajouteront les jeux d'esprit, qui donnent son titre à l'ouvrage : « Je voudrais, répartit-elle, faire un divertissement tout nouveau des divertissemens les plus communs, en un mot de ce que nous apelons les jeux. Il n'y a pas un de nous qui ne s'y soit amusé mille fois en son enfance, mais je voudrais que dans ces jeux il y eut de l'esprit et du plaisir⁹⁵⁰ ». De l'esprit et du plaisir, voilà, somme toute, le cœur des poésies badines dictées par les circonstances et le goût du divertissement que met en place le cadre mondain. Suit alors l'évocation du jeu du pour et du contre, dont le mode de production qui lui est associé se situe dans la sphère de l'impromptu : « Parlons selon nos rangs, dit Mme la Princesse de Conty, c'est au Marquis de Créqui à commencer, et pour rendre ce jeu plus vif, il ne faut pas avoir le loisir de penser à ce qu'on va dire et il faut prendre d'abord la parole sans hésiter⁹⁵¹ ». Différents jeux se succéderont ensuite, mais suivant tous un mode de production dicté par l'instant même et dont l'impromptu offre la forme la plus achevée : le jeu du songe, où il s'agit d'abord de raconter un rêve auquel les devisants doivent fournir une explication ; le jeu du courrier, où l'on invente des lettres et les circonstances de leur rédaction en imitant le style de personnes connues des membres ; le jeu des métamorphoses, où est mise de l'avant la référence à Ovide ; le jeu de la pensée, où il

⁹⁴⁹ Charlotte-Rose de Caumont de La Force, *Les jeux d'esprit ou la promenade de la princesse de Conti à Eu*, op. cit., p. 2. Pour une analyse plus détaillée de l'ouvrage de Mlle de La Force, on se reportera à nouveau à Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, p. 257-sq.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 4.

s'agit d'expliquer une métaphore galante proposée par un devisant, et finalement le jeu du roman, où l'on compose un récit pseudo-historique en groupe dont, dans ce cas-ci, l'incipit rappelle celui de *La princesse de Clèves*⁹⁵². Or, ce sont non seulement les pièces produites dans le cadre de ces jeux qui sont d'ordre poétique, mais la scénographie même investie par l'auteur relève d'une fictionnalisation du contexte de production. Le procédé utilisé par Mlle Lhéritier permet de placer sur un même plan poétique la scénographie représentée et la poésie ainsi produite, dans une forme d'entrelacement entre les différents niveaux d'énonciation, le récit-cadre relevant également du discours galant. Par ailleurs, si ces procédés poétiques reproduits dans un cadre fictionnel auquel a donné lieu la volonté de diffuser un mode de sociabilité mondaine constituaient déjà une forme du discours galant au XVII^e siècle, notamment dans *La maison des jeux* de Sorel ou encore la *Clélie* de Mlle de Scudéry⁹⁵³, ceux-ci vont se populariser au XVIII^e siècle. Alors que les procédés poétiques et rhétoriques demeureront sensiblement les mêmes, la galanterie littéraire sera adoptée hors du cadre mondain – d'où la nécessité d'en fournir des représentations entièrement fictives – et se diffusera dans un espace élargi de la culture galante, jusqu'à « l'anonymat d'une communauté de lecteurs payants⁹⁵⁴ ». On verra alors une production galante provenir de la province et d'auteurs obscurs ou anonymes, qui envahira les divers périodiques et recueils de pièces diverses, sans pour autant que ces auteurs participent d'un cercle de sociabilité autre que celui formé par les amateurs de poésie fugitive. Suivant cet essor, cette conception de la littérature galante comme divertissement, voire comme ornement de la vie sociale, se

⁹⁵² « La Cour du Roy Philippe de Valois étoit la plus galante, la plus polie, la plus superbe et la plus auguste qui fût alors dans le reste de l'Univers » (*Ibid.*, p. 76).

⁹⁵³ À ce sujet, on se reportera à nouveau à l'analyse proposée par Delphine Denis dans *Le Parnasse galant*, p. 242-sq.

⁹⁵⁴ Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 131.

généralisera également. Les jeux d'esprit, entre autres, sortiront du cadre des salons pour devenir un loisir de choix pour les bourgeois de Paris ou les amateurs de la province.

Le *Mercure galant* propose, dans ce contexte, de nombreux jeux littéraires auxquels la diffusion élargie du périodique facilite l'accessibilité. Alain Génétiot rappelle d'ailleurs que cet échange entre amateurs était rendu possible par la communication épistolaire que supposait la participation au jeu et que les périodiques permettaient d'ouvrir à un plus vaste public :

Ainsi, non seulement d'autres genres que l'épître assument la fonction épistolaire qui consiste à converser avec des absents, mais encore cette conversation écrite par l'intermédiaire de divers genres lyriques est le lieu d'un véritable échange de propos et de répliques sur un sujet et des propositions donnés au départ. Par leur fonction de dialogue, ces poèmes épistolaires rejoignent d'autres jeux mondains comme les maximes et les questions d'amour, causeries qui s'inspirent, sur un ton moins pédant et moins formel, des disputes savantes pro et contra [...]⁹⁵⁵

En effet, le *Mercure* présentera de nombreux bouts-rimés à ses lecteurs, afin qu'ils contribuent à la parution du périodique par leur réponse tout en formant une sorte de communauté du bel esprit allant de Paris à la province. Dans ce contexte, les pièces envoyées par les lecteurs au périodique se présentent comme différentes actualisations d'une même contrainte d'écriture, vécue comme un jeu, et permettent d'établir une forme de dialogue par le biais du *Mercure* entre des auteurs amateurs favorisant une esthétique commune qui ne trouve sa légitimité que dans l'« émulation collective » et l'« effet de mode »⁹⁵⁶. Ces réponses à des bouts-rimés, que Visé avait d'ailleurs déjà proposés dans des numéros précédents, en offrent un bel exemple :

Au Roy. Sonnet.

Pour chanter vos Exploits, qu'est-ce qu'un *Flageolet*,
 Vous, qui pour soutenir le sacré *Décalogue*,
 Feriez du Grand Seigneur un petit *Roytelet*,
 Aussi facilement que Virgile une *Eglogue* ?

⁹⁵⁵ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 382.

⁹⁵⁶ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 271.

Tout vous respecte & craint, Parlement, *Chastelet*,
Docteur, Historien, Poète, *Pédagogue* ;
Et sans perdre souvent ny Cheval, ny *Mulet*,
Vous sçavez enchaîner l'Ennemy côme un *Dogue*.

Dans un triste Païs par la guerre *écuré*,
On vous voit protéger jusqu'au moindre *Curé* ;
Vostre bonté, Grand Roy, soumet les plus re-*belles*.

Qui peut passer le Rhin, peut passer l'*Hellespont* ;
De tout événement vostre valeur *répond*,
L'Espagne & la Hollande en sçavent des *nouvelles*⁹⁵⁷.

En réponse à celle-ci, l'éditeur insérera par la suite une autre pièce sur les mêmes bouts-rimés, mais sur le thème cette fois de la grossesse de madame la Dauphine⁹⁵⁸ :

Muse, appreste ta Lyre, au lieu d'un *Flageolet* ;
Un Enfant qui sera l'appuy du *Décatalogue*,
Sous qui le Grand Seigneur doit estre un *Roytelet*,
Doit faire le sujet de ta plus belle *Eglogue*.

Il sçaura tout régler, Parlement, *Chastelet*,
Son esprit n'aura pas besoin d'un *Pédagogue*,
Il rendra l'Ennemy plus bridé qu'un *Mulet*,
Et tiendra l'Herétique enchaîné comme un *Dogue*.

Son cœur noble & royal, de tout vice *écuré*,
Sera toujourns fidelle au suprême *Curé*,
Il paroitra remply des vertus les plus *belles*.

Ses Armes le rendront l'effroy de l'*Hellespont* ;
Et si la Branche enfin à la Tige *répond*.
Il fera sous LOUIS cent Conquestes *nouvelles*.⁹⁵⁹

Les bouts-rimés servant de moteur à l'invention offrent l'occasion de commenter l'actualité, sous la forme de la louange ou du compliment galant, tout en sacrifiant au jeu imposé par la contrainte des rimes et qui permet aux lecteurs de renchérir les uns sur les

⁹⁵⁷ *Mercuré galant*, janvier 1682, *op. cit.*, p. 340-342.

⁹⁵⁸ Notons que ces bouts-rimés sont reproduits à outrance à l'époque, notamment dans le recueil de Vertron, *La nouvelle Pandore*, dont les deux volumes paraissent en 1698.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 342-343.

autres. Du reste, les mêmes bouts-rimés seront mis à profit par un correspondant dans sa réponse à l'énigme de la « voix », dans l'*Extraordinaire* du même mois (janvier 1682) :

La Voix se fait entendre au son du *Flageolet*,
La Voix se fait ouïr par tout le *Décatalogue*,
 Elle est au Rossignol ainsi qu'au *Roytelet*,
 Et sans elle on ne peut prononcer une *Eglogue* [...] ⁹⁶⁰.

Ces quelques exemples tirés du *Mercur*e rendent bien compte, d'une part, du caractère collectif du jeu d'esprit où chacun tire parti d'un même format en proposant une variante et, d'autre part, des formes multiples que peut dès lors prendre l'actualisation de la contrainte dans le contexte galant, servant tantôt à louer le roi, tantôt à commenter l'actualité, tantôt à simplement faire preuve d'ingéniosité en s'inscrivant dans les échanges divertissants de l'« Académie errante » que forment les contributeurs au *Mercur*e. De ce point de vue, les textes obéissent à une « logique sérielle ⁹⁶¹ » qui rend bien compte de la collectivité à l'origine de la scénographie galante et qui met en évidence « la dimension doxale d'un style qui résiste précisément à toute singularisation ⁹⁶² ». Les énigmes offertes par le périodique ouvriront également la voie à un procédé semblable, en suscitant la rédaction de plusieurs pièces, cette fois rédigées suivant un même thème, mais dont la forme diffère. C'est entre autres ce que donnent à voir les réponses à l'énigme des *lunettes* et du *chemin*, fournies d'abord par un certain Mr. Le Président de Silvecane de Lyon :

Point de détours pour les misteres,
 Mercur, allons le grand *Chemin* ;
 Tes *Lunetes* icy ne sont pas nécessaires,
 Et nous découvrons tout sans aller au Devin ⁹⁶³.

⁹⁶⁰ *Extraordinaire du Mercur Galant*, janvier 1682, *op. cit.*, p. 328-329.

⁹⁶¹ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 183.

⁹⁶³ *Extraordinaire du Mercur galant*, Lyon, chez Thomas Amaulry, janvier 1680, p. 138.

Celle-ci est suivie d'une *Lettre contenant l'explication des Lunetes*, accompagnée de ces vers :

Que tous les Gens âgez qui n'ont pas du Mercure
Fait encor aucune lecture,
Viennent se divertir dans ce Livre engageant.
A l'humeur d'un chacun toûjours il s'accommode :
Pour les Vieux d'aujourd'huy nous le voyons changeant,
Car de les réjoûir quoy qu'il sçeut la méthode,
Et quoy qu'il fust d'ailleurs sur tout fort obligeant,
Il n'osoit s'en servir, ce n'estoit pas la mode.
Il montre aux jeunes Gens à se bien divertir,
Avec esprit à débiter fleuretes ;
En Etrene aux Vieillards qui veulent ralentir
De leurs jeunes Moitié les chaudes amourettes,
Au premier jour de l'An il offre des Lunetes,
Afin d'y voir plus clair, & s'en mieux garantir. [...]⁹⁶⁴

Dans ces deux premières pièces, les réponses aux énigmes fournissent l'occasion à des contributeurs de rimer quelques vers, tout en faisant l'éloge du périodique même qui leur permet d'exercer leur plume, dans une sorte de va et vient du discours galant entre le jeu poétique et le contexte de diffusion de celui-ci. Au surplus, au quatrain et au mélange de prose et de vers succèdent, par la suite, des pièces se rapprochant davantage du genre de l'épigramme ou de la poésie anacréontique :

Mercure, tu m'as mis d'une terrible humeur,
J'aurois voulu de tout mon cœur
Voir ton Enigme à tous les Diables ;
Ce n'est pas que les Vers n'en soient fort agreables,
Ils sont en vray stile du temps,
Enfin l'Enigme est des mieux faites ;
Mais pour en découvrir le sens,
Il est fâcheux qu'à l'âge de vingt ans
Il faille prendre des Lunetes⁹⁶⁵.

Cher Confrere en Bacchus, voudras-tu bien m'en croire ?
Laisse-là ton Mercure, & ne songe qu'à boire.
Je veux qu'il ait beaucoup d'appas ;
Pour moy, sans balancer, je préfere un Repas

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

A tant de beaux Discours, d'Airs, & de Chansonnetes,
 Amy, fais-en de mesme, & remets tes Lunetes.
 Nous sommes dans un temps où l'on a le goust fin,
 On n'y vit point du vent ; mais un excellent Vin,
 Un Jambon de Mayence, une bonne ventrée,
 Ont plus de Partisans dedans cette Contrée,
 Que le plus celebre Ecrivain.⁹⁶⁶

Les réponses envoyées au *Mercur*, dont celles portant sur les lunettes offrent un bel exemple, se présentent donc comme une forme de variation sur un même thème, à l'image des conversations mondaines et des jeux d'esprit investissant divers genres mondains et favorisant l'échange entre les devisants, mais s'actualisant ici hors du cadre salonnier. Au surplus, ce qu'on remarque justement, c'est que ces diverses poésies prenant place dans une scénographie mondaine du divertissement joignent fréquemment à la mise en forme poétique un certain commentaire métatextuel. Celui-ci situe la pièce dans une scène d'énonciation galante, marquée par l'oralité, et souligne le contexte de production des textes qui vient lui-même légitimer la fonction ludique de la poésie. Delphine Denis a très justement mis en évidence la valeur de cette réflexivité pour la poésie galante dans une série d'hypothèses :

Ne peut-on en effet faire l'hypothèse que la *mimesis* du « jeu de littérature » vise précisément jusque dans ses stratégies de compromis, à instituer puis à illustrer un modèle spécifique de la pratique littéraire, qui place l'interaction verbale au cœur de son imaginaire fondateur – si ce n'est des procédés bien attestés de sa « fabrique » ? Qui se refuse à fonder l'*inventio* sur une nécessité interne, et choisit de lui donner pour aliments les rencontres aléatoires du tirage au sort, ou le pur caprice des joueurs imaginant les gages du partenaire malchanceux ? Qui tente, avec plus ou moins de succès ou de témérité, de proposer en contrepoint à l'esthétique de la *negligentia diligens* – mais parallèlement à celle-ci – un affichage presque artisanal de l'écriture contrainte et du *procédé*, de la *technè* rhétorique ? Enfin, qui, à la responsabilité sans partage d'un auteur solitaire, substitue une conception dissociée, voire collective, de l'instance auctoriale, et installe le public au cœur de ces divertissements, l'arrachant à l'isolement du cabinet de lecture ?⁹⁶⁷

À chacune de ces questions, il est tentant de répondre par l'affirmative, si l'on se fie aux observations faites précédemment, puisque la réflexivité que mettent en œuvre les

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

⁹⁶⁷ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 285-286.

auteurs galants permet en effet d'instaurer un discours avec le lecteur en l'invitant dans un cadre d'énonciation façonné par la galanterie et dans lequel le jeu constitue un moteur de l'échange et de l'écriture. Il s'agit alors pour les auteurs d'exacerber les procédés métatextuels qui rendront compte de cette scène d'énonciation et qui mettront en évidence l'horizon d'attente d'un lecteur participant lui-même, en retour, à la poétisation d'un mode de vie mondain idéalisé.

3. Écriture de l'oralité et réflexivité

Si la poésie sort du contexte salonnier, il n'en demeure pas moins que les auteurs galants continuent à mettre en place des scénographies mondaines qui servent à diffuser le mode de production des pièces, marqué par une représentation de l'oralité et une esthétique féminisée fondée sur la nécessité de plaire. Comme le rappelle Delphine Denis, la scénographie galante se définit, entre autres, par l'imitation d'une parole vive inspirée par la conversation mondaine conçue comme un cadre de référence : « L'échange se poursuit alors dans la production "en réseau", les effets dialogiques des pièces galantes réaffirment la prégnance du modèle interactionnel, conversation continuée de la ruelle au recueil⁹⁶⁸ ». Dans les images véhiculées de cette sociabilité, il est possible d'identifier « la spécificité de la scène d'énonciation galante » qui prend forme dans « le paradigme de l'interaction humaine – et des conversations privées »⁹⁶⁹. En ce sens, si les premiers poètes galants s'efforcèrent de « préserver le contexte

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

dialogique dans lequel [les ouvrages galants] furent conçus⁹⁷⁰ », à partir de la fin du XVII^e siècle, il semblerait que cette scène d'énonciation se traduise davantage par une assimilation et une reproduction des scénographies galantes qui avaient servi à légitimer la poésie des Voiture et des Sarasin. C'est pourquoi les procédés stylistiques utilisés demeureront les mêmes, mais en s'ancrant dans une tradition littéraire galante plutôt qu'en se calquant sur un modèle social. Parmi ces procédés, le recours à des marques d'oralité, tel que l'usage du prosimeton et l'appel à un co-énonciateur féminin constituent sans doute les caractéristiques majeures.

Notons d'abord que, comme l'ont montré Alain Génétiot et Delphine Denis, l'usage du prosimeton se popularise dans le cadre de l'esthétique galante, notamment dans l'épître et la lettre, et rend compte d'une première façon du caractère oral de ce type de poésie. Génétiot mentionne que « [c]ette rhétorique de l'adaptabilité accordée à une esthétique du mélange convient parfaitement à l'expression des genres mondains qui privilégient ainsi des formes prosodiques mixtes, telles que les vers irréguliers et la prose mêlée de vers employés dans les épîtres en vers et les œuvres mêlées, qui font figure de laboratoire de la prosodie nouvelle⁹⁷¹ ». Jean-Michel Pelous affirme à son tour que la prose mêlée de vers est un moyen d'expression dont la « création appartient en propre à la littérature galante⁹⁷² ». En effet, le mélange de la prose et des vers représente au mieux les échanges mondains où se côtoient l'art de la conversation et les jeux d'esprit versifiés. Au surplus, le procédé permet de varier le propos, la diversité constituant, sous l'influence de la conversation mondaine, l'une des normes esthétiques de la galanterie, puisqu'elle permet « d'échapper définitivement à l'ennui et de charmer

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁷¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 335.

⁹⁷² Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, *op. cit.*, p. 186.

l'auditeur⁹⁷³ ». Le mélange de prose et de vers participe également du goût pour la nouveauté, la surprise, lui-même lié à la faveur dont jouit l'ingéniosité dans la poésie galante. Se plaçant sous l'égide du *delectare*, le prosimeton se justifie donc par « une volonté de plaire par la diversité qui est la règle d'or de l'esthétique galante⁹⁷⁴ », tout en mimant le rythme des conversations mondaines, où les échanges galants entre les devisants sont interrompus de poésies badines dont les membres se divertissent l'un l'autre. En guise d'exemple, on se reportera à nouveau à cette *Lettre au berger Palemon* par M. d'Arnaud, parue dans les *Amusemens du cœur et de l'esprit* en 1742, dont l'entrée en matière donne déjà le ton galant qui sera adopté :

Je vous écris de cete Ville,
Non, sans me plaindre de mon sort,
Tandis qu'un amoureux transport
Vous retient dans un doux azile.

Tout vous invite aux plaisirs de l'Amour,
Un ruisseau fugitif, une verte prairie,
Le moindre Oiseau qui, dans ce beau séjour,
Caresse avec ardeur sa compagne chérie⁹⁷⁵.

D'entrée de jeu, le poète instaure un procédé dialogique, en s'adressant directement à un co-énonciateur, qui se trouve dans cet univers pastoral idéalisé dont on a vu qu'il était l'un des lieux propre à l'épanouissement poétique de l'épicurisme galant. Après cette évocation poétique du lieu champêtre comme âge d'or pastoral suit le propos badin en prose où l'auteur déplore galamment l'absence de son ami : « Je vous dirai que, depuis votre départ pour St. Oüen, Paris ne me paraît plus si charmant ; des Bergers comme vous valent bien ceux d'Astrée, peut-être n'en avez-vous point leur simplicité ; mais

⁹⁷³ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 319.

⁹⁷⁴ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, op. cit., p. 187.

⁹⁷⁵ François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, « Lettre au berger Palemon. Août 1737 », op. cit., p. 328. Il est ici intéressant d'observer que Baculard d'Arnaud deviendra l'un des principaux auteurs du récit sensible dans la seconde moitié du siècle. L'auteur rend ainsi compte du passage du goût pour une galanterie pastorale rocaille vers une esthétique de la sensibilité.

aussi, en revanche, je trouve en vous des agréments qui leur manquoient⁹⁷⁶ ». Le passage des vers à la prose, dans une forme de continuité du propos, permet d'établir un parallèle entre les bergers de *l'Astrée* et les bergers modernes et place d'emblée le commentaire de l'auteur dans une scénographie galante suivant laquelle il est permis de se jouer des motifs chéris du roman pastoral dont on raille les valeurs tendres. Aussi la suite de la lettre vient-elle conforter ce cadre énonciatif en soulignant le contexte de production même de la pièce dans un commentaire métatextuel sur l'usage des vers :

Si je voulois vous faire une Description poétique du désastre que votre absence cause à Paris, j'employerois tout le jargon qu'on nome Harmonie : je vous dirois avec emphase :

Les Graces négligées
 Ne parent plus leur sin de Narcisses nouveaux ;
 Et les Driades afligées
 Obscurcissent de pleurs le cristal de leurs eaux ;
 La Seine triste et languissante
 Se cache au fond de ses roseaux ;
 Des Amaranthes, des Pavots,
 Eucharis foule aux piés la parure innocente⁹⁷⁷.

Les lieux communs du discours galant sont ici ramenés à un usage purement poétique suivant lequel les vers viennent à la fois orner et appuyer le propos en faisant entendre une voix où peuvent être mises à profit les images favorites fournies par l'imaginaire galant⁹⁷⁸. Du reste, l'auteur met en lumière leur utilisation même en tant que *topoi*, alors qu'il commente les vers qu'il vient de produire : « Vous voyez que toutes les Fleurs & toutes les Nymphes sont de la partie ; les Violetes & les Hamadriades seront fâchées de ne pas trouver place ; il est vrai que dans le séjour où vous êtes, on ne songe guères à ses amis⁹⁷⁹ ». L'évocation de ce séjour incite aussitôt l'auteur à offrir quelques vers louant le

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 329.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ On retrouvera également de beaux exemples de cet usage poétique des vers servant à une forme d'esthétisation du propos dans les *Poésies galantes* de Mme de Saintonge. Voir notamment sa « Lettre en vers semez à Monsieur *** », p. 91 et sa « Lettre en vers semez à Madame *** », p. 184.

⁹⁷⁹ François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, « Lettre au berger Palemon. Août 1737 », *op. cit.*, p. 330.

lieu champêtre que représente Saint Oüen, représentatif d'un idéal relevant de l'épicurisme pastoral :

Saint Oüen est une autre Cythère
Où regne cete volupté,
Fille de la tranquillité,
Des vrais plaisirs seconde mere⁹⁸⁰.

Or, l'auteur revient immédiatement à la prose pour mieux souligner la banalité, voire la pauvreté de cette description :

Voilà, cher Palemon, le portrait de St.Oüen, tel que je me le suis imaginé ; ainsi le Peintre en est plus excusable.

Si j'eusse été un autre Wateau, je vous aurois tous peints ; l'un apuyé sur sa Lyre, couronné de myrthes, & tenant en main un flacon d'Ay exquis ; l'autre jouant sur la Musete des airs champêtres, entouré de troupeaux, & assis auprès d'une jeune Bergere.

J'aurois mis Madame G** à côté de le G** come une autre Polimnie, qui lui inspireroit des airs mélodieux. Pour Madame de V**, je l'eusse représentée come Diane, cete chaste Déesse insensible aux attraits d'Endimyon ; car je pense que c'est une pure calomnie de dire qu'elle ait cédé aux transpors de ce Berger audacieux ; l'envie ne respecte pas même la Divinité⁹⁸¹.

