

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.**
- 5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.**

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-20,504

TOMLINSON, Robert James, 1938-
LA FETE GALANTE: WATTEAU ET MARIVAUX OU
LE MYTHE THEATRAL. [French Text]

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, classical

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1977

ROBERT JAMES TOMLINSON

ALL RIGHTS RESERVED

LA FETE GALANTE:

WATTEAU ET MARIVAUX OU LE MYTHE THEATRAL

by ROBERT TOMLINSON



A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in French in partial
fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy, The
City University of New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty
in French in satisfaction of the dissertation requirement for the
degree of Doctor of Philosophy.

5/12/77
date

Madeline F. Morris
Chairman of Examining Committee

May 12/77
date

Henri Peyre
Executive Officer

Nicholas Branc
Alex Frota
Supervisory Committee

The City University of New York

PLEASE NOTE:

Figures 1-54 are not original copy. Some may not reproduce well in xerographic copies. Filmed in the best possible way.

UNIVERSITY MICROFILMS.

A MES PARENTS

Au seuil de cette étude je tiens à remercier les membres du comité chargé de surveiller sa rédaction: Mme Micheline Braun dont l'intelligence pénétrante mais indulgente a guidé mes premiers efforts de critique littéraire, M. Alex Szogyi dont la bienveillance a été sans bornes, et tout particulièrement mon directeur de thèse, Mme Madeleine Morris dont les patients conseils, l'esprit éclairé et le goût fin m'ont été d'une aide inestimable.

Qu'il me soit aussi permis de remercier quelques amis dévoués: M. Eric Steele du Mid-Manhattan Library pour ses encouragements constants, Mlle Betty Tomlinson qui a suppléé à mon ignorance des mystères de la dactylographie, M. Richard Karwoski dont la collaboration artistique est de longue date et enfin Mlle Hélène Tomlinson qui m'a toujours soutenu par sa fidèle amitié.

Note préliminaire:

Dans les citations qui seront faites, l'orthographe a été modernisée, ainsi que par endroits la ponctuation, à l'exception des citations tirées du Roman de la Rose et de l'Astrée. Ceci s'applique surtout aux manuscrits où la ponctuation est souvent défectueuse ou inexistante. Tous les manuscrits de la Bibliothèque Nationale proviennent des fonds français.

Les chiffres entre parenthèses à côté des vaudevilles dans le texte renvoient aux numéros correspondants de la Table des Airs (Appendice I). Le sigle "n.i." signale que le timbre, ou air original, n'est pas indiqué dans le manuscrit; le sigle "v.o." signale un vaudeville original dont nous n'avons pas pu retrouver la musique.

Les éditions de théâtre les plus souvent utilisées au cours de cette étude seront désignées par les sigles suivants.

TG = Le Théâtre Italien de Ghérardi

TF = Le Théâtre de la Foire

RG = Recueil général des opéras

TABLES DES MATIERES

Table des illustrations	p.8
Introduction	p.14

PREMIERE PARTIE: ARRIERE-PLANS

Chapitre premier. Affinités historiques	p.18
Chapitre II. Peinture et théâtre: rapports réels et théoriques ...	p.45
Chapitre III. Les Nouveaux genres	p.80

DEUXIEME PARTIE: NAISSANCE D'UN MYTHE

Chapitre premier. La Mythologie théâtrale	p.138
Chapitre II. Cupidon ou l'amour	p.154
Chapitre III. Vénus ou la femme	p.196
Chapitre IV. Bacchus ou la nature	p.216
Chapitre V. Momus et la Folie ou le sentiment	p.246
Chapitre VI. Le Pèlerinage à Cythère	p.285

TROISIEME PARTIE: THEMES ET STRUCTURES

Chapitre premier. Le Paradis perdu	p.323
Chapitre II. L'Arabesque	p.339
Chapitre III. Le Mythe théâtral	p.368
Conclusions	p.395
Appendice I. Table des airs	p.397
Appendice II. Catalogue des tableaux cités	p.406
Appendice III. <u>Les Pèlerins de Cythère</u> de Louis Fuzelier, texte intégral	p.411
Appendice IV. <u>Les Aventures de Cythère</u> de Charpentier, Scène des pèlerins	p.421
Bibliographie	p.424

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. ANTOINE COYPEL, <u>Les Amours pastorales de Daphnis et de Chloé</u> . Frontispice de "l'Édition du Régent."	p.17
2. CLAUDE GILLOT, <u>Quinson</u>	p.50
3. Gravure de <u>l'Illiade travestie</u> de Marivaux	p.56
4. ABRAHAM BOSSE, <u>La Scène de l'Hôtel de Bourgogne</u> (vers 1630); ANTOINE WATTEAU, <u>Les Comédiens Italiens</u>	p.77
5. CHARLES-ANTOINE COYPEL, <u>Thalie chassée par la Peinture</u>	p.59
6. JAN STEEN, <u>Scène sur une terrasse</u>	p.93
7. JEAN-BAPTISTE PATER, <u>Le Colin-Maillard</u>	p.98
8. JEAN-BAPTISTE PATER, <u>Mlle Dangeville la jeune</u>	p.99
9. ANTOINE WATTEAU, <u>Les Comédiens sur le champ de la Foire</u>	p.102
10. ANTOINE WATTEAU, <u>L'Accordée de village</u>	p.103
11. Frontispice du <u>Monde renversé</u>	p.106
12. ANTOINE WATTEAU, <u>L'Alliance de la Musique et de la Comédie</u>	p.108

13. ANTOINE PESNE, La Danseuse Barbara Campanini,
dite "La Barbarina" p.110
14. ANTOINE WATTEAU, Fêtes vénitiennes (détail) et
Watteau jeune p.113
15. Gravure de Six Dances de Kellom Tomlinson p.119
16. JEAN BERAÏN, Décor pour le IIIe acte de l'Astrée p.121
17. GIUSEPPE DA BIBIENA, Décor théâtral p.123
18. Dessin schématique de la Fig. 17 p.124
19. ANTOINE WATTEAU, L'Amour au Théâtre-Français p.126
20. Analyse du cube spatial de
L'Amour au Théâtre-Français p.128
21. Dessin schématique de la disposition des personnages
de l'Amour au Théâtre-Français p.129
22. ANTOINE WATTEAU, Etude pour l'Ile de Cythère p.137
23. JEAN RAOUX, Mlle Prévost en bacchante p.141
24. Frontispice de la Boîte de Pandore p.145
25. ANTOINE WATTEAU, Jupiter et Antiope et
les Champs-Élysées p.148

26. Gravure de l'Emblemata d'Alciat,
Anteros, id est amor virtutis p.155
27. NICOLAS LANCRET, Partie de plaisir p.160
28. ANTOINE WATTEAU, L'Amour au Théâtre-Français
(détail) p.166
29. CHARLES-ANTOINE COYPEL, La Toilette des Amours p.179
30. ANTOINE WATTEAU, L'Amour désarmé p.195
31. CHARLES-ANTOINE COYPEL, L'Entrée de l'Amour et de
l'Intérêt aux noces de Gamoche p.209
32. ANTOINE WATTEAU, L'Automne des Saisons Crozat p.215
33. ANTOINE WATTEAU, L'Amante inquiète p.228
34. ANTOINE WATTEAU, L'Assemblée dans un parc p.236
35. Dessin schématique de l'Assemblée dans un parc p.238
36. ANTOINE WATTEAU, L'Assemblée dans un parc
(détails) p.244
37. Gravure du Régiment de la Calotte p.247
38. Frontispices du Mariage du Caprice et de la Folie
et de Momus fabuliste p.248

39. Frontispice des Mémoires pour servir à l'histoire
de la Foire de Parfaict p.249
40. CHARLES-ANTOINE COYPEL, Drapeau du Régiment de la
Calotte p.253
41. NICOLAS LANCRET, L'Occasion fortunée p.258
42. FRANCOIS SCHALL, Le Repas de Bacchus p.260
43. ANTOINE WATTEAU, Momus et l'Amour au
Théâtre-Français (Détail) p.262
44. ANTOINE WATTEAU, L'Ile de Cythère p.291
45. Frontispice des Pèlerins de la Mecque p.295
46. ANTOINE WATTEAU, L'Embarquement pour Cythère
(détail) p.305
47. BERNARD PICART, L'Ouie et C. DUFLOS,
L'Ile de Cythère p.306
48. ANON, Les Pèlerins de Cythère p.309
49. ANTOINE WATTEAU, La Pèlerine altérée et
le Repos des pèlerins p.312
50. Gravure de Dix Dances de Kellom Tomlinson p.352

51. Le "menuet" de la Surprise de l'Amour de Marivaux p.354
52. Analyse d'un couple de l'Embarquement pour Cythère p.359
53. ANTOINE WATTEAU, Plaisirs d'Amour p.381
54. ANTOINE WATTEAU, L'Embarquement pour Cythère
(détail) p.387

Crépuscule grimant les arbres et les faces,
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain;
Poussière de baisers autour des bouches lasses...
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.

La mascarade, autre lointain mélancolique,
Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant.
Caprice de poète- ou prudence d'amant,
L'amour ayant besoin d'être orné savamment-
Voici barques, goûters, silences et musique.

Marcel Proust, Antoine Watteau

INTRODUCTION

Si l'importance artistique d'une période devait être mesurée par le nombre de génies qu'elle a produits, celle que nous allons étudier mériterait peu notre attention. Dans cette Régence qui suit la fin morose d'un trop long règne, les arts semblent se partager entre un académisme stérile et une révolte frivole. C'est l'époque de la fête galante.

La fête galante! ces mots font surgir des images, imprécises à vrai dire, mais hautement colorées -- images où évoluent les marquises et les petits-maîtres de Verlaine, "trompeurs exquis et coquettes charmantes" ¹ images poétiques mais trop déformées par l'optique du 19^e siècle pour nous offrir une définition du genre. Celle de Georges Willemsen, plutôt descriptive sera plus utile à condition d'y ajouter des aspects galants de la mythologie classique: "Ce sont des réunions aimables tenues habituellement dans un jardin ou dans un parc -- de jeunes gens et de jeunes femmes, le plus souvent travestis -- costumes de bergers, costumes de comédiens italiens..., ces jeunes gens s'occupent à causer, à jouer, à fleureter, à faire de la musique ou à danser." ²

On n'a pas l'habitude de parler de fêtes galantes littéraires, mais cette définition qui a sa source dans l'oeuvre de Watteau ne s'applique-t-elle pas aussi bien à certaines pièces de Marivaux? Cela n'est pas étonnant, car parmi tant de talents charmants mais sans originalité, ces deux artistes se distinguent par la marque du génie. Malgré le caractère insolite que leur prêtent les manuels littéraires ou artistiques,

leur oeuvre n'est pas étrangère à l'époque de la Régence, et comme l'a remarqué Paul Chaponnière, on a trop eu tendance à trouver dans Marivaux "un cas curieux d'effet sans cause."³ En fait l'auteur, comme le peintre, avait une relation complexe et dialectique avec son âge. Bien que Watteau collabore à la genèse de la fête galante tandis que Marivaux en est plutôt tributaire, au niveau de l'oeuvre les questions de chronologie comptent peu et les deux créateurs se révèlent frères spirituels.

Nous serons à même de comprendre les sources de cette parenté si nous examinons le monde théâtral où ils trouvaient la pâture de leurs rêves -- ce monde qui servait de terre commune aux peintres et aux auteurs. D'ailleurs beaucoup d'entre eux, tels qu'Autreau et Coypel, pratiquaient les deux arts. En ce qui concerne Marivaux, Chaponnière a été le premier à déblayer le terrain, à suggérer que les surprises de l'amour n'étaient pas son invention (p.235). Dans notre étude de ce théâtre qu'on ne joue plus, celui de la Foire, des Italiens, parfois même des Français, nous n'avons pas essayé de classer les oeuvres selon leur qualité littéraire, d'ailleurs fort inégale. Certaines méritent l'oubli dans lequel elles sont tombées, d'autres contiennent des passages admirables. En attendant l'oeuvre de Marivaux, toutes sont révélatrices d'un même esprit. Celui-ci s'exprimait également en peinture, au théâtre et dans la vie d'une société qui avait renoncé aux fastes de Versailles pour chercher des plaisirs plus "naturels" et plus intimes.

Sans doute cette société n'est pas toute la Régence, et pendant qu'on danse aux fêtes galantes de Montmorency et de Saint-Cloud, tout

un peuple gronde sourdement contre les injustices de l'ancien régime. A côté des scandales du Palais-Royal maints ménages bourgeois vivent tranquillement sans éclat, mais, comme nous le rappelle André Malraux, "il y a l'homme qui pense et croit, ou rien. Une civilisation n'est pas un ornement, mais une structure.... Vous voulez que pour le paysan le monde ne soit pas fait d'oubli?"¹ Cette minorité est restée pour nous "la Régence" parce qu'elle a su nous léguer, dans la fête galante, un mythe d'elle-même assez fort pour surnager à l'oubli des siècles -- un mythe théâtral.

Introduction - Notes

¹ A la promenade, dans Oeuvres poétiques, éd. Jacques Robichez (Paris: Garnier, 1969), p.85.

² Georges Wildenstein, Lancret (Paris: G. Servant, 1924), p.24.

³ Paul Chaponnière, "Les Prédécesseurs et contemporains de Marivaux," Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, 61(fév.1911), 228.

⁴ André Malraux, Les Noyers de l'Altenburg (Paris: Gallimard, 1948), p.146.

Fig. 1



PREMIERE PARTIE: ARRIERE-PLANS

CHAPITRE PREMIER

AFFINITES HISTORIQUES

Il est inévitable que beaucoup d'éléments de la fête galante, telle que nous l'avons définie, se trouvent dans le genre pastoral. En Europe ce genre commence avec Théocrite et Virgile, liés par une relation ambiguë de maître-disciple. Si la dette de Virgile envers son prédécesseur grec ne fait pas de doute, ¹ il ne s'agit pas d'une simple imitation. Les Bucoliques réinterprètent et réévaluent l'idylle théocritien ne donnant à ses thèmes un sens nouveau, et souvent antithétique.

Chez Théocrite le pastoral est d'abord refus de l'épique. Même les mythes sont traités sur un ton subjectif, réduits aux dimensions d'une scène de genre (cf. idylles XIII et XXIV). Les limites du monde pastoral sont acceptées, ce qui n'implique pas la superficialité. En reculant ces limites, Virgile passe souvent au-delà du pastoral de Théocrite et pénètre dans un monde de prophétie. C'est le cas de l'églogue IV, où les premiers vers avouent l'impuissance du poème pastoral à chanter des thèmes héroïques. ² L'églogue VI commence par une déclaration de fidélité à la muse pastorale, mais, même ici, le personnage de Varus introduit un élément du monde de l'histoire et de l'action qui est étranger au monde idéal du pastoral. ³ La suite du poème se présente comme un mélange de philosophie, de mythologie et d'histoire. Bien sûr,

en donnant libre cours à sa tendance allégorique, Virgile n'était pas tenu de rester fidèle à la définition théocritienne du genre, mais nous croyons que celle-ci est la source spirituelle de la fête galante. Cela dit, il faut tenir compte des révisions de Virgile, car c'est à travers son oeuvre, du moins jusqu'à la Renaissance, que les thèmes du mode pastoral furent transmis aux générations suivantes. ⁴

Le grief le plus sérieux adressé aux disciples de Théocrite est une accusation d'artificialité. Le maître est exempt de cette critique à cause de son prétendu réalisme. Il est certain que chez Théocrite les détails de la vie rustique sont finement observés et que ses bergers sont plus réalistes que ceux de Virgile (vraisemblablement des poètes déguisés, égarés dans une Arcadie irréelle); mais en fin de compte ce n'est qu'un jeu. Dans l'idylle VII Simichidas (peut-être le poète) rencontre un berger, Lycidas, avec qui il échange des chansons. On a souvent pris Lycidas pour un homme de lettres. Sa chanson révèle un goût raffiné, et s'il reste dans les limites du genre rustique ce n'est peut-être que pour faire contraste avec l'orientation citadine de la chanson de Simichidas avec son évocation d'un amour cérébral et précieux. D'ailleurs Simichidas sacrifie aussi à la convention pastorale, et tous deux se prêtent à ce que l'on a appelé "la mascarade bucolique," ⁵ c'est-à-dire la vision double du poète travesti en berger qui fait face aux problèmes de la cour dans un contexte bucolique. Le détail réaliste n'est là que pour ménager la vraisemblance, et ce monde pastoral oscille entre les deux pôles de l'idéal et du réel.

Cette dualité existe aussi chez Virgile mais les termes en sont plus polarisés. L'Arcadie de Virgile est plus irréelle que la Sicile de Théocrite, mais en même temps la réalité, sous les formes de la passion ou du pouvoir s'introduit en Arcadie, et menace de rompre son harmonie précaire. Chez Théocrite le problème du pouvoir ne se pose pas et c'est celui de l'amour qui domine. Sa résolution tient à une harmonie entre une belle illusion et une réalité nécessaire. L'idylle III est amusante précisément à cause de son mélange de préciosité et de passion. Car la passion est le serpent dans ce jardin, rampant sous les agréables fictions, prête à rompre l'harmonie pastorale. L'harmonie est menacée mais elle est maintenue dans l'acceptation de la convention pastorale. Dans les derniers vers de l'idylle XI Polyphème tire cette leçon:

Cyclope, Cyclope, où s'est envolée ta raison? Si tu allais tresser des corbeilles et cueillir de jeunes branches que tu porterais à tes agnelles, sans doute tu aurais bien plus de sens. Trais celle qui se présente; pourquoi poursuis-tu qui te fuit? Tu trouveras une autre Galatée, peut-être même plus belle. Il ne manque pas de jeunes filles qui m'invitent à jouer avec elles pendant la nuit; et toutes rient aux éclats lorsque je les écoute. Il est clair que, dans le pays, moi aussi j'ai l'air d'être quelqu'un.

Voilà quelle pâture Polyphème donnait à son amour: des chansons. Et il s'en trouvait mieux que s'il avait dépensé son argent. (vers 72-81)

Au contraire, l'amour chez Virgile se révèle sérieux et destructeur. Bien qu'il ne tienne pas un rôle dominant dans les Bucoliques, quand l'amour est le thème principal (Eglogue VIII) il est vu comme une folie fatale (ut me malus abstulit error, vers 41). Mais à bien regar-

der, cet amour n'est qu'une des formes d'une réalité divisive qui trouble l'unité de Arcadie. Ceci est clair dans l'églogue X où l'arrivée en Arcadie de Gallus (en même temps guerrier et auteur d'élégies amoureuses) révèle la fragilité de son équilibre. Gallus évoque la beauté du rêve pastoral, mais ce rêve ne peut pas résister aux effets destructeurs de la passion, et il s'en détourne avec regret pour affronter de nouveau le monde de l'action et de la souffrance.

Iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis
 ire; libet Partho torquere Cydonia cornu
 spicula; tamquam haec sit nostri medicina furoris,
 aut deus ille malis hominum mitescere discat!

(vers 58-61)

Réel et idéal se révèlent incompatibles. Le temps s'insinue en Arcadie (Omnia fert aetas, animum quoque, Eglogue IX). La nuit tombe (Eglogues I, II) et le pastoral s'achève. Dans les idylles de Théocrite il est toujours plein midi et les bergers, assis à l'ombre, exorcisent le démon de la passion par le pouvoir magique de la chanson. Au contraire de Virgile, Théocrite ne semble pas vouloir approfondir le charme de ses images; même son érudition n'est pas trop appuyée. Forme et fonction se marient avec une merveilleuse aisance.

* * *

Au moyen âge le pastoral revêt plusieurs formes dont une, par son caractère archétype et ironique nous intéresse particulièrement. La question qui se pose est de savoir si cette pastourelle médiévale avait

été inspirée par les églogues de Théocrite et de Virgile ou s'il faut en chercher une source populaire? Depuis plus de cent ans la critique a tourné autour de ce problème des origines. Malgré le caractère aristocratique et érudit de la pastourelle, Gaston Paris, dans son compte rendu de l'ouvrage de Jeanroy, expose la théorie des "fêtes de mai,"⁶ théorie à laquelle Bédier s'est rallié un peu plus tard.⁷ Une entente semble se faire autour de la thèse d'une origine populaire quand, en 1923, Edmond Faral rompt avec les théories précédentes et soutient que la pastourelle est un genre créé de toutes pièces sinon à partir des Bucoliques de Virgile du moins à partir des arts poétiques médiévaux qui se fondaient sur son oeuvre.⁸ Cette thèse séduisante aurait l'avantage pour nous d'établir un lien direct avec le pastoral antique.⁹ Néanmoins nous sommes obligés d'approuver la déclaration de Michel Zink: "Il suffit de lire les Bucoliques de Virgile et les pastourelles pour se rendre compte combien il est improbable que les premières aient pu avoir une influence même indirecte sur les secondes."¹⁰

Par contre l'hypothèse "populaire," si elle est difficile à vérifier, rend mieux compte du caractère obsessionnel de la rencontre chevalier-bergère qui semble traduire des racines profondes dont les danses des fêtes de mai seraient une manifestation spontanée -- danses "qui évoquaient en un même mouvement la fémininité et l'amour ... le renouveau de la nature ... et les puissances démoniaques qui l'incarnent" (Zink, p.102). Ainsi la conjonction de la musique, de la danse et de la pastourelle dans le Jeu de Robin et de Marion, que l'on a appelé le premier opéra comique,¹¹ n'est pas un hasard mais remonterait aux caroles des

fêtes de mai. Selon Bédier les personnages fugitifs des "baleries, Peronete, Bele Mariette, Robin, se seraient détachés pour jouer des scènes et de là il n'y aurait que quelques pas à faire au schéma dramatique de la pastourelle" (Bédier, p.165).

Ce schéma, tel que l'on le voit chez les troubadours et les trouvères, admet très peu de variantes. Citons la définition de M. Delbouille:

Le chevalier-poète traverse les campagnes. Soudain lui apparaît au détour du sentier, jeune et belle, assise au bord d'une fontaine ou à l'ombre d'un bosquet, une bergère qui garde ses moutons en chantant ou en tressant une couronne de fleurs. Il s'approche d'elle et lui offre les joies de l'amour. Pour la convaincre, il use de la flatterie, lui promet les cadeaux les plus riches et même un train de vie princier. La "pastoure" accepte quelquefois sans aucune hésitation, mais le plus souvent elle invoque son honnêteté ou la crainte que lui inspirent ses parents, objecte qu'elle est fiancée à Robin ou bien encore renvoie simplement le galant aux dames de sa condition. Dans ce cas, le séducteur insiste et tantôt voit sa prière accueillie, tantôt prend de force ce qu'on lui refuse, tantôt encore se retire devant la fierté de la bergère ou devant les menaces des bergers accourus. (Cité par Zink, p.28)

Si l'on admet l'origine populaire, personne ne pense à nier que la pastourelle dans l'état où nous la connaissons soit un genre éminemment aristocratique. La campagne prend tout son sens par rapport à un homme de cour qui y fait irruption. Pour peu qu'elle soit sauvage il la perçoit comme telle, car ce chevalier-poète est le même qui chante, dans le lyrique courtois, l'amour respectueux de la dame, une dame installée dans un jardin clos entouré d'une haie fleurie. Là le décor agreste s'est civilisé et, en même temps, a perdu une grande partie de sa charge

érotique. Pour le chevalier, la bergère est un objet de pur désir. La différence radicale de classe interdit toute autre relation. D'ailleurs Faral n'a pas tort de remarquer que l'ironie de la rencontre tient précisément au contraste entre la scène dépeinte et une conception courtoise à laquelle le noble ne renonce pas (p.232). Dans ses déclarations d'amour, le chevalier en fait une sorte de satire, mais elle ne porte pas, puisque c'est uniquement l'inconvenance de l'objet qui en fait le comique. Un Don Juan si l'on veut, mais qui reviendra le lendemain à un amour platonique et soumis.

"En 'civilisant' l'homme, en lui apprenant à être maître de son désir et à le transformer en vénération," la dame avait renoncé "à sa séduction la plus élémentaire et la plus puissante" (Zink, pp.97, 98). La bergère, dans la campagne dont elle incarne pour ainsi dire les puissances sensuelles, permet au chevalier une jouissance sexuelle sans contraintes. Cette jouissance comporte quand même un danger par son caractère démoniaque et sauvage. Mais la fille des champs est inférieure. On peut se permettre de la mépriser. Ainsi le péril féminin, le danger de la passion, est conjuré, et plus complètement encore si la femme est séparée de la nature "sauvage," enfermée dans un jardin cultivé,¹² Mais cette neutralisation des forces instinctives n'est jamais totale. En fin de compte, la bergère et la dame ne sont pas en opposition mais, comme la campagne et le jardin, représentent une même sensualité primitive.

* * *

Au genre ironique et grossier de la pastourelle s'opposent des formes courtoises dont le lieu est ce jardin clos où la dame est idolâtrée. La rencontre entre le chevalier et la dame trouve une expression assez abstraite dans le Roman de la Rose. Toutefois les associations sensuelles du jardin donnent à cette allégorie écrite par Guillaume de Lorris une forte part de sa vivacité. Le jardin de Déduit n'est pas, comme l'a soutenu C.S. Lewis, la vie de la cour, "the necessary field for love's operation,"¹³ ni le "locus amoenus" de la poésie classique. Il est trop particularisé, trop chargé de signification.

Il se définit en effet d'abord négativement. Figurés sur les murs du verger sont ceux qui sont exclus du jardin. Ils personnifient une variété de mauvaises qualités tant physiques que morales mais leur attribut commun est la laideur. Evidemment cette laideur pourrait en symboliser une autre, celle-là morale, et l'on comprend bien que Haine et Avarice soient exclues du jardin. Mais que dire de Tristesse, qui est blâmée (elle ne veut pas guérir) ou Vieillesse, dont on souligne que "mout étoit sa biauté gastée."¹⁴ L'amant fait preuve d'une curieuse insensibilité morale. Même devant la triste image de Pauvreté il ne semble que hausser les épaules. C'est le temps "qui tot fet croistre et tot norist, et qui tot use et tot porist" (vers 379). N'est-ce pas lui la source des maux? L'amant se détourne de ces images "qui ne sont mignotes ne cointes ... (vers 598), et cherche à se joindre à la fête que l'on entend déjà dans le jardin.