Dans cet extrait, l'alternance entre les vers et la prose reproduit précisément le rythme de la conversation mondaine : la lecture d'une pièce de poésie, qu'on indique faite sur le champ, de surcroît, se trouve aussitôt commentée en tant que morceau relevant du registre poétique galant, effet que vient appuyer la référence à Watteau, dans un commentaire métatextuel glosant la production de la pièce même dans laquelle il se déploie. Le récit des possibilités du discours poétique qui s'offrent à l'auteur accentue également l'impression de parole vive que véhicule la scène d'énonciation galante, tout autant que l'attention à l'esthétique qui lui est concomitante et qui passe par une forme d'*ekphrasis*. L'auteur met ainsi en lumière l'un des principaux procédés stylistiques suivant lesquels se construit la scénographie galante qui est celui du commentaire métatextuel. En effet, alors que « [l']idéal atticiste de l'art caché, adossant une esthétique de la négligence savante ou "diligente" à l'ethos aristocratique, interdisait tout

⁹⁸⁰ *Ibid.*

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 331-332.

affichage de la “fabrique” de l’œuvre, du travail artisanal⁹⁸² », la galanterie moderne se plaît à souligner le mode de production de l’œuvre qui inscrit celle-ci dans le cadre d’une scénographie mondaine à saveur polyphonique⁹⁸³.

C’est également ce que l’on observe dans cette pièce parue dans les *Amusemens* également en 1742 et intitulée *A une dame, sur la perte de son Perroquet* :

A Paris, le jour qu’un Voleur
Se vit brancher en pleine Halle,
Très affligé d’être l’Auteur
D’un si démesuré scandale.

La datte est singuliere, Madame ; mais, ne sçachant ni le mois, ni le jour, & ne pouvant donner une datte ordinaire, je me sauve par un équivalent poétique.
Que ce soit bien ou mal datté,
J’ai pourtant dit la vérité.
Venons au fait⁹⁸⁴.

D’entrée de jeu, le ton badin de l’auteur vient servir à commenter certains détails relatifs au contenu de la pièce, ce qui a immédiatement pour effet de briser l’adhésion pleine et entière du lecteur à la fiction et de le ramener au niveau narratif de la production du texte en tant que discours. L’auteur utilise le même procédé tout au long de la pièce, insistant tantôt sur le thème abordé, tantôt sur la forme choisie pour l’exprimer :

Vous m’écrivez que votre Chatte,
De sa griffe incluse en sa patte
A tué votre Perroquet,
Comme d’un coup de pistolet.
[...]
En vérité, Madame, j’en suis dans un étonnement qui me fait perdre la rime : Attendez cependant, je la retrouve, & tout subitement là-dessus
Il m’apparoit une pensée,
Qui, peu s’en faut, sera sensée.
Quoi, peu s’en faut ; je vous dis net
Qu’elle le sera tout-à-fait.
[...]⁹⁸⁵

⁹⁸² Alain Génétot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 255.

⁹⁸³ Sur la notion de polyphonie et son lien au prosimètron galant, voir Delphine Denis, « Les voix de La Fontaine : vers une lecture sémio-stylistique d’*Adonis*, *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché* », dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine, Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, Paris, Klincksieck, 1997, p. [145]-179.

⁹⁸⁴ « A une dame, sur la perte de son Perroquet », dans Étienne André Philippe de Prétot, *Les amusemens du cœur et de l’esprit*, 1749, t. 2, op. cit., p. 417-418.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 418-420.

Ou encore pour attirer l'attention de la destinataire (et du lecteur) sur un passage que l'auteur juge particulièrement réussi :

Remarquez cela, s'il vous plaît ; & je quitte exprès le vers, pour vous le dire. Alors, donc,
Point de Procès dans les Familles [...] ⁹⁸⁶

Dans ce jeu constant entre les deux niveaux d'énonciation, les poètes galants font montre de la « réflexivité exemplaire d'une poétique qui ne craint pas d'ériger l'artifice et la contrainte en lieu majeur de l'*inventio* ⁹⁸⁷ », ce dont témoignait également le jeu d'esprit. Or, ce qui a changé, c'est le fait que, désormais, ces marqueurs d'oralité ne constituent, le plus souvent, qu'un simple procédé rhétorique, puisque nombre de pièces sont destinées en premier lieu à la publication, sans passer par l'épreuve de la lecture mondaine ⁹⁸⁸. L'essor de l'impression et de la commercialisation du livre à partir de la fin du XVII^e siècle permet en effet à de multiples auteurs de faire parvenir leurs pièces à des périodiques afin de les voir publiées. Celles-ci pourront alors, en un deuxième temps, faire l'objet d'une lecture à haute voix par les mondains mêmes qui consultent le *Mercur*e et apprécient ces poésies. En ce sens, les procédés oraux seront mis à profit afin d'instaurer une scène d'énonciation galante, mais sans référent autre que les représentations traditionnelles de la galanterie. C'est notamment ce que permettent d'observer nombre de pièces envoyées par les lecteurs au *Mercur*e, dont celle-ci qui mime un échange mondain entre certaines dames qualifiées de « nymphes » et un « berger » de leurs amis :

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 420.

⁹⁸⁷ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 274.

⁹⁸⁸ Ce mode de diffusion qui vient infléchir la mise en forme de la scénographie mondaine diverge ainsi de celui le plus souvent adopté par les premiers auteurs galants pour lesquels « le public élargi, lecteur des œuvres imprimées, est un public second qui reste secondaire pour un écrivain-honnête homme lequel, conformément au modèle aristocratique, ne fait pas de son talent un métier, et ne se soucie pas de la publication ultérieure de ses textes, préférant les réserver à son premier public choisi qui en prend directement connaissance sous une forme orale, à l'intérieur de la conversation » (Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 359).

Berger, ton soin est grand d'envoyer les Mercurès
 Exactement aux Nymphes de ces bois ;
 Mais peux-tu deviner les Enigmes obscures,
 Qu'a proposé celui du dernier mois ?

REPONSE.

Ce n'est pas difficile chose
 En tous les Mercurès Galans
 De trouver aussi-tost le sens
 Des Enigmes qu'on y propose ;
 Et pour la première d'Avril,
 Je veux que l'on me chante poëille
 Si l'on n'y parle d'un outil
 Assez semblable à la *Quenoüille*,
 Où le fuseau tient attaché.
 Le sens de l'autre est plus caché.
 Mais j'y suis, & que je perisse,
 Si son vray mot n'est l'*Ecrevisse* :
 [...]
 Nymphes, si j'ay bien deviné
 Qu'à vos charmans appas l'honneur en soit donné ;
 Et que le doux soin de vous plaire
 Soit toujours ma plus grande affaire⁹⁸⁹.

Dans cette pièce se trouve représentée la fiction d'une conversation à laquelle on joint le jeu mondain de l'énigme entre ces Nymphes de province adeptes du *Mercurès* et ce Berger de Bressoles, autour duquel prend forme la pièce de poésie qui se donne comme résultat d'un échange galant que reproduit, entre autres, le discours direct. De même, un lecteur enverra cette réponse aux énigmes de l'*épi de blé* et de l'*ombre*, précédée d'une indication en prose sur le contexte de production :

La seconde est assurément le Bled. Pour la première, je vous avouë qu'elle m'a un peu embarrassé ; je crus d'abord que c'estoit la Glace, je trouvay un moment après, que l'Ombre y convenoit encore mieux ; mais l'un & l'autre me faisoient du scrupule, parce que l'Auteur ayant commencé de parler au féminin, change de genre sur la fin, & met l'un au lieu de l'une. Ce doute, qui suspendit quelque temps ma décision, me fut bien cher vendu ; vous allez voir comment la chose se passa, & à quelles gens j'ay affaire.

Un Petulant Essain de naissantes Brunettes,
 [...]

⁹⁸⁹ *Extraordinaire du Mercurès galant*, avril 1685, *op. cit.*, p. 194-195.

M'ont engagé de leur autorité,
 A leur faire un tribut de contes, de sonnettes,
 D'avantures, de jeux, de vers, de chansonnettes.
 Il leur en faut soir & matin.
 Ces gourmandes de bagatelles
 En ont à tous momens une si grande faim,
 Qu'on n'a jamais fait avec elles.
 C'a, m'ont-elles dit aujourd'huy,
 Petit Avorton de la Rime,
 Qu'on nous dise le mot de la premiere Enigme !
 [...]

Je la lis donc, mais rien, trois fois je recommence,
 Trois fois il m'en arrive autant,
 Bref plus je lis, & moins j'avance.
 Desesperé, je bats la chamade à genoux,
 Quartier ! Comment quartier, m'ont dit mes obstinées,
 En doit-on attendre de nous ?
 A ces mots, contre moy les voilà déchainées,
 Je me sens accabler d'une gresle de coups.
 Eh bien, nous l'expliquerez-vous ?
 Où faudra-t-il encor, sur nouveaux frais vous battre,
 M'ont-elles repeté ? Parlez viste. Ah ! tout doux,
 Fissiez-vous plus encor les diablesses à quatre,
 Leur ay-je répondu d'un ton de suppliant,
 [...]

Sur mon humble discours, leur conseil assemblé,
 M'impose pour rançon d'expliquer la demiere.
 Je la prends, je la lis, inquiet & troublé,
 Par un tres-grand bonheur, j'en perce le mistere.
 Helas ! pour peu qu'elle eust tenu de la premiere,
 J'estois pris comme dans un *Ble*⁹⁹⁰.

Dans cette habile réponse, le mélange de prose et de vers sert à nouveau à instaurer une scénographie mondaine dont les dames dictent le jeu et qui permet de produire une pièce dont on apprécie la forme badine tout en y rapportant, de manière poétique et fictionnalisée, le contexte même de production. Le procédé offre alors l'occasion de faire valoir à la fois le rapport social galant et la poésie à laquelle il donne lieu, sans que le référent mondain corresponde nécessairement à une réalité concrète et vécue.

Au surplus, cette réflexivité que requiert toute scène d'énonciation galante est caractéristique non seulement des auteurs de poésie galante, mais également des éditeurs

⁹⁹⁰ *Extraordinaire du Mercure galant*, octobre 1685, *op. cit.*, p. 195-199.

ou compilateurs⁹⁹¹ qui mettent en scène la publication des recueils et périodiques suivant le même principe. On retrouve ainsi des variantes de ces scénographies du cercle mondain dans le *Mercure galant* de Visé, comme le montre, dans un volume de mars 1677, une anecdote (fictive sans aucun doute) dans laquelle Visé rapporte le contexte de la création et de la publication de la nouvelle série du périodique :

On s'estoit assemblé pour une Partie de Jeu chez une aimable Duchesse, & en attendant quelques Dames qui en devoient estre, comme les choses les plus importantes sont d'abord l'ordinaire sujet des Conversations, on mit sur le tapis les Affaires de la Guerre ; [...] J'avouë, répondit une jeune Marquise, qu'il est bien difficile de louer le Roy, sans repeter quelque chose de ce qui s'est déjà dit à sa gloire ; mais on y peut donner un tour fin qui ne des-honore pas tout-à-fait la richesse de la matiere, & c'est ce qu'a trouvé fort ingenieusement Monsieur Pellisson, dans le Sonnet que nous avons depuis peu de luy. Il est d'une nouveauté toute particuliere, par Echo, & sans aucune Rime ; mais l'invention en est si heureuse, que peut-estre il vaut bien les Sonnets les plus reguliers. [...] Vous aviez raison de dire que l'invention en estoit heureuse, reprit la Duchesse en regardant la Marquise ; Mais ce que je trouve de fâcheux pour ces Jeux d'esprit, & d'autres petites Pieces Galantes qui paroissent de temps en temps, c'est que tout cela se perd, faute de trouver quelqu'un assez zélé pour prendre le soin tous les ans de nous en donner un Recüeil. Sçavez-vous, Madame, reprit la Marquise, dans quel Livre ces petites Pieces dont vous me parlez auroient admirablement bien trouvé leur place pour estre conservées : C'est dans le *Mercure Galant*, dont il y a quatre ou cinq ans qu'on nous donna six Volumes. Je m'étonne que cet Ouvrage ait esté abandonné, car le dessein en estoit agreable, & il plaisoit tellement, qu'on m'a dit qu'il n'a pas esté seulement imprimé dans la plus grande partie des Provinces de France, mais aussi dans les Païs Etrangers, où l'on se fait une joye de nos plus particulieres Nouvelles⁹⁹².

Le récit de Visé sert ici à fournir une représentation de l'origine de la publication du *Mercure* participant de l'univers salonnier, tout en rappelant le rapport qu'il entretient avec les auteurs galants de la première génération, tel Pellisson, de même que son lien étroit avec le goût féminin. C'est alors qu'intervient un certain chevalier de Malte, qui avoue bien connaître l'auteur du *Mercure* :

[J]e luy conseillerois fort de le reprendre, il est capable de beaucoup d'agrémens par la diversité des Matieres, [...] On y semera toutes les petites Pieces agreables qui auront cours dans le monde ; On y parlera des Livres, des Sciences, des Modes, des Galanteries, du merite de ceux qui en ont ; on fera connoistre en quoy il est excellent ;[...] A l'égard du beau Sexe, toutes celles que l'Esprit, & la Beauté rendent dignes qu'on les distingue des

⁹⁹¹ En ce sens, ceux-ci semblent en quelque sorte reprendre le rôle de « secrétaire » (Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 155) qu'occupaient certains auteurs, tels que Pellisson ou Conrart, dans les cercles galants, mais cette fois à distance et à grande échelle.

⁹⁹² *Le nouveau Mercure galant, Contenant tout ce qui s'est passé de curieux depuis le premier de Janvier, jusques au dernier Mars 1677*, Paris, chez Jean Ribou, janvier à mars 1677, p. 1-11.

autres, y trouveront leur Portrait, & je ne desespere pas qu'avec le temps nous n'y apprenions les Galanteries des Cours Etrangeres, & de quel merite peuvent estre ceux qui y tiennent le premier Rang [...]⁹⁹³

On le voit, si cette représentation de l'imaginaire salonnier et de la littérature qui lui est associée, en servant de préface au *Mercur*, affirme l'orientation de l'ouvrage et offre un panorama des différents textes qui le composeront, elle permet surtout d'intégrer le péritexte dans le corps de l'ouvrage à la faveur d'une scénographie mondaine commune. De fait, la fiction présentée comme préface vient se mêler aux pièces formant le périodique en devenant elle-même œuvre galante, en servant de récit-cadre pour l'insertion de textes galants, allant du sonnet de Pellisson à la relation de la querelle sur la *Phèdre* de Racine et celle de Pradon. Au surplus, dans l'extrait qui suit, le chevalier fait la lecture de morceaux devant se retrouver dans le premier tome du périodique et que Visé lui aurait confiées, ce dispositif narratif permettant de publier réellement des pièces dont on annonce par ailleurs la parution prochaine :

[...] l'Auther m'a confié toutes les Feuilles imprimées de son Livre, & il ne tiendra qu'à vous que je ne vous en fasse la lecture. Toute la Compagnie joignit ses prieres à celles que fit la Duchesse au Chevalier de leur vouloir donner ce divertissement, & il commença de cette sorte. Le Vendredy premier jour de l'An, les Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne donnerent la premiere Representation de la Phedre de Monsieur Racine ; & le Dimanche suivant, ceux de la Troupe du Roy luy opposerent la Phedre de Monsieur Pradon. Je croy ne pouvoir mieux entretenir le Public, qu'en luy faisant part d'une Lettre qui m'est tombée entre les mains, adressée à une Personne de qualité, par laquelle on luy rend compte non seulement de ces deux Pieces, mais de tout ce qui a paru sur le Theatre François & Italien, depuis ce commencement de l'Année jusques à la fin du Carnaval [...] Ces Vers, dit la Duchesse en intérompant la lecture du Chevalier, sont d'une netteté admirable, & je préfere de beaucoup ces sortes d'expressions faciles & naturelles, au stile pompeux qui approche fort du galimatias⁹⁹⁴.

Ce passage montre bien comment le processus de production et de publication des pièces du *Mercur* se trouve représenté (au sens fort), tout autant que la réception de ces mêmes pièces. Par ce dispositif réflexif, le lecteur se reconnaît dans les personnages du chevalier ou de la duchesse et tend à adhérer à leur jugement, lui-même suggéré par la

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 12-21.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25-27.

fiction offerte par l'éditeur. C'est donc à une représentation des effets de réception du *Mercur*e qu'on assiste, en même temps que le lecteur actualise cette réception par la lecture du volume qui sert de support à cette scénographie. Par cette anecdote, Visé témoigne évidemment de l'orientation qu'il compte donner à son ouvrage, mais il fournit surtout un cadre de réception très précis, allant jusqu'à suggérer la critique à faire du recueil et des pièces qu'il contient. Il dirige ainsi l'horizon d'attente du lecteur, qui prend place dans une scénographie mondaine, l'éditeur faisant de son « discours le lieu d'une représentation de sa propre situation d'énonciation⁹⁹⁵ ». Le lecteur se trouve donc immédiatement immergé dans ce monde galant, l'éditeur lui fournissant une fiction qui lui permet de se projeter dans une attitude réceptive précise, alors même qu'il se trouve au cœur de l'expérience esthétique.

Juste van Effen utilisera plus tard le même procédé pour instaurer la scénographie présidant à la production de *La bagatelle* :

A propos de cela, voulez-vous que je vous rende compte d'une petite conversation que se passa l'autre jour chez une Dame de ma connoissance ? Nous étions bonne compagnie. Après nous être entretenus un demi-quart d'heure de la pluie & du beau tems, on vint à parler de vous. *En mon particulier*, dit la Dame en souriant & en regardant un Cavalier qui étoit assis proche de moi, *je voudrois bien que notre illustre Ami nous expliquât bien précisément ce que c'est que cette BAGATELLE dont on parle.* « Ah ! *Madame*, s'écria-t-il d'un air d'extaze, le charmant Ouvrage que celui dont vous parlez ! Ce sont des tours d'une délicatesse... des railleries d'un fin... & par dessus tout cela un stile ! Le Diable m'emporte, *Madame*, vous en seriez folle si vous l'aviez lû. Mais encore, reprit-elle, de grace qu'est-ce que ce Livre ? de quoi traite-t-il ? à peu près là... car enfin... Parbleu, dit le Cavalier, que saurois-je vous dire moi ? il traite... de la *Bagatelle* ; il parle des Coquettes, des Petits-Mâîtres, des Prédicateurs. Vous y voyez des Vers, de la Prose, des Chansons nouvelles, des Rondeaux, des Contes pour rire, le tout parfaitement bien troussé : mais le meilleur est, que l'Auteur raisonne sans raisonner, & cabriole légèrement sur la superficie des matières. C'est l'entendre cela, voilà ce qui s'appelle écrire Oh ! pardi je voudrois avoir donné mon petit doigt, & en être l'Auteur⁹⁹⁶.

Dans cet extrait, c'est bel et bien à une mise en scène de la réception du périodique que l'on assiste à nouveau et qui définit le public idéal de *La bagatelle* : celui des bonnes

⁹⁹⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op.cit.*, p. 55.

⁹⁹⁶ « XXXIX Bagatelle. Du Lundi 19. Septembre 1718. Lettre à l'Auteur, du 24. Août 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle, op. cit.*, p. 237-238.

compagnies, où se rencontrent belles dames et cavaliers du beau monde. Aussi insiste-t-on sur la futilité du périodique, difficile à définir pour cette raison même qu'il tient en de petits riens, mais qui est recherchée par le public représenté et qui témoigne de l'horizon d'attente du lecteur. Du reste, à côté de ces pièces faisant en même temps office de périclives reproduisant leur propre fabrique et qui rendent compte d'une scénographie mondaine marquée par l'oralité héritière des conversations mondaines, on trouve également des poésies dont le périodique lui-même devient l'objet. On peut en observer plusieurs exemples dans le *Mercure*, où l'évocation de celui-ci en tant que personnage poétique par les différents auteurs participant à l'ouvrage vient appuyer la dimension réflexive du périodique. De fait, le *Mercure* est souvent mentionné comme le recueil qu'un amant lit à sa belle dans une ruelle, ou encore il reprend, selon le rôle que lui fait adopter un lecteur, son statut de messenger :

Celeste Messenger, cher confident des Dieux,
 Qui tous les mois partez des Cieux
 Pour donner aux Mortels des nouvelles du Monde,
 Volez, Mercure, allez, parcourez l'Univers,
 Allez trouver Iris, jeune, charmante, blonde ;
 Vous verrez qu'elle est sans seconde,
 Vous n'avez jamais vû tant de charmes divers.

Pour la bien divertir & flater ses desirs
 Donnez luy de nouveaux plaisirs,
 Choisissez-luy toujours quelque rare nouvelle.
 Dites-luy qu'au milieu des charmes de la Cour,
 Tirsis également amoureux & fidelle
 Soupire sans cesse pour elle,
 Et qu'enfin vous n'avez jamais vu tant d'amour⁹⁹⁷.

À cette mission galante attribuée au périodique, fait écho une poésie anacréontique de Dufresny qui porte sur le travail du compilateur :

⁹⁹⁷ « A Mercure », dans *Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, Galerie-Neuve du Palais, avril 1690, p. 137-138.

Mercure vôle à tire d'ailes
 Pour m'apporter du bout de l'univers
 Des jeux galants & des nouvelles,
 Du vray, du faux, de la prose & des vers
 J'en fais le choix en invoquant Minerve
 Mais pour entrer en verve
 Je l'invoque en vain
 Je n'attends ce feu divin
 Que du Dieu du vin⁹⁹⁸.

Dans ces deux pièces, on insiste sur le mandat du périodique, mais qu'ordonnent en même temps les poncifs de la poésie galante, qui passent tantôt par la référence à une thématique amoureuse, tantôt par l'adhésion à un goût pour la poésie anacréontique célébrant les plaisirs mondains. Plus loin, le périodique devient lui-même pièce galante dans sa globalité, comme le suggère Dufresny :

J'ay beau m'écarter à droite & à gauche par des Digressions, j'en reviens toujours à mon Mercure.

Tout ce premier Volume cy n'est qu'une espece de Rondeau dont la chûte tombe toujours sur *mon Mercure*⁹⁹⁹.

Ce procédé réflexif sert à renforcer la vocation poétique du périodique dans le cadre mondain, qui en fait l'équivalent des poésies badines prisées par les galants dont le rondeau offre un bon exemple, et qui présente dès lors le *Mercur*e comme une métonymie des pièces qu'il contient. Or, cette réflexivité qui marque la scénographie galante s'alliera également à l'instauration d'un co-énonciateur féminin qui, de même, servira à circonscrire la scène d'énonciation mondaine des poésies galantes. En ce sens, celle-ci sera sous-tendue par l'échange galant, du salon à la ruelle, où la figure féminine sert de référent dans la mise en œuvre d'un discours qu'inspire partout un art de plaire.

⁹⁹⁸ « Sur mon Mercure Galant », dans *Mercur*e galant, juin, juillet, et août 1710, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 210.

4. L'apport des femmes à l'esthétique galante et l'éloge de la frivolité

Outre les scénographies galantes reprenant le modèle des conversations mondaines, ce phénomène d'esthétisation des rapports sociaux est fortement accentué par ce que Delphine Denis nomme la « séduction littéraire¹⁰⁰⁰ » et qui sous-tend un « imaginaire féminisé des Muses galantes¹⁰⁰¹ », où la représentation d'un co-énonciateur féminin suppose une exacerbation du *delectare*. De fait, « [a]insi érigée en consommateur modèle des “livres de galanteries”, arbitre de leur réussite, commanditaire et même collaboratrice, la figure féminine pare de ses grâces légères l'ensemble du pacte scriptuaire galant¹⁰⁰² ». Elle incarne précisément les valeurs qui sont celles de la galanterie depuis ses origines, en favorisant un rapport à l'autre empreint de politesse, de douceur et de délicatesse, valeurs qui seront transformées en principes esthétiques. Aussi le discours galant va-t-il se vouer à l'art de plaire, d'agréer, dans un contexte où l'idéal féminin tel qu'envisagé par la mondanité servira de référent, d'abord en tant que destinataire de ce discours.

Dès le premier volume du *Mercur*, l'éditeur, Donneau de Visé, met en place une scène d'énonciation qui demeurera celle du périodique pour de nombreuses années et qui rend bien compte de cette figure féminine en tant que paradigme du lectorat mondain¹⁰⁰³. Par le dispositif du recueil épistolaire, Visé prétend communiquer les nouvelles de Paris et les meilleurs morceaux de littérature galante à une dame de ses

¹⁰⁰⁰ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 315.

¹⁰⁰³ À ce propos, on se reportera aux travaux de Monique Vincent, particulièrement *Le Mercur galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture. 1672-1710*, Paris, Honoré Champion, 2005.

amies¹⁰⁰⁴. De surcroît, l'éditeur attribue aux femmes, lors de la reprise de la publication en 1677, la large diffusion et le succès que connaît le périodique :

A l'heure qu'il est, on m'apporte une Lettre qui merite bien de vous estre envoyée, & qui est une espece d'avanture pour moy. C'est à vous, Madame, à qui je dois les choses obligantes que vous y verrez. Si vous n'aviez pas souffert que les Nouvelles que j'ay soin de vous envoyer tous les mois, prissent le Titre de Mercure Galant pour courir le monde, apres qu'elles ont esté jusqu'à vous, je n'aurois pas reçu un témoignage si avantageux de l'approbation que leur donne le Public.¹⁰⁰⁵

Visé reproduit ensuite une lettre d'un « inconnu », sans doute de sa propre main, où se donne à voir la réception du périodique chez le public féminin, alors qu'il affirme qu'« une belle Dame [lui] mande l'extrême satisfaction que luy a donné la lecture des deux premiers Tomes de [son] Mercure Galant » et qu'il « convien[t] avec elle que c'est un Ouvrage tres-utile, & mesme glorieux pour la France »¹⁰⁰⁶. Or, rapidement, le récit de la réception favorable du périodique se transforme en scénographie de production poétique :

[...] mais à vous dire les choses comme elles sont, je croy qu'il y a un peu d'interest meslé aux loüanges que vous donne la Dame dont je vous parle. Elle a une demangeaison terrible de voir son Nom parmy ceux à qui vous donnez la place dans le Mercure ; & comme elle sçait qu'il a un fort grand succès, qu'il court déjà dans toutes les Villes de France, & mesme plus loin, elle n'en fait point la fine, elle seroit ravie de courir le Monde avec luy. C'est estre Coureuse, il est vray, & ce mestier n'accommode pas la réputation d'une Femme ; cependant elle croiroit n'y pas hazarder la sienne, au contraire, estant aussi persuadée qu'elle est qu'on ne pourra plus à l'avenir faire preuve de valeur, de beauté, & de bel esprit, si l'on n'est dans le Mercure, elle seroit au desespoir que vous oubliassiez à parler d'elle¹⁰⁰⁷.

En plus de constituer le destinataire idéalisé de l'ouvrage, la figure féminine occupe une place centrale en tant que source d'inspiration des poésies que présente le périodique.

¹⁰⁰⁴ « Madame, Il n'estoit pas besoin de me faire souvenir que lors que vous partîtes de Paris, je vous promis de vous mander souvent des nouvelles capables de nourir la curiosité des plus Illustres de la Province qui doit avoir le bonheur de vous posseder si long-temps. Quand on songe souvent à une Personne, on n'oublie pas facilement ce qu'on luy promet. Je croy, Madame, que vous entendez bien ce que cela veut dire, & qu'il n'est pas necessaire que je m'explique davantage. Passons donc aux nouvelles, ou plutost à l'ordre que j'ay résolu de tenir pour vous en apprendre » (*Mercure galant*, 1672, *op. cit.*, p. 1-3).

¹⁰⁰⁵ « Lettre d'un inconnu à l'Authheur du Mercure Galant », dans *Le nouveau Mercure galant*, mai 1677, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 104-105.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 105-107.

Dans ce contexte, la représentation de la production et de la réception du *Mercure* le montre comme particulièrement voué à la diffusion d'une culture galante marquée par les valeurs féminines ayant façonné la scène mondaine :

Elle espere que comme les Hommes ont leurs Historiens, vous ne dédaignerez point d'estre quelque jour celuy des Femmes, & qu'après avoir rendu à nos Braves la justice que vous leur devez dans cette Campagne, vous estimerez assez les Belles pour en vouloir faire une reveuë. Sa modestie l'empesche de se mettre de ce nombre, je m'en rapporte à vous [...] ¹⁰⁰⁸.

La lettre offre le prétexte à relever l'importance de la figure féminine dont on souhaite que Visé se fasse l'historien – figure également valorisée par les hommes de bon ton qui font partie de cette sociabilité mixte – tout en affichant les qualités de modestie traditionnellement accolées à la dame de bonne compagnie. D'ailleurs, cette mixité mondaine est rappelée par le prétendu auteur un peu plus bas, alors qu'il reproduit un ajout que la dame s'est permise de faire à sa missive :

Ne croyez pas, Monsieur, un Extravagant qui ne vous écrit que des folies sur l'article qui me regarde. J'ay amené la mode de joüer les années du *Mercure*, comme on joüe les Loges pour la Comédie, & il veut se vanger de ce qu'il l'a perdu pour un an contre deux Dames & contre moy, qui nous en divertirons à ses dépens. Ainsi ne changez pas le dessein de le poursuivre, car ce seroit autant de perdu pour nous ¹⁰⁰⁹.

Ce discours de la dame reproduit par l'auteur paraît avoir deux fonctions : d'abord, il véhicule une image du lecteur idéal sous celle de la marquise de ***, femme du monde, amateur de bel esprit et de jeux mondains, ensuite, il met en évidence un art de plaire, et particulièrement aux femmes, qui est l'ambition des poésies galantes – desquelles le compliment représente un exemple achevé – et qui fait de l'éditeur un historien galant des dames. Visé réaffirme d'ailleurs ce cadre d'élocution dans la dédicace « Aux dames » qui ouvre le premier volume de l'*Extraordinaire du Mercure galant* en 1678 :

Ce n'est point vous faire un Présent, Mesdames, que de vous donner l'Extraordinaire, c'est vous rendre un Ouvrage qui vient de vous. Il est tout plein de ce que vous avez produit vous-

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 108-110.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

mesmes, ou de ce que vous avez fait produire aux autres. Quelle joye ne ressent pas le Mercure de voir que vos Plumes ayent travaillé à l'embellir¹⁰¹⁰ !

Le lectorat féminin, en plus de servir de référent pour la réception du périodique et de source d'invention à un art de plaire galant, constitue donc également un paradigme de l'auteur particulièrement propre à se faire publier dans le *Mercur*. Dès lors, le périodique investit la posture du galant homme grâce à une prosopopée dans laquelle il peut témoigner sa reconnaissance envers les faveurs dont le comblent les dames :

Il n'a pû se taire de ce bonheur ; & si apres s'estre borné pendant plus d'un An à paroistre reglement dans le monde tous les Mois, il emprunte aujourd'huy un nouvel éclat pour s'y montrer à des temps extraordinaires, il ne le fait que dans le dessein de publier vos faveurs. Il croit mesme que ce n'est qu'en les publiant qu'il peut s'acquiter de celles qu'il a reçeuës, & s'en attirer de nouvelles. Il prétend vous faire passer son indiscretion pour une marque de sa reconnoissance, & pour vous engager à le combler toûjours des mesmes bontez, il vous jure qu'il sera éternellement indiscret. Il n'y en a aucune entre vous qui ne sçache par l'expérience qu'elle en a veu faire à ses Amans, que quand on aime, il est fort naturel de ne pouvoir s'empescher de le publier, & que ceux dont le cœur est bien engagé, croiroient beaucoup perdre, s'ils perdoient le plaisir de dire que leur cœur est engagé. Le Mercure a suivy cet exemple. Il n'a pû estre aussi remply d'Estime pour le beau Sexe qu'il l'estoit, sans en instruire le Public ; & cette passion qui est de la nature de celles que vous inspirez, c'est-à-dire tres-forte & tres-agreable, n'a pû se taire ny se renfermer. Si vous soufrez que le Mercure Galant vous fasse des Déclarations d'amour à sa manière, il vous dira que luy à qui il passe entre les mains assez d'Ouvrages spirituels, & qui se mesle un peu de ce mestier-là, il fait bien plus de cas de vous que des Hommes ; & je trouve qu'il a raison¹⁰¹¹.

Dans ce passage, on prend bien toute la mesure de cette rhétorique de la séduction suscitée par la figure féminine où une poésie légère, badine, en un mot, galante, permet de charmer le lecteur de la même façon que l'amant s'efforce de séduire sa maîtresse par son discours. De plus, cette déclaration d'amour badine du *Mercur* aux femmes qui vient justifier les poésies galantes qu'il publie s'allie bientôt à un présupposé esthétique qui trouve son ancrage dans une politesse, un naturel, une élégance, un art de plaire, bref, un air galant présidant aux poésies mondaines et qu'incarne à merveille la figure féminine :

¹⁰¹⁰ « Aux dames », dans *Extraordinaire du Mercur*, Paris, Chez Guillaume de Luyne, Charles de Sercy, Estienne Loyson, Jean Guignard, Theodore Girard, La Veuve Olivier de Varennes, Charles Osmont, janvier 1678, n.p.

¹⁰¹¹ *Ibid.*

L'esprit des Hommes d'ordinaire
 Est un pur ouvrage de l'Art.
 Si les Grecs, les Latins, en reclamoient leur part,
 Il ne nous en resteroient guère.
 Nous parer sans façon de ce qu'ils ont écrit,
 Voila nostre plus grande gloire,
 Et nous appellons bel Esprit
 Ce qui n'est que belle Mémoire.
 Mais nous avons tout lieu de paroistre jaloux
 De ce que la Nature a soin de vous apprendre.
 Grecs, ny Latins, n'y peuvent rien prétendre,
 Et tout vostre esprit est à vous¹⁰¹².

Ce caractère à la fois naturel et élégant de l'esprit féminin, qui participe d'une visée plus large de promotion de la langue française au détriment du latin, a été bien mis en évidence par les travaux de Linda Timmermans et constitue un lieu commun dès les origines de la culture galante. De fait,

[l]'apologie de la langue et de la littérature modernes étaient inséparables de l'apologie de la culture de Cour et de la culture mondaine, dans lesquelles la femme [...] tenait une place centrale [...] elle impliquait la mise en valeur de qualités - « douceur », « délicatesse », « grâce » et « agrément » - que les femmes semblaient naturellement posséder : la conversation féminine, en particulier, semblait illustrer ces traits¹⁰¹³.

Dans ce contexte, l'éloquence féminine devient un modèle pour le galant homme, qui y reconnaît les qualités qu'il souhaite acquérir, comme l'affirme Bouhours dans les

Entretiens :

Mais d'où vient, pensez-vous, dit Eugene, que les femmes en France parlent si bien ? N'est-ce pas parce qu'elles parlent naturellement & sans nulle étude ? Il est vray, reprit Ariste, qu'il n'y a rien de plus juste, de plus propre, & de plus naturel, que le langage de la plupart des femmes Françaises. Les mots dont elles se servent, semblent tous neufs, & faits exprés pour ce qu'elles disent, quoy qu'ils soient communs : & si la nature elle-mesme vouloit parler, je croy qu'elle emprunteroit leur langue pour parler naïvement¹⁰¹⁴.

Cette facilité des femmes à s'exprimer dans un style naturel est en effet liée au principe civilisateur qui est également accordé aux femmes et suivant lequel c'est à leur contact

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 146. À ce propos, on consultera également avec profit les travaux de Marc Fumaroli, notamment son article « Les enchantements de l'éloquence : *Les fées* de Charles Perrault ou de la littérature », dans Marc Fumaroli (dir.), *Le statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. [152]-186.

¹⁰¹⁴ Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*, *op. cit.*, p. 67.

que l'on peut faire siennes toutes les qualités du galant homme : « La politesse et la galanterie s'acquièrent, soit grâce à l'amour, qui inspire le désir de plaire, soit, plus généralement, dans le "commerce" et la conversation des dames¹⁰¹⁵ ». Visé insiste, pour sa part, sur cette fonction civilisatrice de la fréquentation des femmes, devenue lieu commun déjà à l'époque, et sur leur rôle dans l'éducation au monde :

Le Mercure Galant va plus loin, & ce n'est point une exagération d'Amant. Il prétend que les Hommes vous ont l'obligation de toute la politesse de leur Esprit, & que vous leur en inspirez plus que la plus heureuse naissance ne leur en sçauroit donner ; car enfin

Après qu'on en a pris des leçons dans vos yeux,
Il est certain que c'est toute autre chose ;
Je sçay par là combien le Cœur s'expose,
Aussi l'Esprit s'en trouve beaucoup mieux.
La Nature, il est vray, l'ébauche & le commence,
Mais (& cela soit dit sans qu'elle s'en offense)
Quand il s'agit de le polir,
C'est un honneur que l'Amour luy dispute ;
De tous ses agrémens luy seul peut l'embellir,
Et l'Esprit sans l'Amour est un Diamant brute.
Luy seul le met en œuvre, & le produit au jour,
Pour peu que de sa part la Nature y réponde ;
Quelque esprit que l'on ait, il faut un peu d'amour,
Cela fait tous les biens du monde¹⁰¹⁶.

Ici, le propos de Visé rejoint donc ceux de Bouhours et des auteurs galants qui valorisent constamment le pouvoir de l'amour en tant qu'il permet d'acquérir une certaine politesse, puisque le contact des femmes, en suscitant le désir de plaire, donne de l'esprit et celui propre à composer des poésies galantes. Aussi l'éditeur termine-t-il cet éloge des dames en rappelant explicitement leur statut de destinataires idéales :

Voilà, Mesdames, les sentimens passionnez que le Mercure Galant a pour vous. Il vous répond de sa constance, & vous assure que si chaque Amant en a autant pour chacune de vous, qu'il en aura pour tout le beau Sexe, vous ne vous plaindrez jamais d'aucune infidélité ; mais aussi il veut estre récompensé de l'attachement qu'il a pour vous, & s'il vous demande à toutes en

¹⁰¹⁵ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 141. C'est d'ailleurs l'argument qu'oppose Perrault, dans son *Apologie des femmes*, au Boileau de la *Satire X* : « Peux-tu ne sçavoir pas que la Civilité / Chez les Femmes nâquit avec l'honesteté ? / Que chez elles se prend la fine politesse, / Le bon air, le bon goust, & la delicatesse ? » (cité par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 145).

¹⁰¹⁶ « Aux dames », *Extraordinaire du Mercure*, janvier 1678, op. cit., n.p.

general, ce que chaque Belle en particulier fait quelquefois acheter si cher à un Amant, je veux dire un peu d'estime pour luy, & s'il se peut, un peu d'empressement de le voir¹⁰¹⁷.

Dans cette longue dédicace se trouvent réactivés les divers *topoi* du langage amoureux galant, alors que le *Mercur*e déclare sa passion aux personnes du beau sexe et cherche à en obtenir l'approbation et les faveurs. Ce faisant, le périodique prend corps (et voix) et devient lui-même l'amant des dames à qui il est dédié, donnant alors à voir de manière imagée sa volonté de séduire le public. Le *Mercur*e ne se contente donc pas de reproduire une vision idéale de la vie salonnrière par la mise en place d'une scénographie mondaine, il devient lui-même acteur de cette vie mondaine, d'où il tire sa source. En ce sens, il participe à une sorte de va-et-vient, en diffusant des œuvres portant l'empreinte de l'univers galant et en se faisant par la suite le moteur de la perpétuation de cette galanterie qui avait présidé à sa création. Les textes publiés dans le périodique, qu'on les considère comme périclives ou comme œuvres, réaffirment alors constamment leur statut de divertissement mondain dans une mise en scène de leur propre processus de création et de réception, où la galanterie sert de référent. L'instauration d'un destinataire féminin permet donc à Visé de rapprocher cette scène d'énonciation de celle de la littérature de salon d'Ancien Régime où, d'une part, les dames occupaient la place d'honneur et où, d'autre part, on rapportait les nouvelles de la cour et de la ville tout en fournissant un premier lieu de diffusion aux œuvres des hommes et femmes de lettres qui les fréquentaient. Ce faisant, Visé établit un parallèle entre l'ouvrage qu'il propose et ceux qui se lisent, se critiquent et se produisent tous les jours dans les cercles mondains, et, de cette façon, offre une première forme de représentation de sa réception. D'ailleurs,

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

dans le volume de novembre 1677, l'éditeur va même jusqu'à représenter les réactions de lecture de sa destinataire :

Parmy beaucoup de choses que vous me dites qui vous ont plû dans ma Lettre du Mois passé, je suis bien aise, Madame, que vous approuviez *l'Adieu aux Muses*. On l'a tellement estimé icy, que j'en aurois esté fâché que vous ne m'en eussiez rien dit, & je ne sçay si je n'aurois point eu peine à ne vous pas traiter de Provinciale, vous qui avez le goust si fin pour toutes choses, & qui dans votre Retraite décidez avec tant d'esprit de ce qui est véritablement bon ou mauvais¹⁰¹⁸.

Par l'entremise de cette « préface fictionnelle¹⁰¹⁹ », Visé suggère une critique de son ouvrage en accord avec le bon goût de Paris, alors qu'il établit une scénographie mondaine qui « inscrit dans le discours les conditions, non seulement de son émergence, mais de sa réception¹⁰²⁰ », laquelle met en place une esthétique conforme au public représenté. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry suggèrent d'ailleurs que ce procédé pourrait constituer une dimension propre à la littérature mineure : « [L]es écrivains du mineur au dix-huitième siècle s'attachent à définir eux-mêmes leur propre espace de réception. [Ils] posent cette question de la destination de l'œuvre mineure, destination inscrite au sein de l'œuvre elle-même¹⁰²¹ ». Ainsi, par l'instauration d'une scénographie mondaine dans l'espace du péri-texte, Visé fournit un cadre dans lequel les pièces galantes sont non seulement légitimes, mais encore grandement favorisées. Du reste, l'élargissement du public féminin au XVII^e siècle, suivi d'une augmentation du nombre de femmes auteurs à partir des années 1670, amène les théoriciens à établir une sphère particulière dans laquelle les femmes peuvent investir certains genres poétiques et

¹⁰¹⁸ *Le nouveau Mercure galant*, novembre 1677, p. 3-4.

¹⁰¹⁹ L'expression est utilisée par Gérard Genette dans *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Par ailleurs, sur le phénomène de fictionnalisation des préfaces au XVIII^e siècle, voir l'ouvrage de Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer (dir.), *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 2008.

¹⁰²⁰ Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer (dir.), *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 2008, p. 141.

¹⁰²¹ Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, « Introduction », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 17.

qui est celle du mineur. On s'en doute, c'est particulièrement la littérature galante qui sera susceptible d'être jugée, encensée ou critiquée par les femmes, dont le statut et l'éducation ne pouvaient légitimer un jugement porté sur des ouvrages de philosophie ou de science. C'est ce dont témoigne Pierre-Daniel Huet, sur un ton plutôt acerbe :

J'abandonne aux femmes & au vulgaire le jugement des Madrigaux, des Chansonnettes, & des Epigrammes ; quoique l'Epigramme ait aussi ses règles, mais de peu d'étenduë. Et comme aujourd'hui parmi nous la galanterie a rendu les femmes arbitres du mérite des choses qui dépendent, non-seulement des sons, mais aussi de l'esprit, elles abusent du droit qu'on leur laisse usurper ; & du plus bas genre de la poésie, qui est de leur ressort, elles s'élèvent au plus sublime, qui demande avec les talens naturels le secours de l'étude & de la méditation, dont elles sont entièrement dépourvûës [...] ¹⁰²²

Dans son versant positif, l'assertion de Huet sur la capacité des femmes à juger des madrigaux et chansonnettes relève d'une valorisation du jugement de goût qui prend sa source dans une capacité naturelle relevant davantage du sentiment que de l'éducation ¹⁰²³. À ce sujet, Madame de Lambert affirme dans ses *Réflexions nouvelles sur les femmes* que, « [p]armi les avantages qu'on donne aux Femmes, on prétend qu'elles ont un goût fin pour juger des choses d'agrément ¹⁰²⁴ ». Cette capacité à formuler un jugement de goût que détiennent particulièrement les femmes est conçue comme étant inspirée par la nature et fait en sorte que « les idées s'offrent d'elles-mêmes, & s'arangent plutôt par sentiment que par réflexion ¹⁰²⁵ ». L'influence féminine dans le cadre galant dépasse donc la représentation d'une scénographie mondaine,

¹⁰²² Pierre-Daniel Huet, *Huetiana, ou pensées diverses de M. Huet, Evêque d'Avranches*, Paris, chez Jacques Estienne, 1722, p. 175-176.

¹⁰²³ Notons toutefois ici que l'origine du goût fait l'objet d'un débat au XVIII^e siècle et que certains auteurs soutiendront qu'il faut, au contraire, que le critique ait acquis certaines connaissances ou ait du moins une certaine expérience du monde, lesquelles viennent façonner ce goût qui se présente spontanément. C'est le cas de madame de Lambert, entre autres, qui reprend les idées de certains auteurs, dont madame Dacier, et qui affirme que le goût « est une harmonie, un accord de l'esprit, & de la raison ; & qu'on en a plus ou moins, selon que cette harmonie est plus ou moins juste » ou encore « que le goût est une union du sentiment & de l'esprit, & que l'un & l'autre, d'intelligence, forment ce qu'on appelle le Jugement » (Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de Lambert, *Réflexions nouvelles sur les femmes, par une Dame de la Cour de France*, Londres, Chez J.P. Coderc, 1730, p. 17-18).

¹⁰²⁴ Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de Lambert, *Réflexions nouvelles sur les femmes, par une Dame de la Cour de France*, Londres, Chez J.P. Coderc, 1730, p. 17.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 22.

marquée par la forte participation des dames, en s'actualisant dans l'adhésion à une esthétique féminisée qui valorise les ouvrages d'agrément et dont la légitimité littéraire se base sur un jugement de goût que les femmes seraient particulièrement propres à prononcer. Dès lors, c'est suivant une conception élargie de l'art de plaire, qui prend sa source dans le sentiment du lecteur face à l'œuvre, que se modifie la scène d'énonciation galante, qui en vient parfois à évacuer la figure féminine au profit d'un public grandissant favorisant les ouvrages d'agrément.

Lorsqu'il prend les rênes du *Mercur*e en 1710, Dufresny délaisse ainsi le cadre énonciatif précédemment établi par Visé tout en soulignant le caractère fictif de celui-ci. En effet, au-delà de la présence féminine très marquée et d'une forme de rhétorique de l'oralité inspirée de la conversation mondaine, c'est la part de fictionnalisation dont sont marqués les péritextes qui nous paraît intéressante à observer. Cette fictionnalisation est d'ailleurs attestée par Dufresny, dans un extrait où ce dernier critique le dispositif utilisé par Visé :

A propos, avant que de commencer, j'étois en peine à qui je pourrois dédier mon Livre. Je suis encore dans le mesme embarras ; pensons-y serieusement... Dédier des Bagatelles aux Rois & aux Princes, il me paroist que c'est manquer de respect : le dédier à des particuliers qui ne vous en auront nulle obligation, c'est manquer de bon sens ; ne le dédier à personne, c'est manquer aux formalitez. Que faire donc ? Offriray-je le fruit de mes veilles à quelque Dame imaginaire côme Don Quichotte offroit le fruit de ses Exploits à sa *Dulcinée* ? M'adresseray-je à quelque Dame *d'un rare merite, d'un esprit distingué, & qui soit extrêmement de mes Amies* ? Non. Je dédie mon Livre au Public ; le Public a de l'esprit ; le Public a du merite, & je souhaite qu'il soit de mes Amis¹⁰²⁶.

Dans cette dédicace en faveur du public, Dufresny associe le destinataire féminin relevant du cadre d'énonciation mis en place par Visé aux imaginations quichottesques, et donc à une fiction, tout en raillant le lieu commun de la correspondante « *d'un rare merite, d'un esprit distingué, & qui soit extrêmement de mes Amies* ». Au surplus, si

¹⁰²⁶ *Mercur*e galant, juin, juillet et août 1710, *op. cit.*, p. 248-251.

Dufresny prend quelque distance par rapport à la mise en scène d'un interlocuteur féminin au profit d'un public élargi, la préface se présente comme étant elle-même œuvre de fiction, en plus d'assumer d'une façon nouvelle son rôle premier¹⁰²⁷. Elle met alors en lumière une forme de scénographie qui doit être rapprochée des préfaces fictives de romans au XVIII^e siècle, telles qu'étudiées par Jan Herman, et qui proposent d'emblée une façon d'envisager non seulement l'œuvre qui suit, mais également le statut d'un mouvement littéraire particulier, soit le romanesque ou la littérature galante. Ainsi, cet élargissement du public qu'imagine Dufresny rend compte d'un élargissement comparable de l'esthétique galante qui, hors du cadre du salon, a de moins en moins recours à une figure féminine comme référent, mais en exacerbe les présupposés poétiques qui lui étaient liés, le premier se manifestant par l'ambition de plaire avant tout.