Admis par Oiseuse il trouve le bosquet où Déduit et sa compagnie

prennent leur ébats. On y voit le dieu d'Amour et son amie Beauté. Lewis suggère un rapport entre le roi et la reine d'amour de la littérature médiévale et les rites de fertilité apparentés au ludus de rege et regina, les mêmes rites qui seraient à l'origine des fêtes de mai (Lewis, p.120). Ce réseau d'associations est complété par le personnage de Déduit, seigneur du jardin, qui porte un chapeau de roses. N'est-ce pas là une incarnation de Comus, dieu des festins, qui est traditionnellement couronné de roses? La signification sensuelle de la carole est donc claire et comme résumée dans l'image des deux demoiselles que fait danser Déduit et dont,

l'une venoit tot belement
 contre l'autre, et quant eus estoient
 pres a pres si s'entregetoient
 les bouches qu'i vos fustavis
 qu'eus s'entrebessoient ou vis.
 Bien se savoient debrisiier. (vers 764-9)

On sait aussi que les caroles et d'autres danses étaient condamnées dans les traités de moralité au moyen âge comme étant une incitation aux relations charnelles.¹⁵ Face à ce carnaval où s'égarent les sens, l'amant s'écrie:

Dex! com menoient bone vie!
 Fox est qui n'a de tel envie!
 Qui autel vie avoir porroit
 de meillor bien se souffreroit,
 qu'il n'est nus graindres paradis
 d'avoir amie a son devis. (vers 1293-8)

A travers les gens de la carole, contreparties positives des figures

peintes sur les murs, la liaison est faite entre l'amour et le jardin dont le sens s'est précisé -- le paradis terrestre. Mais cette signification se révèle ambiguë, car elle tient à la fois d'une tradition, vivante au moyen âge, de "jardins de Vénus" qui remonte au moins jusqu'à l'épithalame de Claudien De Nuptiis Honorii et Mariae (fin 4e siècle), et d'une tradition d'exégèse biblique qui englobe le jardin d'Eden aussi bien que le hortus conclusus du Cantique des Cantiques. Dans l'exégèse traditionnelle du Cantique la vierge est la rosa sine spinas mais la rose est aussi l'emblème de Vénus. Serait-ce que l'allégorie n'est que la "quête vaine et fascinante de la rose mystique,"¹⁶ ou la rose représente-t-elle l'être physique de la femme en tant qu'objet de désir sexuel?¹⁷ La possibilité d'une double interprétation ouvre la voie à la démonstration de Genius où il oppose le jardin spirituel de l'Agneau avec celui de Déduit qui en est la contrepartie terrestre -- L'Eden d'après la chute, champ d'épreuve où les jouissances physiques, anodines dans l'état d'innocence, sont devenues une source de tentation pour la nature corrompue de l'homme (vers 20237-20566).¹⁸ Ce discours toutefois paraît dans la deuxième partie écrite par Jean de Meun. Une telle lecture suppose l'unité des deux parties du poème, le sermon de Genius ne faisant que préciser l'idée implicite dans le début. Il ne nous importe pas de nous prononcer sur la question. L'attitude de Guillaume reste ambiguë. L'esprit médiéval confondait l'amour de la vierge et l'amour de la dame. Comme le remarque Fleming: "in the thirteenth century there was no tidy distinction between the 'gradus amoris' as literary convention and the 'gradus amoris' as theological schema" (p.101).

Le roman de Guillaume de Lorris est resté inachevé. Aurait-il donné une interprétation théologique à l'aventure de l'amant? Rien ne nous permet de l'affirmer. Mais que l'amour de l'amant soit implicitement critiqué il n'y a pas de doute. Il suffit d'examiner brièvement l'épisode de la fontaine. Il ne manquait pas de fontaines de Narcisse dans la littérature médiévale. L'invention propre de notre auteur semble l'avoir identifiée avec la fontaine d'Amour. Le sens du mythe de Narcisse est clair. Echo délaissée par le jeune homme, pria Dieu de le punir par un amour impossible. Dieu exauça sa prière en lui donnant cet amour de soi qui est une folie. L'amant se regarde quand même dans la fontaine où il voit deux cristaux (ses propres yeux, non pas ceux de la femme comme on l'a prétendu) qui reflètent tout le jardin (cf. Robertson, p.95). Il ne s'agit pas d'un coup de foudre. La volonté d'aimer précède le fait:

Qui en ce miroër se mire
ne puet avoir garant ne mire
que il tel chose as ieuz ne voie
qui d'amors l'a mis tost en voie. (vers 1573-76)

Cette volonté s'exerce d'abord au hasard (toutes les roses sont belles) mais se fixe bientôt sur le bouton. L'amour de soi est projeté sur un objet et à ce moment le dieu d'Amour décoche sa flèche et achève la défaite. Guillaume a décrit ici l'origine auto-érotique de la passion. L'amant le reconnaît lui-même:

Mes de fort eure m'i miré.
Las! tant en ai puis soupiré!

Cil miroërs m'a deceü:
 se j'eusse avant coneü
 quex ert sa force et sa vertuz,
 ne m'i fusse ja enbatuz,
 que maintenant ou laz cheï
 qui maint home a pris et traï. (vers 1605-12)

Il serait trop fort d'affirmer que ceci contient toute la pensée de Guillaume sur l'amour, mais il aborde ici une matière que le dix-huitième siècle reprendra de plus haut. Sans retracer toute cette psychologie amoureuse de la femme qui occupe une si grande partie du roman, remarquons que la femme reste, essentiellement, l'objet qu'elle était au début -- bel objet, éblouissant même, mais qui n'est qu'un prétexte à l'amour égocentrique de l'amant. "La doctrine courtoise, qu'on présente toujours comme une victoire de la femme, consacre en réalité le triomphe du 'vassal' ..." (Zink, p.102). Dans la fête galante on n'en finira pas de débattre le problème, et dans des lieux semblables au beau jardin de Déduit.

* * *

A partir de la Renaissance, sous l'influence de l'Arcadie de Sannazar s'est constituée une tradition de romans pastoraux qui situèrent leur action dans un apys de convention. Dans la manière virgilienne, ces romans avaient souvent un but didactique. Tel est le Temple d'Honneur de Le Maire des Belges où, sous des noms d'emprunt, l'auteur fait l'éloge de Pierre II, duc de Bourbon et de sa femme Anne de France. Que cette oeuvre soit destinée à une fête de cour souligne le fait que le pastoral a toujours été le divertissement d'une classe oisive.

Toutefois une intention didactique est étrangère à l'esprit de la fête galante. Des romans comme la Diane de Montemayor mirent l'accent d'avantage sur l'intrigue amoureuse. C'est de cette tradition que d'Urfé s'est surtout inspiré pour divertir une génération lasse des guerres civiles et à la recherche des douceurs d'une vie libre et calme. Son Astrée a éclipsé les oeuvres de ses prédécesseurs mais son intérêt pour nous repose dans le fait qu'avec le monde de l'Astrée nous sommes déjà dans le monde de la fête galante, compte tenu des quelques différences qui séparent l'esthétique baroque de l'esthétique rococo. Dans cette dernière la légèreté et la grâce deviennent plus importantes que la pesanteur ou la puissance des formes. Le développement du rococo était implicite dans les formes maniéristes, allégées et même étiolées; mais le baroque avait continué la tradition de la Renaissance avec sa prédilection pour des piliers massifs, des surplombs audacieux, les chocs du décor. Il n'avait fait que rompre la symétrie, donnant dynamisme et mouvement à l'ensemble. Les formes restaient colossales, l'esprit héroïque. Le rococo hérite encore de ces formes mais tout est transposé dans un autre registre. "A la maîtrise classique, à la tension baroque, succède la tendre vivacité rococo." ¹⁹

Ce premier parallèle entre l'art et la littérature s'imposait, car, si l'on examine l'Astrée par rapport aux fêtes galantes littéraires, on remarque le même processus que nous venons d'esquisser. Les problèmes abordés, les formes employées sont les mêmes, mais les solutions, le ton sont radicalement différents. Cependant ce qui rapproche l'Astrée et la fête galante c'est la conscience, non pas simplement de l'artifice, mais

d'une esthétique théâtrale -- conscience que d'Urfé partage avec les artistes baroques de son temps:

Mais ce qui m'a fortifié d'avantage en l'opinion que j'ay, que mes bergers et bergeres pouvoient parler de cette façon sans sortir de la bien-seance des bergers, ç'a esté, que j'ay veu ceux qui en representent sur les theatres, ne leur faire pas porter des habits de bureau, des sabots ny des accoustremens malfaits, comme les gens de village les portent ordinairement. Au contraire, s'ils leur donnent une houlette en la main, elle est peinte et dorée, leurs juppes sont de taffetas, leur pannetiere bien troussée, et quelquefois faite de toile d'or ou d'argent, et se contentent, pourveu que l'on puisse reconnoistre que la forme de l'habit a quelque chose de berger. 20

D'Urfé établit d'emblée le ton de jeu théâtral. Astrée n'est pas une "de ces bergères nécessiteuses" qui travaillent pour gagner leur vie. Elle fait partie d'un groupe de gens de naissance aristocratique qui se sont retirés à la campagne "pour vivre plus doucement et sans contrainte" (I, 7). Par le moyen de préfaces adressées à ses personnages, d'Urfé leur donne plus de réalité, mais en même temps les distancie par rapport au lecteur. Celui-ci sait que l'histoire se passe en Forez au Ve siècle de notre ère. Malgré ce recul, Céladon est conscient de l'attention que nous portons à son histoire: "C'est une estrange humeur que la tienne, Céladon, de te cacher avec tant de peine et d'opiniatreté à ta bergere, et de désirer avec tant de passion que toute l'Europe sçache où tu es, et ce que tu fais. Il vaudroit bien mieux, ce me semble, mon berger, que ta seule Astrée le sceust, et que le reste de l'univers l'ignorast, car j'ay tousjours ouy dire que les sacrifices d'amour se font en secret et avec silence" (II, 3). Ce mélange d'époques ne peut s'opérer qu'avec la complicité du lecteur,

et la juxtaposition d'une réalité présente et d'un monde perçu comme fictif est proprement un des ressorts du théâtre.

D'Urfé avait déjà donné les raisons de cette mascarade -- "pour vivre plus doucement et sans contraintes," aimer en repos, poursuivre, à travers l'amour, un rêve d'innocence refoulé vers le passé. Céladon et Astrée se réclament de ces vieux Gaulois ..., personnes sans artifices ... "qui n'avoient point la parole différente du coeur, qui estimoient que l'amour ne pouvoit estre sans le respect, et sans la fidélité, qui cherchoient l'entrée du Temple d'amour, par celui de l'honneur, et celui de l'honneur, par celui de la vertu. Et bref, qui méprisoient et leur vie et leur contentement propre, pour ne tacher en rien la pureté de leur affection" (II, 5).

Mais cet amour simple et pur n'existe déjà plus, ni pour le lecteur, "Ah! Berger, que l'âge où nous sommes est bien contraire à ton opinion! Car on dit maintenant qu'aymer comme toy, c'est aimer à la vieille Gauloise" (II, 4), ni pour Astrée et Céladon. Pur en apparence, cet amour est teinté de sensualité. Combien équivoques sont les scènes où Céladon se déguise pour jouir à son aise des charmes d'Astrée, et comment garder un amour simple quand l'amour est sujet à l'illusion? Jacques Ehrmann a bien démontré que tout l'effort de ces amants est de trouver un point d'appui dans ce marécage de motifs. L'illusion c'est "toutes les fausses routes, toutes les impasses de l'amour. L'illusion c'est ce qui empêche l'être d'accéder à la Vérité, unique, totale, permanente." ²¹

Cette unicité, comment l'atteindre dans un monde instable?

O que celui-là estoit bien véritable, qui disoit que jamais une mesme personne ne passa deux fois une mesme riviere puisque non seulement, depuis que je suis sur ce rivage, l'eau que je vois couler n'est pas la mesme qui couloit quand j'y suis arrivée, mais hélas! ny moy-mesme je ne suis pas la mesme Diane que j'estois quand je suis venue icy ... qu'est-ce donc, puisque tout change et rechange, qui te semble tant extraordinaire en une chose tant ordinaire? Si c'est une loy générale en tout ce que la Nature a produit, n'es-tu pas injuste de la trouver mauvaise en une personne particulière? (V, 534)

Dans ses joutes oratoires avec le fidèle Silvandre, Hylas se fait le défenseur de l'inconstance dont Diane se plaint. Première esquisse d'un roué de la Régence, ce berger léger écarte la passion et renonce à la possibilité d'atteindre une réalité transcendante pour se complaire dans une réalité contingente. Hylas est toujours vaincu mais l'idéal que les Silvandre et les Céladon recherchent dans l'amour ne leur permet pas le repos qu'ils souhaitent. Ils vivent leur amour comme une fatalité. Cet amour absolu est implicitement un refus de la vie, un appel à la mort. D'Urfé, se faisant la porte-parole de son personnage, exprime cette idée: "... la vie sans la fidélité ne te peut estre qu'odieuse, au lieu que ta fidélité sans la vie t'est de sorte agreable que tu es marry de n'estre des-jà mort, pour laisser à la postérité un honorable exemple de constance et d'amour?" (II, 4).

En fin de compte la solution tragique n'est esquivée qu'au moyen du merveilleux. On ne saurait dire jusqu'à quel point la fontaine de la vérité d'amour, introduite dans la suite par la plume du secrétaire d'Urfé, Baro, est conforme aux intentions de l'auteur; mais elle n'est

mullement étrangère à la tradition courtoise. Cette fontaine a la propriété de montrer à ceux qui s'y regardent, le visage de la personne qu'ils aiment et dont ils sont aimés. Les trois bergères Astrée, Phillis, et Diane "se mirèrent dans ce liquide cristal, qui fut alors pour elles une fontaine d'oubly, car en ce moment elles perdirent le souvenir de tous leurs travaux soufferts, et la vue de Céladon, de Paris et de Lycidas, aupres desquels elles virent aussi leur image fut le remede qui les guerist de toutes leurs peines passées" (V,547). Par le moyen de la fontaine les amants sont arrivés à briser le miroir des apparences. Mais après combien de peines? La fontaine est forcément "une fontaine d'oubly." Ces bergers se sont efforcés, avec une persévérance héroïque, d'atteindre "la vérité d'amour." Leurs petits-fils du dix-huitième siècle n'auront ni le même héroïsme, ni la même certitude.

* * *

Au moment où les éléments de la fête galante sont en train de fusionner, Fontenelle et La Motte s'érigent en exégètes de l'églogue.²² Mais il ne s'agit pas de savoir ce que les anciens entendaient par les termes "églogue" et "idylle," mais plutôt d'ne donner une nouvelle définition. En ce qui concerne l'essentiel du genre, les deux auteurs sont d'accord. L'églogue doit évoquer la première condition de l'homme -- l'âge d'or. A partir de la Renaissance, on découvre l'histoire, et cette conscience s'accroît au 18e siècle. Ainsi, par rapport au mythe de l'âge d'or -- temps reculé où on jouissait sans effort de la tranquillité et du bonheur -- le présent est perçu comme une rupture:

"On fonda des villes: il se forma des empires et les hommes devenus esclaves du luxe et de l'ambition perdirent peu à peu le goût de la simplicité et de l'égalité pastorale" (L.285). Une nostalgie se crée dans la mesure où le bonheur est revendiqué comme le partage de l'homme et considéré comme le moteur de ses actions: "Car les hommes veulent être heureux, et ils voudraient l'être à peu de frais. Le plaisir, et le plaisir tranquille, est l'objet commun de toutes leurs passions..." (F.56). La pensée de La Motte va dans le même sens. Le poète pastoral doit commencer par l'exposé d'une vérité, mais une vérité qui intéresse le coeur, car "la vérité ne nous plaît qu'autant qu'elle a quelque rapport à notre bonheur" (L.289). Fontenelle et La Motte sont aussi d'accord sur l'origine de la poésie pastorale: "Il est assez vraisemblable que ces premiers pasteurs s'avisèrent, dans la tranquillité et l'oisiveté dont ils jouissaient, de chanter leurs plaisirs et leurs amours..." (F.52). Au coeur du mythe, la musique et la danse sont intimement liées aux idées de tranquillité et de bonheur. La fête galante, tout en rompant le cadre de l'églogue, retiendra ce fond.

En ce qui concerne l'inspiration de l'églogue leur critique se rattache à la Querelle des anciens et les modernes. La célèbre Digression de Fontenelle paraît, dans les premières éditions, à la suite du Discours sur l'églogue dont elle n'est, en quelque sorte, que l'apologie:

Voilà bien du mal que j'ai dit de Théocrite et de Virgile, tout anciens qu'ils sont; et je ne doute pas que je ne paraisse bien impie à ceux qui professent cette espèce de religion que l'on s'est faite d'adorer l'antiquité. Il est vrai que je n'ai pas laissé de louer assez souvent Virgile et Théocrite: mais

enfin je ne les ai pas toujours loués, et je n'ai pas dit que leurs défauts même, s'ils en avaient, étaient de beaux défauts; je n'ai pas forcé toutes les lumières naturelles de la raison pour les justifier. (F.69)

Voici une des nouveautés de la critique de Fontenelle et La Motte, car si, dans la forme, ils restent tributaires de la conception classique de l'églogue, leur inspiration s'affranchit de toute autorité et se base uniquement sur la psychologie et "les lumières naturelles de la raison." Il y a une certaine contradiction entre cette psychologie qui relève des sentiments et ces "lumières naturelles de la raison," mais ni Fontenelle ni La Motte ne s'y arrêtent. Fontenelle prétend que le plaisir et la paresse sont les moteurs des passions humaines. Mais les hommes ne peuvent s'accommoder d'une oisiveté totale il leur faut quelque agitation -- une agitation qui s'accorde avec leur paresse -- "ce qui se trouve le plus heureusement du monde dans l'amour, pourvu qu'il soit pris d'une certaine façon" (F.56). Cette "façon," c'est ce que La Motte appelle "le goût moderne" (L.324). Au berger héroïque va se substituer le berger galant.²³ Écoutons Fontenelle:

Voilà proprement ce que l'on imagine dans la vie pastorale. Elle n'admet point l'ambition, ni tout ce qui agite le cœur trop violemment; la paresse a donc lieu d'être contente. Mais cette sorte de vie-là, par son oisiveté et par sa tranquillité, fait naître l'amour plus facilement qu'aucune autre, ou du moins le favorise davantage; et quel amour? Un amour plus simple, parce qu'on a pas d'esprit si dangereusement raffiné; plus appliqué, parce qu'on n'est occupé d'aucune autre passion; plus discret, parce qu'on ne connaît presque pas la vanité; plus fidèle, parce qu'avec une vivacité d'imagination moins exercée, on a aussi moins d'inquiétudes, moins de dégoûts, moins de caprices; c'est-à-dire, en un mot, l'amour purgé de tout ce que les excès de fantaisies humaines y ont mêlé d'étranger et de mauvais. (F.57)

Cet amour moderne se définit en premier lieu par rapport aux grossièretés des anciens: "Quand on dit que Vénus, et les grâces, et les amours ont composé les idylles de Théocrite, je ne crois pas qu'on prétende qu'ils aient mis la main à ces endroits-là" (F.54). La critique de La Motte est plus étendue: "Les anciens n'ont guère traité l'amour que parce qu'il a de plus physique et de grossier; ils n'y ont presque vu qu'un besoin animal qu'ils ont rarement daigné déguiser sous les couleurs d'une tendresse délicate" (L.321). Enfin, si nous en exceptons Ovide qui, dans quelques ouvrages, a assaisonné l'amour de beaucoup de galanterie, on peut dire, en général, que dans les anciens il tient beaucoup plus de la débauche que du sentiment (L.322). La Motte exagère. Il refuse de voir les sentiments délicats, sinon tendres, qui se trouvent dans les idylles; mais, selon sa conception de l'amour moderne, il a raison de reculer devant la passion nue qui se manifeste chez les anciens.

L'autre piège est un excès de raffinement. Fontenelle en est conscient. D'ailleurs: "Les auteurs modernes ne sont pas ordinairement tombés dans le défaut de faire leurs bergers trop grossiers. D'Urfé ne s'en est que trop éloigné dans son roman, qui d'ailleurs est pleins 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 demanderaient à être dans Cyrus ou dans Cléopâtre" (F.60). C'est-à-dire dans ces romans d'aventures dont le dix-septième siècle a fait ses délices. L'Astrée conserve encore une influence énorme, mais Fontenelle fait écho au goût du siècle quand il critique "des harangues

pareilles à celles de l'Astrée pleines de réflexions générales et de raisonnements liés les uns aux autres" (F.67). On veut toujours lire l'Astrée, mais en abrégé. L'abbé de Choisy, membre du cercle précieux de Mme de Lambert, s'était proposé de le réduire en un petit volume, "d'en adoucir certains endroits un peu libres..."²⁴ et de le purger "de Théologie, de Politique, de Médecine, Poésie," enfin de tout ce bagage érudit et métaphysique qui répugnait au "bon goût naturel."²⁵

La même évolution dans le goût devait certainement décider de l'échec de l'Astrée de La Fontaine (1691), encore trop imprégné d'une conception littéraire révolue. L'amour que La Motte appelle "moderne" ne l'est déjà plus. A force de vouloir le purger "des excès de fantaisies humaines," le ramener à la simplicité de l'âge d'or, Fontenelle est arrivé à cet amour désincarné que l'on a voulu attribuer à Watteau et à Mari-vaux -- "une galanterie platonique... des yeux sans fièvres, des enlacements sans impatience, des désirs sans appétits des voluptés sans désirs"²⁶ De son côté, La Motte s'indigne de trouver chez Théocrite et Virgile: "les premiers désirs de la nature, & tels que le seul instinct les inspire aux animaux. Toujours occupés des plaisirs des sens, ils se laissent même égarer à cette fureur de volupté jusqu'à la chercher indifféremment dans les liaisons où la nature invite & dans celles qu'elle réprouve. Les Bergers amoureux célèbrent tout à la fois leurs Coridons & leurs Amarillis" (L.322). La Motte et Fontenelle sont d'accord qu' "entre la grossièreté ordinaire des bergers de Théocrite et le trop d'esprit de la plupart de nos bergers modernes il y a un milieu à tenir" (F.64). L'amour moderne "ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux,

désespéré; mais tendre, simple, délicat, fidèle..." (F.56). Il faut éviter la passion, se tenir dans la modération. Tendre, riant, cet amour est dans la tonalité de la carole de Déduit, tonalité qui est aussi celle de la fête galante. Pourquoi, donc, les pastorales de Fontenelle sont-elles si fades? C'est que ce qu'il appelle grossièreté chez Théocrite est une des constituantes de l'amour. Si lui et La Motte admettent le sentiment, ils n'en font pas de même pour les sens. Mais il ne faut pas trop blâmer Fontenelle de n'avoir pas réussi ses propres églogues. Au dix-huitième siècle, le genre est épuisé. Il ne peut plus donner que des fadaises d'opéra. Selon le marquis d'Argenson: "On est prévenu aujourd'hui contre toute pastorale, on y prévoit l'ennui sur l'annonce."²⁷ Fontenelle et La Motte avait posé les problèmes sans les résoudre. On pourrait leur appliquer, à tous deux, le jugement que Dupont a porté sur La Motte: "Incapable de se dégager des habitudes anciennes, impuissant à imposer des idées ou des formules nouvelles, il reflète à la fois deux âges et deux esprits différents, et ne trouve en soi ni l'énergie du révolutionnaire qui détruit, ni la force du novateur qui crée."²⁸

* * *

Toutes ces expressions historiques de thèmes apparentés à ceux de la fête galante, destinées à un auditoire aristocratique, que ce soit les courtisans d'Alexandrie ou la noblesse d'Henri IV, se sont situées dans des pays de convention: Arcadie, le jardin de la rose, le Forez des druides. Dans ces lieux mythiques, volontairement factices, se confrontent l'idéal et le réel. Dans le Roman de la Rose cette rencontre

se traduit en termes chrétiens, bien que Lorris laisse la porte ouverte à deux interprétations.

La tendance didactique initiée par les églogues de Virgile a beaucoup influencé le pastoral de la Renaissance mais certaines oeuvres s'inspirent davantage de la conception théocritienne du genre. Dans le Roman de la Rose et encore dans l'Astrée l'amour est le thème central, coloré par le symbolisme érotique inhérent au choix des cadres rustiques. C'est sous la forme d'un débat sur l'amour dans un décor naturel que la fête galante reprend le sujet de pastoral en y ajoutant l'optique du théâtre. L'aspect factice et spectaculaire du pastoral traditionnel avec ses éléments de musique, de chant et de danse, l'entraînait vers une forme théâtrale. L'Astrée eut des traductions scéniques et l'oeuvre théorique de Fontenelle s'est prolongé au théâtre mais c'était la fin et non pas le début d'un genre. Fontenelle avait compris que l'églogue était nécessairement artificielle mais qu'il lui fallait offrir une illusion de vraisemblance, et satisfaire à la notion de "naturel," nouvelle exigence du siècle. Mais cette grossièreté des anciens n'était-elle pas "naturelle?" La Motte reconnaît le problème: "Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire." Sa solution est de choisir et de trier pour trouver l'agréable (L.302). Le problème est simplement escamoté. Artificialité et vraisemblance ne sont pas réconciliées et le naturel ne s'accommode plus d'une forme surannée.

Dans une esthétique de théâtre la fête galante trouvera une solu-

tion à ce problème. On en entrevoit la possibilité dans un passage de Fontenelle qui rappelle celui d'Urfé cité plus haut: "Il en va, ce me semble, des églogues comme des habits que l'on prend dans des ballets pour représenter des paysans. Ils sont d'étoffes beaucoup plus belles que ceux des paysans véritables; ils sont même ornés de rubans et de points, et on les taille seulement en habits de paysans"(F.68). Fontenelle ne va pas très loin dans cette voie, car il croit encore à la possibilité de rendre l'églogue vraie. S'il admet que la pastorale est une comédie il veut rester dans la salle. Il se prête encore à l'illusion. La fête galante adoptera le point de vue des coulisses entre l'illusion perçue par la salle et la réalité de la scène. Ainsi s'insinuera cette pointe d'ironie qui la marque. La forme théâtrale ne sera plus une belle écorce; elle sera la structure même de l'oeuvre.

Chapitre I - Notes

¹ Eglogue II est inspirée de l'idylle XI, églogue VII de l'idylle V, églogue VIII de l'idylle II. Toute référence renvoie aux éditions suivantes: Bucoliques grecques, éd. Ph.-E. Legrand, t.1 (Paris: Les Belles Lettres, 1967); Virgile, Bucoliques, éd. E. de Saint-Denis (Paris: Les Belles Lettres, 1970).

² "SICELIDES Musae, paulo maiora canamus;/ non omnis arbusta iuvant humilesque myricae:/ si canamus siluas, siluae sint consule dignae," vers 1-3.

³ "PRIMA Syracosio dignata est ludere uersu/ nostra, neque erubuit siluas habitare Thalia./ Cum canerem reges et proelia, Cynthuis aurem/ Uellit et admonuit: 'Pastorem Tityre, pinguis/ pascere oportet ouis, deductem dicere carmen.'/ Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,/ Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)/ agrestem tenui meditabor harundine musam," vers 1-9.

⁴ Voir Domenico Comparetti, Virgil in the Middle Ages, tr. E.F.M. Benecke (1908; rpt. Hamden, Conn.: Archon, 1966).

⁵ Theocritus, ed. A.S.F. Gow (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1965), I, 128-9).

⁶ Gaston Paris, "Les Origines de la poésie lyrique en France," dans Mélanges de Littérature française du moyen âge (1912; rpt. New York: B. Franklin, 1971), pp.539-615).

Alfred Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 4e éd. (Paris: Champion, 1965).

⁷ Joseph Bédier, "Les Fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge," Revue des Deux Mondes, 135 (1er mai 1896), 146-72.

⁸ Edmond Faral, "La Pastourelle," Romania, 49 (1923), 204-59.

⁹ Jeanroy avait déjà proposé le terme "oaristy" pour décrire la pastourelle sans pour autant soutenir une influence directe de l'idylle théocritienne, p.27.

¹⁰ Michel Zink, La Pastourelle: poésie et folklore au moyen âge (Paris: Bordas, 1972), p.51.

¹¹ Gustave Cohen, introduction à Adam de la Halle, Le Jeu de Robin et de Marion (Paris: Delagrave, 1935), p.13. La donnée de la pastourelle subsiste au dix-huitième siècle en maintes chansons populaires reprises dans les vaudevilles d'opéras-comiques sans que l'on puisse dire s'il s'agit d'une influence lointaine de la pastourelle ou de celle de la pastorale contemporaine. A ce propos voir William Powell Jones, The Pastourelle; A Study of the Origins and Tradition of a Lyric Type (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1931).

¹² Zink, p.102. Toute cette discussion lui doit beaucoup, surtout les chapitres IX, "'Serrana' et femme sauvage," et X "Femme sauvage et dame courtoise."

¹³ C.S. Lewis, The Allegory of Love (1938; rpt. London: Oxford Univ. Press, 1951), p.119.

¹⁴ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose, éd. Félix Lecoy (Paris: Champion, 1965), vers 344. Toute référence renvoie à cette édition.

¹⁵ John V. Fleming, The Roman de la Rose: A Study in Medieval Allegory and Iconography (Princeton: Princeton Univ. Press, 1969), p.83.

¹⁶ Jacques Ribard, "Introduction à une étude polysémique du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris," dans Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Félix Lecoy (Paris: Champion, 1973), p.528.

¹⁷ Jean Batany, Approches du Roman de la Rose (Paris: Bordas, 1973), p.42.

¹⁸ Pour une description tropologique de la chute de l'homme voir D.W. Robertson, A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives (1962; rpt. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969), pp.69 et suiv.

¹⁹ J. Philippe Minguet, Esthétique du Rococo (Paris: J. Vrin, 1966), p.172.

²⁰ Honoré d'Urfé, L'Astrée, 5 vol. (Lyon: Pierre Masson, 1928), I, 4. Toute référence renvoie à cette édition.

²¹ Un Paradis désespéré: l'amour et l'illusion dans l'Astrée (Paris: P.U.F., 1963), p.4.

²² Bernard Le Bovier de Fontenelle, Discours sur l'églogue, dans Oeuvres complètes, t.3 (1818; rpt. Genève: Slatkine, 1968). Antoine Houdar de La Motte, Discours sur l'églogue, dans Oeuvres, t.3 (Paris: Prault, 1754). Toute référence renvoie à ces éditions. F.=Fontenelle, L.=La Motte.

²³ Arno Schonberger et Halldor Soehner, The Rococo Age, tr. Diane Woodward (New York: McGraw-Hill, 1960), p.84.

²⁴ Il pense peut-être aux libertés prises par Céladon travesti en fille.

²⁵ [abbé F.T. de Choisy], La Nouvelle Astrée (Paris: Nicolas Pepie, 1713), n.p.

²⁶ Edmond et Jules de Goncourt, Watteau, dans L'Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art, éd. J.P. Bouillon (Paris: Hermann, 1967), p.72.

²⁷ René Louis Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, Notices sur les oeuvres de théâtre, éd. H. Lagrave. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 42, 43 (Genève: Institut et Musée Voltaire, 1965), I, 128.

²⁸ Paul Dupont, Un poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle: Houdar de La Motte (1672-1731) (Paris: Hachette, 1898), p.303.

CHAPITRE II

PEINTURE ET THEATRE: Rapports réels et théoriques.

Dans une esthétique de théâtre la fête galante trouve les éléments qui lui seront particuliers et un moyen de sortir de l'impasse de la pastorale. Marivaux et Watteau se sont montrés sensibles aux charmes désuets des vieilles formes, mais ils étaient trop "modernes" pour s'en servir sans chercher un moyen de les revivifier. Le théâtre en tant qu'esthétique et système de structures leur offrait une voie de renouvellement. C'est donc dans le théâtre qu'il faut chercher la source de leur parenté profonde. Dire que les artistes d'une même période partagent des caractéristiques semblables, n'est qu'une vérité banale. Ces parallèles se révèlent souvent vagues et d'ordre émotionnel. Pour qu'ils soient valables il faudrait établir que les artistes fréquentaient le même milieu, qu'ils y trouvaient de quoi alimenter leur vision. Que l'on aimerait donc retrouver les traces de Marivaux et de Watteau à l'Opéra ou à la Comédie-Française, surtout à la Comédie-Italienne ou à la Foire! Un tel désir a inspiré tant de jolies pages, comme celles d'Edmond Pilon. Malheureusement elles ne sont que des fictions.¹ A chaque instant Watteau et Marivaux se dérobent à notre vue. Peut-être leur fallait-il ce recul pour pouvoir fabriquer leurs rêves. Renonçons à capturer dates ou anecdotes sur leur compte, les détails biographiques sont trop minces.

Nous pouvons, du moins, essayer de faire l'esquisse d'un milieu et de lieux où peintres et hommes de théâtre se rencontraient (bien mieux, nous découvrirons qu'ils sont souvent les mêmes) et alors sans que l'on puisse jamais, ou bien rarement, constater la présence de Watteau ou de Marivaux, leurs ombres planent sur toutes les fêtes. On les soupçonne d'être de toutes les parties, mais un peu à l'écart, comme ce "spectateur français" perdu dans la foule, ou ce Pierrot, aux yeux ronds, égaré sur les bords de l'énorme fête qui déploie ses fastes sous des arcades où dansent de joyeux convives (Les Plaisirs du bal).

Commençons par Watteau, car Marivaux ne fait ses débuts dans la capitale que vers 1714,² tandis que Watteau s'y trouve déjà en 1702. Sa passion pour le théâtre, d'où venait-elle? Il n'y avait pas de théâtre permanent à Valenciennes, sa ville natale avant 1725,³ mais selon Ger-saint, le jeune garçon "profitait ... de ses moments de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnent ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays."⁴ Empruntons à Fuzelier une description de l'un de ces "opéras de campagnes":

On entend un bruit de timbales et de trompettes. En même temps paraît une charrette chargée d'utensiles d'opéra. Marinette est habillée en Junon avec trois petits enfants. Le charretier est vêtu en magicien, un bossu vient ensuite, c'est Polichinelle chargé de livres de musique. Il est suivi d'un timbalier, le timbalier d'un trompette, le trompette d'une basse de violon posée sur des roues, celui-ci d'un dessus de violon et d'une épinette attachée au cou d'un homme, tous ont des papiers de musique attachés sur le dos et jouent chemin faisant. Les deux Gilles sont en nymphes avec des guirlandes de fleurs. Après que tout ce cortège a fait le tour du théâtre il se range.⁵

Où est-ce à Paris que lui est révélé ce monde à la fois factice et plein de vie? N'importe, car nous possédons la preuve de sa passion en quantité d'études faites d'après les Savoyards, les marchands d'orviétan et les troupes ambulantes, ces dernières trop spontanées pour ne pas avoir été prises sur le vif.⁶ Son ami Julianne lui impute une entrée plus prestigieuse dans le monde de l'illusion: "il fit connaissance avec un autre peintre, qui se donnait pour habile dans les décorations de théâtre et qui, sur cette réputation, fut mandé en 1702 pour l'Opéra de Paris.... Il travailla d'abord sous lui à ce genre d'ouvrage" (Champion, p.46). Cette légende semble peu vraisemblable. Que faisait ce décorateur à Valenciennes où il n'y avait pas de théâtre? Aurait-il pu travailler à l'Opéra? Jean Bérain y était chargé des décorations, poste qu'il garda jusqu'à sa mort en 1711. Peut-être avait-il des collaborateurs mais alors on les ignore.

Ce qui est certain c'est que Watteau a subi l'attrait du monde du spectacle dès son arrivée à Paris. Il aurait été plutôt difficile de l'éviter, même si ses limites n'étaient pas très étendues. La Foire Saint-Germain se tenait, du trois février au dimanche de la Passion, sur l'emplacement actuel du Marché Saint-Germain.⁷ A quelques pas, dans la rue des Fossés Saint-Germain (aujourd'hui rue de l'Ancienne-Comédie), se trouvait le siège de la Comédie-Française. Un peu plus loin, en remontant la rue Dauphine, on arrivait tout droit sur le Pont Neuf, terre élue des bateliers et des saltimbanques de toutes espèces. De l'autre côté de la Seine on avait, à proximité, l'Opéra installé dans le Palais-Royal; et plus loin, mais à une distance non impossible

pour un marcheur vigoureux, la Comédie-Italienne dans le Marais et la Foire Saint-Laurent entre les faubourgs Saint-Denis et Saint-Martin.

C'était précisément dans le quartier Saint-Germain-des-Prés, quartier le plus propice à une vocation théâtrale, que Watteau était descendu à son arrivée à Paris. Depuis longtemps on prêchait en langue flamande à l'église de ce quartier à cause de nombreux Flamands qui habitaient alentour.⁸ D'un intérêt plus particulier pour un jeune peintre flamand était l'auberge de la Chasse au coin de la rue du Sépulchre (aujourd'hui rue du Dragon) et de la rue du Four. Il y connut Jacques-Jean Spoëde et Nicolas Wleughels. L'influence de ces nouveaux amis sur Watteau n'était certainement pas d'ordre artistique. Spoëde, originaire d'Anvers, peintre très mineur, avait peint des sujets de la Comédie-Italienne (Dacier: Julienne, I, 10), c'est-à-dire les acteurs de la Foire qui, en l'absence de l'ancienne troupe, bannie en 1697, s'étaient constitués leurs héritiers. Spoëde aurait-il mené son jeune ami à la Foire qui se tenait presque à la porte de leur cabaret favori?

Quant à Wleughels, nous sommes très peu renseignés sur ses productions et celles que nous connaissons datent d'après la mort de Watteau. A l'époque, il faisait peut-être des scènes de genre dans le goût de Teniers.⁹ Il était très lié avec Watteau qui l'a fait figurer sur plusieurs toiles, notamment dans les Fêtes vénitiennes. Ils habitèrent ensemble rue des Fossés Saint-Victor (aujourd'hui rue du Cardinal Lemoine) vers 1718 quand Watteau, importuné par les mondanités de la maison du financier Crozat où il logeait, cherchait des amitiés plus tran-

quilles.¹⁰ Chez Wleughels il pourrait se détendre dans un cercle d'amis tout aussi cultivés mais sans cérémonie. Il y avait des marchands de tableaux, Gersaint et Sirois, et des hommes qui se piquaient de théâtre, tels que Antoine de la Roque et son ami René Lesage.¹¹ La Roque, ancien officier, invalide de guerre, s'était consacré par la suite aux muses, comme nous le montre Watteau dans un portrait allégorique dont la gravure porte le quatrain suivant:

Victime du dieu Mars, les Filles de Mémoire
Occupent à présent son coeur et son esprit
Il a combattu pour la gloire,
Et c'est pour elle qu'il écrit.

(Dacier, Julienne, IV, no.269)

Il écrivit, entre autres choses, deux opéras, Médée et Jason (1713) et Théonoé (1715). On prétend que c'est lui qui introduisit le peintre au théâtre de la Foire où il avait ses entrées grâce à Lesage. Mais Lesage et Watteau ne se connaissaient-ils déjà? Selon une lettre de Sirois, datée du 23 novembre 1711, Lesage lui avait procuré une commande pour deux pendants tirés du Diable boiteux.¹²

Dans ce premier temps, vers 1703, Watteau rencontra aussi Claude Gillot dont il fut l'élève pendant plusieurs années. Gillot évoqua avec passion dans ses gravures et ses dessins, le monde du théâtre italien. Mais l'inspiration était foraine, Dimier l'a démontré (Les Peintres français du 18e siècle, I, 179 et suiv.). Gillot en effet n'aurait pas pu voir les scènes qu'il dessinait dès leur première représentation, mais plus vraisemblablement à la Foire où l'on reprenait



Fig. 2 CLAUDE GILLOT,
Quinson.

les grands succès de l'ancien théâtre italien. Selon une jolie légende, Gillot aurait été lui-même entrepreneur d'un spectacle de marionnettes. En effet il y avait un Gillot à la Foire Saint-Germain de 1708¹³ dont les pièces pour Polichinelle existent, en manuscrit, à la Bibliothèque Nationale (B.N. MS.9312), mais rien n'indique que ce Gillot et le peintre soient la même personne. Toutefois ce dernier était certainement un familier des forains. Nous possédons son portrait de Quinson (Fig.2), célèbre Pierrot de la foire, première esquisse du Pierrot de Watteau. L'influence de Gillot sur Watteau fut énorme. Parker la souligne en parlant des premiers sujets théâtraux de Watteau: "Ces scènes ont toutes les qualités de Gillot. On y voit des acteurs pétulants, grêles, comme mus par des ressorts, mais ces personnages sont déjà plus danseurs que pitres, et, dans ces farces, il y a déjà des morceaux de grâce et de coquetterie par exemple la galante élégance des deux jeunes femmes autour desquelles bourdonnent Pierrot, la Folie et Arlequin" (I, 16). Gillot, se serait-il contenté de montrer des dessins à son brillant élève sans aller consulter sur place les modèles vivants? On hésite à le croire. Watteau a-t-il été à la Foire? Rien ne nous permet de l'affirmer, mais il y avait trop de liens, les occasions en étaient trop nombreuses, son propre goût l'y portait trop pour qu'on puisse douter qu'il y soit allé.

La Foire Saint-Germain était la plus ancienne des deux foires et aussi la plus brillante (Albert, p.3). Les spectacles dramatiques y avaient commencé par les marionnettes et les jeux des sauteurs et des danseurs de corde, mais avec le départ des Comédiens-Italiens, Arlequin,

Pierrot et Colombine étaient venus s'installer à la Foire parmi les divertissements et les attractions de tout genre -- boutiques, cafés, salles de danses, maisons de jeu et de joie. Fréquenté le jour par le petit peuple, le quartier accueillait le soir le beau monde qui ne dédaignait pas ses neuf rues illuminées comme pour une féerie (Albert, p.2). C'était, alors, la Foire galante "centre de friponneries galantes et bacchiques." ¹⁴ Mais les forains n'étaient pas seulement fournisseurs de grossiers plaisirs, ils s'étaient établis marchands d'illusion:

(1) A la Foire, Vénus
 Etalant sa boutique,
 Crevera de pratique,
 Ses appas sont connus,
 Les cafés sont perdus....

(n.i.) Marchands forains, rassemblons nous,
 Ça, que l'on danse, que l'on chante:
 Quel séjour peut être plus doux?

Bannissons les soupçons jaloux,
 A la Foire Galante,
 L'amour nous trompe tous. ¹⁵

Outre ces distractions bacchiques et galantes il y avait des peintres et des marchands de tableaux. ¹⁶ La Foire exerçait un singulier attrait sur les peintres, qui ne restèrent pas spectateurs, mais se virent bientôt embauchés. Privés à maintes reprises de la parole par leurs persécuteurs les Comédiens français, les forains se rabattaient sur les sortilèges des décorateurs qui devenaient, ainsi, des personnes de la première importance. Tel est le cas d'Antoine de la Place. Peintre, acteur, il se mit, à côté de ses associés Charles Dolet et Alexandre Bertrand, au premier rang des entrepreneurs forains. Son père était

un limonadier de Paris mais le fils abandonna ce métier pour étudier la peinture. "Le maître chez lequel il travaillait logeait dans la même maison où étaient quelques acteurs italiens de l'ancienne troupe, avec lesquels la Place fit connaissance. Il en obtint son entrée à leur théâtre" (Parfaict, Mémoires, I, 51). Pendant leur absence le peintre poursuivit assidûment ses études jusqu'en 1701 quand il rencontra Pascariel (Giuseppe Tortoriti) l'un des anciens Comédiens italiens. Ce dernier avait obtenu pour sa troupe un privilège du roi à condition de rester à plus de trente lieues de la capitale. Il embaucha la Place comme peintre et décorateur, mais celui-ci ne résista pas longtemps aux charmes de la scène. Quatre mois plus tard il jouait des Pierrots. En 1703 il rompit avec Pascariel à cause d'une rivalité galante avec Dominique (qui faisait aussi parti de la troupe) pour le coeur de la demoiselle Tortoriti. Rentré à Paris il se lia d'amitié avec Alard. A la Foire Saint-Laurent de 1705 il s'engagea à jouer les Pierrots chez lui et son associée, la veuve Maurice. La concurrence du célèbre Pierrot Belloni l'obligea à prendre l'habit de Scaramouche qu'il garda par la suite. En 1707, il ouvrit un théâtre avec Charles Dolet, auquel s'associa l'année suivante Alexandre Bertrand. Toutefois il se considérait comme peintre aussi bien qu'acteur et il se nomme ainsi dans un document (1710) reproduit par Emile Campardon.¹⁷ On le voit toujours à la foire en 1722 comme l'un des prête-noms qui dirigeaient les Marionnettes Etrangères où était présenté ce Remouleur d'Amour dont nous aurons l'occasion de parler. En 1724, peut-être las des guerres théâtrales, il quitta la scène et se fit brocanteur de tableaux (sur la Place voir Parfaict, Mémoires, I, 51-53; et Campardon, I, 232-3).

En 1713 La Place et Dolet avai^{ent} présenté une pièce dans le goût des fêtes galantes, les Aventures comiques d'Arlequin ou le triomphe de Bacchus et de Vénus. Parfaict attribue la pièce à Jean-Baptiste Raguenet. Ce Raguenet, fils d'un maître chandelier fournisseur de la Comédie-Française, avait parcouru la province pendant deux ans avec une troupe ambulante. Après le succès de sa pièce il s'engagea chez Octave et débuta en 1713 dans un opéra-comique, dont il sera parlé plus loin, le Festin de Pierre de Letellier, où il fut très applaudi dans le rôle de Dom Juan. Ce qui nous intéresse, c'est qu'en même temps qu'il était acteur il était aussi marchand de tableaux, double métier qui lui attira des ennuis. A propos de l'Antre de Laverna, un opéra-comique, Parfaict raconte l'anecdote suivante:

Dans une scène épisodique, où l'on exploitait tous les mystères de la brocante des marchands de tableaux ... paraissait Raguenet, acteur forain ... comme brocanteur. En parlant d'un tableau qu'il avait avoir survenu à un riche seigneur, il ajoutait que ce seigneur s'en était aperçu et que pour l'en punir il lui avait fait perdre le prix convenu. Ce trait regardait un prince très curieux de tableaux, que Raguenet avait effectivement trompé, et qui s'était contenté de la légère punition d'obliger cet acteur à se jouer lui-même de cette façon.
(Mémoires, II, 171)

Il avait peut-être des descendants peintres en Nicolas et Jean-Baptiste Raguenet, père et fils (2e moitié du siècle), dont il existe des toiles de Paris au Musée Carnavalet.

Dans ce petit monde de la Foire, La Place dut connaître aussi le peintre François Octavien, parent de son ami Alard. Octavien tenait chez Alard l'emploi de chanteur. Bénézit le décrit comme étant "moitié

peintre, moitié chanteur." ¹⁸ aimerait en savoir plus long sur son oeuvre qui suggère un disciple doué de Watteau. Malheureusement nous ne connaissons que quelques tableaux de sa main mais ceux-ci gardent les traces de sa carrière foraine -- un Pierrot désappointé, une Répétition dans un parc, tous deux au Musée de Nancy, et aussi une Foire de Bezons, son tableau de réception à l'Académie en 1725. Il fit aussi une Fête galante dans un parc dans le goût du maître de Valenciennes (sur Octavien voir Campardon, II, 190, 233).

Parmi ces peintres-comédiens on pourrait citer aussi Pierre Michu de Rochefort. Fils du peintre du même nom, il joua d'abord la comédie en province dans la troupe de Cadet père, ancien décorateur de la Comédie-Italienne. Puis revenu à Paris, mais ne trouvant pas de travail, il ouvrit, avec Gilles Tiquet, un jeu de marionettes et danseurs de cordes à la Foire Saint-Laurent. Ce jeu dura trois ans de 1705 à 1708. Alors il quitta Paris de nouveau et resta en province jusqu'en 1713 quand, de retour dans la capitale, il entra au jeu d'Octave à la Foire Saint-Germain pour y remplir les rôles d'Arlequin. Il n'y resta que pour cette seule Foire (Parfaict, Mémoires, I, 44). Rapprochement intéressant, il semble être parent de ce Pierre de Rochefort, dessinateur et graveur au burin, dont Bénézit nous dit qu'il édita plusieurs estampes de Gillot. Les deux peintres se seraient-ils connus? Rien de plus probable puisque de Rochefort tenait son jeu à l'époque où Gillot fréquentait assidûment les foires.

Nous avons vu que beaucoup de liens rattacha^{ent}i^{ent} Watteau à la Foire.



Fig. 3 Gravure de l'Iliade
travestie de Marivaux.

De même on peut se demander si Marivaux y est venu. On ne saurait l'affirmer. Pourtant on voit sur les illustrations de l'Iliade travestie (1716) des personnages déguisés en Arlequin, en Mezzetin et en Pierrot (Fig.3). Xavier de Courville avance ce fait comme preuve que Marivaux fréquenta la Comédie-Italienne de bonne heure; ¹⁹ mais ces dieux travestis en comédiens, ne sont-ils pas plutôt la preuve d'une fréquentation de la Foire. Les Italiens, de retour d'exil, ne débutent que le 18 mai 1716 avec l'Heureuse Surprise. L'approbation de l'Iliade travestie est du 10 juin 1716. Comment y voir une influence? plus concluant encore est le fait que la troupe de Riccoboni ne comportait pas de Pierrot; ²⁰ tandis qu'à la Foire, Pierrot rivalisait avec Arlequin pour les beaux rôles. Aussi ce genre de travestissement burlesque des dieux, dont l'Iliade travestie est un exemple romanesque, était courant à la Foire bien avant que les Italiens n'aient adopté la mode des parodies.

Il est donc tentant d'imaginer Marivaux à la Foire, bien que cela reste une hypothèse. Par contre sa présence chez les Italiens, du moins à partir de 1722, est bien connue. Ce qu'il faudrait démontrer c'est que la Comédie-Italienne, non moins que la Foire, était un lieu propice aux rapports entre peintres et hommes de théâtre.

Remarquons d'abord que les cloisons entre les deux théâtres n'étaient pas étanches. Fuzelier, auteur d'innombrables pièces pour la Foire en donna aussi aux Italiens, notamment Mélusine (1719) et la Rupture du Carnaval et de la Foire (1719). Gilliers, qui fit de la musique à la Foire (Parfaict, Mémoires, I, 163), en fit également pour la Comédie-

Italienne. Jacques Autreau, qui travailla principalement pour les Italiens, composa pour la Foire les Amours de Nanterre (1718) en collaboration avec Lesage et d'Orneval. Dominique, après avoir fait les fortunes de la Foire, continua sa carrière aux Italiens.

Si le hasard des guerres intestines faisait que le plus souvent la Comédie-Italienne se trouvait en alliance avec la Comédie-Française, elle était, par son esthétique et par ses antécédents, plus près du Théâtre de la Foire. Les amateurs ne s'y trompaient pas, pas plus que les auteurs et les musiciens, et on circulait librement entre les deux théâtres. Watteau n'aurait-il pas fait de même? La Roque, son ami, était aussi friand de la Comédie-Italienne que de la Foire. D'après les frères Parfaict il aurait tenu un journal de ce théâtre qui leur fournissait les dates précises de beaucoup de pièces (Dictionnaire, VI, 86).

Un autre ami intime de Watteau, le comte de Caylus, eut des relations suivies avec les Italiens et surtout avec l'un de leurs premiers fournisseurs, le peintre Charles-Antoine Coypel. Malheureusement nous ne sommes pas en état d'accorder les dates avec certitude. Un tableau de Coypel qui date de 1729, Ecce Homo, nous montre plusieurs de ses amis, Caylus, Mariette et Riccoboni (Courville, II, 183). A partir de quelle époque ces relations se sont-elles formées? Caylus, fin connaisseur et graveur habile, fit des gravures d'après des dessins de la collection de Crozat qu'il connut vers 1719. Il est possible que les deux jeunes gens se lièrent d'amitié à cette époque. Caylus n'avait alors rien de l'auteur sévère et classicisant de la Vie d'Antoine Watteau: "Un



Fig. 5 CHARLES-ANTOINE COYPEL,
Thalie chassée par la
Peinture.

plaisir élégant, délicat jusque dans ses folies, est ce qu'il recherche alors de préférence ... le Caylus de cette période est un mondain bien plus qu'un libertin: s'il commet assez de légèretés pour qu'on reconnaisse en lui un homme de la Régence, rien n'annonce pourtant le cynique morose de l'époque suivante." ²¹ Et pourtant si le "cynique morose" de 1740 faisait toujours du théâtre chez M. de Morville, alors combien le jeune homme de 1719 avait-il dû s'en délecter. ²² Et quel meilleur guide que ce peintre qui lui aussi était féru de la scène? Le jeune Coypel hérita ce goût de son père Antoine qui avait fait plusieurs portraits de comédiens dont l'un de son ami le célèbre Baron, qu'il consultait sur les attitudes à donner à ses figures. ²³ C'était aussi Antoine Coypel qui, le 28 août 1717, accepta le serment de Watteau au moment de sa réception à l'Académie. Cinq jours avant, son fils Charles, âgé de 23 ans, avait donné aux Italiens un premier canevas, Arlequin dans l'île de Ceylan. Il en donna six autres aux cours des années 1717 et 1718. Malheureusement tous sont perdus excepté les Amours à la chasse dont nous possédons le manuscrit à la Bibliothèque Nationale (MS.9310, fol.1r). ²⁴ Ce canevas, d'une grâce et d'une fraîcheur admirables, est comme une première esquisse de la Surprise de l'amour. Ses pièces postérieures, malgré quelques jolis traits, témoignent d'une raideur d'esprit et d'une vocation de moralisateur. Elles ne furent représentées que sur des scènes de société et à la cour. Une gouache de 1727 nous montre Thalie chassée par la Peinture. La muse de la comédie essaye de sauver quelques livres qui portent les titres des pièces du peintre (Fig.5). A partir de cette date il se résigna à un auditoire d'amis mais ne rompit pas ses liens avec le théâtre.

Il continua sa suite de portraits théâtraux -- Baron, Charlotte Desmares, Adrienne Lecouvreur -- et son ami Riccoboni lui demanda le frontispice du Nouveau Théâtre-Italien sur lequel on voit des amours travestis en Arlequin et le Docteur. Il apaisa sa nostalgie pour le théâtre chez M. de Morville où, en compagnie de Caylus, il joua dans des pièces italiennes.²⁵ Chez tous deux le talent se détériora sous les forces combinées de l'âge et de l'influence des tendances néo-classiques. Une lecture des Amours à la chasse fait penser que le meilleur de l'oeuvre littéraire de Coypel se trouve dans les canevas qu'il fit dans sa jeunesse.

Selon I. Jamieson Marivaux faisait aussi partie du cercle des amis du peintre, mais on peut se demander s'ils ne se connaissaient pas dès 1717?²⁶ Cette question en soulève une autre à laquelle elle est liée -- à quelle époque Marivaux fréquentait-il la Comédie-Italienne? La légende, rapportée par Lesbros et d'Alembert et reprise par Gustave Larroumet, veut que Marivaux ait donné ses premières pièces sans se faire connaître ni du public ni des acteurs. Au moment de jouer la Surprise de l'Amour Sylvia aurait exprimé le désir de connaître l'auteur. Marivaux sans se découvrir prit la brochure et se mit à lire avec chaleur; à Sylvia de s'écrier avec étonnement: "Ah! Monsieur, vous êtes le diable ou l'auteur." A Marivaux de répondre en souriant qu'il n'était pas le diable.²⁷ L'histoire est jolie mais Marivaux aurait-il donné deux pièces aux Italiens sans connaître les acteurs et sans être connu d'eux? Ceci est d'autant plus improbable qu'il fréquentait volontiers des gens liés avec ce théâtre. A cette époque la vie littéraire se passait dans les cafés.