En effet, les discours préfaciels des auteurs galants affirmeront cette primauté du plaisir comme justificatif de leurs œuvres, mais sans avoir nécessairement recours à un co-énonciateur féminin qui viendrait justifier le procédé de « séduction littéraire ». C'est ce que montre la préface au conte de *Tecserion* de Mlle de Lubert, dont l'attribution à la conteuse n'est pas confirmée. Ce discours préliminaire souligne d'abord le statut mineur du genre du conte, mais en en faisant une valeur positive et pleinement assumée :

Tecserion est un conte de fées, on l'avoue humblement. Il est même à propos d'avertir que ce n'est rien de plus ; ce n'est pas qu'on ait peur qu'on le prenne pour un poème épique, mais les politiques beaux esprits pourraient y chercher du mystère et de l'allégorie qu'on n'y a point mis, et l'on serait fâché que l'ouvrage plût par le beau qu'on y supposerait, parce que ce beau serait étranger, et qu'on ne doit point se faire honneur de ce qui ne nous appartient pas¹⁰²⁸.

¹⁰²⁷ « La préface est un discours réflexif dans la mesure où elle réfléchit sur le statut du texte qu'elle escorte, discutant de la position qu'adoptera le locuteur (*captatio benevolentiae, captatio propter infirmitatem* ...), des effets que le discours veut susciter chez son récepteur (*delectare, movere, docere*), des moyens qui seront mis en œuvre pour arriver à cette fin (le style, les réflexions morales...) et ainsi de suite » (Jan Herman *et al.*, *Le roman véritable*, *op. cit.*, p. 10).

¹⁰²⁸ « Discours préliminaire qui contient l'apologie des contes de fées », [1743], dans Marguerite de Lubert, « *Tecserion* », *op. cit.*, p. 525.

L'auteur situe donc d'abord le conte dans la sphère du mineur, opposée à celle des grands genres de l'épopée, par exemple, mais également à cette épaisseur du sens qu'interroge l'exégèse allégorique. L'argument se poursuit alors avec un éloge du petit dont la valeur tient justement à sa vocation au plaisir : « Jugeant, contre l'axiome accrédité, que souvent il vaut mieux faire des riens que de ne rien faire du tout, on s'est amusé à écrire ce conte ; on souhaite que les autres s'amuse en le lisant¹⁰²⁹ ». En vertu de ce principe, le plaisir esthétique constitue la voie par excellence pour atteindre un public élargi qui favorise les ouvrages d'agrément :

On ne prétend pas que les contes de fées soient un genre d'écrire comparable à l'histoire, ni même au simple roman ; cependant, sur ce principe incontestable que la bonté des différents genres d'ouvrages est relative aux différents ordres d'esprit, on croit que ces contes peuvent être bons, et même généralement meilleurs que des livres excellents, parce qu'ils conviennent au plus grand nombre de personnes¹⁰³⁰.

Le plaisir, au contraire d'un principe pédagogique ou moral, constitue par conséquent la seule règle qui préside à l'appréciation des contes de fées :

Supposons-les encore sans instruction et sans utilité (ce qui est presque impossible), ces récits fabuleux ne cesseront point par là d'être bons, dès qu'ils donneront du plaisir, par cette raison évidente que le plaisir est essentiellement un bien en lui-même, car c'est un paradoxe insoutenable de dire que l'agréable est inséparable de l'utile. Qu'on les joigne ensemble autant qu'on le peut, à la bonne heure, surtout que l'utile soit toujours accompagné de l'agréable dont il a souvent besoin pour plaire ; mais l'agréable peut marcher seul, sûr d'être bienvenu partout¹⁰³¹.

Il est intéressant de noter la parenté d'argument entre celui de l'auteur de cette préface, qui affirme le bien-fondé d'une poésie purement agréable, et celui qu'avait mis de l'avant Pellisson dans son *Discours sur les œuvres de Sarasin*, où il prenait parti pour une poésie galante délestée du principe d'utilité¹⁰³². Cependant, cet agrément qui marche

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 526.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 526-527.

¹⁰³² « Au contraire, ces autres écrits, qu'on traite communément de bagatelles, quand ils ne serviraient pas à régler les mœurs ou à éclairer l'esprit, comme ils le peuvent, comme ils le doivent, comme ils le font d'ordinaire directement ou indirectement, pour le moins sans avoir besoin que d'eux-mêmes, ils plaisent,

seul est lié, de manière plus large, aux divertissements mondains et à une idée de bonheur fondée précisément sur celle de plaisir :

C'est pourquoi un bon danseur, un grand acteur, un excellent pantomime sont des gens précieux à la société, plus méprisés qu'ils ne sont méprisables réellement, en récompense aimés et admirés au-delà de ce qu'ils méritent. Ils sont infiniment au-dessous d'un mathématicien profond, d'un habile métaphysicien, d'un savant antiquaire, d'un bon orateur, mais leurs talents sont plus aimables et plus d'usage dans le train ordinaire de la vie que des talents supérieurs ; ils ont l'art de donner du plaisir, de charmer l'ennui ; de dissiper le chagrin et la tristesse, en un mot, de faire, au moins pour quelques moments, des heureux. Peut-on trop payer de semblables avantages ? Et trop chérir ceux qui nous les procurent ? Il en est à peu près de même des contes de fées à l'égard d'un grand nombre de lecteurs. Quelque ridicule qu'en soit le fond, quelque extravagant que soit le merveilleux sur lequel ils roulent, ils sont bons pour ceux qu'ils amusent, qu'ils désennuient, parce que le divertissement, comme on l'a déjà dit, est un bien, et l'ennui un mal. Enfin on tient pour certain qu'il y a de la sagesse à tirer du plaisir de la folie¹⁰³³.

Cet éloge des divertissements mondains voués à un plaisir qui charme et qu'on considère comme une voie privilégiée d'accès au bonheur sert donc de justificatif à la publication de contes et de poésies badines, qui relèvent du même principe. C'est également ce qu'indiquait déjà van Effen dans la *Bagatelle*, lorsqu'il affirmait que « *Tout Etre qui imagine, se sent porté, par l'instinct le plus naturel, à travailler à son bonheur. On n'est jamais plus heureux, que lorsqu'on se divertit ; & si l'on se divertissoit toujours, on seroit toujours heureux*¹⁰³⁴ ». Cette inscription dans la sphère mineure des belles-lettres se trouve ainsi volontairement assumée par les auteurs adhérant à une conception nouvelle de la littérature, liée avant tout au plaisir esthétique et à une idée du bonheur social fondée, précisément, sur le divertissement. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que les auteurs galants s'attachent fréquemment à faire de la frivolité une valeur positive sur un plan à la fois social et poétique. Alors qu'au siècle précédent, la

ils divertissent, ils sèment et ils répandent partout la joie, qui est, après la vertu, le plus grand de tous les biens » (Paul Pellisson, « Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », dans Alain Viala (éd.), *L'esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Université Toulouse-le-Mirail, 1989, p. 65).

¹⁰³³ « Discours préliminaire qui contient l'apologie des contes de fées », *op. cit.*, p. 527.

¹⁰³⁴ « XV. Bagatelle. Du Jeudi 23 juin 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle, op. cit.*, p. 93.

frivolité représentait le risque critique inhérent à une poésie légère et badine¹⁰³⁵, il semblerait qu'au milieu du XVIII^e siècle, elle soit devenue un idéal esthétique, bien qu'elle subisse toujours l'opprobre de certains adversaires du goût rococo.

La frivolité fait même l'objet d'une *Apologie* de la part de Boudier de Villemert qui paraît en 1750. Dans cette *Lettre à un Anglois*¹⁰³⁶, l'auteur affirme que le goût propre au génie français pour le « genre agréable » est « un des plus réels avantages que nous ayons sur les autres Peuples de l'Europe »¹⁰³⁷. Le genre agréable relève par ailleurs d'un goût pour la légèreté, en vertu duquel il est « plus sage de se contenter de connoître les surfaces des objets qui sont seules perceptibles, que d'essayer inutilement d'en sonder la profondeur¹⁰³⁸ ». L'art de la superficialité ainsi défini prend également comme repoussoir la figure du philosophe, qui paraît intégrer celle du pédant et de l'érudit solitaire qui servaient déjà de contrepoint à l'auteur galant : « Nous sommes enfin parvenus à ces jours fortunés où l'on ne raisonne plus, & nous voilà entièrement guéris des vapeurs Philosophiques. Bien éloignés aujourd'hui de passer notre vie à creuser des systèmes, nous tirons de nos facultés un meilleur parti. On a donc heureusement reconnu l'insuffisance du raisonnement & la richesse du sentiment¹⁰³⁹ ».

¹⁰³⁵ Voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant, op. cit.*, p. 306-sq. Évidemment, on l'a vu, les critiques taxant de frivolité la poésie galante sont toujours actifs au XVIII^e siècle, comme le rappelle Sylvain Menant : « Frivolité quand la poésie traite d'amour, de plaisir. Frivolité quand elle s'adresse à l'imagination plutôt qu'à la raison. Frivolité quand elle se laisse enchaîner par des règles impossibles à justifier. Quand elle use d'une mythologie à laquelle personne n'attache plus foi, quand elle remplace un langage rigoureux par des métaphores et des images qui masquent ou gauchissent son propos » (*La chute d'Icare, op. cit.*, p. 63). Toutefois, contrairement au siècle précédent où les auteurs se défendaient de celle-ci en investissant davantage les valeurs de badinerie et d'enjouement, la frivolité fera l'objet d'une valorisation grandissante au XVIII^e siècle.

¹⁰³⁶ Serait-ce ici une réponse à l'abbé Le Blanc ? L'hypothèse peut se soutenir compte tenu du propos, mais les « lettres d'un anglais » servant de critiques aux mœurs françaises sont tout de même courantes à l'époque.

¹⁰³⁷ Pierre-Joseph Boudier de Villemert, *Apologie de la frivolité. Lettre à un Anglois*, Paris, chez Prault père, 1750, p. 4.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 9.

Cette prédominance du sentiment sur la raison, sur laquelle se construit l'éloge de la frivolité, rejoint de surcroît les considérations sensualistes sur le plaisir et l'élaboration du jugement de goût déjà évoquées. L'auteur insiste d'ailleurs sur le rôle des femmes dans ce domaine :

Je pense même, comme ce dernier domine chez les femmes, que nous leur sommes redevables de notre conversion. On peut bien appeler ainsi un retour qui nous rend à la Nature & à nous-mêmes ; aussi leur en marquons-nous notre reconnaissance, en leur consacrant les veilles que nous consumions autrefois si disgracieusement en froides spéculations. La Société une fois débarrassée du poids accablant des argumens, est devenue riante & agréable ; l'esprit de dispute relégué dans les Écoles, a cédé la place aux graces & à l'enjouement ; il ne falloit qu'arracher les épines pour voir croître les roses : la plus aimable partie de la Société, que la barbarie des controverses avoit écartée, est revenue animer nos Cercles, & nous a fait connoître de plus en plus combien la finesse du sentiment qu'elle manie si adroitement, doit l'emporter sur la lenteur d'une raison rétrécie par des règles¹⁰⁴⁰.

Dans cette évocation d'un procès de civilisation auquel auraient contribué fortement les femmes et l'institution des salons, c'est surtout la valorisation d'une société « riante et agréable » qui, fondée en nature, s'affirme. Au demeurant, l'argument de l'auteur attire à nouveau l'attention sur l'origine sensualiste de cette conception esthétique nouvelle et du rôle que les femmes y jouent :

Il y a plus : c'est qu'à mesure qu'on raisonne moins, le sentiment devient plus vif & plus exquis. Bornés dans nos facultés, l'une ne peut s'accroître qu'aux dépens de l'autre ; il en est à cet égard de l'esprit comme des sens. Les profondes recherches émoussent le sentiment, la dissipation & la variété le raffinent ; & c'est par cette raison qu'il est ordinairement moins délicat chez les Sçavans de profession, que chez les gens du grand monde, & particulièrement chez les femmes peu adonnées à l'étude¹⁰⁴¹.

Les réflexions de l'érudit se trouvent donc rejetées au profit des impressions du galant homme, rompu aux usages du monde par les femmes qui représentent cette figure idéale d'une sociabilité galante fondée sur le sentiment et le plaisir. Dans ce contexte, la poésie galante subit nécessairement l'influence bénéfique des femmes, à la fois comme juges et

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

comme auteures¹⁰⁴² : « Les Dames sont la plûpart du tems nos Juges, & comme plus amies du beau naturel, elles veillent à ce qu'il ne se glisse aucune obscurité dans notre style ; elles entrent elles-mêmes quelquefois en lice & maintiennent le bon goût, en nous fournissant de tems en tems des modèles d'une légereté d'esprit qui embellit tout ce qu'elles touchent¹⁰⁴³ ». Les poésies qu'inspire cette sociabilité galante ne peuvent qu'en appeler au sentiment esthétique pour se justifier :

Que les sombres Partisans du sillogisme cessent donc de déclamer contre ces productions brillantes de l'imagination, qui, peignant à l'esprit des situations feintes ou véritables, donnent du jeu au sentiment, & lui fournissent un exercice qui l'éguise. On m'est toujours très-utile lorsqu'on tire mes facultés de l'engourdissement. En vain traitent-ils ces agréables mensonges de bagatelles, l'impression faite sur moi est véritable, & des positions où je puis me supposer ont plus de prise sur moi, que des conjectures sur la route d'une Comete¹⁰⁴⁴.

Dans ce passage, non seulement les poésies brillantes et les bagatelles sont-elles admises, mais elles sont davantage estimées que la réflexion et l'étude, puisqu'elles permettent d'éveiller l'esprit par l'entremise du sentiment esthétique. Aussi l'auteur renchérit-il en affirmant que, « [c]es principes admis, toute la Métaphysique doit le céder, non-seulement à une Comédie qui nous corrige en nous amusant, mais encore à un joli Roman, à une Allégorie fine, à une Epigramme même¹⁰⁴⁵ ». En accordant une faveur particulière aux ouvrages d'agrément, l'auteur retourne le principe de l'*utile dulci* et fournit une redéfinition épicurienne de l'utilité : « On ne doit apprécier les productions de l'esprit que relativement à leur utilité ; & ce qui contribue à rendre la société plus douce, & à rapprocher les hommes les uns des autres, mérite sans contredit

¹⁰⁴² Linda Timmermans indique d'ailleurs, à partir de la bibliographie établie par Lachèvre et l'analyse qu'en a faite Renate Kroll, que le nombre de femmes poètes croît considérablement dans la seconde moitié du XVII^e siècle, alors qu'il passe de 37 entre 1636 et 1661 à 71 entre 1661 et 1700. Voir *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 187-188.

¹⁰⁴³ Pierre-Joseph Boudier de Villemert, *Apologie de la frivolité*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

la préférence sur ce qui les sépare & les rend sauvages¹⁰⁴⁶ ». En favorisant un rapport à l'autre empreint de gaieté et de courtoisie, les poésies galantes trouvent, en ce sens, à investir un espace légitime dans la mesure où celui-ci est défini par l'idée de bonheur social. Or, selon l'auteur, ce serait précisément cette légèreté, cette frivolité des lettres françaises qui aurait permis l'élargissement de la communauté des auteurs et, par conséquent, la popularisation du modèle galant comme mode d'accès au bonheur :

C'est cependant à cette légèreté que vous critiquez, que nous devons cette réunion qui fait de toute la France une Académie. Tant que les Lettres ont conservé un air de rudesse, elles ont été décriées & confinées chez quelques Sçavans isolés ; mais depuis qu'elles se sont fixées sur des objets généralement recherchés, & qu'elles ont contracté une alliance étroite avec l'imagination & le sentiment, l'empressement à les suivre a été général, elles ont gagné tous les états, & ceux-mêmes que la dureté & la grossièreté sembloient caractériser, ont été par elles métamorphosés en sociétés d'hommes polis & cultivés. Un pareil succès de la Littérature Française, n'annonce certainement pas qu'elle ait dégénéré ; & s'il étoit vrai, comme vous le prétendez, qu'elle soit tombée dans la frivolité, il faudroit convenir que la Nation a lieu de s'en applaudir, puisque ses avantages se trouvent multipliés, & qu'on pourroit dire avec justice du François :
*Qu'il s'est fait un talens de la Frivolité*¹⁰⁴⁷.

Ainsi, la frivolité aurait contribué à l'élargissement de la communauté littéraire en offrant un lieu propice à l'épanouissement d'une figure de l'auteur amateur, fortement intégrée à une société polie dans laquelle, notamment grâce à la mixité, le rapport à l'autre est source de plaisir.

Louis Lambert ira dans le même sens et fera également paraître, dans les mêmes années, un ouvrage intitulé *L'éloge des François ou l'apologie de la frivolité*, où il affirme que c'est cette dernière qualité qui permet de joindre l'agrément à tous les aspects de la vie sociale :

En France un Officier ne se croiroit pas estimable s'il ne sçavoit que verser son sang pour la Patrie, il veut encore lui être utile par des talens aimables. Il est en même-tems l'élève de Mars, le favori de l'Amour, le disciple des Muses ; il sçait se distinguer dans un Bal, soupirer auprès d'une Belle, lui vanter ses soins amoureux, ses transports, son respect, sa constance, & emprunter pour lui plaire le langage de Sapho ou la plume d'Anacréon¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁰⁴⁸ Louis Lambert, *L'éloge des François ou l'apologie de la frivolité*, [s.l.], [s.n.], 1755, p. 3-4.

Ces talents aimables sont précisément ceux que requiert l'air galant et qui permettent de rimer suivant les préceptes et les exemples que proposent des modèles reconnus. Aussi cette attention aux talents mondains va-t-elle de pair avec une certaine posture de galant homme, auteur d'occasion : « Il est vrai qu'en voulant aussi trop embrasser, les François n'ont jamais que des connoissances superficielles, ils sçavent tout & cependant ne sçavent rien. Mais quoi ? leur but n'est pas de se rendre immortels par des Ouvrages qui fassent l'admiration de tous les Peuples ; ils ont jouis assez long-temps de cet honneur. Ils se contentent aujourd'hui des Arts agréables¹⁰⁴⁹ ». Cet agrément se découvre alors principalement dans la relation sociale, et particulièrement dans l'art de la conversation, qu'« ils veulent porter à sa perfection », à la faveur d'« ingénieuses bagatelles, [et de] riens qui devi[ennent] des choses par la manière dont on les présent[e] »¹⁰⁵⁰. Les propos légers et ingénieux qui tiennent toute leur valeur du tour et de l'échange correspondent, on le voit, au style du galant homme qui « ménage avec art tous les détours de cette fine Métaphique qui sçait analiser les sentimens » et qui « peint avec des pensées brillantes & des tours délicats, les plaisirs de l'Amour »¹⁰⁵¹. Aussi cet éloge de la frivolité, qui enfante tant de poésies galantes intégrées à la sociabilité mondaine, va-t-il de pair avec un goût pour le luxe, lui-même indissociable d'une esthétique rococo : « A Rome les Sénateurs enrichissoient par leurs largesses le pauvre cytoyen, les dépenses folles de la Noblesse font ici le même effet. Que de gens réduits à la misere si nôtre jeunesse s'avisait d'être sage ! ces Cabriolets, l'image de la Frivolité, ces jolis Equipages qu'un vernis de Martin rend précieux, nourrissent, entretiennent ceux qu'ils eclaboussent¹⁰⁵² ».

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 10.

La frivolité rocaille se justifie donc également suivant un argument économique, puisqu'elle encourage le luxe et la dépense et contribue à employer les meilleurs artisans du royaume. Dès lors, la frivolité vient non seulement qualifier les poésies que fournissent à profusion les amateurs d'ouvrages d'esprit suivant le goût du siècle, mais elle définit également le caractère social du galant homme à l'âge du rococo.

Au nom de cette valorisation de la frivolité, ce parallèle entre vie sociale et pratique littéraire est repris et développé par Gabriel Coyer dans une description topographique fictive, si fortement dans le goût de l'époque et qui paraît en 1755 dans les *Bagatelles morales*. Dans ce court texte, l'auteur rapporte un voyage dans l'Île Frivole, où poussent des fruits sans consistance qui ne renferment qu'une « image de substance¹⁰⁵³ » et où vivent des tigres dont les griffes sont faites de cartilage flexible peu propre à blesser. Le voyageur aborde alors à la Ville de l'Esprit : on y cultive la danse, la musique et la cuisine, au détriment des sciences, et l'empereur y porte le titre de sa Toute-Élégance. Dans ce monde inventé à plaisir, les métiers les plus illustres sont ceux de brodeurs, vernisseurs, bijoutiers, marchands d'odeurs, fabricants d'étrennes, ouvriers en lustres, compositeurs de desserts figurés, inventeurs et contrôleurs de modes, peintres de voitures de ville, maîtres à danser et faiseurs de romans¹⁰⁵⁴. Conséquemment, la monnaie qui a cours est celle des dentelles et des rubans, « tout ce superflu de France, qui est ici le nécessaire¹⁰⁵⁵ ». On s'en doute, la poésie galante règne sur l'art de la plume dans cette ville aux mœurs légères :

La Poésie dans ses fureurs tragiques, ne s'avise pas d'exciter la terreur & la pitié, ni d'inspirer ces vertus féroces qui sauvent les Etats. C'est une Coquette qui amuse par l'éclat de sa parure, & la galanterie de ses propos, qui se fâche pour le plaisir de se fâcher, & qui pleure pour rire.

¹⁰⁵³ Gabriel Coyer, « Découverte de l'isle Frivole », dans *Bagatelles morales*, seconde éd., Londres, et se trouvent à Paris, chez Duchesne, 1755, p. 143.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.* p. 172.

L'Eloquence n'est pas un torrent qui entraîne ; c'est un ruisseau qui murmure sous des fleurs ;
& l'Histoire s'habille en Roman¹⁰⁵⁶.

Le goût pour les arts d'agrément et le rejet d'une poésie inspirée par la fureur tragique favorise le développement d'un art de la conversation conçu selon les mêmes principes : « [L]eur conversation est aussi élégante que leurs mœurs. Elle ressemble à leurs boutiques de modes. C'est une broderie sur de jolis riens, une garniture d'équivoques, une bigarrure de questions qui n'attendent pas les réponses, un assortissement de plaisanteries dont on rit toujours par provision, sauf à chercher après de quoi l'on a ri¹⁰⁵⁷ ». Ce peuple de Frivolites à « l'imagination couleur de rose¹⁰⁵⁸ » se donne donc à lire comme une représentation figurée de la France des années 1750, suivant laquelle la frivolité de la parure de mode autant que la poésie galante y formeraient le socle de la vie sociale et culturelle, économique et politique : un ruban y servirait de monnaie d'échange, l'éloquence y serait « un ruisseau qui murmure sous des fleurs » et l'histoire s'habillerait en roman. La fiction de Coyer invite, somme toute, à observer que la frivolité semble faire partie intégrante des représentations de la nouvelle sociabilité galante au XVIII^e siècle et rend compte de l'élargissement du référent féminin à une culture plus générale, dominée par l'art de plaire, où l'agrément et le plaisir seuls servent de justificatifs. Or, on le voit, cette célébration de la frivolité qui marque la scène d'énonciation galante donnera lieu à une posture d'auteur particulière, qu'adopteront tour à tour les divers auteurs d'occasion.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 183-184.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 201-202.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

CHAPITRE III

POSTURES DE L'AUTEUR GALANT

Comme l'a noté Delphine Denis, les auteurs galants adoptent « sans partage, mais non sans ruses, l'*ethos* nobiliaire, ils en endossent la figuration valorisée, celle de l'homme du monde (le *galant homme*) et assument les contraintes que leur imposait l'adhésion à ce modèle¹⁰⁵⁹ ». La figuration de l'auteur galant, qui s'oppose à celle du poète enthousiaste et du pédant, dénote en effet une posture¹⁰⁶⁰ particulière, qui trouve sa source dans les représentations traditionnelles où « il s'agit d'afficher l'image du galant homme, engagé dans un réseau de relations sociales¹⁰⁶¹ ». En ce sens, le commentaire fait écho aux propos de Dominique Maingueneau qui concevait la galanterie littéraire comme une possible réponse au problème de la paratopie, où « [c]hacun produit en sachant qu'il s'adresse à d'autres producteurs de textes du même type, avec qui il partage des normes esthétiques qui sont indissolublement des normes de comportement et des normes littéraires pour une microsociété¹⁰⁶² ». La poésie galante est, de fait, liée à une écriture collective, qui s'actualise dans une « énonciation polyphonique¹⁰⁶³ » selon laquelle le groupe prime au détriment de l'auteur singulier. Si cette « pensée collective

¹⁰⁵⁹ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁶⁰ Sur la notion générale de « posture », on consultera l'ouvrage de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

¹⁰⁶¹ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁶² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op.cit.*, p. 81.