Dédaignés depuis un certain temps par la Cour, "les gens de lettres vivaient alors ensemble et ne se répandaient point dans les maisons des financiers pour y faire l'honteux métier de bouffon et de parasite." 28

Le premier café littéraire fut celui de la Veuve Laurent, rue Dauphine. Certains documents permettent d'en esquisser l'histoire. Dès 1690 environ il est à la mode. En 1694, Jean-Baptiste Rousseau y place le cadre de sa comédie du Café, dont le texte et l'illustration restituent fidèlement l'atmosphère de ce cercle, où on joue encore plus qu'on ne parle de littérature. Boindin, qui l'a fréquenté un peu plus tard le décrit comme "le rendez-vous de tous les jeunes gens qui avaient du talent pour la poésie, l'éloquence, les sciences exactes ou les arts; en un mot la pépinière de toutes les Académies." Outre Boindin, on peut citer parmi les habitués La Motte, un des plus assidus, Saurin, Crébillon père, La Fosse, Danchet, La Faye le cadet, Campra et Autreau. Jean-Baptiste Rousseau, prié par Mme Laurent de ne plus remettre les pieds au café après une première affaire de couplets diffamatoires aux environs de 1700, finit par en causer la ruine par un nouveau scandale, qui se termina par son bannissement (mars 1711). La plupart des habitués quittèrent le café Laurent. Les uns, à la suite de La Motte, se réfugièrent au café Gradot, quai de l'Ecole, d'autres, en plus petit nombre, au café Procope. 29

On peut s'imaginer que le jeune Coypel aurait fréquenté de tels endroits. D'ailleurs son père n'y était probablement pas étranger. Une réunion d'artistes au Musée Carnavalet lui est en effet attribuée. On voit sur cette toile des artistes qui se divertissent dans une espèce de jardin d'été. Serait-ce le jardin loué en communauté par La Motte, Dufresny, Boindin et quelques autres sur les fossés de l'Estrapade -- sorte d'annexe estivale du café Gradot (cf. Desboulmiers, I, 162, et Dupont, p.12, n.4) ? En tout cas le tableau représente un lieu de ce genre. En 1724, Coypel fils fit le portrait de Dufresny qu'il connaissait peut-être des beaux jours du café Gradot.

Quant à Marivaux, allait-il au café? Deloffre affirme qu'aucun mémorialiste ne le mentionne (p.28). Pourtant, se piquant de littérature, fortement lié avec La Motte qui trônait au Gradot, il serait étonnant qu'il n'y soit pas allé. D'ailleurs nous avons son témoignage dans le Spectateur Français. Bien que tardif (1724), ce passage révèle une connaissance de longue date:

J'entrai l'autre jour dans un de ces endroits, où s'assemblent de fort honnêtes gens, la plupart amateurs de belles lettres, ou savants; je les connais presque tous; ils sont dans le particulier de la plus aimable société du monde, raisonnables autant que spirituels; se trouvent-ils ensemble, vous ne les reconnaissez plus; ils sont à l'instant saisis de la fureur d'avoir plus d'esprit les uns que les autres.

Il part une question; l'un la décide hardiment, et sans appel; un autre condamne tout net ce que le premier a dit; un troisième s'élève qui les condamne tous deux: pendant qu'ils se disputent ensemble, un quatrième, par un ton qui se fait faire place, et qui vaut un coup de tonnerre, leur annonce sans cérémonie que tout ce qu'ils disent ne vaut rien
... 30

Cet esprit ne s'exerçait pas encore sur des questions philosophiques. Les grands sujets de conversation étaient la littérature et le théâtre (Deloffre, p.29). La présence de Dufresny, de La Motte et de Danchet nous indique que ni l'Opéra ni la Comédie-Française n'étaient négligés, mais, à partir de 1716, la troupe qui suscitait les discussions les plus vives était celle de la Comédie-Italienne. Les membres de la troupe allaient plutôt au café de la Comédie, ³¹ mais on passait volontiers d'un café à un autre. C'est au Gradot qu'un jour on s'est mis à discuter la question de savoir s'ils improvisaient véritablement leurs rôles. Alors, pour s'assurer de leur talent, on proposa de composer un canevas qu'ils seraient invités à remplir sur le champ. Cette épreuve devait

avoir lieu dans le jardin décrit plus haut. Dufresny, qui fut chargé d'imaginer le canevas ne tint pas sa promesse, et un jeune homme, Raymond de Saint-Albine, le fit à sa place. La Motte trouva le canevas bon, et se chargea d'en remplir quelques scènes. La pièce fut jouée le 17 octobre 1716, avec beaucoup de succès, sous le titre de l'Amante difficile ou l'amant constant (Desboulmiers, I, 162-3).

Le café était donc le lieu par excellence des échanges artistiques. L'un des personnages les plus caractéristiques de ce milieu était le peintre Jacques Autreau. On le trouve au café Laurent dès 1707, mêlé à la célèbre affaire des couplets. Voltaire raconte l'histoire dans sa Vie de J.-B. Rousseau. En 1700, à propos de l'opéra d'Hésione Rousseau avait écrit un couplet satirique contre Danchet. Ce n'était que le premier d'une suite de couplets dans lesquels Rousseau attaquait les familiers du café Laurent. La querelle resta vive mais s'enflamma davantage en 1707 à propos d'un concours de poésie qui mit La Motte aux prises avec Rousseau. Fâché du succès de son rival dans ce concours, Rousseau persista dans ses injures. Finalement La Motte, outré, répondit par une Ode sur le mérite personnel où Rousseau était visé. Alors celui-ci se déchaîna. Personne n'était épargné, pas même Autreau: "Dieu nous délivre ... du peintre Hautereau toujours ivre." Les couplets qui suivaient sombrèrent dans une bassesse inouïe. Autreau y était accusé d'inceste et l'abbé Grimaret de sodomie.³² Voltaire, qui n'ose pas reproduire ces injures, cite quand-même la réponse du peintre qu'il préface ainsi: "Dans cette guerre, si déshonorante pour l'esprit humain, un nommé Autreau, homme assez franc, d'ailleurs mauvais peintre et mauvais poète, fit contre Rousseau une chanson qui fut pour lui le

plus cuisant des affronts. Cette chanson, que nous rapportons, était dans le goût le plus naïf de celles du Pont-Neuf, et par la même n'était que plus outrageante." ³³ L'affaire se termina en 1711 avec le bannissement de Rousseau, mais on avait vu lutter, côte à côte, peintres, musiciens et poètes.

Autreau, fut-il "mauvais peintre"? Sur sa production artistique, dont ne subsiste qu'un auto-portrait au Musée de Versailles, nous sommes mal renseignés. Mais le marquis d'Argenson trouva bon de dire de lui: "On voit souvent dans les pièces de cet auteur qu'il est peintre et même dans le goût de Watteau; il y fournit des attitudes, des groupes, des images galantes" (p.382). Peut-être surtout portraitiste, il peignit ses camarades dans l'affaire des couplets, La Motte, Danchet, et Fontenelle. Une autre toile eut pour titre: Fontenelle, La Motte et Saurin discutent sur quelque matière de poésie (cf. Bénézit).

Avec le Naufrage au Port-à-l'Anglais (1718), il se fit auteur dramatique. Cette pièce, la première que les Italiens donnèrent presque entièrement en français, marque une date importante dans l'évolution du répertoire de la troupe. Autreau avait dû rencontrer les comédiens au café Gradot. On ne peut expliquer pourquoi on avait demandé une nouvelle pièce au vieux peintre qui n'avait rien écrit auparavant, à moins de supposer des relations d'amitié entre lui et la troupe. Il donna, toujours aux Italiens, les Amants ignorants en 1720, la Fille inquiète en 1723 et l'Amante romanesque en 1724, puis il se tut jusqu'en 1730, année où il fit représenter Démocrite prétendu fou, une comédie de carac-

tère. Schwarz suggère que Marivaux et Autreau se seraient connus, et que le silence du peintre peut s'expliquer par l'ascendant du jeune auteur.³⁴ Il est fort possible qu'un jour, au café, La Motte ait présenté ses deux amis l'un à l'autre mais rien ne nous permet de l'affirmer. Comme Watteau, sa présence dans ce monde théâtral, qui leur était, à tous deux si nécessaire, reste hypothétique. Néanmoins nous croyons avoir démontré que les rencontres entre peintres et hommes de théâtre étaient fréquentes et fécondes.

* * *

Que le monde du théâtre et celui de la peinture se soient rencontrés à cette époque n'était pas un hasard. On disait communément que la peinture était "une poésie muette" et la poésie "une peinture parlante."³⁵ Cette parenté ne tenait, le plus souvent, qu'à de vagues correspondances. L'abbé Dubos, dans ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, met la question sur un plan plus théorique et, pour ainsi dire, d'actualité.³⁶ Pour Dubos et ses contemporains poésie voulait dire poésie dramatique et en ce début de siècle la question des rapports entre cet art et la peinture ne cesse d'agiter les esprits. Toutefois la critique de Dubos est exemplaire, non seulement par son ampleur, mais parce que, tout en résumant beaucoup d'idées sur le sujet, il apporte sa propre contribution et devient lui-même une source importante pour les esthéticiens à venir.³⁷

Il y a, chez Dubos, trois principes clés qui intéressent notre

sujet : 1. la parenté des arts 2. l'art comme divertissement et l'esthétique de sensualité qui en découle 3. l'art comme illusion. Que la parenté des arts soit à la base de son ouvrage, le titre l'indique assez clairement. D'ailleurs cette parenté n'est jamais mise en question, ni par Dubos ni par ses contemporains. Ce fait admis, il s'agit d'identifier les mécanismes de ces rapports. Pour y parvenir Dubos pose, comme idée de base, la théorie de l'art comme divertissement. Celle-ci n'est pas loin de l'idée pascalienne: "L'âme a ses besoins comme le corps et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme, est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté" (D, p.6). Mais ce qui était un vice aux yeux de Pascal devient une vertu chez Dubos, ou du moins une nécessité inéluctable. La peinture et la poésie engendrent un plaisir nécessaire dont Dubos prétend expliquer la source: "On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger" (D, p.1).

Le paradoxe est d'Aristote ³⁸ mais son explication est neuve. Si l'art excite des passions, elles ne sont qu'artificielles; elles nous occupent dans le moment que nous les sentons mais nous évitons les

suites fâcheuses des passions véritables. Les émotions suscitées sont neutralisées et en fin de compte l'art a un effet bienfaisant (D, p.24). Pour exercer cette influence il faut nous émouvoir et pour cela l'art doit mettre sous nos yeux, par des peintures, des objets dont il nous parle (D, p.274). Ainsi s'explique, selon Dubos, la primauté de l'image dans la poésie et, de ce point de vue, la supériorité de la peinture. Cette conception hédoniste de l'art n'exclut ni l'instruction ni la raison. Déjà chez les grands classiques on savait que pour instruire, il fallait d'abord plaire. Ce qui est nouveau, c'est l'importance donnée aux sens et aux sentiments pour y parvenir. Le sentiment triomphe de la raison, et la sensibilité naturelle du coeur, sa disposition à être facilement ému, devient le fondement de toute esthétique et même de la société, car le sentiment corrige l'esprit trop froid et intéressé de l'homme (D, p.66).

C'est par le canal des yeux que le sentiment agit sur nous. C'est sur ce point que la Peinture, dans la pièce de Coypel, croit fonder sa supériorité. Elle se vante d'être une muse qui charme l'esprit en séduisant les yeux.³⁹ De même, chez Dubos, l'oeil, "un sens dont l'empire sur nous est si grand" (D. p.66), revêt aussi, une grande importance; car le visuel agit plus promptement, et avec une plus grande force sur l'âme: "Les signes que la peinture emploie, pour nous parler, ne sont pas des signes arbitraires et institués, tels que sont les mots dont la poésie se sert. La peinture emploie des signes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation" (D, p.382).

La primauté de la vue est une des raisons pour lesquelles Dubos tire ses exemples, le plus souvent, de la poésie dramatique. Evidemment, à l'époque, celle-ci est la forme la plus importante de la poésie, mais sa dépendance à l'égard du visuel la recommande aussi à l'esprit: "Une tragédie qu'on entend réciter sur le théâtre fait son effet à l'aide des yeux" (D, p.389). D'ailleurs la peinture est conçue comme une mise en scène. Dans un discours sur la peinture, Coypel répond aux objections d'un interlocuteur qui ne se croit pas capable de juger le mérite d'un tableau: "Si l'on veut vous représenter, par exemple, la mort de Jules César, n'êtes-vous pas à portée de juger si le peintre a rendu l'image de cette scène? n'en jugeriez-vous pas au théâtre? ne verriez-vous pas bien si César et Brutus sont les principaux objets qui frappent votre vue? si les autres personnages sont dans l'action, dans laquelle ils doivent être? enfin si le mouvement de cette scène vous inspire la terreur qu'il doit vous inspirer?" ⁴⁰

Un tel parallèle au niveau de la mise en scène peut paraître superficiel sans une description méthodique et existentielle de l'oeuvre d'art -- telle que nous l'offre Etienne Souriau dans sa Correspondance des arts. Résumons brièvement sa thèse. Il propose quatre modes d'existence:

1. existence physique
2. existence phénoménale
3. existence réique ou chosale
4. existence transcendante

Prenons l'exemple de Souriau, la Joconde. C'est d'abord un objet matériel, châssis, toile, pigments colorés -- son existence physique. Ces pigments forment sur nos yeux des taches, claires ou sombres, rose ou vertes, tout un jeu d'apparences sensibles -- son existence phénoménale. Mais en outre cette gamme de qualités purement sensibles évoque des choses, un buste de femme, un paysage -- son existence réique ou chosale. Dès lors l'ensemble d'apparences sensibles, existentiellement distinctes, pourrait être considéré simplement comme un système de signes servant à actualiser cet univers de choses. En dernier lieu il y a son existence transcendante. En effet, qu'on le veuille ou non la Joconde s'entoure de tout un monde d'idées et de sentiments, plus ou moins vagues, qui approfondit, en hauteur si l'on peut dire, le tableau. ⁴¹

Dans la lumière de ces distinctions il est clair que l'esthétique de Dubos trébuche sur le problème de l'imitation. A l'époque personne ne pense nier le bien-fondé de la définition classique de l'art. En 1726 Coypel affirme encore que la peinture n'a "pour objet que la parfaite imitation de la nature" (Discours, p.18). En peinture le sens d'une telle affirmation est encore assez clair bien que sujet à caution (quelle "nature" et que dire du rôle de l'expression?), mais en poésie, que signifie "imitation de la nature"? Dubos répondrait: dans l'importance donnée à l'image, néanmoins il est obligé de constater qu'un poème n'est pas un tableau. Le premier se sert de "signes artificiels," le second de "signes naturels." Bien plus, "c'est la nature elle-même que la peinture met sous nos yeux" (D, p.382). Dubos jette la confusion dans la discussion en suggérant que les objets représentés dans

un tableau, son "existence chosale," constituent des signes naturels. Un signe naturel ne peut exister qu'au niveau du phénomène -- une couleur, une ligne, une forme. Il est entendu que le mot se présente, comme signe artificiel: "Les mots doivent d'abord réveiller en nous les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires" (D, p.383); mais les objets d'un tableau sont aussi des signes artificiels. Ils ne font pas partie de son existence physique ou phénoménale. Il faut les constituer à partir de ceux-là. En fait uniquement les arts non-représentatifs (la musique ou la peinture abstraite) s'expriment uniquement avec des signes naturels. Dans ces arts, au "premier degré" selon Souriau, "les données phénoménales sont organisées directement en choses ... les êtres ainsi organisés se confondent entièrement avec l'oeuvre elle-même.... Dans les arts représentatifs au deuxième degré, l'organisation en êtres ou en choses, en univers, porte non pas directement sur les phénomènes, mais sur des entités seulement soutenues, suggérées, proposées à titre de discours par ces apparences" (Souriau, p.117).

Cela explique pourquoi l'esthétique de Dubos, prisonnière d'une doctrine de l'imitation, se trouve dans une impasse. En théorie les arts représentatifs, ou imitatifs, sont les seuls admis. Ces arts doivent faire illusion sinon ils ne remplissent pas leur fonction purgative.

Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'im-

pression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'objet imité par le peintre ou par le poète ferait sur nous; comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité ferait, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre âme une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y aurait pu exciter. (D, p.25)

Mais ne se plaçant, en tant qu'imitations, qu'au deuxième degré (Dubos le reconnaît tacitement en constatant leur force affaiblie), ces illusions ne sauraient jamais être complètes. Sinon comment distinguer entre l'art et la réalité? De même l'acteur, pour nous toucher, doit se passionner véritablement (D, p.38), mais qu'il se confonde entièrement avec son personnage, c'est l'aliénation. Dans la pièce de Coypel la Poésie se trompe en voyant le tableau de la Peinture et se croit sur le point de passer dans un autre appartement (III, 7); mais la scène est plutôt un prétexte dramatique préparant la réconciliation des deux soeurs. Dubos accepte la possibilité d'une telle méprise, mais il finit par l'écarter (D, p.419). On comprend qu'une telle confusion tendrait à supprimer l'existence physique du tableau au profit de son existence chosale, les choses figurées ne dépendant plus de leur support physique mais offrant l'illusion d'une existence autonome. En fait si, sous certaines conditions, un tableau peut faire illusion, l'effet est rare. Dubos affirme que, dans de tels cas, c'est l'habileté du peintre que l'on admire; le plaisir ne consiste pas à en être dupe (D, p.420). A plus forte raison le théâtre avec son proscénium, sorte de terrain vague entre l'illusion et la réalité, ne saurait nous tromper. L'illusion est à la fois nécessaire et impossible. Dubos résoud le problème ainsi: "Si notre esprit n'y est pas trompé, nos sens du moins

y sont abusés" (D, p.382). La raison garde ses droits. L'illusion, qu'elle soit dans un tableau ou sur la scène, est toujours sujette à une conscience critique.

Une autre conséquence de l'incapacité de Dubos à bien distinguer les relations entre les deux degrés est qu'il est amené à subordonner le premier au deuxième. Il définit deux catégories de composition en peinture: composition pittoresque et composition poétique, auxquelles correspondent deux catégories en poésie: poésie mécanique et poésie du style (D, p.258 et suiv., p.288 et suiv.). Composition pittoresque, au "premier degré," concerne les parties techniques d'un tableau; poésie mécanique, les éléments formels d'un poème. Composition poétique et poésie du style, au "deuxième degré," concernent le monde chosial évoqué, les personnages, leur comportement, leurs expressions, etc.⁴² Il est évident que, sur ce dernier plan, le tableau et la pièce de théâtre, étant tous deux des "mises en scène," sont presque identiques.

Pour Dubos l'objet imité est plus important que le moyen d'imitation ainsi la composition poétique prend nettement le pas sur la composition pittoresque. Le dénouement de la Peinture et la Poésie affirme aussi cette réconciliation des deux arts au niveau de l'anecdote: "Vous êtes faites pour vivre ensemble, et pour marcher d'un pas égal; le même feu qui vous anime produit les mêmes effets par des moyens différents. ... Excitez vous mutuellement. Charmez les yeux; touchez les coeurs; frappez l'esprit" (fol. 90 r&v.). Ces "moyens différents" sont quelque peu escamotés, comme s'ils étaient de moindre importance. Les catégo-

ries de Dubos aboutissent à une divorce entre la forme et le fond au profit du dernier. En réalité les deux degrés de l'oeuvre d'art, si l'on veut la forme et le fond s'interpénètrent. Si nous assignons une signification figurative à ce qui n'est, en réalité, qu'un amas de lignes, de formes, de couleurs, une gamme de qualités phénoménales, cette gamme retient son existence primaire. De même dans un poème signification et son sont indivisibles.

La primauté de l'idée chez Dubos le conduit à dédaigner les petits genres. En fait, il parle toujours de la peinture d'histoire et de la tragédie. Un sujet sans intérêt dans la vie ne saurait nous intéresser dans l'art. Ainsi les scènes de genre de Teniers et de Wouwermans, malgré les talents de ces peintres pour l'imitation, ne sauraient nous toucher. "Il n'est rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertissements ordinaires d'un corps-de-garde qui puisse nous émouvoir" (D, p.49). Voici bien la critique souvent adressée à Watteau et Marivaux: leurs oeuvres manquent d'action, le même sujet, en soi d'un mince intérêt, se répète sans cesse, enfin la grandeur est absente. En fait on critique là précisément ce qui était nouveau et même révolutionnaire, chez ces peintres, c'est-à-dire l'effacement du sujet, ou mieux encore sa transposition du niveau secondaire des idées au niveau primaire de la forme.

Nous n'avons pas prétendu rendre justice à Dubos. La théorie retarde toujours sur la pratique. Ce qui nous intéressait chez Dubos était son exposition de certains problèmes qui sont au coeur de notre étude. Il

a eu le mérite de mettre la parenté des arts sur une base plus théorique et de souligner l'importance des sens, bien que, paradoxalement, son esthétique reste tributaire de l'intellect. En dernier lieu il a exposé, malgré ses contradictions, une théorie féconde de l'illusionnisme théâtral. Pour Dubos le théâtre était la tragédie, la peinture, était la peinture d'histoire. Il n'empêche que le sensualisme, le rapprochement des arts et un illusionnisme scénique consciemment assumé, soient aussi à la base de l'esthétique des nouveaux "petits genres."

Chapitre II - Notes

- ¹ Watteau et son école (Bruxelles: G. van Oest, 1912), chapitre 6: "Watteau peintre du Théâtre de la Foire."
- ² Ruth Kirby Jamieson, Marivaux (New York: Kings Crown Press, 1941), p.13.
- ³ Camille Mauclair C. Faust , Le Secret de Watteau (Paris: Albin Michel, 1942), p.23.
- ⁴ Pierre Champion, Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau (Paris: Champion, 1921), p.46.
- ⁵ Louis Fuzelier, L'Opéra de campagne, B.N. MS. 9335, fol. 38r. Cette description est calquée sur un passage de L'Opéra de campagne de Dufresny, 1695.
- ⁶ Karl Theodore Parker et Jacques Mathey, Antoine Watteau: Catalogue complet de son oeuvre dessiné (Paris: De Nobelle, 1957-1958), no.146.
- ⁷ Maurice Albert, Les Théâtres de la Foire (1660-1789) (1900; rpt. New York: Lenox Hill, 1970), p.3.
- ⁸ Emile Dacier et A. Vuafart, Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle (Paris: Rousseau, 1921-1922), I, 8.
- ⁹ Hélène Adhémar, "Watteau et ses amis," L'Oeil, 14 (1956), 2.
- ¹⁰ Pierre Crozat, financier richissime dit "le pauvre" pour le distinguer de son frère Antoine, encore plus riche. Son hôtel parisien, aussi bien que son château à Montmorency, était un rendez-vous d'artistes et d'écrivains.
- ¹¹ Mlle Bataille, "Wleughels," dans Les Peintres français du XVIIIe siècle, éd. Louis Dimier (Paris: G. van Oest, 1928), II, 247.
- ¹² Citée par Virgile Josz, Antoine Watteau (Paris: H. Piazza, 1902), p.70.
- ¹³ François et Claude Parfaict, Dictionnaire des théâtres de Paris (Paris: Rozet, 1767), III, 304; IV, 166.



ABRAHAM BOSSE, Gravure de la scène de l'hôtel de Bourgogne vers 1630.



Fig. 4 ANTOINE WATTEAU, Les Comédiens Italiens.

- 14 Louis Fuzelier, Les Dieux travestis, B.N. MS. 9336, fol. 215r.
- 15 Pierre François Dominique Biancolelli, La Foire Galante ou le mariage d'Arlequin [Paris, 1710?]
- 16 François Parfaict, Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire (Paris: Briasson, 1743), I, xxiii.
- 17 Les Spectacles de la foire (Paris: Berger-Levrault, 1877), I, 234.
- 18 Cf. E. Bénézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, nouv. éd. (Paris: Grund, 1966).
- 19 Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle: Luigi Riccoboni, dit Lelio (Paris: Droz, 1942-1945), II, 96.
- 20 Des critiques distingués, tel que Dacier, ont vu dans les Comédiens Italiens un portrait de la troupe de Riccoboni. Pourtant le personnage central, Pierrot, n'était joué que très brièvement par Dominique en 1718. Par la suite il joua le personnage de Trivelin. Il faut attendre quelques pièces des années vingt pour revoir Pierrot sur la scène de l'hôtel de Bourgogne. Par contre de très bonne heure Pierrot, ou Gilles, faisait les délices de la Foire. Cela dit, ce tableau semble avoir sa source non pas dans une réalité contemporaine mais dans une gravure d'Abraham Bosse qui montre la scène de l'hôtel de Bourgogne vers 1630, cf. Fig.4.
- 21 Samuel Rocheblave, Essai sur le comte de Caylus (Paris: Hachette, 1889), p.34.
- 22 Il existe à la Bibliothèque Nationale plusieurs manuscrits de pièces par Caylus.
- 23 Louis Réau, Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle (Paris: G. van Oest, 1925), I, 8.
- 24 Coypel donna 7 canevas aux Italiens. Il existe aussi à la Bibliothèque Nationale 21 manuscrits de pièces postérieures.
- 25 Hélène Adhémar, Watteau: sa vie- son oeuvre (Paris: Tisne, 1950), p.100.
- 26 Charles-Antoine Coypel (Paris: Hachette, 1930), p.222.

- 27 Marivaux, nouv. éd. (Paris: Hachette, 1894), pp.51-52.
- 28 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien (Paris: Lacombe, 1769), I, 162, n.
- 29 F. Deloffre, Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage (Paris: Les Belles Lettres, 1955), p.26.
- 30 Journaux et oeuvres diverses, éd. Frederick Deloffre et Michel Gilot (Paris: Garnier, 1969), pp.246-7.
- 31 Thomas-Simon Gueullette, Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle, éd. J.-E. Gueullette (Paris: Droz, 1938), p.29.
- 32 Jean-Baptiste Rousseau, Oeuvres, nouv. éd. (Paris: Lefèvre, 1820), II, 412, 417.
- 33 Voltaire, Oeuvres complètes, nouv. éd., 51 vol. (1883; rpt. Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967), XXII, 339.
- 34 H.S. Schwarz, "Jacques Autreau, a forgotten dramatist," PMLA, 46, pt.1 (1931), 523.
- 35 Jacques Bonnet, Parallèle de la peinture et de la poésie, dans Histoire générale de la danse sacrée et profane (Paris: D'Houry fils, 1724), p.221. Bonnet ne cite pas la source de sa citation. Elle vient en fait de Plutarque, On the Celebrity of Athenians, dans Moralia (Loeb Classical Library), IV, 500.
- 36 Dresde: George Conrad Walther, 1760, t.1. Toute référence renvoie à cette édition. D.=Dubos.
- 37 Cf. Wladyslaw Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme: (1925; rpt. Paris: Champion, 1969), p.181. Sur Dubos on peut aussi consulter avec profit Jacques Chouillet, Esthétique des Lumières (Paris: P.U.F., 1974), pp.40-47.
- 38 Cf. Aristote, Poétique, IV; Rhétorique, I, IV.
- 39 Charles-Antoine Coypel, La Poésie et la Peinture, B.N. MS. 24363, fol. 77r.
- 40 Charles-Antoine Coypel, Discours sur la peinture ... (Paris: Jean Mariette, 1732), p.29.
- 41 Coll. Science de l'Homme (1947; rpt. Paris: Flammarion, 1969), pp.69-94.
- 42 Ne confondons pas ce que Dubos appelle "la poésie du style" et "le style," ce dernier étant un travail au niveau de la forme.