¹⁰⁶³ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 154.

du *nom d'auteur*¹⁰⁶⁴ » trouvait un lieu propice à sa diffusion dans les recueils mondains au XVII^e siècle, elle semble particulièrement se donner à voir, au siècle suivant, par le biais des différents périodiques qui occupent une place grandissante dans le monde des lettres, tels que le *Mercure galant* ou encore les *Amusemens du cœur et de l'esprit*. Ce type d'énonciation à plusieurs voix atteint, au demeurant, sa forme idéale dans la parution du *Mercure* de Dufresny, Fuzelier et La Roque, alors que non seulement l'ouvrage regroupe les pièces d'une multitude d'auteurs, mais plusieurs éditeurs différents président maintenant à sa mise en forme :

Nous annonçons au Public que plus d'un Auteur est à present chargé de la composition du Mercure. Il n'est pas de ces Livres qui ne doivent absolument être redigés que par la même plume : il peut rassembler autant d'Ecrivains qu'il rassemble de matieres : elles sont si indépendantes les unes des autres & si opposées, que loin d'exiger de l'égalité dans le stile, elles y demandent un constraste perpetuel. Ainsi on gardera la forme des derniers Mercures, qui, dégagée des liaisons, paroît la plus convenable à un Recueil. Cette forme est d'autant plus sensée qu'elle admet une commode distribution de travail, ce que chacun, en suivant la route différente qui lui est destinée, se trouve sans embarras & sans contestation au bout de sa carriere¹⁰⁶⁵.

On le voit, la multitude d'auteurs contribuant à l'ouvrage assure une variété marquée par le contraste et la nouveauté, suivant une esthétique de la diversité et de la surprise chère au goût galant. Cette variété que permet une pensée collective de l'auteur s'adosse, au surplus, à une écriture de la rapidité et de la disparate, qui se rapproche ainsi de l'improvisation de la parole vive :

Le choix des transitions souvent absurdes, presque toujours forcées dans un ouvrage qu'on a jamais le loisir de limer, n'est qu'une delicatesse inutile qu'il faut rejeter entierement du Mercure, aussi bien que le stile épistolaire qu'il a si longtems affecté. Ce stile répandoit trop d'uniformité dans notre Journal, & y ameneroit infailliblement toutes les phrases fastidieuses que le compliment traîne à sa suite. La lecture d'un Recueil diversifié par les expressions comme il l'est par les matieres, sera plus amusante que celle d'un Livre qui viendrait tous les mois repeter au Public le même langage. Il est reservé à bien peu d'Auteurs de faire souvent imprimer sans y perdre¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁶⁵ « Avertissement », dans *Le Mercure de Juin & Juillet*, juin et juillet 1721, première partie, *op. cit.*,

p. v.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. v-vi.

Le rejet d'une uniformité ennuyeuse, jointe à une pratique de l'ébauche confirme la faveur dont jouit la diversité, susceptible de répondre aux goûts divergents d'un plus grand nombre de lecteurs :

Quant à nous nous ne deffendrons que notre cause, & c'est assez entreprendre : nous avons à combattre des Censeurs opiniâtres, qui regardent l'ennuy & le dégoût comme les attributs incontestables du Mercure ; ne voudront-ils jamais rien rabattre de cette opinion ? Il en est même qui s'obstinent encore à lui compter pour un défaut la variété qui constitue son caractere. Ignorent-ils que ce Journal est fait pour tout le monde, & qu'il doit des mets à tous les goûts¹⁰⁶⁷ ?

L'écriture collective, à laquelle participent auteurs et éditeurs, permet de mettre en valeur la diversité des matières répondant aux goûts d'un public élargi et varié. C'est également suivant un principe de plaisir que van Effen investit une écriture inspirée par la bigarrure dans *La bagatelle*, principe qui passe à nouveau par une présentation de la figure de l'auteur empreinte d'une certaine nonchalance :

Les Auteurs sont faits pour les Lecteurs ; il est juste qu'ils étudient leur goût, & qu'ils se prêtent à leur inconstance naturelle. Voyez-vous, mon cher *Monsieur*, la Lecture est devenue présentement une sorte de dissipation, comme la Promenade & les Spectacles. Que fait un habile Ecrivain ? il se dissipe avec son Lecteur, il donne à son esprit la liberté de courir les champs. Les voilà, l'Auteur & le Lecteur, qui se mettent à cabrioler ensemble comme deux vrais petits foux, & Dieu sait le plaisir !¹⁰⁶⁸

Ici, l'énonciation polyphonique passe non seulement par le collage disparate de morceaux d'auteurs variés, mais également par une forme d'interaction, de dialogue entre l'éditeur et le lecteur, que le premier se plaît à évoquer pour mieux faire voir le plaisir partagé. On notera au passage l'influence du thème de l'inconstance, également caractéristique de la manière de l'auteur et qui permet une liberté d'écriture à laquelle le lecteur peut adhérer au nom du sentiment esthétique. L'« inconstance naturelle » que favorise cette polyphonie s'accroît par conséquent au tournant du XVIII^e siècle dans le cadre de l'esthétique galante. Alors qu'au milieu du XVII^e siècle, l'écriture collective se

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. viii-ix.

¹⁰⁶⁸ « XXXIX. Bagatelle. Du Lundi 19. Septembre 1718, Lettre à l'Auteur, du 24, Août 1718 », dans Juste van Effen, *La bagatelle, op. cit.*, p. 240-241.

donnait principalement à voir dans le projet des membres d'un même cercle qui cherchaient à réunir leurs productions afin d'immortaliser leurs liens de sociabilité, il s'agit plutôt maintenant de recueillir des pièces d'auteurs qui, évoluant dans des lieux et des sphères différentes, demeurent le plus souvent anonymes et dont la rencontre inattendue renchérit, par le fait-même, sur la diversité des pièces présentées au public.

1. L'auteur amateur

À cette énonciation à plusieurs voix que permet une diffusion élargie des périodiques se joint alors une figure de l'auteur comme amateur, n'écrivant que suivant des circonstances dont il s'agit de tirer un profit esthétique, ce que suppose déjà, on l'a vu, la nécessité de jouir du temps présent, de l'instant : « Loin de travailler d'un même élan pour la postérité, nos auteurs galants ont conscience que leurs productions relèvent d'une consommation immédiate, et de surcroît restreinte¹⁰⁶⁹ ». Aussi l'auteur galant ne se soucie-t-il guère de la postérité littéraire et ne compose-t-il que pour le plaisir éphémère que procure le badinage galant. Voilà, du moins, ce qu'affirme l'auteur de la *Lettre au berger Palemon* que nous avons déjà évoquée :

Auteur pour moi, non pour autrui,
 Je compose des vers qu'enfante l'indolence :
 Le caprice & la nonchalance
 Sont les seuls Dieux qu'on encense aujourd'hui.
 [...]
 Je ne suis point esclave de l'esprit,
 L'esprit plutôt à m'obéir s'empresse ;
 Le soin de plaire, la tendresse,
 De mes veilles sont l'usufruit.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 156.

A quoi sert un rayon de gloire,
 S'il brille aux dépens des plaisirs ?
 Ah, le vrai Temple de Mémoire,
 C'est un cœur que l'Amour consacre à mes désirs !¹⁰⁷⁰

La posture adoptée par l'auteur, marquée par le caprice et la nonchalance, s'allie clairement à la scénographie mondaine traditionnelle : il s'agit pour celui-ci de donner à voir une figure d'amateur animé par le simple désir de plaire. Gresset fera preuve de la même modalité d'écriture dans un *Envoi d'une épître à ma muse* :

La Muse qui dicta les Rimes
 Que je vais offrir à vos yeux,
 N'est point de ces Muses sublimes
 Qui pour amans veulent des Dieux ;
 Elle n'a point les graces fières,
 Dont brillent ces Nimphes altières
 Qui divinisent les Guerriers ;
 La négligence suit ses traces,
 Ses tendres erreurs font ses graces,
 Et les roses sont ses lauriers¹⁰⁷¹.

L'évocation de la muse de l'auteur lui donne ici l'occasion de présenter une figure opposée à celle du poète enthousiaste qui favorise une écriture de la négligence (quoique sans doute affectée), en vertu de laquelle les erreurs deviennent des agréments. Dès lors, l'ambition affichée du poète relève moins d'un désir de gloire littéraire que du simple délassement que procure le plaisir des vers :

Muse, pour toi, dans l'union paisible
 De la sagesse & de la volupté,
 Nymphé badine, ou Bergère sensible,
 Viens quelquefois avec la liberté
 Me crayonner de riantes images,
 Moins pour l'honneur d'enlever les suffrages
 Que pour charmer ma sage oisiveté¹⁰⁷².

La muse galante de Gresset en appelle à l'image d'une pratique littéraire qui est celle de l'amateur dont l'écriture libre et négligée s'inscrit dans une esthétique du plaisir qui rend

¹⁰⁷⁰ François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, « Letre au berger Palemon. Août 1737 », *op. cit.*, p. 333-334.

¹⁰⁷¹ Jean-Baptiste Gresset, « Envoi d'une épître à ma muse », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. 1, p. 90.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 112.

compte d'une posture d'auteur galant jouissant du moment présent. Par ailleurs, ce rejet de la figure de l'auteur « sérieux », enthousiaste, pédant ou philosophe s'exprime de manière appuyée dans les paratextes où les auteurs galants témoignent de leur volonté assumée d'investir un mode d'écriture en mineur.

Dans le cas de Dufresny, c'est particulièrement dans les commentaires de l'auteur sur la fabrique du *Mercur*e que paraît le mieux la posture adoptée, par exemple lorsqu'il affirme avoir reçu un article sur un *Spécifique infallible qui allonge la vie de l'homme en abrégeant les Maladies*¹⁰⁷³. Dufresny indique à ce propos : « Je le crois sur sa parole ; car je vois que c'est un Empirique bas-Normand. Plaçon vîte dans mon Livre un Spécifique si salutaire au genre humain ; mais non, j'aime mieux vous donner une Chanson¹⁰⁷⁴ ». Le ton ironique auquel l'éditeur recourt, le doute qu'éveillent en lui les vertus prétendus de ce spécifique, cette chanson substituée à un pseudo-traité de science, tout, en somme, contribue à construire une posture de galant homme, qui délaisse la pédanterie du discours érudit pour le plaisir de la chanson légère. À ce commentaire se joint une figure de l'auteur amateur et médiocre qui fait preuve de modestie, alors qu'il doit lui-même mettre la main à la pâte, puisque son « porte-feuille est vuide¹⁰⁷⁵ » :

J'ay cru l'Enigme si necessaire, que n'en ayant point reçu de Province, j'ay tasché à en faire une moy-mesme. C'est la premiere de ma vie : elle n'en sera pas meilleure. Je ne me sens pas grand talent pour ces sortes de productions obscures. Je n'aime ni à resver beaucoup ni à faire trop resver les autres ; voicy mon Enigme telle qu'elle est¹⁰⁷⁶.

L'énigme composée par Dufresny est donc offerte comme une pièce de médiocre valeur, donnant ainsi l'image d'un auteur dont la plume malhabile est seule dirigée par la nécessité. Au demeurant, la qualité des pièces que publiera le *Mercur*e se modulera

¹⁰⁷³ *Mercur*e galant, juin, juillet, et août, 1710, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 239-240.

suivant les circonstances et le caprice de l'auteur : « A l'égard de ce que je puis donner de mon fond, je seray tantost liberal, tantost avare, tantost paresseux, tantost laborieux, tantost vif, tantost languissant. En un mot, je feray tantost bien, tantost mal : on n'est pas toujours le mesme, & les Critiques sont toujours eux-mesme ; voilà le malheur¹⁰⁷⁷ ». Dans ce passage, l'écriture bigarrée répond à une « inconstance naturelle » de l'auteur, pour reprendre les termes de van Effen, qui se présente lui-même comme irrégulier. L'auteur du périodique *Le perroquet* adopte la même position en 1742 pour mieux rendre compte de cette écriture dictée par la circonstance dans un avis au public :

Je suis un mignon du Parnasse,
Un Orateur divertissant.
Il n'est métier que je ne fasse,
Pour vous plaire en vous amusant.

Je me conforme au goût des Belles,
Et suis sensible à leurs attraits :
S'il s'en rencontre de cruelles,
Cupidon me prête ses traits.

Faut-il chanter d'une Climène
Les beaux yeux, les divins appas,
Ou bien l'éloge de Silène,
Ma foi je ne m'épargne pas.

Bons mots & fines reparties
Seront mélez dans mes discours,
Aux histoires les plus jolies
Que me dicteront les Amours.

Enigmes, Fables, Aventures,
Qui charmez l'esprit & le cœur,
Je vous tiens pour bonnes captures :
Venez divertir le Lecteur¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 247-248. Par ailleurs, rappelons que cette « inconstance » de l'auteur se donne particulièrement à voir dans les pièces fugitives, si l'on en croit l'*Encyclopédie* : « Rien ne peint si bien la vie & le caractère d'un auteur, que ses *pieces fugitives* : c'est là que se montre l'homme triste ou gai, pesant ou léger, tendre ou sévère, sage ou libertin, méchant ou bon, heureux ou malheureux. On y voit quelquefois toutes ces nuances se succéder ; tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses » (Denis Diderot, « FUGITIVES (Pieces-) », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>).

¹⁰⁷⁸ « Le Perroquet au public », dans *Le perroquet*, *op. cit.*, t. 1, p. 1-2.

Tous les genres favorisés par la galanterie, de la poésie amoureuse au bon mot, se trouvent réunis dans une présentation de l'auteur héritée de la mondanité, avide de plaire avant tout à un public aux goûts hétéroclites, que ce soit en faisant l'éloge des dames ou en proposant poésies anacréontiques et traits ingénieux qui peuvent seuls divertir le lecteur. D'ailleurs, cette vocation de l'auteur au divertissement du public, qui sert de légitimation à une écriture relevant de la libre nonchalance, est constamment reprise par les auteurs de périodiques, notamment par van Effen dans *La bagatelle* :

J'ose me flatter que ce petit Ecrit en aura sa bonne part, & que la divine *Bagatelle* y sera traitée d'un stile conforme au mérite du sujet. Point de raisonnement suivi, point de profondeur dans les recherches, point d'opinions particulières, point d'arrangement dans les matières, point d'exactitude scrupuleuse dans l'expression ; de l'esprit partout, & de la légèreté dans le stile, voilà mon affaire & celle du Public. Ne seroit-ce pas à moi une vanité insupportable, de vouloir encore instruire les hommes ? ne savent-ils pas tout ce qu'il faut savoir, ou du moins tout ce dont ils se soucient d'être instruits ?

Dans le Siècle éclairé où nous sommes, il ne s'agit pas de faire le Docteur, il s'agit d'amuser. Le monde même, comme dit fort joliment le Père du Cerceau, *le monde ne nous plait, que parce qu'il nous amuse*. Ma petite feuille volante peut-elle suivre un meilleur modèle¹⁰⁷⁹ ?

L'esprit, la légèreté, l'heureux désordre de la feuille volante marquent effectivement le mode d'écriture en mineur en vertu duquel l'auteur ou l'éditeur se donnent pour amateurs exclusivement voués au plaisir de ses lecteurs et ne se targuent ni d'instruire ni de « faire le Docteur ». Dès lors, les vers du compilateur viennent confirmer cette posture qui rejette la raison au profit du plaisir procuré par les petits riens :

Armes bas, farouche raison,
 Dans ce Siècle éclairé tu n'es pas de saison.
 Déloge, maudit antipode
 Et de la vogue, & de la mode :
 Dans le *Brésil*, ou chez les *Bédouins*,
 Va produire tes airs mutins,
 Ne prétens plus fouiller par ta noire sagesse,
 De nos brillans plaisirs l'aimable politesse :
 Sache que contre nous tes projets insolens
 Sont contraires au *Droits des Gens*.
 Oui ! Des peuples polis la pratique unanime
 Fait de ce *Droit sacré* la baze légitime.

¹⁰⁷⁹ « I. Bagatelle du Jeudi 5 Mai 1718. », dans Juste van Effen, *La bagatelle, op. cit.*, p. 4.

Dis, petit bon-sens insensé,
 Ce fondement par toi sera-t-il renversé ?
 Vous voyez, *cher Ami*, comment votre suffrage
 Me remplit d'un nouveau courage :
 De mille & mille objets, le cahos merveilleux
 De toutes parts se présente à mes yeux :
 Devant mes pas s'ouvre une Perspective,
 Toujours changeante, toujours vive :
 Mille folâtres *Riens* y volant tour à tour,
 Pour la douce *Chimère* animent mon amour :
 Toujours nouveaux, brillans, ces aimables Prothées,
 Offrent à mes regards leurs beautés variées :
 Un doux poison se glisse en mes sens engourdis ;
 Je n'en puis plus, je m'endors, & finis¹⁰⁸⁰.

La scénographie mise en place par l'auteur, qui intègre à la fois les marques d'oralité et une représentation du galant homme chérissant les plaisirs du monde, s'actualise dans une poésie qui en diffuse le principe de plaisir, notamment par l'entremise d'un style galant mettant à profit la métaphore et l'antithèse. Cette écriture du divertissement rejoint donc celle de la facilité, indissociable d'une conception de la pièce de poésie comme ébauche :

Bagatelles toujours ont un débit certain,
 Elles sont si fort en usage
 Par-tout, en tout tems, à tout âge,
 Que l'on ne peut plus s'en passer.
 A quoi sert-il de se casser
 La tête, à produire un bon Livre,
 Cela donne-t-il de quoi vivre ?
 Non, *bagatellisons*, nous ferons beaucoup mieux !
 Bientôt, malgré les envieux,
 Nous saurons fixer la fortune.
 Quand nous en donnerions tous les mois mille & une,
 Si l'on en peut juger par tout ce que l'on voit,
 Le Public n'en auroit encor qu'à lèche doigt¹⁰⁸¹.

L'image de l'auteur amateur, dont rendaient compte les exemples rapportés jusqu'ici, suppose, on le voit, un refus du travail de polissage que préconisait entre autres Boileau, suivant une esthétique qu'on a qualifiée de classique, afin de mieux célébrer le plaisir instantané que procure la bagatelle. Toutefois, la question rhétorique de l'auteur au

¹⁰⁸⁰ « Bagatelle du Jeudi 12 mai 1718, Réponse à l'*Auteur* de la Lettre anonyme », dans Juste van Effën, *La bagatelle*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁸¹ « Bagatelle Du Lundi 9 Mai 1718 », dans Juste van Effën, *La bagatelle*, op. cit., p. 12-13.

septième vers – « Cela donne-t-il de quoi vivre ? » – invite à observer que cette figure de l'amateur, héritée d'une posture galante traditionnelle et adossée à l'*ethos* nobiliaire, glisse doucement vers une figure de l'auteur de métier, qui souligne le travail « artisanal » que suppose l'écriture et qui s'inscrit, entre autres, dans une logique commerciale.

2. L'auteur de métier

Une pièce insérée dans le *Mercur*e permet d'observer le surgissement de ces considérations nouvelles, que commande un statut de l'homme de lettres dont la pratique est assimilable à un commerce s'exerçant à l'intérieur d'un champ littéraire en voie de constitution¹⁰⁸². Qu'on en juge d'après cette métaphore ingénieuse, celle du « cadet du Parnasse », qui témoigne du déclin du mécénat à la fin du XVII^e siècle, lequel laisse parfois les poètes dans l'indigence :

Grand Roy, dont la sagesse égale la vaillance,
 Je suis entre les Dieux, sage, & guerriere aussi ;
 Nous avons donc ensemble assez d'intelligence,
 Pour me persuader que sur la remontrance,
 Qu'en faveur des beaux Arts je viens te faire ici,
 Tu pourvoiras par ta prudence.
 [...]
 Enfin pour m'expliquer un peu plus clairement,
 Les Muses par ma voix te demandent la grace
 De faire un établissement
 Où l'on puisse élever des Cadets du Parnasse,
 Où mille beaux Esprits qui malheureusement
 Naissent & vivent pauvrement.
 Au lieu de s'abrutir, puissent prendre la place
 De tant d'autres qu'on voit s'éteindre à tout moment¹⁰⁸³.

¹⁰⁸² À ce sujet, on se reportera à l'ouvrage incontournable d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

¹⁰⁸³ Monsieur Magnin, « Remontrance de la Déesse Pallas a LOUIS LE GRAND, Pour l'établissement des Cadets du Parnasse. Vers libres », dans *Mercur*e galant, juillet 1687, *op. cit.*, p. 9-17.

Dans ce discours au roi se dessine avec netteté la troupe des auteurs mineurs, formée de mille beaux esprits qui, malheureusement, vivent dans l'indigence et dont l'apparition signale l'essor de la figure du « pauvre diable¹⁰⁸⁴ ». À la figure de l'auteur amateur se joindra donc celle de l'auteur de métier déplorant le peu de rétributions que lui apporte l'art de rimer. C'est ce que déplore ce poète qui fait également paraître sa pièce dans le

Mercur :

J'abandonne le Parnasse,
 Et pour ne vous point tromper,
 Muses, je cede ma place
 A qui voudra l'occuper ;
 [...]
 Qu'ay-je à faire des conquestes
 Des Heros & des Guerriers,
 Si quand j'en chante les Festes,
 Je seche aux pieds des Lauriers ?
 Ouy, Muses, je le veux croire,
 La gloire est vostre destin,
 Mais qui ne vit que de gloire,
 Peut fort bien mourir de faim.

En vain j'ay fait mon possible
 Pour mettre en credit ma voix,
 Mon Creancier inflexible
 La voudroit d'or & de poids ;
 De mes plus douces paroles
 Il prend le sens de travers,
 Il veut de bonnes pistoles,
 Et n'a que faire de Vers.

Enfin dans vos champs steriles,
 Muses, on a beau semer,
 Je voy que les plus habiles
 Rarement les font germer.
 Leur sort ne fait point d'envie,
 Car la pluspart seurement,
 Ne chantent toute leur vie
 Que pour mourir pauvrement.
 [...]
 Sonnets, Madrigaux, Devises,

¹⁰⁸⁴ Cette figure d'auteur a fait l'objet d'un collectif : Henri Durant (dir.), *Le pauvre diable : destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

Poèmes, Odes, Chansons,
 Qu'à tant & tant de reprises
 J'ay tourné de cent façons ;
 Rimes riches & parfaites,
 Que m'avez-vous épargné ?
 A faire des allumettes
 J'aurois bien autant gagné¹⁰⁸⁵

Déclarer que l'on abandonne l'art de rimer dans des vers envoyés au *Mercur* est certes un peu paradoxal, mais la posture adoptée par l'auteur est, à vrai dire, complexe, puisqu'elle allie à celle de l'auteur galant d'occasion, qui compose sonnets et madrigaux sur les différentes conquêtes du royaume et autres célébrations, celle de l'auteur pauvre diable qui ne peut vivre de sa plume et qui déplore le statut de l'homme de lettres au tournant du XVIII^e siècle¹⁰⁸⁶. Le père du Cerceau aborde de même de façon plaisante ce thème de la difficile rétribution de l'artisan de la plume dans cette célèbre *Épître à*

Monsieur Estienne Libraire de Paris :

Monsieur Estienne, eh ! ne m'imprimez pas.
 Quelque parfait que puisse être un ouvrage,
 En l'imprimant on lui fait mauvais tour ;
 Presque toujours il reçoit du dommage,
 Maint en ai vû se hâler au grand jour.
 Sur quoi souvent à par moi je recole :
 Petit écrit donné sous le manteau,
 Qu'on se dérobe, & qui vient par bricole,
 Ou bien moulé chez Pierre du Marteau,
 Fût-il mauvais, nous paroît toujours beau,
 Et pour l'avoir on ne plaint la pistole ;
 Qu'il cesse d'être & secret et nouveau,
 Qu'on en voudra déboursier une obole¹⁰⁸⁷.