CHAPITRE III

LES NOUVEAUX GENRES

Nous avons vu que c'était surtout à la Foire et aux Italiens que les relations théoriques entre peinture et théâtre prenaient une forme concrète. C'est là que faisait jour un esprit novateur, du moins dans la mesure où il opposait une esthétique plus souple à la définition trop rigide des genres proposée par la doctrine classique. Le foisonnement de nouveaux "petits genres" au théâtre correspondait à un goût des scènes de genre en peinture, où le peintre, libéré des contraintes d'un sujet noble, pouvait s'attacher à la surface, jouir des charmes de la ligne, de la couleur, de la pâte. Ce qui caractérisait ces petits genres au théâtre était leur portée réduite, l'importance donnée à la danse, à la musique et à l'entrain du spectacle. Ces qualités étaient déjà évidentes dans le répertoire de l'ancien Théâtre-Italien.¹ On y voyait aussi un certain décousu dans la structure des pièces qui provenait de la technique d'improvisation de la commedia dell'arte, et qui s'opposait volontiers à la régularité des pièces françaises. Les pièces italiennes, mélanges de farce, de parodie et de comédie satirique, réservaient une grande place au chant et à la danse. Avec l'exil de l'ancienne troupe italienne, cet art du geste, supplé par la musique et la danse devint le patrimoine des farceurs de la Foire. Ces derniers, souvent réduits au silence par leur ennemis les Français² se virent obligés de créer

avec ces éléments de nouvelles formes, la pièce muette, le monologue, la pièce à écriteaux, et surtout, l'opéra-comique.³

Ces formes étaient critiquées à cause de leur décousu, et le reproche est souvent justifié -- que l'on se rapporte au texte des Pèlerins de Cythère (Appendice III) -- mais cette incohérence, si elle tenait parfois à l'incompétence pure et simple, avait aussi d'autres raisons tant pratiques qu'esthétiques. En préface au Temple du Destin l'acteur Saurin prononça un discours dû probablement à la plume de Lesage, où il rappela que les irrégularités des pièces foraines leur étaient imposées: "Vous n'attendez point de nous de ces excellentes comédies, que vous ne trouverez même ailleurs que très rarement: vous savez que les bornes qu'on a mises à notre Théâtre ne nous permettent point de vous donner des pièces parfaites; et de là naît l'indulgence que vous avez pour nous. Contents de quelques scènes risibles, vous pardonnez la faiblesse de l'ouvrage, et réservez votre sévère critique pour les spectacles où vous croyez qu'on doit satisfaire votre délicatesse."⁴ Ainsi, rompre l'enchaînement des scènes, multiplier des coups du hasard, créer des "ambigus" (assemblages hétéroclites de petits actes) tout cela visait à confondre les accusations des Français. Ceux-ci leur interdisaient bien de jouer des pièces, mais, jugés du haut de leurs principes, de tels amas d' "ordures" pouvaient-ils être considérés comme de véritables pièces? A ces raisons de pure nécessité, les forains en ajoutaient d'autres, cette fois d'ordre esthétique. Si la Comédie-Française leur refusait le droit de jouer des pièces régulières, tant mieux, ils n'en voulaient pas. Faisant contre mauvaise fortune

bon coeur ils s'affranchissaient des règles et, se laissant prendre aux charmes de la spontanéité, se piquaient de faire "une cuisine habile et qui même lorsqu'elle est sérieusement pensée, essaie de conserver les séductions de l'improvisation."⁵ C'est Raymond Cogniat qui écrit ces lignes à-propos de la peinture, mais on ne fausse pas la citation en l'appliquant au Théâtre de la Foire. Saint-Jorry fait le même rapprochement dans sa Lettre de l'auteur à une dame en lui envoyant deux comédies:

Tout ceci n'est qu'un assemblage de scènes mal-cousues, dont quelques-unes cependant, malgré leur difformité, furent applaudies, et rejouirent le public.

Comment cela se peut-il me direz-vous? Est-ce une chose vraisemblable qu'on prenne quelque plaisir à des représentations aussi choquantes que celles dont vous me parlez? Oui, Madame; cela est vraisemblable; ne vous ai-je pas vu rire de tout votre coeur, en examinant certaines estampes de Callot, dont le plaisant consiste à s'être écarté de toutes les proportions qui forment la nature dans le beau.⁶

Il s'agit ici du Théâtre-Italien pour lequel Saint-Jorry écrit l'Amour et la Vérité (1721) avec Marivaux, et le Philosophe trompé par la nature (1719), mais ce théâtre tout autant que celui de la Foire, était sujet à la même critique de négligence.

Autre point commun entre les deux théâtres, à la Foire on revendiquait une certaine manière de jouer qu'on attribuait volontiers aux comédiens italiens. Selon le président de Brosse: "Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos du théâtre; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est toute autrement naturelle, a un tout autre air de vérité,

que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour." ⁷ A l'Opéra tout autant qu'au Français la façon de jouer n'avait rien de naturel, sinon, vu l'importance de la musique, de la danse et du chant, la fête galante aurait pu y trouver son inspiration. Dans une pièce de Piron ceci fait précisément le sujet de la querelle entre l'Art et la Nature, mariés et faisant mauvais ménage:

LA NATURE

Cela n'est supportable tout au plus qu'à la Foire, où il est défendu de parler autrement qu'en chantant: Encore y met-on des choses sur des airs plus naturels, et plus convenables. Par exemple un amant n'y déclarera pas sa passion en chantant comme un nigaud:

(52) Je meurs d'amour pour vous, je n'en saurais guérir.
Hé fi! il y a à bailler trois ou quatre fois à chaque mot.

(58) A la Foire on dirait gaiment
Ah! Philis, je vous aime tant
La belle, en un mot comme en cent,
Je vous vois, je vous veux, je vous aimerai tant!
Ah! Philis, je vous vois, je vous aime!
Si je vous ai, je vous aimerai tant!

(Le Mariage du Caprice et de la Folie, TF VIII, 228)

L'invraisemblance de l'Opéra et du genre tragique devint même une source du comique des parodies, et dans sa défense de ces dernières Fuzelier n'hésite pas à condamner l'hypocrisie et le manque de naturel et de raison de la scène tragique:

⁸
L'inégal Romulus, ce ravisseur doux et tendre ... réunit dans ses aventures, le merveilleux extravagant de la chevalerie errante, avec les fadeurs de la pastorale.... Mais ce ne sont pas ces traits que l'on fronde dans les parodies; ce sont les écarts, quelquefois absurdes de ces héros sermoneurs de

qui les actions démentent grossièrement les paroles, ou plutôt le manque de justesse des auteurs qui les font agir peu conformément, tantôt à la nature, tantôt à l'art, et très souvent à la raison. 9

La Foire et la Comédie-Italienne comme on vient de le voir, puisaient dans un fond commun, revendiquant la même esthétique, au nom des mêmes principes. En quoi, donc, consistait la différence entre les deux théâtres? Si le théâtre de Ghérardi déployait autour des personnages traditionnels des amoureux tout un monde bouffon, et souvent satirique, il gardait intacte une conception romanesque et idéale de l'amour. Des vues plus cyniques et plus réalistes ne manquaient pas, mais elles s'exprimaient par la bouche d'Arlequin ou de Colombine. La Foire mettait en vedette ces deux personnages tandis que la troupe de Riccoboni continua la grande tradition romanesque de la commedia dell'arte. Marivaux n'eut qu'à atténuer le côté bouffon de la commedia, tout en tempérant l'amour romanesque d'un réalisme qui tenait compte des conceptions nouvelles de la genèse de l'amour. Watteau suit exactement la même voie, mais on aurait tort, répétons-le, d'y voir une influence directe de la Comédie-Italienne ou de la Foire. Les éléments de son art se trouvaient un peu partout dans le monde théâtral de son temps.

Même la tragédie se voyait contaminée par l'influence des nouveaux genres -- sa galanterie, son goût du mouvement et du spectacle. ¹⁰ Quant à la comédie, les Français, conscients du succès de leurs rivaux, s'efforçaient de se mettre au goût du jour en multipliant les vaudevilles et les ariettes. Dès 1690, avec l'Eté des Coquettes, Dancourt

ajoute des divertissements et, par la suite, on en trouve dans presque toutes ses comédies.¹¹ Plus tard Legrand faisait pour la scène nationale des pièces légères agrémentées de musique et de danses. On y voyait même une Arlequine et un Pantalon (L'Italienne francisée -- 1725) et l'Opéra montra de bonne heure des masques italiens (cf. Le Carnaval, 1675). La genèse des nouveaux genres est donc assez claire. Ils sont nés dans l'ancien théâtre italien, se sont développés à la Foire, furent repris, à travers celle-ci par la nouvelle Comédie-Italienne. Enfin ils touchèrent même aux genres traditionnels, la tragédie, la comédie, et surtout l'opéra. La contamination du goût italien y avait été sensible plutôt dans les divertissements, mais l'opéra-ballet minait la base même de l'opéra lullien, en sa construction rigoureuse et en sa vision tragique de l'amour.

* * *

"Les opéras-ballets sont, 'de jolies Watteaux'; des miniatures piquantes qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau et tout le brillant du coloris ...¹² quelques scènes des drames lyriques (de La Motte), aux sentiments joliment raffinés, ont peut-être agi sur la formation du génie de Marivaux" (Dupont, p.188). Ces deux remarques faites en passant nous laissent un peu sur notre faim. C'est souvent le cas avec ces parallèles qui bien que vrais, négligent de préciser l'importance de l'opéra-ballet dans le développement de la fête galante et ne montrent pas en quoi, dans un milieu plutôt réactionnaire, il introduisait un élément de renouveau.

Avec les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, en 1672, Lulli créa, pour ainsi dire, l'opéra français. Au cours de quatorze années il écrivit une vingtaine de "tragédies lyriques" qui suivirent un schéma presque invariable -- un sujet dérivé le plus souvent de la mythologie classique, un prologue rempli de chœurs et de danses, cinq actes de récitatifs dramatiques, quelques arias, des danses en formes fixes et des divertissements peu liés à l'action centrale. Avec cela un thème héroïque et une vision tragique de l'amour. Tels étaient en abrégé, les éléments contre lesquels l'opéra-ballet allait réagir. Le premier coup porté à l'opéra lullien fut la mort de son créateur en 1687. Son élève Pascal Colasse continua d'appliquer sa doctrine dans des oeuvres comme Thétis et Pelée (1689) et Enée et Lavinie (1691), mais de nouvelles tendances se dessinaient et Colasse lui-même en ressentit l'influence dans les Saisons (1695) dont l'intrigue est faible et le sujet plutôt charmant et élégant que tragique.

Paradoxalement l'ascendant de Madame de Maintenon aida aussi les tendances nouvelles. A partir de 1681 le roi et la cour, devenus sous son influence de plus en plus dévots, délaissèrent l'opéra qui, dans les grands jours du règne, avait fait les délices de tous. Ainsi on pouvait écrire en 1692: "L'opéra et la comédie sont devenus des divertissements bourgeois et on ne les voit presque plus à la cour." ¹³ Si celle-ci forme toujours le goût, son influence n'est plus absolue. Il faut compter avec la ville, cette société "déjà toute Régence en dessous." ¹⁴ L'évolution du goût est sensible dans les prologues qui, selon Dubos, sont "destinés pour servir d'une espèce de préface à la

tragédie et pour enseigner l'application de sa morale" (p.212). Cette morale est politique, centrée sur la personne du roi:

Consacrez tous vos jeux aux plus grand Roi du monde,
Formez sur lui tous les portraits
De vos héros les plus parfaits:
Sa valeur, sa bonté, sa sagesse profonde,
Vous prêteront d'inimitables traits. 15

Avec les Amours de Momus (1695) Vénus prend l'avant-scène dans une intrigue qui n'a rien d'héroïque. Au contraire la déesse traîne dans sa suite Thalie, muse de la comédie. L'Europe galante (1697) achève le mouvement amorcé dans les Amours de Momus. Dans la première entrée, qui tient lieu de prologue, les nouveaux thèmes triomphent: "Le théâtre représente une forge galante où les Grâces, les Plaisirs et les Ris sont occupés à forger les traits de l'Amour" (RG VI, 125). Mais la grande nouveauté du prologue est qu'il n'y a aucune allusion au roi! Bricqueville affirme que, "la mort de Louis XIV porta un coup au Prologue. Il était malaisé de reporter sur Louis le Bien-Aimé les louanges dont on avait accablé son grand-père." ¹⁶ A vrai dire le coup était porté dès 1697, et en 1700, Campaspe, dans le Triomphe des arts, ne balance plus entre le roi, dans la personne d'Alexandre, et l'Art, représenté par le peintre Apelle: "Je sais qu'il fait trembler la terre, mais Apelle sait la charmer" (RG VII, 33). Dans Omphale (1701), les Muses (1703), Iphigénie (1704) -- aucune mention n'est faite du roi. Le Carnaval et la Folie (1704), une oeuvre tout-à-fait dans le goût nouveau, contient toujours les louanges du monarque mais il est probable que son auteur, La Motte, brigait déjà un siège à l'Académie (cf. Dupont, p.4), et

puis le compliment est si joliment tourné et, en somme, tangentiel qu'il devient plutôt un appel au bonheur personnel qu'une louange de l'héroïsme du roi vieillissant. Dans la dernière scène du prologue Momus fait un appel aux dieux:

Suivez, suivez Mercure, abandonnez les cieux.
 Livrez-vous aux plaisirs; qu'en vain la Gloire gronde,
 L'Amour est un plus digne objet.
 Aimez, il est un Roi qui prend le soin du monde,
 Jouissez du loisir qu'un mortel vous a fait.

(RG VIII, 188)

A partir de 1705, une allusion au roi est l'exception plutôt que la règle.

Ce serait peut-être le moment de définir ce nouveau genre dont nous avons vu l'influence dans les prologues. Polinger soutient que la seule différence entre la tragédie lyrique et l'opéra-ballet est dans l'intrigue, la tragédie ayant une seule action, le ballet une nouvelle à chaque entrée.¹⁷ Barthélemy fait la même distinction (p.48) et Dupont brouille la question en appelant l'Europe Galante un exemple des "fragments" (p.82). En fait c'est un autre genre, composé de fragments d'autres opéras reliés par une musique et des vers nouveaux (cf. Télémaque -- 1704). L'opéra-ballet, par contre, est une oeuvre originale qui peut avoir une intrigue suivie, bien que celle-là soit souvent très lâche. La différence avec l'opéra-tragédie se marque davantage dans le contenu (les opéras à intrigue suivie, ou à plusieurs actions, étant traités indifféremment de "ballet" dans le Recueil général).

L'écriture musicale évolue aussi et l'Europe Galante nous en offre un échantillon:

The mood of Isse is predominantly pastoral and frivolous in contrast to the classically statuesque nobility of Lully's tragédies-lyriques. This contrast is even more marked in L'Europe Galante, the airs being more galant and Italianate in their lyricism ... with coloratura passages commoner and modulations, chromaticism, and discord more freely used; recitatives are less declamatory and more perfunctory, and the orchestra is sometimes most strikingly employed to heighten the drama by means of tremolos, rapid scale passages, etc., as in the Italian recitativo accompagnato, all these features serving to adorn a series of loosely connected scenes. 18

Ce style musical correspondait à une nouvelle façon de concevoir l'amour qui, quoique toujours le grand sujet de l'opéra, avait été traité sur le ton héroïque et, en fin de compte, subordonné à la Gloire. La Sagesse en tire la leçon dans Armide (1686):

Aimons notre Héros, que rien ne nous sépare.
 Il nous invite aux jeux qu'on nous prépare.
 Nous y verrons Renaud, malgré la volupté,
 Suivre un conseil fidèle et sage;
 Nous le verrons sortir du palais enchanté
 Où, par l'amour d'Armide, il était arrêté
 Et voler où la Gloire appelle son courage.
 Le grand Roi qui partage entre nous ses désirs,
 Aime à nous voir même dans ses plaisirs.

(RG III, 125)

Par contre, les Amours de Momus (1695) ne nous offre que des aventures galantes où figurent Momus et Comus, olympiens plutôt burlesques. Les vers de ce ballet proclament le manifeste du nouvel amour:

Autrefois un amant, content de ses malheurs,
 D'une fière beauté chérissait les rigueurs,
 Et malgré ses mépris la trouvait adorable:
 Mais à présent, pour se laisser charmer,
 On veut une beauté traitable,
 Et l'on ne trouve rien d'aimable,
 Dans le plus bel objet qui ne sait pas aimer.

(RG V, 160)

Par rapport à l'amour héroïque et tragique, l'opéra-ballet se donne comme le champion d'une nouvelle conception qu'on appellera plus tard "l'amour goût." L'Europe Galante en fait même une espèce de revendication patriotique sous la forme d'une revue des amours propres aux différentes nations. La Motte les résume dans son avertissement: "Le Français est peint volage, indiscret, et coquet; l'Espagnol, fidèle et romanesque; l'Italien, jaloux, fin et violent; enfin, l'on a exprimé, autant que le théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté de Sultans, et l'emportement des Sultanes" (RG VI, 122).

Les autres nations prennent l'amour au sérieux, la France sur un ton badin. Un jeune homme, Silvandre, ayant juré un amour éternel s'éprend d'une autre qui, elle aussi, sera délaissée à son tour:

L'Amour, en comblant nos désirs,
 A de nouveaux noeuds, nous appelle.
 Plus de fois on est infidèle,
 Et plus on goûte de plaisirs. (p.139)

Au contraire de l'Astrée où il représente le berger fidèle, Silvandre prêche ici une nouvelle philosophie, et pour le faire il se dévêt de son travestissement pastoral. Pour l'édification du spectateur

l'opéra lullien proposait des dieux; les Amours de Momus peignait des demi-dieux; l'Europe Galante présente des hommes. Les personnages de la mythologie sont remplacés par ceux de la comédie, ou pour mieux dire, ils se côtoient. D'ailleurs les dieux, du moins tel que les présentait l'opéra lullien, n'avaient pas droit de cité dans l'opéra-ballet puisque, chiffres héroïques, leur fonction était d'exalter le roi. Avec l'opéra-ballet ce n'est plus la pompe ou l'héroïsme tragique que l'on vient chercher à l'Opéra, mais un sentiment tout personnel du bonheur, un bonheur qui donne à ses traits la forme de l'amour.

* * *

A la réduction de la portée du sujet observée dans l'opéra-ballet, correspondait une semblable évolution du goût chez les amateurs de tableaux qui se sentaient attirés par des maîtres hollandais tels que Teniers, Wouwermans et Steen. La peinture d'histoire s'étalait volontiers sur de grandes surfaces, et comme la tragédie lyrique, elle avait pour but de rehausser la gloire du roi. Avec la désaffection pour les grands travaux décoratifs à Versailles on remarque un accroissement dans l'aménagement de petits hôtels parisiens. Pour la décoration de ceux-ci les collectionneurs prenaient des oeuvres plus maniables -- des gravures, des dessins, de petits tableaux qui pourraient s'accrocher convenablement dans un cabinet. Les tableaux hollandais satisfaisaient à cette exigence. De plus, en dehors de leurs qualités plastiques et de leur science de la couleur, ils plaisaient par leurs sujets qui traitaient des aspects familiers de la vie. La bourgeoisie triomphante du 17^e

siècle hollandais y voyait l'illustration de ses valeurs; la bourgeoisie naissante de la France y trouvait aussi son compte.

D'une manière générale on confondait les peintres des fêtes galantes et les auteurs des Italiens ou de la Foire. Caylus, du moins au moment où il écrit sa vie de Watteau, met les deux en parallèle pour les mépriser: "Enfin connaissant tout l'effort nécessaire à la nature pour la production d'un grand peintre d'histoire, je n'imiterai point l'enthousiasme de ceux qui mettent les auteurs de quelques nouvelles espagnoles et de quelques petites pièces données aux Italiens en comparaison avec M. de Thou ou Pierre Corneille" (Champion, p.77). Marivaux comptait parmi ces auteurs de "petites pièces." Larroumet le reconnaît quand il écrit: "Dans ses cadres légers, l'auteur du Legs dispose de petits tableaux de genre, rarement de grandes toiles" (p.165). Toutefois, dans le cas de Watteau, Caylus se trompait en croyant que le cadre réduit était un signe de manque de souffle. Peintres et écrivains assumaient consciemment certains aspects de l'héritage flamand.

Watteau avait pu subir l'influence flamande dès sa première jeunesse. Les oeuvres de cette école ne manquaient pas à Valenciennes. On pouvait y voir des tableaux de Janssens, de Craeyer, de Rubens et de Van Dyck entre autres (cf. Pilon, Watteau, p.47). Le culte que Watteau vouait à Rubens est bien connu. Devenu élève d'Audran, "concierge" du palais de Luxembourg, il put étudier à loisir le cycle de Marie de Médicis de Rubens qui s'y trouvait. Chez ce peintre il apprit la science de la couleur, la manière d'illuminer et de disposer un paysage; tandis que



Fig. 6 JAN STEEN,
Scène sur une terrasse.

chez Teniers et chez van Ostade il apprend l'ordonnance et le mouvement des foules de petits personnages.¹⁹ Phillips a bien démontré l'apport plastique de l'école flamande dans l'oeuvre de Watteau. Il s'agit, ici, de voir comment la tradition flamande, prise dans un sens très large, a pu influencer sur la fête galante, en peinture et au théâtre.

Jeanroy, opposant l'artifice des poètes du midi et le réalisme des poètes du nord, remarque: "S'il y a dans la littérature méridionale de charmants Watteaux il y a, dans l'autre, des Teniers qui ne valent pas moins" (p.42). La remarque est faite en passant, il l'avoue, mais il nous importe de relever toute la superficialité du parallèle. Dans des oeuvres comme la Vraie gaieté, et la Danse champêtre, Watteau s'inspire directement de l'observation réaliste de Teniers et de van Ostade, et c'est ce courant réaliste qui sous-tend ses fantaisies les plus aériennes. D'autre part la peinture hollandaise avait aussi un fort élément d'élégance et de poésie. Une scène sur une terrasse de Jan Steen (Fig.6) nous présente une dame aisée, assise sur une terrasse qui donne sur un vaste parc. Le cavalier debout à ses côtés tient un verre tandis qu'un musicien accompagne la scène avec son luth. Ce qui distingue ce genre de scène, qui s'appelle en hollandais "buitenpartig," d'une fête galante de Watteau est la place prépondérante accordée au vin et à la bonne chère. Chez Watteau les détails matériels ne sont pas supprimés mais ils sont énoncés, pour ainsi dire, en sourdine. En outre le tableau de Steen, malgré son élégance aisée n'accorde aucune place au rêve. Ce sont là de solides bourgeois qui jouissent, d'une manière pragmatique, de leur bien. Steen fut l'élève de van Ostade qui peignit des scènes de la vie

paysanne. En Hollande donc la scène de genre comprenait des sujets campagnards aussi bien que des sujets plus élégants mais les uns et les autres témoignent d'un réalisme robuste, teinté d'humour. Ces qualités n'étaient pas pour déplaire à la France du tournant du siècle, et au théâtre comme en peinture, on reprenait quelques thèmes chers aux maîtres flamands: "la foire," "la noce de village" et "le colin-maillard."

La foire était aussi un thème d'actualité. En plus des foires de Paris, il y en avait qui se tenaient à la campagne telles que la Foire de Guibray, célébrée dans une pièce de Lesage, et la Foire de Bezons mise au théâtre par Dancourt, et également par Ghérardi dans le Retour de la Foire de Bezons. En peinture aussi le thème connut une grande vogue, surtout parmi les peintres de fêtes galantes. Octavien, Pater et Bonaventure de Bar furent tous reçus à l'Académie avec des "foires." Celles de Paris n'étaient pas négligées. Regnard et Dufresny firent une Foire Saint-Germain, tandis que Legrand traita la Foire Saint-Laurent. Le prestige du thème était peut-être dû à son allure galante:

(n.i.) L'Amour est un dieu commode
 Qui s'est fait ici marchand forain,
 La marchandise à la mode
 Se prend dans son magasin;
 Et si l'on ne s'en accommode
 On peut le changer le lendemain. 20

La Foire était souvent le prélude à un autre thème flamand -- "la noce de village." Dans sa Foire de Bezons Octavien n'hésite pas à mélanger les deux thèmes: la noce, à gauche, reprise du tableau de Watteau la Mariée de village, avec la Foire, inspirée par une autre

toile de Watteau les Comédiens sur le champ de Foire.²¹ Les "noces" plaisaient aussi à l'Opéra où elles servaient à amener des chants et des danses rustiques. Dès 1685 on en voit dans Roland et il s'en trouve aussi dans les Saisons et les Fêtes de Thalie, pour ne citer que quelques exemples. Bien sûr les noces n'étaient souvent qu'un prétexte aux jeux scéniques, mais elles traduisaient en même temps un goût de la simplicité et du naturel que la pastorale, avec ses dieux galants et ses bergers trop tendres, ne satisfaisait plus complètement. C'est le sens d'un dialogue ironique entre Arlequin et Colombine, vêtue en déesse d'opéra:

ARLEQUIN

(2) Enfin je te vois ma princesse.
L'Opéra brille dans tes yeux!
De quelle classe es-tu déesse,
Es-tu de la terre ou des cieux?

COLOMBINE

(3) En campagne on est sans façon
Suivant que veut l'occasion,
Je fais plus d'une fonction...

ARLEQUIN

Ventrebleu, prenez bien garde
à votre cotillon! (L'Opéra de campagne, fol.43r.)

On faisait mine de croire que l'amour de village était plus sincère et plus naturel que l'amour de ville. Le Festin de Pierre fait ressortir ce contraste par le moyen d'un jeu de colin-maillard, dans le cadre d'une noce de village:

PIERROT

(60) Dans notre village
Chacun vit content.
L'époux est amant
Même après le mariage.
Vivez-vous ainsi
Bonnes gens d'ici. (au parterre.)

LA MARIEE

Si Pierrot m'engage,
 Je l'engage aussi.
 Je suis toute à lui
 Dans le tendre badinage
 Vivez etc. 22

Tandis qu'on danse, Don Juan et Arlequin arrivent sur le théâtre. Le libertin parle à l'oreille de la mariée pendant que son valet amuse Pierrot. Dans un manuscrit postérieur (B.N. MS. 9251, fol.62r.) la scène est plus étendue. Arlequin fait des lazzis qui empêchent le marié de voir les manoeuvres de son maître qui entonne cyniquement sur l'air Petite brunette, tes beaux yeux me font mourir le vaudeville qui suit:

(4) Quel objet charmant
 Me ravit et m'enchanté!
 Quel bonheur pour un amant
 Qui, de la beauté naissante,
 Peut cultiver la plante
 Et l'arroser souvent.

La mariée se prête avec complaisance aux machinations de Don Juan:

(n.i.) Pour finir cette aimable fête
 Inventons quelque jeu gaillard.
 Pierrot laisse bander la tête.
 Nous jouerons à colin-maillard. (fol.208r.)

Une fois Pierrot rendu aveugle, Don Juan enlève la mariée. Chez Molière cette scène n'a ni la brutalité ni les détails pittoresques de celle de l'opéra comique tels que le jeu de colin-maillard (Dom Juan, II, 3).²³ Ce jeu qui n'était dans la peinture flamande, qu'un amusement rustique devient une métaphore des hasards de l'amour:



**Fig. 7 JEAN-BAPTISTE PATER,
Le Colin-Maillard.**



Fig. 8 JEAN-BAPTISTE PATER,
Mlle Dangeville la jeune.