Dans ces vers, ce n'est pas tant au nom d'un *ethos* nobiliaire que du Cerceau fait mine de refuser la publication, mais bien pour des raisons à la fois économiques (son ouvrage

¹⁰⁸⁵ « Le Poete Rebuté. Caprice », dans *Mercur galant Dedié à Monseigneur le Dauphin*, Paris, au Palais, février 1686, p. 25-29.

¹⁰⁸⁶ Le Brun en offrira également un bel exemple dans sa pièce « Reproches au dieu Apollon Sur le sort ordinaire des Poètes », qui débute de cette façon : « Fils de Latone, injuste Dieu, / Qui produis de l'or par ta puissance, / Pourquoi toujours dans l'indigence / Tes enfans en ont-ils si peu ? » (dans *Odes galantes et bacchiques*, op. cit., p. 55).

¹⁰⁸⁷ Jean-Antoine du Cerceau, « Épître à Monsieur Estienne Libraire de Paris », dans *Recueil de poésies diverses*, nouvelle édition, Paris, chez la Veuve Etienne, 1733, p. 3-4.

se vendra mieux de façon clandestine) et stratégiques, la clandestinité protégeant de la critique littéraire qu'il redoute. On pourra toutefois objecter que, tout en répétant le renvoi « Monsieur Estienne, eh ! ne m'imprimez pas » tout au long de la pièce, l'auteur s'attend vraisemblablement à être publié, puisqu'il adresse précisément cette épître au libraire. Or, c'est justement ce jeu, cet écart entre le discours tenu par l'auteur et l'effet réel de celui-ci qui permet de reconnaître dans ce discours une posture. Par ailleurs, ce qui paraît être le point commun des deux figures que nous venons d'évoquer, celle de l'amateur et celle de l'artisan, tient plus généralement au mode d'écriture en mineur qu'ils adoptent, aucun ne souhaitant s'inscrire dans une postérité littéraire en réalisant un chef-d'œuvre dont se souviendront les siècles à venir. Au contraire, l'amateur et l'artisan assument volontairement leur statut d'auteurs mineurs en investissant des petits genres galants qui relèvent précisément de cette sphère des belles-lettres. De même, les représentations d'eux-mêmes que fournissent les éditeurs de périodiques soulignent fortement cette position par un discours constituant le pendant « artisanal » du refus du statut d'auteur qui relevait d'une adhésion à un *ethos* nobiliaire au siècle précédent¹⁰⁸⁸.

Dans un avis au lecteur paru dans le *Mercur*e de 1677, Donneau de Visé se présente ainsi comme un simple rassembleur, recueillant les poésies d'auteurs amateurs :

Le succès de ce Livre a esté extraordinaire. Je ne doute point qu'il ne soit deû aux prodiges de cette Campagne, aux Vers galans & sérieux, & aux Pieces d'Eloquence qu'on m'a fait la grace de me donner de toutes parts, & c'est peut-estre le seul Livre dont un Autheur puisse publier le succès sans paroistre vain, puis qu'en cela il ne louë que les Ouvrages d'autruy¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁸ Voir p. [129]-sq.

¹⁰⁸⁹ « Au lecteur », dans *Le nouveau Mercur*e galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Décembre 1677. & plusieurs autres, décembre 1677, *op. cit.*, n.p.

À cette figure du compilateur¹⁰⁹⁰, Visé joint celle de l'éditeur qui ne fait que corriger quelque peu les pièces qu'il reçoit, bien qu'en fait, il contribue beaucoup de sa plume au périodique :

Pour les Histoires envoyées par des Particuliers, on croit devoir avertir une fois pour toutes, que si on y retouche, c'est seulement pour les mettre dans le stile serré du Mercure, qui doit estre le mesme par tout, ou pour oster quelquefois des choses qui sont trop libres, ou qui satirisant trop, pourroient chagriner les Intéressez¹⁰⁹¹.

Le discours tenu par Visé lui permet de présenter tour à tour une figure de compilateur et d'éditeur, mais qui suppose toutes deux un refus de s'ériger en auteur. Dufresny véhicule un discours semblable lorsqu'il reprend les rênes du périodique en 1710, comme l'atteste une préface badine au lecteur qui rend d'abord compte du procédé réflexif que nous avons déjà évoqué :

Par où commencer ma Preface ? [...] Quel parti prendre ? Il est bien triste d'ennuyer d'honnestes gens & tres-difficile de les réjouir. Il faut pourtant caracteriser une Preface ; elle doit annoncer par son caractere celuy du Livre & de l'Auteur ; c'est ce qui me fait trembler. Les consequences qu'on tire d'une Preface décident quelquefois de la réussite du Livre. Il faut si peu de chose pour prévenir les hommes, & la prévention a tant de part à leurs décisions !

Ma crainte redouble : le choix d'un caractere me tiens en suspens ; tirons parti de cette incertitude. Ouy, mon incertitude me détermine, & puisqu'une Preface tire à consequence je me détermine à n'en point faire¹⁰⁹².

Dufresny se joue, dans ce passage, des lieux communs du discours préfaciel en affirmant n'en point faire, alors même que ce que le lecteur est en train de lire est bel et bien une préface. Autrement dit, la scénographie qui apparaît dans le discours mime le processus créateur tout en insistant sur celui-ci comme travail :

Point de Preface, s'écrira-t-on ! Il en faut une ; on s'y attend : vous nous la devez. J'en conviens ; l'employ dont on m'a chargé est une espece de Charge publique.

¹⁰⁹⁰ Sur l'éthos du nouvelliste chez Donneau de Visé, voir l'article de Sara Harvey, « “Qu'y a –t-il de nouveau aujourd'hui ?” : la présence des nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé », dans Karine Abiven et Laure Depretto, (dir.), *Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *Littératures classiques*, n° 78, Paris, Armand Colin, 2012, p. 49-64.

¹⁰⁹¹ « Au lecteur », dans *Le nouveau Mercure galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Décembre 1677. & plusieurs autres*, décembre 1677, *op. cit.*, n.p.

¹⁰⁹² « Préface », dans *Mercure galant*, juin, juillet, et août, 1710, *op. cit.*, n.p.

Il faut enfin que je me fasse recevoir Auteur à la tête du *Mercure Galant*, & c'est par une humble Preface qu'un Auteur doit prêter serment entre les mains du Public qu'il travaillera fidèlement à luy plaire¹⁰⁹³.

Si Dufresny se défend de revendiquer un statut d'auteur, il lui faut pourtant bel et bien le revêtir pour justifier la diffusion du périodique, mais au nom, toutefois, d'un simple travail artisanal que rend la métaphore de « charge publique ». L'éditeur du *Mercure* insiste alors sur cette position ambiguë qu'il fait sienne en rappelant un passage de sa préface aux *Amusements sérieux et comiques* qu'il commente comme suit :

Je n'ay pû m'empêcher de citer icy un article de mes *Amusements sérieux & comiques*. Mais puisque j'ay tant fait que de franchir les bornes de la modestie, disons que ce Livre a eu de la réussite. Peut-être que cela préviendra en faveur de celui-ci. Peut-être aussi que cela luy fera tort. On s'attendra à trouver dans celui-ci certain air neuf & original qui a plû dans l'autre : & c'est ce qu'on ne trouvera point icy. J'estois Auteur dans mes *Amusements* ; mais dans un *Mercure*, je ne puis estre qu'un Compileur de bons ou de mauvais materiaux, tels qu'on me les fournira. On n'en doit attendre de moy que le choix & l'arrangement¹⁰⁹⁴.

Le parallèle établi par Dufresny entre les *Amusements* et le *Mercure* situe d'abord les deux publications dans une même catégorie, qui est celle des ouvrages d'agrément, bien que le second requière moins un auteur qu'il ne suppose un simple compileur, ce qui réduit son rôle à un procédé d'assemblage. Ensuite, l'éditeur insiste sur la part importante prise par les circonstances et le hasard dans la fabrique du périodique, soumis aux envois des contributeurs, et selon lesquels il est « plus sensé d'attendre que chaque sujet s'offrant à [lui], fasse naître les reflexions qui lui conviennent¹⁰⁹⁵ ». Au surplus, Dufresny fera assaut de modestie en attestant de son manque d'expérience en tant qu'éditeur et de sa dépendance face aux matériaux dont il dispose :

Je vais donc commencer mon Livre. Les commencemens sont imparfaits dans toutes sortes d'Ouvrages ; mais sur tout dans celui-ci qui dépend des Memoires que l'on me fournira. Je n'ay pas encore établi mes correspondances : je manque de materiaux & d'habitude pour les mettre en œuvre. [...] Je vais donc arranger à la hâte le peu de materiaux que j'ay : cette ébauche précipitée sera suivie de plusieurs autres, peut-estre encore plus imparfaites. Il est bon de vous y

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

preparer d'abord. Pourrois-je à la continuë travailler, limer & polir un Livre par mois ? non, c'est bien assez de l'ébaucher¹⁰⁹⁶.

La figure du compilateur alterne donc avec celle de l'auteur amateur, chacun témoignant d'un mode de production en mineur caractérisé par une écriture de l'ébauche, de la précipitation, du propos non médité, impromptu, comme on s'en aperçoit aisément à la lecture de ce passage :

Commençons à mettre en ordre le peu de Memoires que j'ay pû recouvrer des mois de Juin & de Juillet ; mais voici quelques paquets de Lettres qui me sont venus de Province : ouvrons celui-ci.

C'est une Lettre d'un Provincial.

Monsieur,

Quoyque Mercure ait des aïles, aussi bien que la Renommée ; néanmoins votre renommée prenant un vol plus prompt a devancé votre Mercure dans nos Provinces, & votre merite...

Par ce début flateur je devine que ce Provincial voudroit établir entre luy & moy un commerce de loüanges reciproques.

Ayant appris que vous avez succédé à Monsieur Devizé, je vous demande une petite place pour un petit éloge, d'un petit Officier d'une petite Election.

Ne l'ay-je pas deviné : ce sont des éloges dont on a besoin ; on viendra les chercher chez moy. Croit-on que j'en tiene Bureau ? Non, je n'ay point d'éloges à vendre ; j'en donnerois volontiers, mais ce seroit à ceux qui n'en ont pas besoin ; c'est-à-dire qui ont assez de réputation, pour se passer de loüanges ou assez de vertu pour les mépriser¹⁰⁹⁷.

Ce dialogue imaginaire où alternent la lecture de la lettre et le commentaire du compilateur réfléchissant à la mise en forme du périodique tend assurément à accréditer le statut de Dufresny comme simple éditeur et artisan d'un ouvrage dicté par les circonstances et le hasard des envois. Plus loin, cette scénographie de production se poursuit sur le même ton :

Continuons à examiner ce que j'ay sur mon Bureau. Entre les Memoires qu'on m'a donnez, choisissons ceux qui conviennent à mon dessein.

Qu'est cecy ? c'est un gros paquet de Relations, de Journaux, de Nouvelles à la main. Voila des Lettres toutes pleines d'érudition politique. [...]

Que de richesses dont je n'ay pas besoin ! Je vous remercie, Messieurs ; je vous rends grace de vos avis, & je vous déclare que je ne me mêle point de Politique. [...]

¹⁰⁹⁶ *Mercure galant*, juin, juillet, et août, 1710, *op. cit.*, p. 1-3.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 4-8.

Je me contenteray donc d'exposer simplement les faits publics & aurez sans m'amuser à copier la Gazette. Je tâcheray de récapituler en peu de mots, l'action, le lieu, les noms, & sur tout les dates des événements afin que mon Mercure puisse servir de Memorial pour en aller chercher les détails dans les Journaux.

Voicy par exemple la forme que je donneray à l'Article du Siege de Douay¹⁰⁹⁸.

Dans ce récit de la fabrique de l'ouvrage, le commentaire réflexif vient à nouveau souligner le statut de compilateur de Dufresny qui ébauche dans l'instant un ouvrage soumis aux hasards des circonstances, le processus de production du périodique s'opposant fortement à une écriture inspirée pour mieux se réaliser dans un travail de rédaction qui tient de la « charge publique ».

Enfin, la forme même du périodique permet de faire voir une posture d'auteur héritée de celle de l'amateur, mais qui s'étirole encore davantage au profit de celle de l'artisan, jusqu'à évacuer complètement la figure d'auteur. Examinons, par exemple, ce qu'écrit Prétot dans *Les amusemens*, alors qu'un correspondant lui prête une variété de rôles dans une lettre servant de préface :

Le projet de votre Ouvrage est sans doute excellent : vous réunissez les droits & d'Auteur, & de Nouvelliste littéraire, & de Compilateur, & d'Observateur, & de Spectateur, & de Journaliste, & de Critique. Votre Livre peut-être tout ce qu'il est permis d'être : mais prenez garde à la queue de l'Epigramme :

*Chrysologue est tout, & n'est rien*¹⁰⁹⁹.

La multitude des figures nouvelles de l'« auteur », que permet la diffusion par périodique, suscite une dissémination de cette figure même, qui ne constitue que l'une des fonctions de l'éditeur. Or, c'est à nouveau en vertu d'un principe de plaisir que s'élabore cette figure désincarnée de l'auteur :

Mais si l'un des objets de votre Ouvrage doit être d'éclairer le plaisir, le but entier doit être de l'exciter. Je le répète, M. vous avez un avantage réel sur les autres Auteurs périodiques. Ils ne raisonnent que sur les Nouveautés qui paroissent, & vous ferez paroître vous-même des

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 13-16.

¹⁰⁹⁹ « Lettre d'un ami à l'auteur, pour servir de Préface à l'Ouvrage », *op. cit.*, p. 20. Rappelons que la pointe citée par l'auteur (« Chrysologue est tout, & n'est rien ») est reprise d'une épigramme de Jean-Baptiste Rousseau, qui s'était lui-même inspiré de Juvénal.

Nouveautés à tous égards, puisque vous pourrez ou produire ou recueillir des Ouvrages encore inconnus, ou ce qui revient au même des Ouvrages absolument oubliés¹¹⁰⁰.

À cette tâche qui consiste à produire ou à recueillir des poésies correspond une figure d'auteur qui se définit davantage comme diffuseur, comme truchement d'une culture galante à répandre de Paris à la province, et dont le travail d'invention se réduit au choix des pièces à offrir au public. En ce sens, l'essor de la presse et de l'imprimé, qui devait favoriser une diffusion élargie de la galanterie littéraire, et la construction de la figure du nouvelliste comme éditeur ou compilateur ont eu pour effet de modifier considérablement les possibilités qui s'offraient à l'auteur galant. En effet, alors qu'il adoptait traditionnellement un *ethos* nobiliaire adossé à l'amateurisme, il se trouve davantage déterminé, au XVIII^e siècle, par la dynamique qui anime un champ littéraire en plein développement et doit chercher de nouvelles justifications à sa pratique, notamment du côté de l'artisan. Cette figure ne pourra toutefois être rendue légitime que par l'entremise d'un discours qui se présente comme une défense du mineur dans lequel s'inscrivent à la fois les genres investis et le mode de production favorisé. Les différentes scénographies intègrent alors diverses considérations concernant la valorisation d'une pratique frivole, exclusivement vouée au divertissement en même temps que le processus d'assemblage, de collage, qui rend compte d'une pratique s'opposant à l'écriture inspirée du poète enthousiaste et qui s'adosse davantage à celle de l'écrivain de métier.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

CONCLUSION

Le panorama de la galanterie au XVIII^e siècle que nous avons esquissé aura permis d'observer les métamorphoses qu'a connues cette catégorie esthétique et d'offrir un nouveau regard sur une époque que l'on a trop longtemps considérée comme vouée tout entière à la prose philosophique. La galanterie représente, en effet, un point de vue privilégié pour aborder les œuvres autant sur le plan artistique que littéraire, c'est-à-dire comme relevant d'une histoire culturelle globale, et pour établir, par conséquent, des correspondances entre des pratiques qu'oriente et informe un même goût : le rococo. Le petit, le joli, le gracieux, le badin deviennent alors autant de qualités accordées tantôt à la manière d'un Boucher, tantôt à celle d'un Fontenelle, et à laquelle répond une multitude d'auteurs mineurs séduits par l'art de la bagatelle. D'une part, la pointe, l'antithèse ou l'équivoque constituent les formes privilégiées d'un style brillant qui fait écho à la touche légère du peintre, invitant le lecteur à entrer en connivence avec l'auteur et découvrant la badinerie parfois friponne cachée derrière le propos, tout comme Fragonard offrant le point de vue suggestif d'un « hasard heureux » au baron de Saint-Julien. D'autre part, la jolie tournure du style gracieux permet aux poètes de susciter une atmosphère de bonheur pastoral où l'amour, désormais un peu libertin, règne en maître et semble servir de pendant aux fêtes galantes d'un Watteau. De la poésie à la peinture, le rococo favorise partout la mise en mots et en images de thèmes variés, mais dont l'unité se trouve dans l'ambition de plaire à un public charmé par les plaisirs du cœur et de l'esprit. Le goût

pour le petit se donne alors à voir dans une esthétique qui fait « haro sur la grandeur¹¹⁰¹ », antique ou sublime, et qui se plaît à évoquer les tribulations d'un perroquet en terres françaises ou encore l'escapade de buveurs enjoués célébrant les plaisirs de la table. Dans ce contexte, les dieux d'Homère cèdent la place à ceux du gracieux Ovide, qui se présentent comme autant d'amants et maîtresses pouvant servir de métaphores aux galants modernes et fournir aux auteurs une galerie d'images propres à susciter une multitude de tableaux amoureux. À Jupiter et Mars succèdent Vénus et Bacchus en tant que dieux tutélaires des poètes galants, alors qu'à l'amour qu'éprouvent les amants se joint celui du vin, tous deux se rejoignant dans une célébration sensualiste des plaisirs que revendique le néo-épicurisme en vogue. C'est particulièrement dans cette inflexion vers un sensualisme affirmé que se situe ce qui distingue la galanterie du milieu du XVII^e siècle de celle qui se développera au tournant du siècle suivant. À une conception de l'amour comme jeu social mais, somme toute, encore soumise à certaines exigences de pudeur et de vertu, fera place une représentation des rapports amoureux particulièrement marquée par leurs manifestations sensibles et par un désir ardent de jouir des plaisirs qu'ils sont susceptibles de procurer. Dans ce contexte, tout est lié et se répond : la célébration de l'inconstance, le mouvement incessant du regard du spectateur contemplant avec délectation les toiles rocaille ou encore la sinuosité sans fin des courbes ondulant sur les consoles Louis XV.

À cet élargissement des sphères d'action de la galanterie rocaille répondra également une popularisation du modèle en littérature, qui passera notamment par la mise en place de certaines scénographies galantes qui rendront compte d'un mode d'écriture en mineur suivant lequel l'auteur se présente comme un amateur, adoptant parfois l'*ethos*

¹¹⁰¹ Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, op. cit., p. 241.

nobiliaire de celui qui fait montre d'une pratique désinvolte de la poésie, justifiée par le simple attrait du plaisir, ou tendant, de plus en plus souvent, vers la figure de l'écrivain de profession déplorant son statut de pauvre diable. Du reste, ce moment de transition entre la pratique mondaine de l'amateur et une pratique qui relève de la professionnalisation s'inscrit dans un mouvement général de revalorisation du travail des lettres au cours du XVIII^e siècle, qui se traduira par l'instauration de certaines normes régissant les pratiques commerciales du livre et qui contribuera à définir la figure moderne de l'écrivain. Les postures adoptées par les auteurs galants rendent compte de cette tension qui caractérise la difficile alliance de ces deux figures, celle, traditionnelle, de l'aristocrate amateur et celle, moderne, de l'écrivain de métier, à laquelle se trouve associé l'auteur de périodiques, plus particulièrement soumis à une logique commerciale.

Du reste, en reprenant les poncifs de la scène d'énonciation mondaine, les auteurs galants participent d'une pratique collective de l'écriture qui trouve sa légitimation, mais également son unité, dans le dialogue qu'elle permet d'instaurer entre les membres de cette grande « Académie errante » que représentent les auteurs dispersés dans ce nouveau royaume de galanterie aux frontières élargies. On assiste ainsi à un renforcement des scénographies galantes du XVII^e siècle, qui passe par les commentaires métatextuels. Au-delà d'une mise en scène de la parole vive, c'est maintenant celle des procédés d'écriture dont raffolent les auteurs galants, ce qui rend compte d'une certaine autonomisation de la galanterie littéraire par rapport à la scène mondaine. En ce sens, on pourrait sans doute émettre l'hypothèse selon laquelle c'est l'accomplissement plus tardif, par rapport à la littérature, de ce processus de légitimation de la galanterie dans les arts picturaux¹¹⁰² qui

¹¹⁰² En effet, il semble qu'on ait dû attendre du moins la Régence pour connaître d'abord la manifestation, puis le phénomène de démocratisation de la galanterie dans les champs notamment des beaux-arts et de

explique que celle-ci se soit répandue et démocratisée plus tôt dans le champ littéraire que dans les autres sphères culturelles. Toutefois, la dynamique d'extension de la galanterie à ces autres domaines montre bien que, loin de s'être éteinte à la fin du XVII^e siècle, celle-ci a plutôt connu un essor important, qui a certes contribué à en modifier certains aspects, mais qui n'en fait pas moins l'héritière de la Chambre bleue. En regard de cette filiation, le rôle des femmes est non seulement significatif, mais aussi générateur, surtout si l'on songe à quel point les lignes sinueuses que chérissent les meubles Louis XV et, plus généralement, l'esthétique rococo s'inspirent des courbes du corps féminin, dont le pinceau de Boucher reproduit à l'infini les grâces afin de mieux séduire. Aussi cette présence féminine, souvent indissociable d'un érotisme diffus, a-t-elle incité certains chercheurs, dont Alain Viala, à associer le libertinage du XVIII^e siècle à une forme de dérive de la galanterie¹¹⁰³. Si le rapport entre galanterie et libertinage mondain semble indéniable, il nous apparaît toutefois qu'il relève moins d'une dérive que de l'évolution, somme toute assez logique, d'une galanterie qui avait adopté, dès le début du siècle, les présupposés philosophiques qui seront ceux-là mêmes dont se réclameront les auteurs libertins. Notons toutefois que, lorsque le libertinage deviendra ce « brisement *total* de tous les freins¹¹⁰⁴ », les traits constitutifs de la galanterie (badinage, politesse, grâce, enjouement) s'estomperont, et c'est plutôt dans ce passage du badinage à la tromperie maligne et de la grâce de l'échange à la violence des rapports que se situe la fin de la galanterie et le début d'un libertinage roué qui culminera avec Sade à la fin du siècle.

l'ornementation, qu'ont entre autres permis l'essor de la catégorie des riches financiers et de celle des amateurs contribuant au développement commercial de l'imagerie et de l'architecture rocaille.

¹¹⁰³ Voir *La France galante*, *op. cit.*, p. 449-sq.

¹¹⁰⁴ Donatien Alphonse François, marquis de Sade, « Histoire de Juliette ou les prospérités du vice » [1797], dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1987, t. 9, p. 507.

À partir des années 1760, la galanterie fera également face à un autre adversaire, mais qui procède d'un esprit tout opposé à celui du libertinage, celui qu'illustre le roman moral dont Rousseau fournit le modèle achevé. En effet, la vogue de *La nouvelle Héloïse* et des romans anglais, et le retour à une forme de vertu que dédaignaient les auteurs galants, contribuera également à une désaffection de plus en plus généralisée pour la galanterie littéraire, dont les thèmes sont désormais jugés frivoles et les propos, artificieux. C'est déjà ce que remarquait Montesquieu dans *L'esprit des lois*, où il affirmait que la galanterie « n'est point l'amour, mais le délicat, mais le léger, mais le perpétuel mensonge de l'amour¹¹⁰⁵ ». Or, si cet aspect de la galanterie qui en fait un simple code langagier était encore pris en bonne part par Montesquieu, Diderot considère plutôt que celui-ci a dégénéré : « Les hommes véritablement galans sont devenus rares ; ils semblent avoir été remplacés par une espèce d'hommes avantageux, qui ne mettent que de l'affectation dans ce qu'ils font, parce qu'ils n'ont point de grâces, & que du jargon dans ce qu'ils disent, parce qu'ils n'ont point d'esprit, ont substitué l'ennui de la fadeur aux charmes de la *galanterie*¹¹⁰⁶ ». Diderot ajoute même que, en ce qui concerne la galanterie amoureuse, que « [l]a *galanterie* considérée comme un vice du cœur, n'est que le libertinage auquel on a donné un nom honnête¹¹⁰⁷ ». Ainsi, à la fois dans son acception comme manière de dire et d'écrire, mais aussi comme manière d'aimer, la galanterie est désormais jugée comme fade et vicieuse. Cette critique de la galanterie au milieu du siècle, en même temps que devient plus acerbe celle du rococo, procède

¹¹⁰⁵ Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *De l'esprit des lois, ou du rapport que les lois doivent avoir avec la Constitution de chaque Gouvernement, etc.*, nouv. éd., première partie, A Genève, Chez Barrillot et fils, 1749, p. 203.