(5) Au jeu d'amour, comme à Colin-Maillard
 Tout dépend du hasard.
 Sous un bandeau que peut servir l'adresse?
 Tel échappe souvent que l'on croit tenir bien;
 Pour prix d'une longue tendresse
 Tel croit tenir le coeur de sa maîtresse,
 Qui souvent ne tient rien.
 Amants qu'un jaloux inquiète,
 Sachez profiter du hasard,
 Et faites vite la retraite,
 Pendant qu'il fait Colin-Maillard. 24

Chez Pater (Fig.7) le jeu est plus fin, mais ne perd rien de son caractère érotique. Cette sensualité est soulignée par les amours volant dans les airs, la fontaine avec son dauphin messager des amours secrètes, et la statue de Pan que des jeunes filles ornent de guirlandes fleuries. Le jeu est maintenant prétexte pour dérober un baiser mais le symbolisme des détails autorise une interprétation plus poussée. Deux autres points sont à remarquer dans cette toile, d'abord son caractère franchement théâtral. En effet Pater a repris certains détails d'un portrait de l'actrice Mlle Dangeville la jeune -- la robe de la jeune femme, la fontaine, le motif de l'angelot avec sa couronne de lauriers (Fig.8). Deuxièmement, la transposition du thème campagnard dans un milieu plus élevé. Les peintres et les auteurs français reprennent volontiers certains thèmes flamands, mais les usages et les moeurs de la société à laquelle ils s'adressent sont très différents de l'atmosphère bourgeoise de la Hollande. Le goût en France exige de la galanterie. Ainsi, aux gens de la campagne se mêlent des personnes de qualité. Dans la Fête de village la greffière, pour régaler le comte, lui propose "une petite fête galante, un divertissement de village."²⁵ Que la fête galante se joigne à un amusement campagnard, rien de plus naturel. Tout

en reconnaissant à Dancourt sa qualité de peintre de genre, le marquis d'Argenson avait bien saisi ce point: "On aimera toujours à voir Dancourt parler des campagnes aux environs de Paris; c'est un peintre badaud qui a excellé à représenter la bourgeoisie, et surtout la rusticité bourgeoise; il représente en beau tous ces tableaux, on s'y plaît, on voudrait y être. Il est vrai qu'il ne s'agit ici que de mœurs paysans mais ces mœurs se ressentent du voisinage de Paris: moins d'innocence que dans les provinces, de la débauche déliée, quelque urbanité" (I, 185).

Au 18^e siècle la campagne se trouve aux portes de Paris. On confond volontiers "les bocages de Gnide" et les ombres compatissantes du Bois de Boulogne.²⁶ Le monde mythologique se revêt d'une réalité quotidienne. Le voisinage de Paris est à la fois une source de raffinement et de corruption. Don Juan se sert d'un vocabulaire galant mais ses prétentions sont des plus dépravées. Selon leur goût les peintres et les poètes soulignent le côté idéal ou le côté charnel de l'amour.

Chez Watteau la peinture de genre, malgré ses dimensions réduites, et son optique familière ne cède pas en sérieux à la peinture d'histoire. Son génie est d'avoir su fusionner les deux tendances, idéale et réelle, qui animaient tour à tour la scène de genre française, et de donner à celle-ci sa part de rêve et de fantaisie. Cette métamorphose s'opère sur des thèmes traditionnels de la peinture flamande. Un Colin-maillard d'environ 1705 est encore très terre-à-terre. On n'y trouve rien de l'érotisme galant que Pater, sous l'influence du maître, apportera au thème, sinon une musette au premier plan, symbole érotique fréquent dans



Fig. 9 ANTOINE WATTEAU,
Les Comédiens sur le champ
de la Foire.



Fig. 10 ANTOINE WATTEAU, L'Accordée de village.

les tableaux flamands.

Les Comédiens sur le champ de la Foire (Fig.9) ajoute l'élément théâtral, rêve et réalité commencent à fusionner. Pourtant la présence de comédiens à la foire n'avait rien de fantaisiste. On en voit dans les tableaux flamands et dans toutes les pièces qui traitent ce thème. Dans la Foire de Guibray on peut en distinguer deux sortes: ceux qui jouent des rôles de comédiens et ceux qui jouent un rôle autonome sous un masque comique. Watteau ne fait pas cette distinction. La représentation est terminée et Pierrot fait la quête. Les comédiens se mêlent au public et on ne sait plus bien auquel des deux groupes appartiennent certains personnages masqués. Avec ce tableau, le thème de la Foire perd une bonne part de son caractère populaire et vigoureux pour prendre une tonalité plus fine et une signification ambiguë.

L'Accordée de village (Fig.10) achève cette transformation de la scène de genre flamande. Malgré son état endommagé, la toile nous frappe par la vigueur de sa composition où personnages et paysage se répondent. L'harmonie vaporeuse des couleurs se fond dans l'atmosphère chaude d'un soleil couchant qui part comme à regret. Une touffe d'arbres se dresse, digne et élégante, contre un ciel déchiré. En dessous la jeune mariée se tient avec une distinction qui ne doit rien à la raideur ni à l'apparat, mais qui vient de manières naturelles et aisées, de cette simplicité qui est un raffinement. Au sein de la nature les arbres prolongent son attitude pleine de dignité. Désormais la fusion de réalité et de rêve existe au niveau des formes.

* * *

Nous avons déjà signalé la présence dans la fête galante d'éléments empruntés à la musique, à la danse et à la mise en scène. La musique à l'Opéra-Comique se distinguait de celle de l'Opéra sur plusieurs points. Les vaudevilles étaient chantés sur des airs connus, moins souvent sur des airs d'opéra. Certains ne servaient qu'aux expositions ou aux récits, par exemple Réveillez-vous belle endormie (2), ou Quand le péril est agréable (6), mais le choix des airs permettait aussi aux auteurs de faire des commentaires sur l'action. Parfois l'air renforçait le sens des paroles, le plus souvent il lui était contraire -- Ouida ma commère, oui (7) exprimait un mépris moqueur, Laire-là, laire lan laire (8) le scepticisme, Ne m'entendez-vous pas? (9) un sous-entendu. L'écart entre les paroles et le sens exprimé par l'air original était une source d'ironie. Comme dit un personnage du Temple de l'Ennui, "ces coquins-là placent toujours leurs vers à contre-poil" (TF II, 267). Cette double vision est essentielle à la fête galante et nous la retrouverons sous d'autres formes chez Watteau et chez Marivaux.

S'il nous reste la musique des pièces de la foire, par contre tout son côté visuel, les décors, les danses, les jeux de scène, a disparu, mais il est certain qu'on tendait vers un spectacle "total." On pourrait dire la même chose de l'Opéra, mais, en dehors de l'opéra-ballet qui se rapprochait de l'opéra-comique, la scène lyrique exploitait les prestiges de la mise en scène dans un tout autre but: on tâchait d'en imposer par un éclat pompeux. Ce but, nous l'avons vu, avait été déterminé par les origines de ce genre à la cour et par sa fonction politique. Aux Italiens et à la Foire, la mise en scène flattait au contraire un



Fig. 11 Frontispice du
Monde renversé

goût de nouveauté et de bizarrerie. Pour la reprise d'Arlequin empereur dans la lune en 1712, Octave "avait imaginé des décorations, non seulement singulières, par leurs ornements, mais encore qui jetaient parmi les spectateurs une espèce de surprise, par la promptitude de leurs changements. Ces décorations posaient sur des pivots de sorte qu'en un tour de main tout le théâtre changeait" (Parfaict, Mémoires, I, 134). Nous pouvons nous faire une idée de ces décors à l'aide des frontispices du Théâtre de la Foire (Fig.11), mais de ceux du Théâtre-Italien il ne nous reste aucune trace. Guellette, pour orner ses Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien, fut obligé d'avoir recours aux dessins de Watteau.

En tout cas une gravure ne peut pas nous montrer le jeu, le mouvement, le mélange pétillant de toutes les composantes d'une mise en scène. Ceux qui transcrivaient les pièces de la foire étaient conscients de l'insuffisance de la parole pour décrire ces spectacles: "Cette scène ne peut se décrire. Elle consiste un jeu de théâtre inséparable de l'action. C'est la plus belle et la plus divertissante de la pièce, par les danses, par la décoration, qui y est superbe, et par le mérite d'Arlequin qui la joue au-dessus de tous ceux qui ont paru et finit cet acte." ²⁷

Conscient donc qu'un côté de notre étude nous échappera toujours, reprenons en détail les parties composantes du spectacle total, la musique, la danse et la mise en scène.

* * *



Fig. 12 ANTOINE WATTEAU.
L'Alliance de la Musique
et de la Comédie.

On a souvent remarqué l'importance de la musique dans les fêtes galantes. En effet les couples oisifs qui errent dans les parcs font presque toujours de la musique et la musique amène la danse. Les parcs arcadiens où ont lieu ces jeux s'y prêtent, mais cette musique ne serait-elle que décorative, le choix des instruments champêtres une convention de la pastorale? C'était souvent le cas au théâtre et chez les peintres mineurs, mais qu'il nous soit permis d'y voir une signification plus précise dans les tableaux de Watteau. Avec l'Alliance de la Musique et de la Comédie (Fig.12) le peintre crée les armes parlantes des nouveaux genres qui triomphaient à la Foire et chez les Italiens. Un écu entouré d'une guirlande d'instruments de musique et de partitions, et portant les têtes de Crispin et de Pierrot, est soutenu par Thalie muse de la comédie et Euterpe muse de la poésie pastorale. Mirimonde nous a donné une lecture iconographique très détaillée de ce tableau.²⁸ Relevons seulement le caractère des instruments dont certains, le luth, les castagnettes, le hautbois, n'apparaissent que rarement dans les oeuvres de Watteau. Par contre le tambour de basque et la guitare prennent souvent un rôle de premier plan.

Tous ces instruments étaient employés au théâtre où ils étaient souvent la raison d'être d'une pièce. C'était le cas des Amours à la chasse où la lutte entre chasseurs et amours qui la termine était conçue pour mettre en valeur les talents exceptionnels de deux sonneurs de cor (Parfaict, Dictionnaire, I, 116), mais au théâtre, comme dans la vie privée la guitare, avec sa technique simple, enlevait tous les suffrages, remplaçant le luth auprès du public. Louis XIV lui-même en joua et les



Fig. 13 ANTOINE PESNE,
La Danseuse Barbara
Campanini, dite "la
Barbarina".

gens de la cour ne tardèrent pas à l'imiter (Mirimonde, Les Sujets musicaux, p.252). Cet instrument était désigné pour des emplois galants. On le portait facilement, sur une scène ou dans une aventure nocturne. Chez Watteau il se prête aux sous-entendus peu voilés dans des tableaux tels que l'Accord parfait, ou la Leçon d'amour.²⁹

La signification du tambourin est moins évidente bien que cet instrument soit particulièrement riche de sens. Attribut d'Erato quand elle devint muse de la poésie érotique, il symbolise dans plusieurs tableaux la présence de l'amour. Le plus souvent il est joint à une marotte comme dans Belles n'écoutez rien... où les deux objets gisent par terre, symboles de la solidarité de la Folie et de l'Amour. D'ailleurs le tambourin est généralement associé au fou. Momus en joue dans la Sérénade italienne. Le tambourin est aussi l'instrument qui marquait le rythme de la danse bacchique, poussant au délire les adoratrices du dieu (cf. Fig.13). Enfin, il symbolise la comédie et la danse. L'Amour au Théâtre-Français résume les quatre aspects de cette symbolique dans une union de l'Amour, de Bacchus et de la Folie sous la forme d'une allégorie théâtrale.

Curieusement il manque dans l'Alliance de la Musique et de la Comédie l'instrument que Watteau a chargé de la plus lourde signification -- la musette. Sous Louis XIV elle rivalisait avec la guitare pour la faveur de la cour. Elle y figurait dans l'orchestre de la "grande écurie"³⁰ et aussi dans celui de l'Opéra. Sa vogue ne fit qu'augmenter sous Louis XV. Lucas, le jardinier de Pierrot Céladon (1729), s'écrie: "Tout le

monde y a gagné la rage de la bargerie. Ce sont des musettes par ici des vielles par là." ³¹ La vielle, un instrument à cordes où une manivelle à roue remplace l'archet, figure souvent à côté de la musette (cf. L'Accordée de village), mais elle était dépendante de celle-ci (Winternitz, p.82). La musette était même le sujet de traités savants comme celui de Charles Emmanuel Borjon. L'auteur y fait quelques remarques sur l'engouement du public pour cette instrument:

Il n'y a rien de si commun depuis quelques années que de voir la noblesse, particulièrement celle qui fait son séjour ordinaire à la campagne, conter parmi ses plaisirs celui de jouer de la musette. Les villes sont toutes pleines de gens qui s'en divertissent. Combien d'excellents hommes, et pour les sciences et pour la conduite des grandes affaires, délassent par ce charmant exercice leur esprit fatigué? et combien de dames prennent soin d'ajouter à toutes leurs autres bonnes qualités celle de jouer de la musette, à laquelle plusieurs joignant leur voix elles lui semblent faire prononcer les paroles qu'elles chantent. ³²

Avant de devenir l'instrument de la bonne compagnie, la musette primitive avait dû s'affiner. Le nombre de bourdons était réduit, les chalumeaux devinrent plus petits et le tuyau, peu propre aux bouches fines des dames, était remplacé par un soufflet. Le résultat était ces musettes mignonnes qu'on peut voir dans la "Crosby Brown Collection" du musée Métropolitain, les sacs couverts de soie brodée à galons d'or, les chalumeaux en ivoire.

La musette était aussi une danse à 6/8, d'une allure gracieuse et d'un caractère naïf et doux qu'on plaçait dans les divertissements d'opéra. ³³ Le son de l'instrument qui devait l'accompagner était souvent imité par les instruments de l'orchestre (cf. Les Vendanges de Tempé



Fig. 14 ANTOINE WATTEAU,
Fêtes vénitiennes (détail)
et Watteau jeune.

dans Parfaict, Dictionnaire, VI, 74). Car ce qu'on prisait était la qualité du son, "une douceur sans artifice et une certaine simplicité dont les effets se ressentent mieux qu'ils ne se décrivent (Borjon, avertissement, n.p.). A cause de cette douceur la musette s'associa naturellement à Vénus (cf. Didon). D'ailleurs, à cause de sa forme phallique elle figurait déjà comme symbole érotique dans les toiles flamandes du 17^e siècle, ³⁴ signification qu'elle garde souvent dans les arabesques de Watteau. Ainsi par son aspect la musette suggérait l'amour charnel, tandis que sa qualité de son invitait au rêve: "Where there are characteristic drones, the bagpipes stand outside our Western art of harmony, giving in return a haunting fascination which we should have to travel a long way East, or a long way back into time to parallel."³⁵

On comprend alors pourquoi Watteau la fait figurer sur tant de toiles. Bien plus il s'identifie avec le joueur de musette. "Agréable tendre et peut-être un peu berger," c'est ainsi que Caylus l'a décrit (Champion, p.94). Le joueur de musette apparaît dans de nombreuses compositions. Selon son procédé habituel, Watteau reprenait dans ses tableaux les mêmes dessins de carnet, en combinaisons toujours nouvelles. Dans les Fêtes vénitiennes le peintre substitue à la tête du vieux berger un auto-portrait qui en rappelle un autre, celui-là de Watteau jeune (Fig.14). Le joueur des Fêtes ... s'est visiblement vieilli, le visage est devenu hagard, une nostalgie désespérée s'est répandue sur ses traits. Sa musette rythme la danse hésitante de la jeune femme et du personnage travesti mais, à l'écart sur les limites du tableau, le musicien n'y participe pas. D'autres couples font des gestes indiscrets. Il ne fait qu'observer.

Tout ce qui lui reste est cette musique de musette, évocatrice du rêve et de la réalité qui, tous deux, lui échappent.

Nous avons décrit la musique chez Watteau en fonction d'une lecture plutôt iconographique, mais on peut abuser de cette méthode. Mirimonde croit pouvoir identifier la nature même de la musique de la guitare en tenant compte de la position des doigts sur les cordes (Les Sujets musicaux, p.252). L'inconvénient de cette thèse est que Watteau choisissait ses personnages dans son carnet de dessins. Pour composer un tableau quelconque aurait-il choisi un dessin en fonction de sa qualité plastique ou de la position des doigts? A l'autre extrême certains critiques, tels que Pierre Schneider tâchent de situer la fonction de la musique au niveau des formes: "With their long, straight, svelte bodies and their small, tilted, oval heads, the figures are disposed in such a way that they almost look like transpositions in paint of a few bars of musical notes from a suite by Rameau or an air from an opera by Campra.... The intervals that separate the figures, furthermore, are musical intervals, active silences skillfully introduced into the composition to highlight the sounding of isolated or grouped figures." ³⁶ Bien sûr il y a une harmonie et une dissonance dans les espèces de couleurs, comme il y en a dans une composition de musique. Les intervalles entre les formes d'un tableau sont ménagés avec autant de soin que les intervalles d'une symphonie; mais une couleur n'est pas une note de musique et un intervalle spatial est d'un autre ordre qu'un intervalle temporel. Ne faudrait-il pas tâcher de trouver un juste milieu entre une lecture iconographique et une lecture formelle, accorder

à la musique une fonction générale, plutôt émotionnelle: "la rythmeuse des gaietés, la berceuse des tristesses, la remueuse des coeurs, l'éveilleuse des désirs, la conseillère d'espérance?" ³⁷

* * *

Il serait bon d'être aussi prudent en ce qui concerne la représentation de la danse chez Watteau. Il se soucie davantage de la qualité plastique d'un geste que de sa signification purement iconographique. Néanmoins on ne peut pas séparer les deux choses. Le rapport entre l'artiste et son sujet reste difficile à définir mais déclicif. A travers un sujet en soi sans importance, souvent il accède à l'essence de son art. Chez Watteau, sous les ramages des arbres, devant des terrasses, dans le cadre d'une nature romantique avant la lettre, on danse. En effet ce thème se présente comme l'un des préférés des peintres des fêtes galantes. Il convient de le placer dans le contexte de son temps. A l'époque on dansait partout -- à la cour, à la ville, au théâtre. En réalité les trois se confondaient. Les mêmes pas qui se dessinaient sur les parquets de Versailles ou de Paris se dansaient aussi sur le théâtre. Les ramages de toile peinte se calquaient sur ceux des parcs de l'Ile-de-France ou, pour ne pas aller si loin, ceux du Cours-la-Reine. Là, selon Bonnet, les jeunes seigneurs de la Cour avaient "établi des bals champêtres, qui se font l'été dans le rond du Cours, pendant le clair de lune, où chacun danse à sa guise" (p.137).

Les danses courantes étaient nombreuses, la musette, le tambourin,

la chaconne, les contre-danses, le branle et le menuet pour ne citer que les plus importantes. Les deux dernières représentent les catégories essentielles: les danses d'un caractère vif et populaire et celles d'un caractère plus grave et plus élégant. Toutefois les différences apparentes ne sont pas si tranchées. Les deux danses expriment deux aspects d'un même thème. D'une manière générale on peut dire que toute danse de société est, à la base, érotique, avec des racines profondes dans les rites de la race. Cela est vrai du menuet autant que du branle, mais celui-ci exprime cet érotisme d'une manière plus sensuelle et plus franche.

Le branle fut depuis Henri III la danse la plus populaire en France. Cependant chaque région donnait à cette danse une coloration particulière. Il y avait donc le branle simple; le branle double; le branle gay; le branle de Bourgogne; le branle de Gascogne et aussi le Branle de Metz (no. 10).³⁸ Le branle simple, plus lent, était dansé par des personnes d'une certaine âge; mais au théâtre on retenait volontiers des branles, souvent gesticulés et sautés, qui, à la ville, étaient réservés aux jeunes. Et on ne cachait pas le sens franchement érotique de cette danse vive et gaie. Pour encourager les pèlerines hésitantes des Aventures de Cythère les mariniers chantent les couplets suivants:

(n.i.) Pour plaire à la mère d'amour,
Il faut danser le branle.
Si vous voulez vivre à sa cour,
Vous n'y ferez pas long séjour,
Sans entrer dans le branle.
Et la plus jeune dans un jour
Apprendra le bon branle. 39

Il est évident que la fonction du branle n'est pas uniquement décorative. Les Fêtes parisiennes l'apparente explicitement aux thèmes symbolisés par les dieux du nouveau panthéon:

(n.i.) Dans les beaux jours du Carnaval
 Bacchus mène le branle.
 L'Amour augmente le régal,
 Chacun danse tant bien que mal
 Ce cotillon et branle,
 Mais ce n'est qu'en sortant du bal
 Qu'on danse le bon branle. 40

Il semble certain que les Divertissements champêtres représente un branle ou une contredanse, mais en ce qui concerne la plupart des tableaux on ne saurait être trop prudent. Tous ces pas de danse, où Watteau ne saisit au vol que le geste et sa grâce, ne seraient-ils que les moments graves ou gais d'une même danse, le menuet? D'ailleurs le menuet aurait été à l'origine une danse vive de Poitou (Desrat, p.229). Le branle double de Poitou et de Monstirandé était une ronde. Mélusine Wood souligne le caractère circulaire du menuet qui, dans le grand rond du branle original, inscrivait trois petites cercles. Ce morcellement du cercle résultait naturellement des petits pas menus et serrés dont le menuet tirait son nom. Deux petites rondes simulaient le tracé d'un S que les danseurs suivaient en s'effleurant des épaules droites pour se retrouver de nouveau face à face sur le cercle, mais aux points opposés de ceux qu'ils avaient occupés au début.⁴¹ Ce S que nous retrouvons dans maintes compositions de Watteau ne figure-t-elle pas la poursuite amoureuse? Selon Léandre Vaillat, "L'antique jeu des avances amoureuses se reconnaît au raffinement de ses saluts, de ses petits pas et de ses



To the Most Noble & Puissant Lord George Talbot, Earl of Shrewsbury & Baron Talbot in ENGLAND, & Earl of Waterford & Wexford in IRELAND; & to my much Honoured Scholar y^e Lady Mary Talbot his Lordships Sister, This PLATE is most humbly inscribed by their obliged serv^t Kellom Tomlinson

Fig. 15 Gravure de Six Dances de Kellom Tomlinson

glissés, au rapprochement, puis à l'éloignement des danseurs, à leur manière de se chercher et de s'éviter, de se croiser et de se tenir côte à côte, de se faire vis-à-vis et de se détourner avec regret, mais non sans espoir de retour." 42

La danseuse, qu'on retrouve dans les Fêtes vénitiennes, l'Amour au Théâtre-Français et de dos dans les Plaisirs du bal semble bien commencer le menuet. Il suffit de comparer sa pose avec celle de la dame sur une planche du livre de Kellom Tomlinson (Fig.15). Voici comment ce célèbre maître de danse anglais décrit le pas de menuet:

The Weight of the Body being upon the left Foot in the first Position the right, which is at Liberty, begins the Minuet Step, by making the Half Coupee or first of the four Steps belonging to the Minuet, in a Movement or Sink and Stepping of the right Foot forwards, the gentle or easy Rising of which, either upon the Toe or Heel, marks what is called Time to the first Note of the three in the first of the two Measures, which is of triple Time or of three Notes to a Bar; the second Note is in the coming down of the Heel to the Floor, if the Rise was made upon the Toe, but if upon the Heel or flat Foot, in the tight Holding of the Knees before the Sink is made that prepares for the Fleuret or Bouree following, in which is counted the third and last Note of the Measure aforesaid. 43

Watteau semble nous montrer ce premier pas très accentué au moment où la pointe du pied de la dame se cambre finement avant de retomber rythmiquement sur le talon. Personne n'a évoqué plus délicatement que Paul Claudel, dans sa jolie page sur l'Indifférent, cette attitude qui est celle de tous les danseurs de Watteau:

Non, non, ce n'est pas qu'il soit indifférent, ce messenger de nacre, cet avant-courrier de l'Aurore, disons plutôt qu'il balance

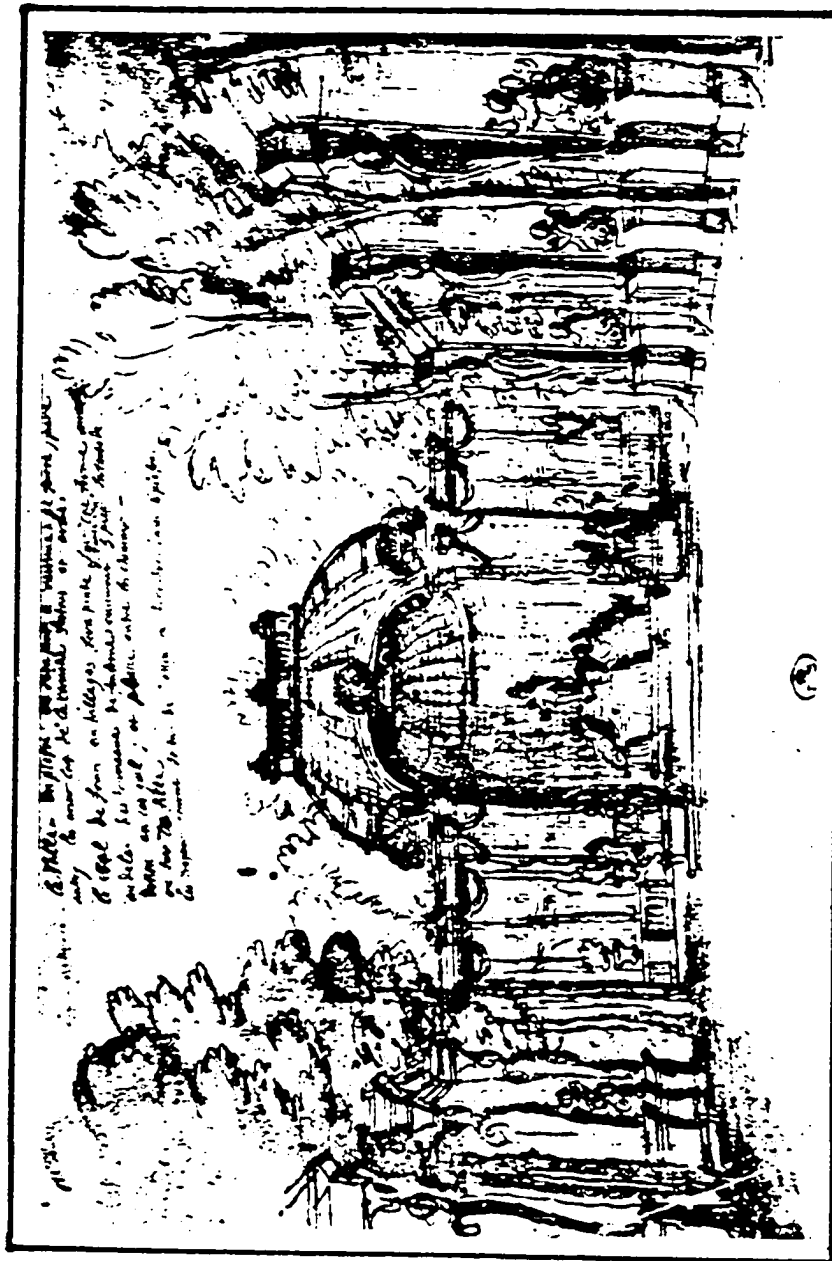


Fig. 16 JEAN BÉRAIN,
Décor pour le III^e acte
de L'Astrée.

entre l'essor et la marche, et ce n'est pas que déjà il danse, mais l'un de ses bras étendu et l'autre avec ampleur déployant l'aile lyrique, il suspend un équilibre dont le poids, plus qu'à demi conjuré, ne forme que le moindre élément. Il est en position de départ et d'entrée, il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux, de la pointe frémissante de ses doigts, à l'extrémité de ce bras étendu il compte, et l'autre bras volatil avec l'ample cape se prépare à seconder le jarret. Moitié faon et moitié oiseau, moitié sensibilité et moitié discours, moitié aplomb et moitié déjà la détente! 44

La jeune femme des Fêtes vénitiennes avance dans ce même oubli rêveur; dans la belle inertie d'un pas de danse esquissé à travers plusieurs toiles, jamais accompli; dans le secret d'un départ qui n'en est pas un, qui reste ébauche, projet. La danse devient une métaphore, comme le voyage, et la danseuse hésite à entrer dans la ronde. Elle se balance sur la pointe du pied, les jupes gonflées comme une voile, avec un petit sourire pincé.

* * *

La danse et la musique ont dans les toiles de Watteau une importance que nous avons tâché de démontrer, mais la composition même ressent l'influence de la mise en scène théâtrale. En même temps le théâtre de l'époque subit l'influence de la peinture. Sous Louis XIV les décors de l'Opéra représentaient, le plus souvent, des ensembles architecturaux. Même les jardins, conçus sur le modèle de ceux de Versailles, en étaient semés et, comme ces ensembles, ordonnés symétriquement. Un décor comme celui de Jean Bérain pour le III^e acte d'Astrée reste, malgré sa grâce, solide, imposant et fondamentalement statique (Fig.16). Ce genre de décor présentait, aussi, un problème technique. Il était composé d'une

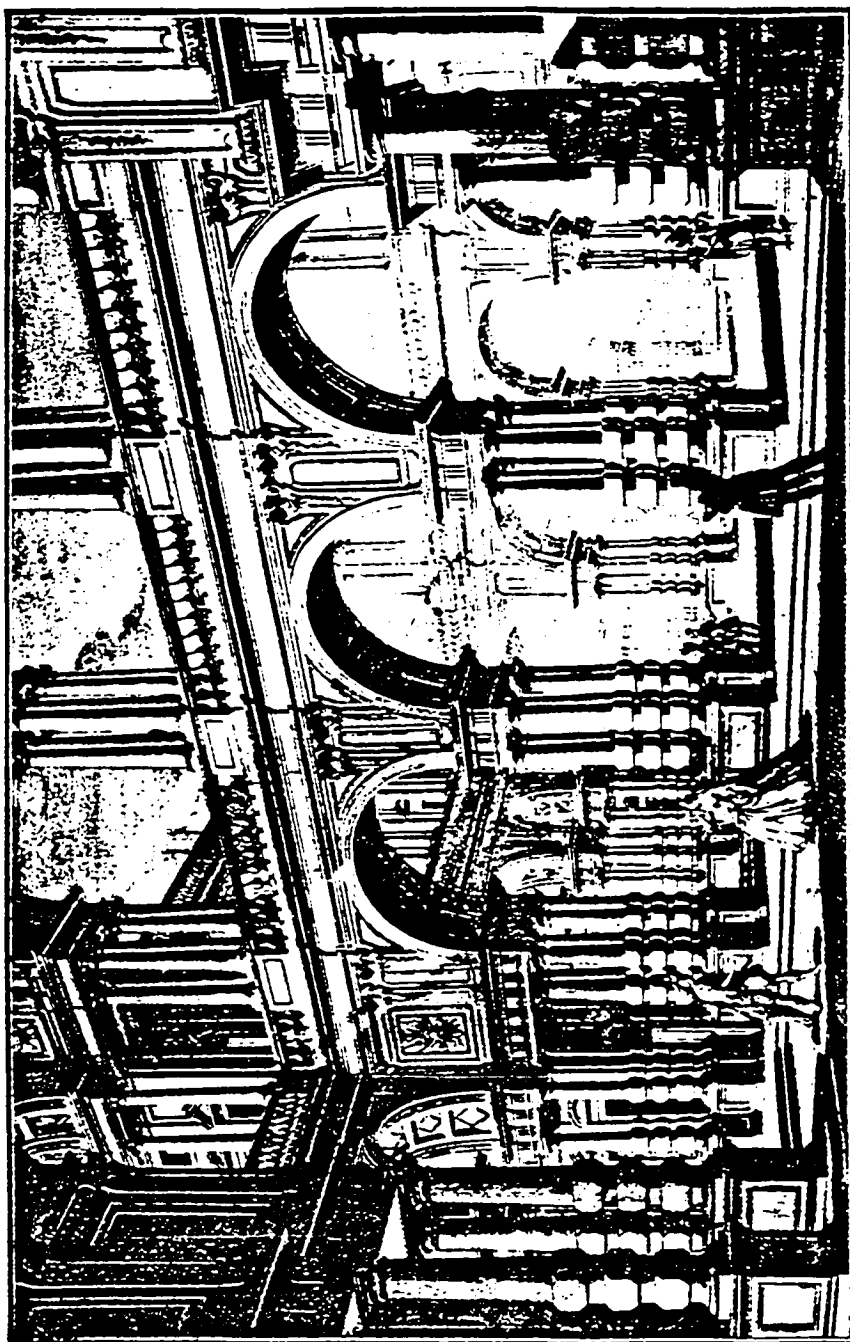


Fig. 17 GIUSEPPE DA BIBIENA,
Décor théâtral

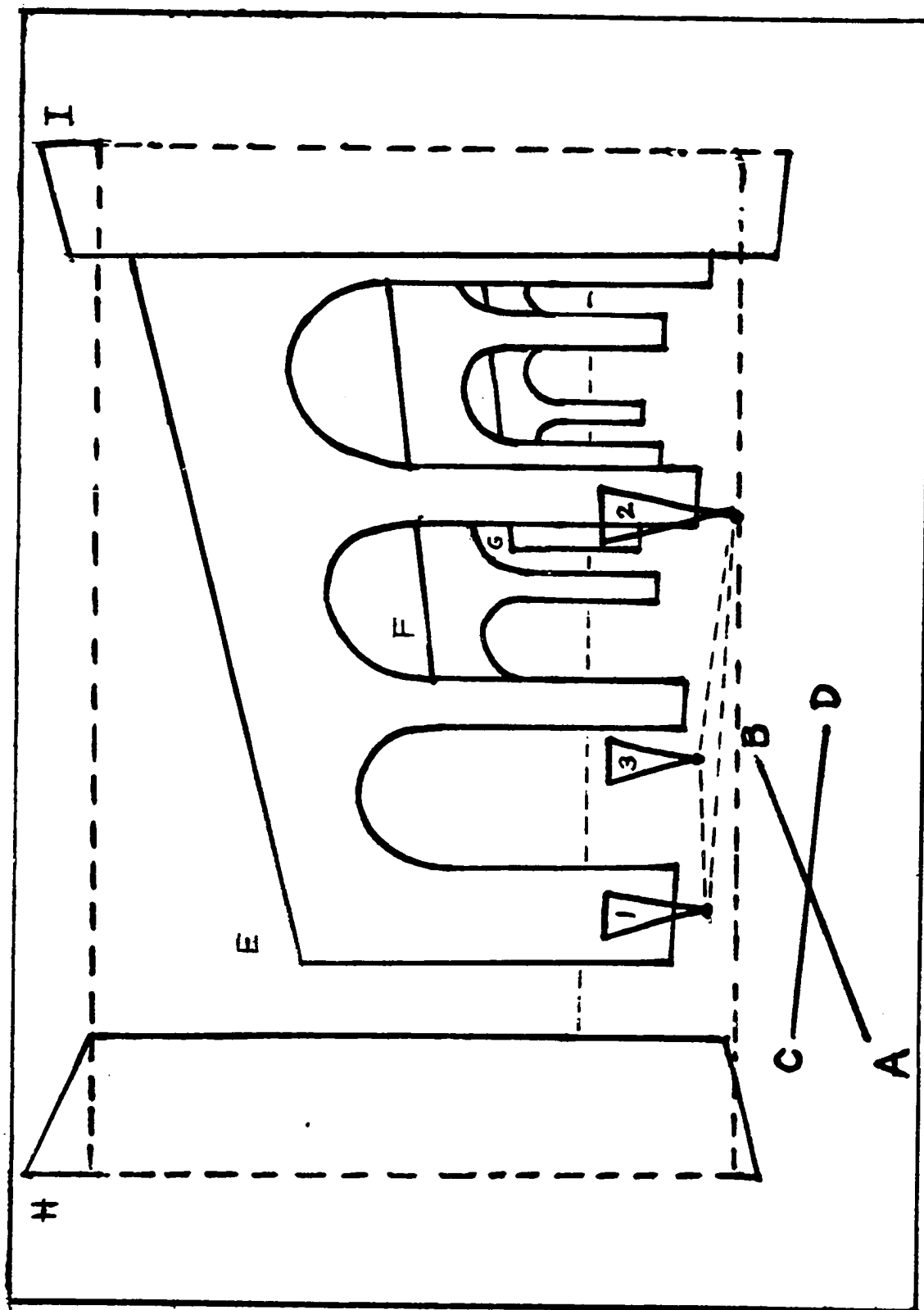


Fig. 18 Dessin schématique de la
Fig. 17

série de chassis, parallèles à la rampe, placés l'un derrière l'autre. La perspective était calculée en fonction d'un seul point de convergence qui coïncidait avec l'axe central de la salle. Elle ne faisait illusion que de ce point de vue, celui de la loge royal. Aux spectateurs placés à droite ou à gauche le décor présentait des anomalies dues à l'alignement fautif des chassis peints.

Un décor dans le goût des fêtes galantes, composé d'arbres et de ramages disposés selon un ordre fortuit, ne présentait plus les mêmes problèmes. Les bords des chassis, découpés suivant la forme des ramages, se confondaient de n'importe quel point de vue. Evidemment le goût croissant pour de tels décors ne faisait pas disparaître les décors architecturaux, mais l'introduction de la scena per angolo par Ferdinando Galli Bibiena marqua une nouvelle conception de l'espace scénique.⁴⁵ La perspective d'un décor comme celui de la Fig. 17 était calculée sur deux axes diagonaux qui formaient un angolo. Ainsi le point de vue, déplacé vers le côté était divorcé de celui de la salle. La position centrale ne déterminait plus la perspective. L'espace illusoire, réalisé sur une scène peu profonde, était accru et en même temps devenait plus dynamique, se gonflait d'une tension plastique.

Cette conception de l'espace se manifeste dans les compositions de Watteau. A propos des Charmes de la vie Anita Brookner affirme: "This is Watteau's most successful experiment in 'theatrical' space: the spectator occupies a position analogous to the front row of the stalls, and the pavement is equivalent to the ramp of a stage."⁴⁶ Une telle

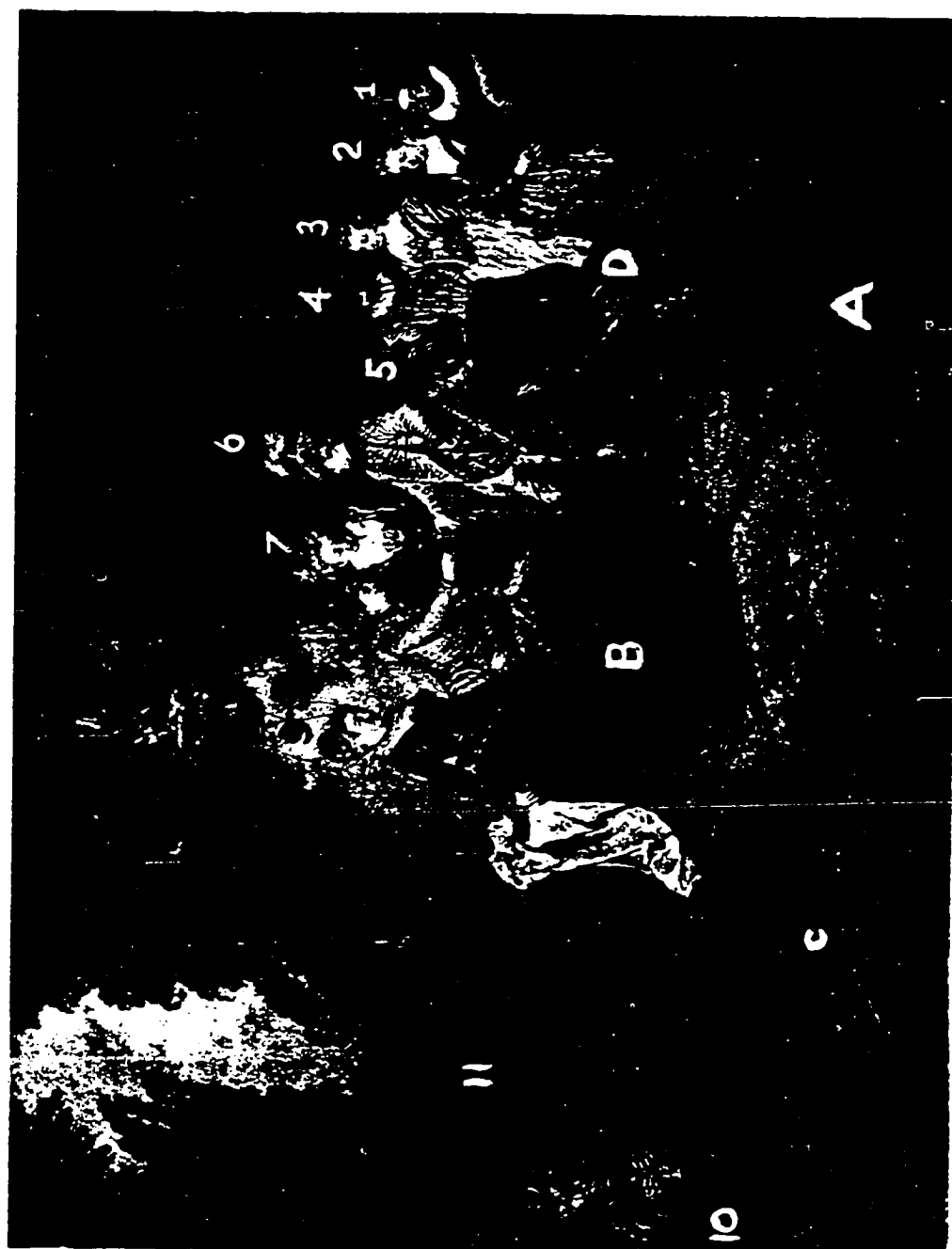


Fig. 19 ANTOINE WATTEAU,
L'Amour au Théâtre-Français

paysans→

entente du "theatrical space" est assez limité. Tout au plus est-il valable pour des oeuvres de jeunesse telles que Belles n'écoutez rien... ou Pour garder l'honneur d'une belle.... En effet dans ces tableaux Watteau place ses personnages sur une avant-scène peu profonde, délimitée par une balustrade parallèle à la rampe. Dans les oeuvres de la maturité (vers 1715) ce schéma étroit est animé par une espace plus dynamique qui est de même nature que celui de la scena per angolo. Encore quelques années et ce dynamisme sera pleinement réalisé dans des toiles telles que Fêtes vénitiennes et l'Amour au Théâtre-Français. Prenons celle-ci comme exemple (Fig.19).

Les personnages sont disposés sur un sol plat comme un plancher. Cet espace peu profond est bouché par un paysage qui ressemble à une toile de fond peinte. Le tout est assez semblable à l'espace neutre qui se présente au décorateur de théâtre. Pour le meubler, Watteau place à droite un arbre qui se découpe sur le fond comme un chassis à mi-distance entre la rampe et la toile de fond, et au milieu un élément construit (ou peut-être un chassis) au même niveau que l'arbre. L'action se passe dans cette zone mitoyenne laissant l'avant-scène vide. La distance ainsi établie entre nous et l'action n'est pas sans signification, nous le verrons dans notre analyse de l'Embarquement pour Cythère, mais pour l'instant, restons sur le plan purement plastique.

Il est vrai qu'on ne voit ici rien des formes architecturales à la Bibiena, les formes des personnages articulent l'espace. Néanmoins les principes employés sont les mêmes. Pour nous aider à analyser cet espace

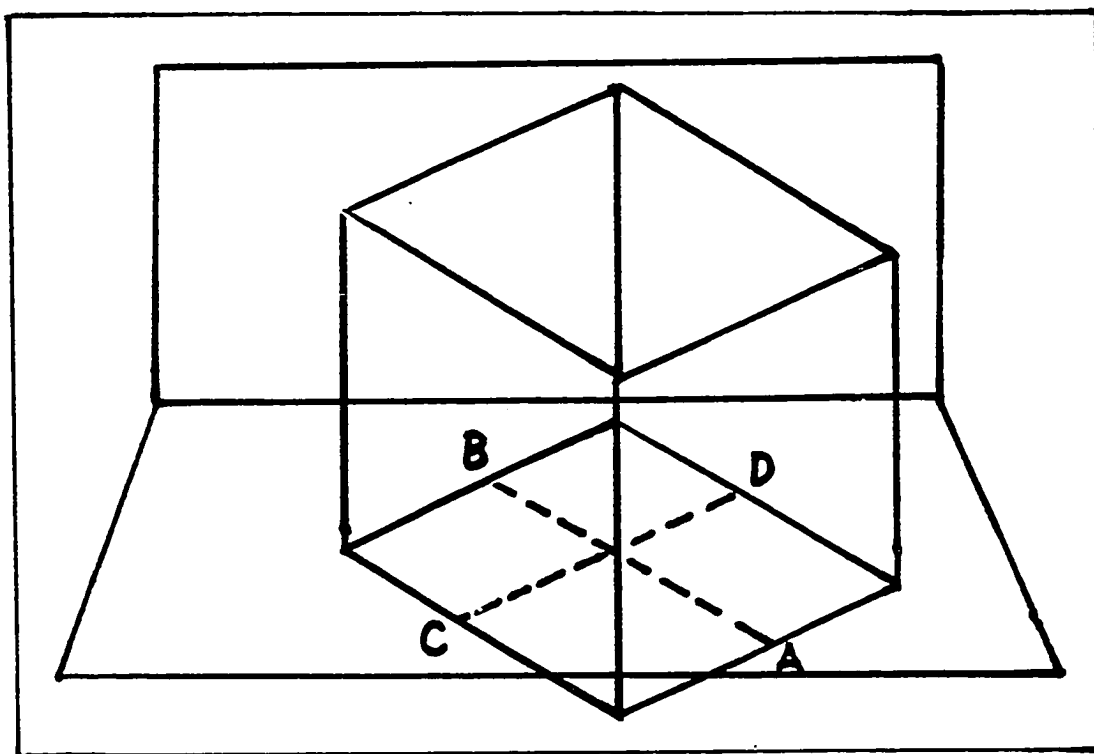


Fig. 20 Analyse du cube spatial
de L'Amour au Théâtre-
Français.

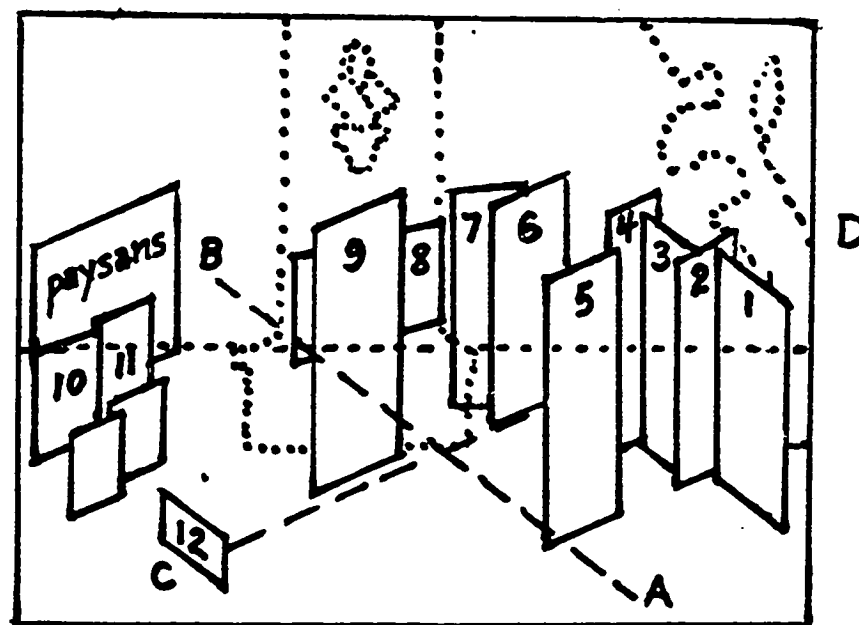


Fig. 21 Dessin schématique de la disposition des personnages de L'Amour au Théâtre-Français.

le système de perspective hérité de la Renaissance ne sera pas très utile: ce système est en effet à base de formes décroissantes sur une ligne de convergence. Chez Watteau on se trouve devant une espace peu profond et tous les objets ont à peu près les mêmes dimensions par rapport l'un à l'autre. En dépit de ses lignes fuyantes, la scena per angolo ne devait pas son dynamisme uniquement à la mise en oeuvre des lois de la perspective, mais plutôt au déplacement du point de vue sur l'axe diagonal et aux tensions ainsi établies.

Pour comprendre cette démarche chez Watteau, il faut nous imaginer un cube spatial placé diagonalement sur la scène (Fig.20). L'angle de vision est celui de l'axe A-B et la profondeur est suggérée par le chevauchement des objets sur cet axe et leur séparation sur l'axe C-D. Les tensions spatiales sont créées par les intervalles entre objets sur les deux axes. Ces phénomènes de chevauchement et de séparation correspondent à notre façon de percevoir les objets dans la "réalité." La disposition des personnages est parfaitement expliquée par ce système (Fig.21). Les chevauchements sur l'axe A-B se font selon les séries suivantes -- personnages 1, 2, 3, 4; personnages 5, 6, 7; personnages 9, 8; personnages 11, 10. Trois côtés du cube sont délimités par ces personnages de la façon suivante: côté A, no.5; côté D, nos. 1, 2, 3, 4 et côté B par le groupe de paysans. Le côté C est l'équivalent du quatrième mur invisible qui, au théâtre, nous permet de voir l'intérieur de la scène. Sa position est indiquée par la marotte et le tambourin qui gisent par terre au premier plan (no.12).

Une tension se crée entre les trois points qui marquent les intervalles de séparation sur l'axe C-D: le tambourin (12), la pointe du pied de la danseuse (9) et celui de Cupidon (6). Que l'on y ajoute la pointe du pied gauche du danseur (5) et la structure centrale du tableau se révèle: une tension triangulaire établie entre les intervalles sur les axes A-B, et C-D.

Il suffit de regarder le dessin schématique (Fig.18) pour voir que la scena per angolo est constituée selon les mêmes principes. L'angle de vision est celui de l'axe A-B. Les trois séries d'arcades, E, F, G, se chevauchent sur cet axe, tandis que les séparations entre les colonnes qui soutiennent les arches sont établies sur l'axe C-D. La tension entre les deux groupements de colonnes au premier plan (H et I), créée par leur séparation sur l'axe C-D, articule l'espace ouvert de l'avant-scène. La disposition des trois personnages dans le cube spatial est semblable au triangle de Watteau, cette fois-ci renversé. Les personnages 1 et 2 forment la base du triangle, complété, vers le fond, par le personnage 3.

Il y a quand-même une différence entre l'espace de la scena per angolo et celui de Watteau. L'esthétique rococo, telle qu'elle était entendue par des décorateurs comme Audran, préconisait l'asymétrie et une arabesque calligraphique qui mettait en valeur la surface plane. Chez Bibiena la scena per angolo épousait l'asymétrie mais gardait l'illusionnisme baroque en ce qui concernait la forme. Watteau s'assimile les principes décoratifs qu'il avait appris chez Audran mais les anime avec le drame des décors de théâtre. Ainsi s'institue une dicto-

tomie entre l'illusion et la réalité. Les côtés du cube spatial dans l'Amour au Théâtre-Français sont comme ceux d'un accordéon. Le côté A a tendance à se rapprocher du côté B. L'illusion de trois dimensions est constamment minée par l'affirmation de la réalité de la surface. En effet deux surfaces planes qui se chevauchent peuvent être interprétées de deux manières; comme étant l'une derrière l'autre ou comme une seule figure à deux dimensions. L'espace ainsi établi est ambigu. Caylus estimait que les tableaux de Watteau manquaient d'action. Il n'avait pas compris que l'action était très peu au niveau de l'anecdote, "la composition poétique" de Dubos, mais transposée au niveau des structures. Un drame plein de tension s'y joue entre les formes mais le rapport de ce drame, au "premier degré," avec le monde "chosai" évoqué dans le tableau, reste à première vue mystérieux.

Chapitre III- Notes

¹ Cf. le Théâtre Italien, éd. Evariste Gherardi, 6 vol. (Paris: Witte, 1717).

² Cf. Marcello Spaziani, "Per una storia della commedia 'foraine': Il periodo 1713-36," Studi Pellegrini, 44, 255-77.

³ Cf. la préface de Lesage au Théâtre de la Foire, éds. Alain-René Lesage et d'Orneval (1737; rpt. Genève: Slatkine, 1968), t.1.

⁴ Cité par Marcello Spaziani, Il Teatro della Foire (Rome: Ateneo, 1965), p.187.

⁵ Histoire de la peinture (Paris: Nathan, 1954), I, 183.

⁶ Rustaing de Saint-Jorry dans Oeuvres mêlées de M. le chevalier de S.J., (Amsterdam: Z. Chatelain, 1735), II, 129.

⁷ Charles, le président de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740, éd. Hippolyte Babou (Paris: Poulet-Malassis et DeBroise, 1858), p.

⁸ Héros de la tragédie de La Motte.

⁹ Louis Fuzelier, Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies, dans Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien, 3 vol. (Paris: Briasson, 1731), I, 6.

¹⁰ Cf. Jacques Truchet, "Y a-t-il un style Régence dans l'histoire de la tragédie française?" dans La Régence (Paris: Colin, 1970), pp.21-30.

¹¹ Les Dieux comédiens ou la métempsychose des amours (1717) fut supprimé à la suite des plaintes de l'Académie Royale de Musique sur l'emploi de la musique. Cf. Spire Pitou, "Dancourt's Regency Plays," PMLA, 86, pt.1 (1971), 90-99.

¹² Charles Barthélémy, André Campra, sa vie et son oeuvre, 1660-1744 (Paris: Picard, 1957), p.48.

¹³ Callières cité par Maurice Descôtes, Le Public de théâtre et son histoire (Paris: P.U.F., 1964), p.139.

¹⁴ Michelet cité par Eugène Lintilhac, La Comédie: dix-huitième siècle (Paris: Flammarion, 1909), p.41.

¹⁵ Achille et Polixène (1688) dans Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement 16 vol. (Paris: Ballard, 1703-45), I, 228.

¹⁶ Eugène H. de Bricqueville, Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck, 1672-1779 (Paris: Schott, 1888), p.53.

¹⁷ Elliot Hirsch Polinger, Pierre Charles Roy (New York: Institute of French Studies, 1930), p.107.

¹⁸ Alec Harman, Anthony Milner and Wilfred Mellers, Man and his Music (New York: Oxford Univ. Press, 1962), p.486.

¹⁹ Claude Phillips, "An Unknown Watteau," Burlington Magazine, 5 (1904), 236.

²⁰ Florent Dancourt, La Foire Saint-Germain, dans Oeuvres, 2e éd. (Paris: Pierre Ribou, 1711), III, 234.

²¹ Nous sommes d'accord avec C.F. Foester, "Das Gegenstück zu Watteau's Brantzug in Schloss Sans-Souci," Zeitschrift für Bildende Kunst (sept.1924), pp.27-29, qui restitue cette toile à Watteau. Bien que Adhémar ne mentionne pas cette oeuvre qui se trouve actuellement au château de Charlottenbourg à Berlin, nous croyons pouvoir l'identifier avec la Foire de Lendit qu'Adhémar croit perdue. Jusqu'en 1941 elle fut exposée dans la petite galerie du château de Sans-Souci où elle fit pendant à la Mariée de village.

²² Jean-François Letellier, Le Festin de Pierre, B.N. MS. 9312, fol. 208r. Il existe à la Bibliothèque Nationale deux autres manuscrits de cette pièce, B.N. 9251 qui comporte quelques modifications et un découpage en cinq actes, et B.N. 25480. Ce dernier, de moindre importance, se présente comme un abrégé des deux textes antérieurs. Sauf avis contraire toutes nos références renvoient au MS. 9312.

²³ L'opéra de Mozart semble emprunter ces détails à l'opéra-comique.