¹¹⁰⁶ Denis Diderot, « Galanterie (morale) », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedia.uchicago.edu>.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

assurément d'une conception nouvelle du moi, que ne déterminent plus tant son caractère social que ses sentiments intimes, thèse qui ne pouvait guère s'accorder avec une morale et une esthétique qui considéraient que le bonheur se trouvait dans les plaisirs procurés par une société du divertissement. De même, dans le champ à la fois littéraire et artistique, le retour d'une esthétique du sublime qu'encouragera un Diderot supplantera bientôt les grâces badines et éphémères d'œuvres dont l'ambition se limitait à *piquer* le cœur et l'esprit en suscitant un plaisir fugitif.

Ainsi la faveur passa-t-elle de Fontenelle à Chateaubriand, et de Boucher à David, si bien que les productions ingénieuses dictées par la célébration d'événements ou de plaisirs jugés futiles ou frivoles céderont le pas aux œuvres qu'enfante une énergie créatrice, suivant les principes d'une esthétique nouvelle qui seront ceux des poètes romantiques de la prochaine génération. Au seuil de cette étude s'était d'ailleurs imposé le souvenir d'Hugo et sans doute convient-il de clore celle-ci en rappelant à nouveau l'auteur de *Quatrevingt-treize* qui propose, dans la description de la salle de la Convention, une image éloquente de ce passage fatal à la galanterie rocaille :

En dehors de toute émotion politique, et à ne voir que l'architecture, un certain frisson se dégageait de cette salle. On se rappelait confusément l'ancien théâtre, les loges enguirlandées, le plafond d'azur et de pourpre, le lustre à facettes, les girandoles à reflets de diamants, les tentures gorge de pigeon, la profusion d'amours et de nymphes sur le rideau et sur les draperies, toute l'idylle royale et galante, peinte, sculptée et dorée, qui avait empli de son sourire ce lieu sévère, et l'on regardait partout autour de soi ces durs angles rectilignes, froids et tranchants comme l'acier ; c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David¹¹⁰⁸.

La Révolution marquera bel et bien ce point de non-retour pour une esthétique que fécondaient les splendeurs de la mondanité d'Ancien Régime, qui en célébrait les modes de sociabilité et la culture, ceux-là même que contesteront les révolutionnaires. C'est justement cette esthétique du plaisir et du bonheur social, de la badinerie et de

¹¹⁰⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Yves Gohin (éd.), Paris, Gallimard, 1979 [1874], p. 201.

l'enjouement, de la grâce et de la politesse que nous souhaitions remettre en lumière et dont il s'agissait de ranimer le souvenir, enseveli sous les décombres de la Terreur, afin de mieux comprendre ce qui en fait désormais un lieu de mémoire¹¹⁰⁹. Aussi frivoles fussent-elles jugées, ces petites poésies ont contribué à ouvrir la voie à une littérature qui réservait une place primordiale au goût, au sentiment du lecteur, qui se donnait comme fin première le plaisir esthétique et qui témoignait, dès lors, d'une conception particulièrement moderne de la littérature où nous pouvons précisément reconnaître ce qui fait la grandeur des petits genres.

¹¹⁰⁹ Voir Noémie Hepp, « La galanterie », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. 3, vol. 2, 1992.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

BERNARD, Catherine, « Le Prince Rosier », « Riquet à la houppe », *Inès de Cordoue. Nouvelle espagnole* [1694], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.

BERNARD, Pierre-Joseph, *L'art d'aimer et poésies diverses de M. Bernard*, s.l., s.n., [1775].

Bibliothèque de campagne, ou amusemens de l'esprit et du cœur, La Haye, chez Jean Neaulme, t. 3, 1740.

Bibliothèque de campagne, ou amusemens de l'esprit et du cœur, La Haye, chez Jean Neaulme, t. 6, 1737.

CERCEAU, Jean-Antoine du, *Poesies diverses du père du Cerceau*, Amsterdam, par la Compagnie, 1749.

CHAULIEU, Guillaume Amfrye, abbé de, *Œuvres de Chaulieu, d'après les manuscrits de l'Auteur*, La Haye, chez Gosse Junior, 1777, t. 2.

CHAULIEU, Guillaume Amfrye, abbé de, et LA FARE, Charles-Auguste, marquis de, *Poesies de monsieur l'abbé de Chaulieu, et de monsieur le marquis de La Fare*, nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée, La Haye, chez C. de Rogissart & Sœurs, 1731.

COYER, Gabriel, *Bagatelles morales*, Londres, et se trouvent à Paris, chez Duschesne, 1755.

DESFORGES-MAILLARD, Paul, *Poesies de mademoiselle de Malcrais de La Vigne*, Paris, chez la Veuve Pissot, Chaubert, Clousier, Neuilly, Ribou, 1735.

DESFORGES-MAILLARD, Paul, *Œuvres en vers et en prose de M. Desforges-Maillard*, Amsterdam, chez Jean Schreuder, & Pierre Mortier le jeune, 1759, t. 1 et 2.

DURAND, Catherine, « La Fée Lubantine », *La Comtesse de Mortane* [1699], « L'origine des fées », « Le Prodige d'amour », *Les petits soupers de l'année 1699 ou Aventures galantes, avec l'origine des fées* [1702], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle

Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.

EFFEN, Juste van, *La bagatelle ou discours ironiques, où l'on prête des sophismes ingénieux au vice & à l'extravagance, pour en faire mieux sentir le ridicule*, nouvelle édition, revue et corrigée, Lausanne et Genève, chez Marc-Mich. Bousquet & Comp., 1743.

Extraordinaire du Mercure galant, Paris, au Palais, janvier 1678.

Extraordinaire du Mercure galant, Paris, au Palais, juillet 1680.

Extraordinaire du Mercure galant, Paris, au Palais, janvier 1682.

Extraordinaire du Mercure galant, Paris, au Palais, avril 1685.

Extraordinaire du Mercure galant. Paris, au Palais, juillet 1685.

Extraordinaire du Mercure galant, Paris, au Palais, octobre 1685.

GACON, François, *Les odes d'Anacreon et de Sapho en vers françois par le poëte sans fard*, Rotterdam, chez Fritsch et Böhm, 1712.

FONTENELLE, Bernard le Bovier de, *Œuvres de monsieur de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, chez Saillant, Desaint, Regnard, des ventes de la Doué, 1767, t. 4.

FONTENELLE, Bernard le Bovier de, *Œuvres de monsieur de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, chez Brunet, 1752, t. 8.

GENEST, Charles-Claude, *Les divertissemens de Seaux*, Trevoux, et se vendent à Paris, chez Etienne Ganeau, 1712.

GENEST, Charles-Claude, *Suite des divertissemens de Seaux, contenant Des Chansons, des Cantates & autres Pieces de Poësies. Avec la description des Nuits qui s'y sont données, & les Comedies qui s'y sont jouées*, Paris, chez Etienne Ganeau, 1725.

GRESSET, Jean-Baptiste, *Œuvres de M. Gresset, de l'Academie françoise*, nouvelle édition, Londres, chez Edouard Kelmarneck, 1748, t. 1.

*La bigarrure, recueil de pièces fugitives. Par Mr. D. H****, Lausanne, chez Michel Bousquet, 1756.

LA FARE, Charles-Auguste, marquis de, *Poësies de monsieur le marquis de La Farre*, Genève, s.n., 1777.

LA FONTAINE, Jean de, *Les amours de Psyché et de Cupidon, suivies d'Adonis, Poëme*, Paris, Didot l'aîné, 1797 [1669].

LA FORCE, Charlotte-Rose de Caumont de, « La Puissance d'Amour », « Le Pays des Délices », « Vert et Bleu » [1698], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.

LAMBERT, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de, *Réflexions nouvelles sur les femmes, par une Dame de la Cour de France*, Londres, chez J.P. Coderc, 1730.

LAMBERT, Louis, *L'éloge des François ou l'apologie de la frivolité*, [s.l.], [s.n.], 1755.

LA PORTE, Joseph de, *Le porte-feuille d'un homme de gout, ou l'esprit de nos meilleurs poëtes*, Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Vincent, 1765, t. 2.

LE BRUN, Antoine-Louis, *Epigrammes, madrigaux, et chansons. Par Monsieur le Brun*, Paris, chez Nicolas Le Breton, fils, 1714.

LE BRUN, Antoine-Louis, *Odes galantes et bacchiques. Par Monsieur Le Brun*, Paris, chez Guillaume Cavelier fils, 1719.

Le Mercure de Juin & Juillet, Paris, chez Guillaume Cavelier, la Veuve Pierre Ribou, Guillaume Cavelier, Fils, André Cailleau, juin et juillet 1721.

Le Mercure, Paris, chez Guillaume Cavelier, la Veuve Pierre Ribou, Guillaume Cavelier, Fils, André Cailleau, août 1721.

Le nouveau Mercure galant, Contenant tout ce qui s'est passé de curieux depuis le premier de Janvier, jusques au dernier Mars 1677, Paris, chez Jean Ribou, au Palais, mars 1677.

Le nouveau Mercure galant. Contenant tout ce qui s'est passé de plus curieux pendant le mois d'Avril de l'année 1677, Paris, chez Estienne Loyson, au Palais, avril 1677.

Le nouveau Mercure galant. Contenant les Nouvelles du mois de May 1677 & plusieurs autres, Paris, chez Guillaume de Luyne, au Palais, mai 1677.

Le nouveau Mercure galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Novembre 1677. & plusieurs autres, Paris, chez Guillaume de Luyne, au Palais, novembre 1677.

Le nouveau Mercure galant. Contenant les Nouvelles du Mois de Décembre 1677. & plusieurs autres, Paris, chez Claude Barbin, au Palais, décembre 1577 [sic pour 1677].

Le perroquet, ou melange de diverses pieces interessantes pour l'esprit et pour le cœur, Francfort sur le Meyn, chez François Varrentrapp, 1742, 2 t.

Le porte-feuille trouvé, ou tablettes d'un curieux, Contenant quantité de Pièces fugitives de Mr. de Voltaire, qui ne sont dans aucune de ses Editions, Geneve, chez les Libraires associés, 1757.

« Lettre à Mme de *** contenant la relation d'une Révolution arrivée à Cythère », Paris, Prault Père, 1736, dans Sébastien Drouin (éd.), *Pèlerinages pour Cythère au siècle des Lumières*, Paris, Hermann, 2012.

LÉVESQUE, Louise, « Le Prince des Aigues marines », « Le Prince invisible » [1744], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Bigarures ingenieuses, ou Recüeil de diverses Pieces galantes en prose & en vers*, suivant la copie de Paris, chez Jean Guignard, 1696.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Les jeux d'esprit ou la promenade de la princesse de Conti a Eu*, Paris, chez Auguste Aubry, 1862.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, « Lettre à Madame D.G*** », *Œuvres mêlées* [1695], dans Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil, *Contes*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.

LINTOT, Catherine de, « Timandre et Bleurette », « Le Prince Sincer », « Tendrebrun et Constance » [1735], dans Madame Lévesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet, Madame de Lintot, Madame Fagnan, Madame Le Marchand, Madame de Lassay, Mademoiselle Falques, *Contes*, avec Mademoiselle de Lussan, *Les veillées de Thessalie*, Raymonde Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007.

LUBERT, Marguerite de, « Étoilette » [1752], « La Princesse Camion » [1743], « La Princesse Couleur-de-Rose et le Prince Céladon » [1743], « La Princesse Sensible et le Prince Typhon » [1743], « Tecserion » [1737], dans *Contes*, Aurélie Zygél-Basso, (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005.

MARIVAUX, Pierre de, « Le cabinet du philosophe » [1734], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969.

MARIVAUX, Pierre de, « Lettres sur les habitants de Paris » [1718], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969.

MARIVAUX, Pierre de, « L'indigent philosophe » [1727], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969.

MARIVAUX, Pierre de, « Le spectateur français » [1721-1724], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot (éd.), *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier frères, 1969.

Mercure de France, dédié au Roy, Paris, chez Guillaume Cavelier, Guillaume Cavelier, fils, Noel Pissot, janvier 1724.

Mercure de France, dédié au Roy, Paris, chez Guillaume Cavelier, la veuve Pissot, Jean de Nully, 1735.

« Mercure galant. Contenant plusieurs histoires veritables, Et tout ce qui s'est passé depuis le premier Janvier 1672, jusques au Depart du Roy », Paris, Theodore Girard, 1672, dans *Mercure galant I, 1672-1674*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

Mercure galant, Paris, au Palais, janvier 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, juillet 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, août 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, septembre 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, octobre 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, novembre 1678.

Mercure galant, Paris, au Palais, décembre 1678.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, mars 1679.

Mercure galant. Dedié à monseigneur le dauphin, Paris, au Palais, janvier 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le dauphin, Paris, au Palais, février 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, mars 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, mai 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juin 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juillet 1680.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juillet 1681, première partie.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, janvier 1682.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, août 1682.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, septembre 1682, première et seconde partie.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, octobre 1682, première et seconde partie.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, novembre 1682.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, décembre 1682.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, mars 1685.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, avril 1685.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juillet 1685.

Mercure galant. Dedié A Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, décembre 1685.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, janvier 1686.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, divisé en deux parties, Paris, au Palais, février 1686.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, divisé en deux parties, Paris, au Palais, décembre 1686.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, janvier 1687.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, au Palais, juillet 1687.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, Galerie-Neuve du Palais, avril 1690.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, Galerie-Neuve du Palais, juillet 1690.

Mercure galant. Dedié a Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, mars 1694.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, mai 1695.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, octobre 1695.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, juin 1697.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, janvier 1699.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, février 1699.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, novembre 1699.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, décembre 1699.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, janvier 1700.

Mercure galant. Dedié à Monseigneur le Dauphin, Paris, chez Michel Brunet, mai 1710.

*Mercure galant. Par le Sieur Du F***, Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou, Gilles Lamesle, juin, juillet et août 1710.*

Mercure galant. Par le Sieur L.F, Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou, Gilles Lamesle, mai 1714.

Mercure galant. Par le Sieur L.F, Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou, Pierre Huet, août 1714.

Mercure galant. Par le Sieur L.F., Paris, chez Daniel Jollet, Pierre Ribou, Pierre Huet, septembre 1714.

Mercure galant. Par le Sieur Le Fevre, Paris, chez D. Jollet, & J. Lamesle, septembre 1715.

PIRON, Alexis, *Œuvres badines*, Paris, chez les Marchands de Nouveauté, 1796.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Le recueil du Parnasse, ou nouveau choix de pièces fugitives en prose & en vers*, Paris, chez Briasson, 1743 t. 1, partie première et seconde.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez Antoine-Urbain Coustelier, 1741, t. 12.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, quatrième édition, corrigée, abrégée et augmentée, La Haye, chez Pierre Gosse, 1742, t. 3.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, cinquième édition, corrigée, abrégée et augmentée, La Haye, chez Pierre Gosse. 1742, t. 4.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit. Ouvrage périodique*, Paris, chez Antoine-Urbain Coustelier. 1742, t. 13.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez La Vve Pissot, Jean-Augustin Grange, Jacques-François Quillau, Fils, 1748, t 1.

PRÉTOT, Étienne André Philippe de, *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, chez La Veuve Pissot, Huart & Moreau, Fils, Libraires de la Reine, & Libraires-Imprimeurs de Mgr le Dauphin, De Bure, l'aîné, 1749, t. 2.

Recueil de poësies diverses, nouvelle édition revue, corrigée et beaucoup augmentée, Paris, chez la Veuve Etienne, 1733.

SAINTONGE, Louise-Geneviève Gillot de, *Poesies galantes de madame de Saintonge*, Paris, au Palais, chez Jean Guignard, 1696.

VILLEMERT, Pierre-Joseph Boudier de, *Apologie de la frivolité. Lettre à un Anglois*, Paris, chez Prault père, 1750.

II. Ouvrages consultés (avant 1800)

ALEMBERT, Jean le Rond d', « Conversation », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedia.uchicago.edu>.

« Ana », « Badinage », « Négligé », dans Académie française, *Dictionnaire*, 1762.

B., M., « Joli », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL

Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

« Badinage », « Badiner », « Badinerie », « Épigramme », « Madrigal », dans Antoine Furetière, M. Basnage de Beauval et M. Brutel de La Rivière, (dir.), *Dictionnaire universel*, La Haye, chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean van Duren, Charles Le Vier, la Veuve van Dole, t. 1, 1727.

BATTEUX, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, chez Durand, 1747.

BELLEGARDE, Jean-Baptiste Morvan de, *Modèles de conversations pour les personnes polies*, Paris, chez Jean & Michel Guignard, 1701.

« Bigarrure », « Épigramme », « Madrigal », dans Académie française, *Dictionnaire*, 1694.

BLONDEL, Jacques-François, *L'homme du monde éclairé par les arts*, M. de Bastide (éd.), Amsterdam et se trouve à Paris, chez Monory, 1774.

BOUHOURS, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues* [1687], nouvelle édition, Paris, chez Michel Brunet, 1715.

BOUHOURS, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Amsterdam, chez Jacques Le Jeune, 1671.

BUFFIER, Claude, *Grammaire française, sur un plan nouveau, avec un traité de la prononciation des e, & un abrégé des règles de la poésie française*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, chez Marc Bordelet, 1732.

CHOISY, François-Timoléon de, *La nouvelle Astrée, dédiée à son Altesse royale Madame*, Paris, chez Nicolas Pepie, 1712.

COCHIN, Charles-Nicolas, *Œuvres diverses de M. Cochin, Secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Ou Recueil de quelques pieces concernant les arts*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert père, 1771, t. 1.

CORNEILLE, Thomas, *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en vers françois*, Paris, chez Gabriel Quinet, 1669.

DESFONTAINES, Pierre-François-Guyot, « Abus du bel esprit », dans *Le pour et le contre, ouvrage méthodique d'un gout nouveau*, Paris, chez Didot, 1734, nombre XXXV, t. 3.

DIDEROT, Denis, « Agréable », « Beau, joli », « Galanterie (morale) », « Imitation », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir), *Encyclopédie ou dictionnaire*

raisonné des sciences des arts et des métiers, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », dans Michel Delon (éd.), *Salons*, Paris, Gallimard, 2008 [1765].

DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, an IV de la république.

DIDEROT, Denis, *Salons*, Michel Delon (éd.), Gallimard, 2008.

DU BOS, Charles, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], 4^e éd., Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1746, t. 1.

FONTENELLE, Bernard le Bovier de, « Discours sur la nature de l'épique », dans *Œuvres de monsieur de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, chez Saillant, Desaint, Regnard, des ventes de la Doué, 1767, t. 4.

FURETIÈRE, Antoine, « Bigarrure », dans *Dictionnaire universel*, 1690.

« Fugitif », dans *Dictionnaire universel françois et latin, etc.*, nouvelle édition corrigée, Paris, Veuve Delaulne, 1732, t. 2.

GAMACHES, Étienne-Simon de, *Les agréments du langage réduits à leurs principes* [1718], 3^e partie, Jean-Paul Sermain (éd.), Paris, Édition des Cendres, 1992.

GRACIÀN, Baltasar, *Art et figures de l'Esprit. Agudeza y arte de ingenio* [1642], Benito Pellegrin (trad.), Paris, Seuil, 1983.

HUET, Pierre-Daniel, *Huetiana, ou pensées diverses de M. Huet, Evêque d'Avranches*, Paris, chez Jacques Estienne, 1722.

JAUCOURT, Louis de, « Épique », « Grace [Mythologie] », « Peinture. [Hist. des beaux-arts] », « Style », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

« Joli », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedie.uchicago.edu>.

« Jouissance », dans *Supplément au dictionnaire universel françois et latin*, Nancy, chez Pierre Antoine, 1752, t. 2.

LA CROIX, Phérotée de, *L'art de la poésie françoise et latine, avec une idée de la musique, sous une nouvelle methode*, Lyon, chez Thomas Amaulry, 1694.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1747.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, « Discours sur l'Eglogue », dans *Œuvres de monsieur Houdar de La Motte*, Paris, chez Prault l'aîné, 1754, t. 3.

LA PORTE, Joseph de, *École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, chez Babuty, fils et Brocas & Humblot, 1764, t. 1.

LE BLANC, Jean-Bernard, *Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc, Historiographe des Bastimens du Roi. Nouvelle Edition de celles qui ont paru sous le titre de Lettres d'un François*, Amsterdam, [s.n.], 1751, 2 t.

LE BRUN, Charles, *Conférence de Monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'Academie de peinture et de sculpture. Sur l'expression generale & particuliere. Enrichie de Figures gravées par B. Picart*, Amsterdam, Paris, J.L. De Lorme et E. Picart, 1698.

LE BRUN, Charles, « Lettre de M. Le Brun à M. de Benserade », dans Isaac de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en Rondeaux*, Paris, de l'Imprimerie royale, 1676, n.p.

LE NOBLE, Eustache, « Au lecteur », dans *Histoire de Ildegerte reine de Danemark et de Norwege ; ou l'Amour magnanime. Par M. D****, Amsterdam, chez Jean-Louis de Lorme, 1695.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, « Avertissement », dans *Les caprices du destin, ou recueil d'histoires singulieres et amusantes. Arrivées de nos jours*, Paris, au Palais, chez Pierre-Michel Huart, 1718, n.p.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *L'érudition enjouée, ou Nouvelles sçavantes, satiriques et galantes, écrite à une Dame Françoise, qui est à Madrid*, Paris, J. Ribou, 1703.

LIMOJON DE SAINT-DIDIER, Alexandre-Toussaint, *Le voyage du Parnasse*, Rotterdam, chez Fristch & Bohm, Libraires, 1716.

Manière de parler la langue françoise selon ses diferens styles, Lyon, chez Claude Rey, 1697.

MARMONTEL, Jean-François, « Affectation », dans Sophie Le Ménahèze, (éd.), *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 106-110.

MAYER, Charles Joseph de, « Discours sur l'origine des contes des fées », dans *Le cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, Amsterdam et Paris, rue et hotel Serpente, 1786, t. 37.

MÉRÉ, Antoine Gombaud, chevalier de, *De la conversation. Discours de monsieur le chevalier de Méré. À Madame ****, Paris, chez Denys Thierry et Claude Barbin, 1677.

MÉRÉ, Antoine Gombaud, chevalier de, *Les conversations D.M.D.C.E.D.C.D.M.*, Paris, chez Claude Barbin, 1670.

Mercur de France, Paris, chez Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, décembre 1765.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de, *De l'esprit des loix, ou du rapport que les loix doivent avoir avec la Constitution de chaque Gouvernement, etc.*, nouv. éd., Genève, chez Barrillot et fils, 1749, première partie.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de, *Essai sur le goût*, Éloïse Lièvre (éd.), Paris, Gallimard, [1757] 2010.

OPOIX, M., « Le joli. A Mademoiselle An... », dans *Mercur de France*, Paris, chez Lacombe, octobre 1770, p. 18-19.

« Papilloter », dans Académie française, *Dictionnaire*, 1798.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie*, Paris, chez la Veuve de Jean Bapt. Coignard et Jean Baptiste Coignard fils, 1692, t. 3.

PLUCHE, Noël-Antoine, *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes, et de Moïse*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1740, t. 2.

Recueil de pièces galantes, en prose et en vers, de Madame la comtesse de La Suze, et de Monsieur Pelisson, Trévoux, de l'imprimerie de S.A.S., 1725, t. 1.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, « Histoire de Juliette ou les prospérités du vice » [1797], dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1987, t. 9.

SAINT-MARD, Toussaint Rémond de, *Réflexions sur la poésie en general, sur l'Eglogue, sur la Fable, sur l'Elégie, sur la Satire, sur l'Ode & sur les autres petits Poèmes. Comme Sonnet, Rondeau, Madrigal, &c. Suivies de trois lettres sur la décadence du Goût, en France*, La Haye, chez C. de Rogissart & Sœurs, 1734.

STAAL DE LAUNAY, Marguerite Jeanne Cordier, baronne de, *Mémoires de madame de Staal. Écrits par elle-même*, Londres, [s.n.], 1755.

Traité des belles-lettres sur la poésie française, à l'usage de la jeunesse, par M. A. D. M. D. B. D., Avignon, [s.n.], 1747.

TRUBLET, Nicolas-Charles-Joseph, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, chez Briasson, 1754-1760, t.1-4.

VAUMORIÈRE, Pierre Ortigue de, *L'art de plaire dans la conversation*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de divers entretiens, Amsterdam, chez Henri Schelte, 1711 [1692].

VILLEDIEU, Marie-Catherine-Hortense de, « Épître à Monseigneur de Lionne, Secrétaire et Ministre d'État, etc. », dans *Les annales galantes* [1670], Paris, Société des textes français modernes, 2004.

VILLIERS, Pierre de, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, chez Jacques Collombat, 1699.

VISÉ, Jean Donneau de, « Préface », dans *Les nouvelles galantes, comiques, et tragiques*, Paris, chez Estienne Loyson, 1680, t. 1.

VOLTAIRE, « Esprit », « Galant », « Grace [Grammaire. Littérature. Mythologie] », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (éd.), <http://encyclopedia.uchicago.edu>.

VOLTAIRE, « Esprit », dans *Œuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire philosophique*, Paris, chez Furne, 1835, t. 7.

III. Ouvrages consultés (après 1800)

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

ANGELET, Christian et HERMANN, Jan (éd.), *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle, 1751-1800*, Saint-Étienne, Louvain, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Presses universitaire de Louvain, 2003.

BAHIER-PORTE, Christelle et JOMAND-BAUDRY, Régine (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009.

BAILEY, Colin B. et al., *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard. Chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2003.

BAILEY, Colin B., HAMILTON Carrie A. et ROSENBERG, Pierre (dir.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Texas, Paris, Kimbell Art Museum, Réunion des musées nationaux, 1991.

BARON, Philippe et MANTERO, Anne (dir.), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, PU Franc-Comtoises, 2000.

BART, Jean et WAHL, Élisabeth (dir.), *Le vin, Dix-huitième siècle*, n° 29, Paris, PUF, 1997.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris, Albin Michel, 1994.

BERCHTOLD, Jacques, DÉMORIS, René et MARTIN, Christophe (dir.), *Violences du rococo*, Bordeaux, PU Bordeaux, 2012.

BLANCO, Mercedes, « Le goût des Espagnols. L'émergence d'un concept », dans Alain Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation, des femmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres, 1994, p. 1-22.

BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992.

BOCH, Julie, *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, 2002.

BRADY, Patrick, « Is *Candide* really Rococo ? », *L'esprit créateur*, vii, 1967, p. 234-242.

BRADY, Patrick, « Rococo and Neo-Classicism », *Studi francesi*, xxii, 1964, p. 34-49.

BRADY, Patrick, « Rococo style in french literature », *Studi francesi*, xxx, 1966, p. 428-437.

BRADY, Patrick, *Rococo style vs Enlightenment novel. With essays on Lettres Persanes, La vie de Marianne, Candide, La Nouvelle Héloïse, Le neveu de Rameau*, Genève, Slatkine, 1984.

BRAY, Bernard et STROSETZKI, Christoph (dir.) *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*. Paris, Klincksieck, 1995.

BRUGEROLLES, Emmanuelle (dir.), *Boucher, Watteau and the Origin of the Rococo*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2005.

CHANTALAT, Claude, « Deux monographies sur la notion de goût du début du XVIII^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation, des femmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres, 1994, p. 41-54.

CHATELAIN, Marie-Claire, « Bussy-Rabutin et la figure galante d'Ovide : modèle, parallèle, identification personnelle », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 17-33.

CHATELAIN, Marie-Claire, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion 2008.

COOK, Malcolm et PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle (dir), *Anecdotes, faits-divers, Contes, nouvelles, 1700-1820*, actes du colloque d'Exeter, septembre 1998, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Wier, 2000.

COUPERUS, Marianne Constance, *Un périodique français en Hollande. Le Glaneur historique (1731-1733)*, Mouton, The Hague-Paris, 1971.

CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002.

DANDREY, Patrick, « Éloge de la frivolité. Tolérance et idéal mondain au XVII^e siècle », dans *Études littéraires*, vol. 32, n° 1-2, 2000, p. 111-123.

DANDREY, Patrick, *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991.

DANDREY, Patrick, « Les temples de Volupté. Régime de l'image et de la signification », dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine. Adonis, Le songe de vaux et Les amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, 1997, p. 181-210.

DARMON, Jean-Charles, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France*, Paris, PUF, 1998.

DECLERCQ, Gilles, « Rhétorique des Entretiens d'Ariste et d'Eugène du père Bouhours (1671) ou la grâce de la bagatelle », dans Volker Kapp (dir.), *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre, Biblio 17*, vol. 80, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, p. 195-298.

DEFRANCE, Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », dans Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 27-48.

DEFrance, Anne et PERRIN, Jean-François (dir.), *Le conte en ses paroles, la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DELFT, Louis van, *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

DELMAS, Christian et GEVREY, Françoise (dir.), *Nature et culture à l'âge classique*, Toulouse, PU du Mirail, 1997.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

DELON, Michel, « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, République des arts*, Genève, Droz, 2008, p. 343-352.

DÉMORIS, René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », dans *Dix-huitième siècle*, n° 3, Paris, Garnier, 1971, p. 337-357.

DENIS, Delphine, « Classicisme, préciosité et galanterie », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (dir.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 117-130.

DENIS, Delphine, « Conversation et enjouement au XVII^e siècle : l'exemple de Madeleine de Scudéry », dans Alain Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation, des femmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres, 1994, p. 111-129.

DENIS, Delphine, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

DENIS, Delphine, « Les inventions de *Tendre* », dans *Intermédialités*, n° 4, 2004, p. 45-66.

DENIS, Delphine, « Les voix de La Fontaine : vers une lecture sémio-stylistique d'*Adonis*, *Le songe de Vaux* et *Les amours de Psyché*, dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine. Adonis, Le songe de vaux et Les amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, 1997, p. 145-179.

DENIS, Delphine, *Madeleine de Scudéry. « De l'air galant » et autres conversations. Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Champion, 1998.

DENIS, Delphine, « Réflexions sur le “style galant” : une théorisation floue », dans Georges Molinié (dir.), *Le style au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 28, 1996, p. 147-158.

DENIS, Delphine, « “Savoir la carte” : voyage au Royaume de Galanterie », dans *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 179-189.

DICKHAUT, Kirsten (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 69, Paris, Armand Colin, 2009.

DICKHAUT, Kirsten, « Touché ! La sympathie affectée par la galanterie chez Watteau et Marivaux », dans Kirsten Dickhaut (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 69, Paris, Armand Colin, 2009, p. [109]-124.

DIECKMANN, Herbert, « Reflections on the use of Rococo as a period concept », dans *The disciplines of criticism*, 1968, p. 419-436.

DINAUX, Arthur, *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes : leur histoire et leurs travaux*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867.

DOIRON, Normand, *Diéreville. Relation du voyage du Port Royal de l'Acadie suivie de Poésies diverses*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997.

DORNIER, Carole, « Bel esprit et spécificité du littéraire au XVIII^e siècle », dans Alain Goulet (dir.), *Le littéraire, qu'est-ce que c'est ?*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 45-57.

DUCHÊNE, Roger (dir.), *La Fontaine. Adonis, Le songe de Vaux, Les amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, Paris, Klincksieck, 1997.

DUCHÊNE, Roger, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1999.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam, « Oublier les précieuses ? Critique d'une catégorie critique (1999-2009) », dans Martine Reid (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2001, p. 43-54.

DURANTON, Henri, *Le pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.

EBELING, Jörg, « La conception de l'amour galant dans les "tableaux de mode" de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme devoir mondain », dans Kirsten Dickhaut (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 69, Paris, Armand Colin, 2009, p. 227-244.

ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Champs Flammarion, 1985.

ERHARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

FRAISSE, Luc (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, H. Champion, 2000.

FREIDEL, Nathalie et LECLERC, Jean, « Le Dialogue des héros de roman de Boileau : de la galanterie des anciens aux simulacres des jeux mondains », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 297-310.

FUHRING, Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo. 1695-1750*, Turin-London, Umberto Allemandi & C., 1999.

FUMAROLI, Marc, « De l'âge de l'éloquence à l'âge de la conversation : la conversion de la rhétorique humaniste dans la France du XVII^e siècle », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 25-45.

FUMAROLI, Marc, « La conversation », dans *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.

FUMAROLI, Marc, *La diplomatie de l'esprit : De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 1998.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.

FUMAROLI, Marc, « Les enchantements de l'éloquence : Les fées de Charles Perrault ou de la littérature », dans Marc Fumaroli (dir.), *Le statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. [152]-186.

GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.

GÉNÉTIOT, Alain, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Études des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.

GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

GÉNÉTIOT, Alain, « Un art poétique galant : *Adonis, Le songe de Vaux, Les Amours de Psyché* », dans Roger Duchêne (dir.), *La Fontaine, Adonis, Le songe de Vaux, Les amours de Psyché, Littératures classiques*, n° 29, Paris, Klincksieck, 1997, p. 47-66.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GEVREY, Françoise, BOCH, Julie et HAQUETTE, Jean-Louis (dir.), *Écrire la nature au XVIII^e siècle. Autour de l'abbé Pluche*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.

GEVREY, Françoise et LÉVRIER Alexis (dir.), *Érudition et polémique dans les périodiques anciens (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Reims, Epure, 2007.

GONCOURT, Edmond et Jules de, « L'art du XVIII^e siècle », dans *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985.

GRANDE, Nathalie et NEDELEC, Claudie (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012.

GRANDE, Nathalie, « La métamorphose galante de l'histoire antique : modalités et enjeux d'une poétique », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 229-244.

GRELL, Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, Voltaire foundation, 1995.

HABIB, Claude, *La galanterie française*, Paris, Gallimard, 2007.

HARVEY, Sara, « “Qu'y a-t-il de nouveau aujourd'hui ?” : la présence des nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé », dans Karine Abiven et Laure Depretto, *Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles), Littératures classiques*, n° 78, Paris, Armand Colin, 2012, p. 49-64.

HATZFELD, Helmut Anthony, *The Rococo : Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, New York, 1972.

HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Fayard, 1961.

HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'art de la conversation*, Paris, Dunod, 1997.

HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'esprit de société, cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2000.

HEPP, Noémie, « La galanterie », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. 3, vol. 2, 1992.

HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen et KREMER, Nathalie (dir.), *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, SVEC, 2008.

HOURCADE, Philippe (dir.), *Les « mineurs », Littératures classiques*, n° 31, Paris, Klincksieck, 1997.

HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, [1874], 1979.

HYDE, Melissa, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2006.

JASMIN, Nadine. *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy. 1690-1698*, Paris, Champion, 2002.

KAPP, Volker, « L'art de la conversation dans la manuels oratoires de la fin du XVII^e siècle », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 115-130.

KELLER-RAHBÉ, Edwige, « “Je crois déjà les entendre dire que je viole le respect dû à la sacrée Antiquité”. Mme de Villedieu et la galanterie des anciens, ou le savoir-faire d'une mondaine », dans Nathalie Grande et Claudie Nedelec (dir.), *La galanterie des anciens, Littératures classiques*, n°77, Paris, Armand Colin, 2012, p. 161-175.

KIMBALL, Fiske, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris, A et J Picard et Cie, 1949.

KRIEF, Huguette, « Vauvenargues, Marivaux, Rousseau : regards de moralistes sur les gens de lettres », dans Henri Duranton (dir.), *Le pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 287-298.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe *et al.*, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

LAFOND, Jean, *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e s.)*, Paris, J. Vrin, 1984.

LAING, Alastair, « Boucher et la pastorale peinte », *Revue de l'art*, vol. 73, 1986, p. 55-64.

LAUFER, Roger, *Style rococo, style des « Lumières »*, Paris, J. Corti, 1963.

LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

LEDBURY, Mark, « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France », dans Élisabeth Décultot et Mark Ledbury (dir.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 187-209.

LE LEYZOUR, Philippe, « Fables et Lumières. Quelques remarques sur la mythologie au XVIII^e siècle », dans Colin B. Bailey, Carrie A. Hamilton et Pierre Rosenberg (dir.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Texas, Paris, Kimbell Art Museum, Réunion des musées nationaux, 1991, p. xx-xxxi.

LEVINE, Steven Z., « Voir ou ne pas voir. Le mythe de Diane et Actéon au XVIII^e siècle », dans Colin B. Bailey, Carrie A. Hamilton et Pierre Rosenberg (dir.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Texas, Paris, Kimbell Art Museum, Réunion des musées nationaux, 1991, p. lxxiii-xcv.

LÉVRIER, Alexis, *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, Paris, PUPS, 2007.

LIÈVRE, Éloïse, « Être ou ne pas être écrivain : la figure du bel esprit entre XVII^e et XVIII^e siècle », dans Henri Durantou (dir.), *Le pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 251-262.

LILTI, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

LOMBARDO, Giovanni, « Grâce, sublime et *deinotes* dans le traité *Du Style* de Démétrios », dans Jackie Pigeaud, (dir.), *Les grâces, Littératures classiques*, n° 60, Paris, Champion, 2006, p. 169-187.

LOUBÈRE, Stéphanie, *L'art d'aimer au siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire foundation, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, 2004.

MAINIL, Jean, « “Mes amies les Fées” : apologie de la Femme savante et de la lectrice dans les *Bigarrures ingénieuses* de Marie-Jeanne Lhéritier (1696) », dans Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 49-72.

MARTIN, Christophe, « Genre mineur et esthétique de la grâce : réception et illustrations du *Temple de Gnide* au XVIII^e siècle », dans Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu (dir.),

De la conversation au conservatoire. Scénographies des genres mineurs (1680-1780), Paris, Hermann, 2014, p. [45]-74.

MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, t. 2.

MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, t. 2.

MASSON, Nicole, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

MENANT, Sylvain, *La chute d'Icare : la crise la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981.

MENANT, Sylvain, « Pour une esthétique de la brièveté », dans Claude de Grève (dir.), *Dix-huitième siècle européen : hommage à Jacques Lacan*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 15-19.

MINGUET, J. Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.

MONTANDON, Alain, « Les bienséances de la conversation », dans Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 61-80.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette classique, 1994.

MORTIER, Roland et HASQUIN, Hervé (dir.), *Autour du père Castel et du clavecin oculaire. Études sur le XVIII^e siècle*, vol. XXIII, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995.

MORTIER, Roland et HASQUIN, Hervé (dir.), *Rocaille, rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, vol. XVIII, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991.

MOUREAU, François, « Journaux moraux et journalistes au début du XVIII^e siècle : Marivaux et le libertinage rocaille », dans Nicholas Cronk et François Moureau (dir.), *Études sur les Journaux de Marivaux*, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p. 25-45.

MOUREAU, François, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006.

MOUREAU, François, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.

MOUREAU, François, *Le Mercure galant de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*, Oxford, Voltaire foundation, 1982.

MOSER, Walter, *De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII^e siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 1972. p. 277-415.

MOSSÉ, Émeline, *Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Champion, 2009.

NIDERST, Alain, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976.

PARMENTIER, Bérengère, *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil, 2000.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

PIGEAUD, Jackie (dir.), *Les grâces, Littératures classiques*, n° 60, Paris, Champion, 2006.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « Le cas des *minores* », dans Michel Delon (dir.), *La recherche aujourd'hui, Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998, p. 87-101.

PUJOL, Stéphane, « De la conversation à l'entretien littéraire », dans Alain Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation, des femmes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres, 1994, p. 131-147.

RAYNARD, Sophie, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

RICCI, Maria Teresa, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Champion, 2009.

RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

ROHOU, Jean (dir.), *La périodisation à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 34, Paris, Champion, 1998.

ROLAND MICHEL, Marianne, « De la gravure comme mode de diffusion des motifs rocaille », dans Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Rocaille, rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, vol. XVIII, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. [101]-104.

ROLAND MICHEL, Marianne, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.

ROLLIN, Sophie, *Le style de Vincent Voiture. Une esthétique galante*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001.

SCHØSLER, Jørn, *John Locke et les philosophes français*, Oxford, Studies on Voltaire, 1997.

SCOTT, Katie, *The rococo interior, Decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

SCOTT, Katie, « D'un siècle à l'autre : histoire, mythologie et décoration au début du XVIII^e siècle à Paris », dans Colin B. Bailey, Carrie A. Hamilton et Pierre Rosenberg (dir.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Texas, Paris, Kimbell Art Museum, Réunion des musées nationaux, 1991, p. xxxii-xlix.

SERMAIN, Jean-Paul, « La face cachée du conte. Le recueil et l'encadrement », dans Jean-François Perrin (dir.), *Le recueil, Féeries*, n° 1, 2003, Ellug, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 11-26.

SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le sens de la répartition », dans Étienne-Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes*, 3^e partie, Jean-Paul Sermain (éd.), Paris, Édition des Cendres, 1992, p. 9-120.

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

SERMAIN, Jean-Paul, « Penser et écrire petit de Montaigne à Rousseau », dans Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. [27]-39.

SERMAIN, Jean-Paul et WIONET-NEUILLY, Chantal, *Journaux de Marivaux*, Paris, Atlande, 2001.

SETH, Catriona, « La cave des poètes. Poétique des vins, imaginaire de l'ivresse », dans Jean Bart et Élisabeth Wahl (dir.), *Le vin, Dix-huitième siècle*, n°29, Paris, PUF, 1997, p. [269]-280.

SGARD, Jean (dir.), *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/dictionnaires-presse-classique-mise-en-ligne>.

SGARD, Jean (dir.), *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Paris, Universitas, 1991, www.c18.net.

SGARD, Jean, « La multiplication des périodiques », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, t. 2, p. 198-205.

SGARD, Jean, « Style rococo et style régence », dans Henri Coulet (dir.), *La Régence*, Centre Aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle, Paris, Armand Colin, 1970, p. [11]-20.

SOUILLER, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Éd. d'art Albert Skira, 1964.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

TESTUD, Pierre (dir.), *La licorne. Brièveté et écriture*, Poitiers, Publications de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1990.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, H. Champion, 2005.

TOMAN, Rolf (dir.), *Baroque et rococo*, Berlin, éd. Feierabend, 2003.

TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981.

VIALA, Alain, « Du galant homme à Rousseau, aperçu sur des catégories laïques de construction du moi », dans *Nottingham French Studies*, vol. 47, n° 3, 2008, p. 45-55.

VIALA, Alain. *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

VIALA, Alain (éd.), *L'esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Université Toulouse-le-Mirail, 1989.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

VIALA, Alain, « Qui t'a fait *minor* ? Galanterie et Classicisme », dans *Les Minores, Littératures classiques*, n° 31, 1997, p. 115-134.

VIALA, Alain, « Un jeu d'images : amateur, mondaine, écrivain ? », dans *Papers on French seventeenth century literature*, vol. 36, n° 70, 2009, p. 157-168.

VICKERMANN-RIBÉMONT, Gabriele, « *Armide* de Quinault et ses reprises en peinture », dans Kirsten Dickhaut (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 69, Paris, Armand Colin, 2009, p. 205-225.

VINCENT, Monique, « Jean Donneau de Visé. Le *Mercure galant*, ou les choix d'un polygraphe », dans Patrick Dandrey et Delphine Denis (dir.), *De la polygraphie au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 49, Paris, Société de littératures classiques, 2003, p. 223-241.

VINCENT, Monique, *Le Mercure galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture. 1672-1710*, Paris, Champion, 2005.

WEISGERBER, Jean, *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

WEISGERBER, Jean, « Qu'est-ce que le rococo? Essai de définition comparatiste », dans Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Rocaille, rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, vol. XVIII, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, p. [101]-104.

ZYGEL-BASSO, Aurélie et GLADU, Kim (dir.), *De la conversation au conservatoire. Scénographies des genres mineurs (1680-1780)*, Paris, Hermann, 2014.

ANNEXE A

Énigme et gravure de mode tirées du *Mercuré galant* de janvier 1678



ANNEXE B

Gabriel Huquier, d'après Jacques Lajoue, *Tableaux d'ornemens et rocailles*



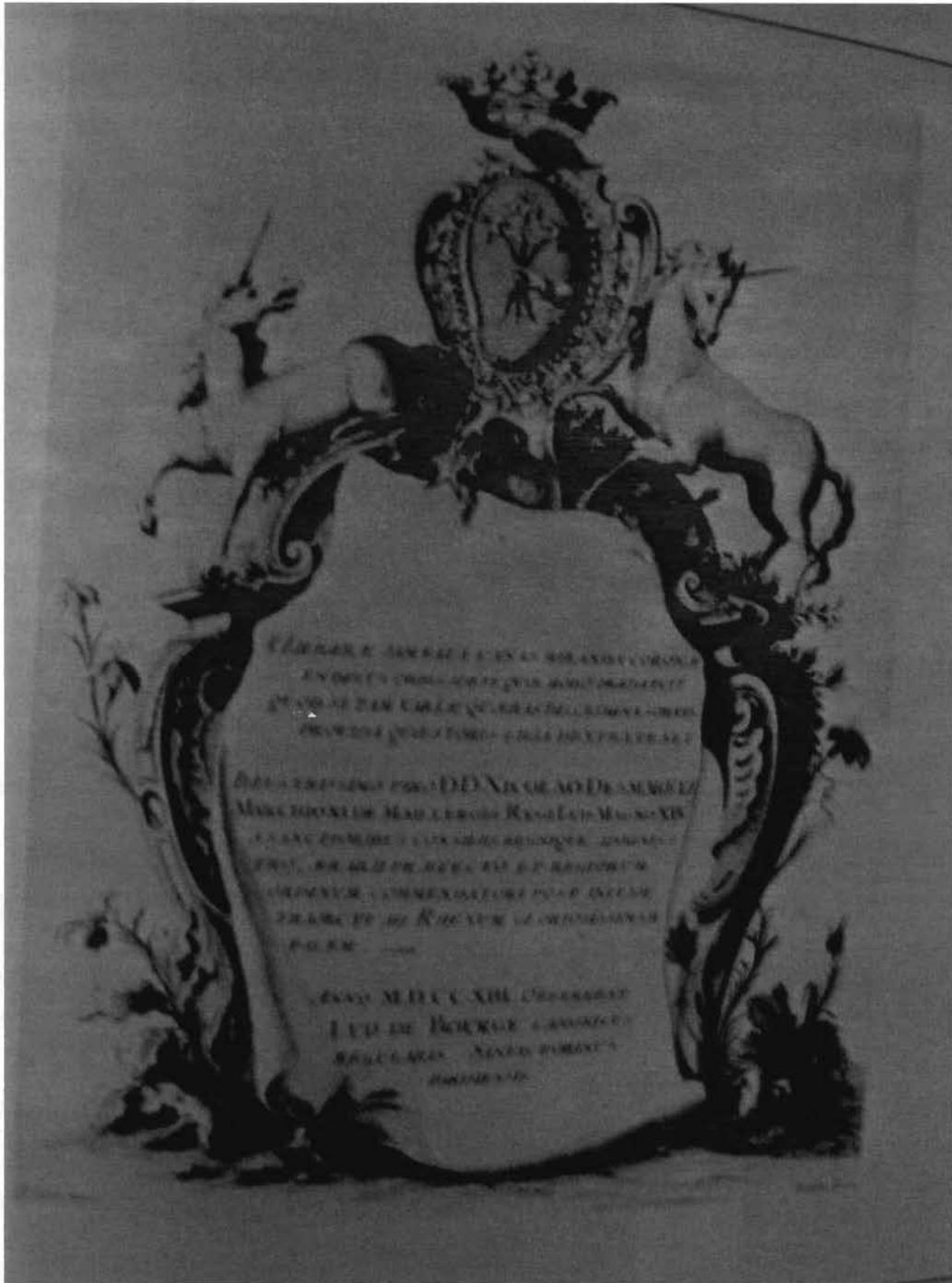
ANNEXE C

Tenture de la Grande singerie, Chantilly



ANNEXE D

Jacques de Lajoue, cartouche Maillebois



ANNEXE E

Jacques de Lajoue, *La balançoire*, s.d.