59. ²⁴ Florent Dancourt, Le Colin-Maillard, dans Oeuvres, 1711, VI,
- ²⁵ Florent Dancourt, La Fête de village, dans Oeuvres, 1711, V, 30.
- ²⁶ Louis Fuzelier, Les Amusements de l'automne ou les temples d'Ephèse et de Gnide, B.N. MS. 9332, fol. 110r.
- ²⁷ Louis Fuzelier, Arlequin baron allemand ou le triomphe de la Folie, B.N. MS. 25476, fol. 104r. Dominique joua le rôle principal, cf. Parfaict, Dictionnaire, I, 203.
- ²⁸ A.-P. de Mirimonde, "Les Sujets musicaux chez Antoine Watteau," Gazette des Beaux-Arts, 58 (nov.1961), 262-3.
- ²⁹ Mirimonde donne une interprétation détaillée de ces tableaux (Sujets musicaux..., pp.267-9). Si parfois il donne trop d'importance aux détails iconographiques, il a eu le mérite d'attirer l'attention sur le contenu symbolique des oeuvres de Watteau.
- ³⁰ Emanuel Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art (London: Faber & Faber, 1967), p.81.
- ³¹ Louis Fuzelier, Pierrot Céladon ou la nouvelle Astrée, B.N. MS. 9336, fol. 330r.
- ³² Traité de la musette (Lyon: Jean Girin & Barthelemy Rivière, 1672), p.12.
- ³³ Ce fut le cas de Callirhoé de Roy: "Les fêtes ravirent Paris, bien ou mal amenées; la bergerie surtout, qui est la plus mal amenée, comme je vais le dire, est la plus aimable de ces fêtes; la musette y a fait grande fortune," d'Argenson, II, 473.
- ³⁴ James Hall, Dictionary of Subjects and Symbols in Art (New Yoek: Harper, 1974), p.39.
- ³⁵ Robert Donington, The Instruments of Music (London: Methuen, 1970), p.125.

- ³⁶ The World of Watteau (New York: Time Inc., 1967), p.81.
- ³⁷ Cité par Louis de Fourcauld, "Antoine Watteau: scènes et figures galantes," Revue de l'art ancien et moderne, 17 (1904-05), 109.
- ³⁸ G. Desrat, Dictionnaire de la danse (Paris: Libraires-Imprimeries Réunies, 1895), p.67.
- ³⁹ Charpentier, B.N. MS. 9312, fol. 87r.
- ⁴⁰ Louis Fuzelier, Ecriveaux des fêtes parisiennes, B.N. MS. 25476, fol. 63r.
- ⁴¹ Advanced Historical Dances (London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 1960), p.20. Il faut rappeler l'importance du S dans la décoration rococo. Selon Mario Praz, "Rococo is the invention of decorators: rococo ornaments are flat, they cover a gliding surface with their thin lace; they tend to the infinitesimal, consisting as they do of smaller and smaller elements of interpenetrating C and S curves," (Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts, (1970; rpt. Princeton: Princeton Univ. Press, 1974), p.144.
- ⁴² Histoire de la danse (Paris: Plon, 1942), p.98.
- ⁴³ Kellom Tomlinson, The Art of Dancing and Six Dances (1735; rpt. London: Gregg International, 1970), p.105.
- ⁴⁴ Oeuvres en prose, Pléiade, 179 (Paris: Gallimard, 1965), p.241.
- ⁴⁵ La diffusion de ses théories fut assurée par la publication de son Architettura civile en 1711. Sur "la scena per angolo" voir Kalman A. Burnim, "La Scena per Angolo: Magic by the Bibienas?" Theatre Survey, 2 (1961), 67-76.
- ⁴⁶ Watteau (Feltham, Middlesex: Hamlyn, 1967), p.37.

Fig. 22



DEUXIEME PARTIE: NAISSANCE D'UN MYTHE

CHAPITRE I

LA MYTHOLOGIE THEATRALE

"Voilà l'Olympe et la mythologie nouvelle; l'Olympe de tous les demi-dieux oubliés par l'antiquité. Voilà la déification des idées du 18^e siècle...."

(Goncourt, Watteau, p.71)

Les Goncourt avaient bien senti l'importance de la nouvelle façon de traiter la mythologie dans l'art du siècle et compris que les dieux à la mode reflétaient les idées nouvelles (Watteau, p.71). Le scepticisme, la méfiance à l'égard du geste héroïque, loin de faire disparaître le genre mythologique ne firent qu'amener un choix différent de sujets et un ton volontairement factice.

On ne saurait trouver de meilleur exemple de cette évolution que les deux plafonds peints par Antoine Coyvel pour le régent au Palais-Royal. Le premier, commandé en 1701 pour la galerie, était à mi-chemin entre deux conceptions mythologiques. On y voyait les grands dieux et héros du panthéon traditionnel -- Minerve, Junon, Neptune, Pluton, Saturne et Hercule. Au centre Jupiter recevait la supplication de Vénus en faveur d'Enée son fils. En accord avec la tradition d'allusion

mythologique courante au 17^e siècle le régent s'identifiait avec Enée, et il est permis de croire que le duc était attiré moins par les prouesses guerrières du héros que par sa qualité de fils et favori de Vénus.

Cette scène centrale pourrait figurer sur n'importe quel plafond du 17^e siècle, mais déjà, appuyés sur la balustrade qui faisait le tour de la galerie, des dieux aimables tels que Bacchus et Diane, des demi-dieux tels que Pomone et Vertumne semblaient prêts à entrer en scène, tandis que Momus, voyant les prétentions des grands dieux, se tordait dans un accès de rire (Dimier, Les Peintres français du 18^e siècle, I, 112).

La galerie fut terminée en 1705 le régent aidant, car ce dernier se piquait d'être un disciple de Coypel. En 1708, le duc commanda à son "maître" un nouveau plafond pour orner le grand salon de la maison où il logeait son précepteur l'abbé Dubois. Le sujet était toujours l'Olympe, mais cette fois-ci dans le genre d'Anacréon.¹ "L'artiste y avait représenté des amours dont la troupe espiègle allait dérober les attributs des dieux, à Hercule sa massue, à Jupiter son foudre, à Saturne la faux et le sablier" (Dimier, I, 115). Sur ce plafond, aujourd'hui détruit, nous avons le témoignage du fils du peintre, Charles Antoine: "cette composition présente aux yeux ce badinage aimable qui plaît tant à l'esprit et dont l'esprit seul peut être l'inventeur" (cité par Dimier, I, 115). Le genre mythologique n'était pas dépassé. Il n'avait fait que prendre une figure riante. Il va sans dire qu'il n'était question, ni au 18^e siècle ni au siècle

précédent d'une croyance aux dieux antiques ("The gods, selon C.S. Lewis, must be, as it were, disinfected of belief; ... before that other divinity can come to life in the imagination," p.83). Cependant au 17^e siècle on croyait toujours aux idéaux héroïques ou romanesques que les dieux pourraient incarner. Leur apparition, sur la scène ou dans l'espace théâtral d'un tableau, liait, par allusion, le monde réel au monde idéal. Les dieux, les héros mythologiques représentaient des exemples de vertus dont le roi était le modèle. Les deux mondes restaient indépendants mais parallèles et la fonction de la mythologie était, dans la plupart des cas, politique.

La Régence (et soulignons encore qu'en tant qu'esprit de renouveau elle commença bien avant la fin du règne) apporta une conscience accrue des possibilités psychologiques de la mythologie, de la façon dont les dieux pourraient figurer le conflit de forces internes -- le "bellum intestinum." C.S. Lewis dans son analyse des origines de cette lutte dans la poésie post-virginienne, fait une distinction entre la fonction décorative des dieux antiques et leur fonction allégorique (p.83). Il convient de nuancer cette différence. Sous la forme, en apparence, frivole et ornementale de beaucoup d'oeuvres mythologiques de la période se cache une signification plus profonde. Les dieux gardent toujours une partie de leur valeur symbolique en dépit d'éventuelles valorisations "décoratives," mais la Régence se différencie encore davantage de l'époque précédente par sa façon de percevoir ce monde mythologique. Celui-ci n'est saisi qu'à travers une convention théâtrale. H. Bauer est un des rares critiques à analyser ce phénomène. Dans son excellente



Fig. 23 JEAN RAOUX, Mlle Prévost en bacchante. (détail)

étude "Wo liegt Kythera?" il fait ressortir le fait que dans l'art de Watteau et de ses contemporains la mythologie n'est plus représentée directement mais par un détour de l'imagination théâtrale. Ce critique en donne comme exemple un portrait par Jean Raoux de la danseuse Mlle Prévost en bacchante (Fig.23): ²

Sie ist als Bacchantin dargestellt, also in einer Tanzrolle. Das gilt jedoch nicht ausschliesslich. Das Bacchantische ist zugleich mythologische Einkleidung in der Allusion. Die Tänzerin ist nicht einfach auf der Bühne dargestellt, sondern sie ist wirkliche Bacchantin. Bühne und mythologische Allusion durchdringen sich als Bildinhalt.... Hier, -- und das ist eine erstaunliche Leistung der Regencekunst -- evoziert das Rollenporträt den Mythos. Der Mythos entsteht indirekt, über den Schauspieler, den Menschen in einer Rolle.... Der Mythos wird ausgelöst durch den Schauspieler, den Menschen in einer Rolle. Das ist eine Neuerung der Regence.... Primär wird also das Medium des Poetischen, das Theater, dargestellt als Möglichkeit der Epiphanie des Mythischen. Dieses Einschieben des Theatralischen als Zwischenschicht und Vermittlung zum Mythos hin, diese "Poetisierung" des Allegorischen finden wir auch bei Watteau. ³

En effet les roués sceptiques de la Régence ne pouvaient concevoir le mythe que sous une forme théâtrale. Il est vrai que la cour de Louis XIV avait déjà manifesté un goût pour les travestissements mythologiques, mais son attitude envers ceux-ci n'était pas celle de l'époque suivante. Quand Louis XIV parut comme le Soleil dans le Ballet de la Nuit (1653), son costume paré de rayons divins, le rôle royal et le rôle théâtral furent inséparables et le travestissement permit au roi d'accéder au monde idéal du mythe. Il n'en fut pas de même pour son neveu le régent dont les soirées mythologiques s'appelaient "les soupers des déesses." Le chevalier de Ravannes, l'un de ses intimes, nous en a laissé le récit:

A l'une de ces cérémonies je parus costumé en faune, l'abbé Dubois en satyre, un autre de mes jeunes amis en Cupidon. Pour le prince, il se réserva le rôle de Pâris. Trois concubines représentaient Junon, Minerve et Vénus, des grisettes rencontrées au hasard de nos explorations. Le festin se passait dans une grande salle bien boisée que le valet de chambre, âme damnée de l'abbé, préparait et illuminait. L'heure du souper venue, Satyre et Faune dressèrent la table, la fière Junon et la sage Minerve leur prêtèrent leurs divines mains. Cupidon même laissa dans un coin Pâris avec Vénus et, mettant bas flèches et carquois, accourut à notre secours. La table préparée, Pâris s'y plaça avec les trois déesses. Satyre eut même l'effronterie de s'y mettre, tandis que Cupidon et moi servions le nectar et l'ambroisie....

Tout ayant été prêt et servi, nous nous attablâmes nous-mêmes, et fîmes chorus divin. Après avoir bu à tous les dieux et demi-dieux, on se leva, et c'est alors que commença le jugement de Pâris. La déesse de Cythère reçut la pomme, comme autrefois. Junon n'en pensait peut-être pas moins que celle de l'ancien temps, mais elle fut aussi sage que Pallas; et sans bruit ni vacarme, les portes s'ouvrirent, et l'assemblée se rompit. Ce ne fut pourtant qu'après nous être dégradés, et de dieux que nous étions nous être rendus plus viles créateurs encore qu'auparavant. 4

Les auteurs ne firent qu'imiter leur prince quand ils disaient d'un mortel: "Il s'est mis dans le goût des dieux, il lui faut des grisettes." 5 Le grand siècle avait voulu élever l'homme au niveau des dieux. La Régence rabaissa ces derniers au niveau de l'homme. Il ressort aussi de ce récit une nostalgie des structures religieuses qui pouvaient ordonner par le rite les expériences incohérentes de la vie. Il ne serait pas juste de dire qu'on ne croit pas à la religion traditionnelle. En fait on oscille entre le doute et la foi. La mythologie théâtrale traduit cette hésitation et les mêmes hommes qui avaient pleuré aux opéras en riaient aux parodies. Qu'on ne soit pas étonné de voir beaucoup d'auteurs et de compositeurs partager leur foi entre l'église et le théâtre; Campra, qui fut maître de musique à Notre Dame avant d'écrire des opéras-ballets; La Motte, qui avait

pensé "renoncer au siècle" chez les trappistes; ⁶ ou ce pauvre abbé Pellegrin, le collaborateur de La Roque, dont on disait: "Il dînait de l'autel et soupait du théâtre/ Le matin catholique et le soir idolâtre." ⁷ La mythologie théâtrale de l'époque tend à devenir une espèce de religion séculière, "désinfectée" de la foi et centrée sur les jouissances terrestres. Larroumet critique cette mythologie factice: "... le costume, la pantomime, la musique travaillaient de concert à défigurer les terribles ou gracieuses légendes de la Grèce, les mythes sévères de la religion romaine. Au lieu de les goûter dans leur poésie propre, on les considérait simplement comme la principale ressource d'un merveilleux conventionnel, comme des prétextes commodes à intermèdes et à divertissements, à ballets et à carrousels" (p.235).

Toutefois cette défiguration n'était pas due à l'incompétence. L'imposition du filtre théâtral au monde mythologique avait pour effet ce "Poetisierung" dont parle M. Bauer mais, détail tout aussi important, ce filtre donnait à l'Olympe une teinte d'ironie. La réduction du mythe au niveau commun était consciente. On donnait volontiers aux dieux des airs de petits-maitres ⁸ et les spectacles pompeux ne servaient plus à flatter l'orgueil d'un roi mais à orner le mariage d'un Arlequin amoureux. Dans la dernière scène des Aventures de Cythère l'Amour reproche à sa mère un tel abus des prérogatives divines:

L'AMOUR
(n.i.)

Scène du palais de Cythère

Quelle fête galante
Donnez-vous en ces lieux,
Tout brille, tout enchante,
Attendez-vous les dieux?



Fig. 24 Frontispice de la
Boîte de Pandore

VENUS

C'est pour un autre usage,
Ce spectacle pompeux
E[s]t pour le mariage
D'Arlequin amoureux.

L'AMOUR

Pour un Arlequin
Vous mettre en dépense,
Votre goût est fin.

VENUS

C'est la mode en France.

L'AMOUR

A quoi pensez-vous Déesse, Déesse,
A quoi pensez-vous,
Ce sont des filous.

VENUS

Il vous sied bien petit amour
De me reprocher mes faiblesse,
Est-ce ainsi qu'on me fait la cour,
Il vous sied bien petit amour
Ne faites-vous pas tous les jours,
Les filles d'Opéra déesses.... (fols. 98r. et v.)⁹

Cette scène reconnaît l'artificialité des conventions mythologiques et les exploite comme telles. Bien qu'Arlequin tienne le rôle de Mercure dans la Boîte de Pandore (1721) (Fig.24), on n'est pas censé le prendre pour ce dieu; il garde son masque noir; sous l'habit noble son costume bigarré est toujours en évidence. Les dieux ne renvoient plus au monde héroïque. A travers leur déchéance et leur inefficacité, ils sont un commentaire ironique sur la faillite de ce monde. Dans la société de la Régence ces idéaux héroïques n'avaient plus de crédit. Jupiter s'en plaint à Momus dans l'Amour charlatan:

Non, mon enfant. Je ne suis plus à la mode, j'ai vieilli, tout dieu que je suis; les persécutions que la jalousie de Junon a fait souffrir à quelques-unes de mes maîtresses; le peu de fortune que j'ai faite aux autres, tout cela m'a décrété, vois-tu; et depuis que cet aveugle de dieu Plutus a répandu dans l'univers un certain genre d'hommes qu'il favorise, et qui sont devenus les maîtres de toutes les richesses

des autres, les femmes n'ont point d'égard au rang et à la dignité, l'éclat seul des trésors les éblouit, et j'aurais toutes les peines au monde, moi qui te parle, à trouver à l'heure qu'il est une petite grisette de la première main. 10

La satire des financiers et de l'amour vénal est un thème banal à l'époque mais retenons plutôt le spectacle du père des dieux, dépouillé de ses attributs héroïques. Tout en conservant une partie de leur valeur symbolique, les dieux n'évoluent plus que dans ce bas monde; ainsi que le fait remarquer Mercure dans la même pièce: "Bannis du ciel comme nous le sommes, nous ne voyons pas plus clair que d'autres..." et l'Amour, son compagnon d'exil, ajoute: "Privés du nectar, et de l'ambroisie par le caprice de Jupiter, nous sommes devenus sujets à toutes les infirmités des hommes, la faim, la soif, 'item,' il faut vivre, Mercure..." (p.73). Ce dernier lui propose de se faire charlatan, l'un de ces vendeurs ambulants ¹¹ dont les farces avaient éveillé le goût théâtral de Watteau. Cette vocation cabotine n'était pas nouvelle pour les dieux qui jadis s'étaient souvent faits comédiens. Mercure rappelle à l'Amour que Neptune se fit maçon, et Apollon berger selon les besoins d'une intrigue amoureuse (p.73). Désormais les qualités divines ne s'expriment qu'à travers un mythe théâtral.

C'est comme tel que se présente l'Embarquement pour Cythère dans lequel, selon Anita Brookner, Watteau vise à créer une mythologie moderne (p.8). Nous avons déjà remarqué qu'un nouvel idéal séculier cherchait pour s'exprimer une forme quasi religieuse. Puisque le salut ne dépendait plus du dieu chrétien mais de l'Amour, on faisait pèlerinage à ses autels dans l'île de Cythère. Toutefois l'ancienne



Fig. 25 ANTOINE WATTEAU,
Jupiter et Antiope et les
Champs Elysées. (détail)

mythologie était trop étrangère à l'esprit du temps pour pouvoir transformer métaphoriquement la vie sans l'intermédiaire du théâtre. Celui-ci accordait aux dieux une nouvelle vie qui, grâce à la nature de l'expérience théâtrale, pouvait être à la fois factice et vraie, illusion et réalité.

On a souvent soutenu que Watteau et Marivaux étaient en réaction contre ce goût des "arlequinades mythologiques." En fait les dieux ne sont pas absents de leurs oeuvres. Watteau les a représentés dans de nombreux tableaux, notamment dans les Saisons de Crozat. On les retrouve aussi, comme statues, dans toutes les fêtes galantes. Des couples s'y promènent sous leur regard ironique, doublement ironique puisqu'il implique un jugement de l'éternité sur ces ébats éphémères, jugement proféré par des dieux qui n'existent plus que comme souvenirs pétrifiés d'idéaux périmés. En outre ces dieux-statues trahissent, par l'abandon de leurs poses et par la richesse de la peinture, la sensualité qu'ils ont l'air de dénigrer. La pose de la statue dans les Champs-Élysées est la même que celle de la nymphe, toute rose et or, de Jupiter et Antiope (Fig.25). Dans les Amours à la chasse les statues qui peuplent les parcs de Watteau revêtent la chair vivante. La jeune chasseresse Flaminia s'étonne de voir l'Amour sortir d'un bosquet mais l'événement était courant dans les pièces de l'époque.

Marivaux aussi n'était pas sans sacrifier à ce goût des "arlequinades mythologiques," notamment dans l'Amour et la Vérité (1721), le Triomphe de Plutus (1729) et la Réunion des Amours (1731), mais,

comme Watteau, son originalité par rapport au théâtre mythologique de son temps est d'avoir fait passer sur le plan psychologique les thèmes incarnés par les dieux du nouveau panthéon. Les couples toujours jeunes et beaux de Marivaux, les habits irisés et miroitants des personnages de Watteau ne traduisent pas une élégance superficielle. Cette jeunesse, cette beauté sont emblématiques d'un état d'âme. Le mythe s'intériorise, devient un mythe personnel, exprimé à travers une forme théâtrale.

A première vue l'importance donnée à cet élément psychologique semble distinguer Watteau et Marivaux du théâtre, souvent purement frivole et décoratif de leur temps. C'est ce point de vue que David Posner propose dans son examen de la Toilette: "The psychological intensity of Watteau's Lady at her Toilet and the grandeur of its formal conception are qualities that link it and its creator to the mentality of the 'Grand Siècle,' and that separate them from the novelistic and picturesque imagination of the age of Louis XV." ¹² Posner a raison de souligner cette intensité psychologique, mais il faut ajouter que ses sources se trouvent dans les travestissements mythologiques courants à la Foire et aux Italiens.

C'est l'étude de ces sources que nous nous proposons de faire. Une discussion organisée autour des dieux à la mode comportera nécessairement une part d'arbitraire. Néanmoins nous croyons que l'examen de cette mythologie nouvelle permettra de dégager les aspects thématiques de la fête galante. Cupidon et sa mère, Vénus, Bacchus, Momus et la Folie (l'amour, la femme, la nature et le sentiment); ces dieux

étaient autant de personnifications de l'état d'âme de l'époque. Il n'est donc pas un hasard si trois d'entre eux se rencontrent dans l'Amour au Théâtre-Français -- précurseur par ses thèmes de l'Embarquement pour Cythère. L'amour y sera redéfini en termes de théâtre. La jeune danseuse fait le premier pas; elle s'embarque. L'amour est un voyage et sous les éclairages factices on peut faire semblant d'y croire, du moins le temps d'une comédie. La mythologie de Watteau et de ses contemporains était une mythologie théâtrale, son événement central un départ pour l'île d'amour rythmé par un air de vaudeville.

Chapitre I - Notes

¹ Coypel devance ici la vogue du poète grec amenée par la publication d'une traduction de Mme Dacier en 1716. Il fit aussi un Amour dans la maison d'Anacréon.

² Raoux fut reçu à l'Académie le 28 août 1717 (le même jour que Watteau présenta son Embarquement pour Cythère) avec Pygmalion amoureux de sa statue. Il se borna à peindre des sujets de fantaisie, des noces de village et un grand nombre de fêtes galantes. Il fit aussi des portraits, surtout des femmes. Dans celui-ci Mlle Prévost est peinte dans le rôle de Philomèle qu'elle joua dans l'opéra du même nom de Lacoste et Roy (1723).

³ Probleme der Kunstwissenschaft, 2 (Berlin: Walter D. Gruyter, 1966), pp.265-6.

⁴ Cité par Raoul Vèze, La Galanterie parisienne au XVIIIe siècle (Paris: H. Daragon, 1905), p.11.

⁵ Louis Fuzelier, Arlequin Endymion, TF IV, 247.

⁶ Cf. Dupont, p.3. Pour la carrière religieuse de Campra voir Barthélémy, pp.2-17.

⁷ Rémi cité par Eugène Bricqueville, Deux abbés d'opéra au siècle dernier (Amiens: Delattre-Lenoël, 1889), p.9.

⁸ C'est Mercure qui parle: "Mais n'allez pas prendre auprès de cette fille des airs de petit-maitre, si communs aujourd'hui parmi nos dieux," Thomas-Simon Gueullette, Arlequin Pluton (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879), p.11.

⁹ Cf. aussi Charles Dufresny: "L'Opéra est, comme je vous l'ai déjà dit, un séjour enchanté; c'est le pays des métamorphoses: on y en voit des plus subites. Là en un clin d'oeil, les hommes s'érigent en demi-dieux, et les déesses s'humanisent," Les Amusements sérieux et comiques (Paris: Bossard, 1921), p.87.

¹⁰ Florent Dancourt, La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan, dans Oeuvres, 2e éd., 1711, VII, 54.

¹¹ Les charlatans, ou opérateurs, débitaient des drogues et arrachaient les dents sur les places publiques et dans les foires. Pour attirer leur clientèle ils se servaient de sauteurs de bateleurs et de farces primitives. Le thème est lié à celui de l'amour dont les opérateurs prétendaient guérir les maux. Cf. Gillot, L'Education, gravure de la suite de la Vie d'un Satyre; Autreau, Le Naufrage au Port-à-l'Anglais, acte II; et Dancourt, L'Opérateur Barry, pour n'en citer que quelques exemples.

¹² Watteau: A Lady at her Toilet (London: Penguin, 1973), p.91.

CHAPITRE II

CUPIDON ou l'amour.

C'est, dit-il Phèdre une grande divinité que l'Amour, une divinité merveilleuse, et chez les hommes et chez les dieux; et cela à nombre de titre divers, dont le moindre cependant n'est pas celui qui concerne sa naissance. Voyez poursuivit-il: d'être tout ce qu'il y a de plus ancienne comme divinité, c'est un honneur; et de cette ancienneté nous avons un indice, c'est qu'il n'y a pas de généalogie de l'Amour, que ses parents ne sont mentionnés dans aucun écrit, ni en langue vulgaire, ni de poésie. Voyez plutôt: Hésiode dit que ce qui en premier a existé c'est le chaos, puis ensuite/ la Terre à l'ample poitrine, fondement de toutes choses à jamais assuré/ et l'Amour....

(Platon, Le Banquet)¹

Ce que les anciens penseurs grecs entendaient par "l'Amour" était une force impérieuse, le principe de la génération universelle. Cupido, ou Amor, le dieu romain, ne ressemble que de loin à la divinité dont nous venons de parler. Cupido, son nom même l'indique, était la personification de l'amour physique. Pourtant, l'Amour primitif finit par être confondu avec ce dieu frivole. On leur opposait Antéros, ou l'amitié réciproque. Selon la légende c'était ce frère, fils de Mars et de Vénus, qui permit à Eros de grandir. On les montrait souvent en lutte mais

182 AND. ALC. EMBLEM. LIB.

ἀντρέως id est, amor uirtutis. LXXXI.



Dic ubi sunt marui arae? ubi tela Cupido?
 Mollia queis iuuenum figere corda soles.
 Fax ubi tristis? ubi pennæ? tres unde corollas
 Fert manus? unde aliam tempora ætæ gerunt?
 Haud mihi vulgari est hospes cum Cypride quicquã,
 Vlla uoluptatis nos neque forma tulit.
 Sed puris hominum succendo mentibus ignes
 Disâpline, animos astraq; ad alta traho.
 Quatuor eq; ipsa texo uirtute corollas,
 Quarum quæ Sophia est, tempora primategit.

Fig. 26 Gravure de l'Emblemata
 d'Alciat, Anteros, id est
amor uirtutis.

c'était à cause de la force de leurs sentiments (Hall, p.87). A la suite d'une mauvaise lecture des textes, et sous l'influence d'une interprétation chrétienne et la mythologie classique, la Renaissance représenta la lutte des deux frères comme une opposition entre l'amour sensuel et l'amour spirituel.² Il est étrange qu'Antéros, fils d'une union adultère, soit proposé comme symbole de l'amour de la vertu mais c'est ainsi qu'il figure dans l'emblème CXXXI d'Alciat (Fig.26).

Désormais le partage était établi entre les deux composantes de l'amour: l'une physique et l'autre spirituelle. Cette dichotomie supposait une conception chrétienne et néoplatonicienne de l'univers. Chez Platon amor vulgaris gardait une place dans l'échelle des valeurs puisque il permettait d'atteindre à un amour supérieur, tandis que les néoplatonistes y ajoutèrent la possibilité du péché. Ficin par exemple distinguait entre la contemplation de la beauté sensuelle et sa possession corporelle, cette dernière (amor ferinus) ne méritant même pas le nom d'amour (Panofsky, Iconology, p.143). Au 17e siècle cette dichotomie occupait toujours les esprits. Sous le titre Amore sacro e profano, Guido Reni, un précurseur du Rococo, peignit l'enfant Cupidon lié à un arbre, tandis que son vainqueur Antéros brise ses armes. La source de ce tableau est un autre emblème d'Alciat, l'Amour de la vertu vainquer de l'autre amour (CX).³

Au 18e siècle amor vulgaris ne se définit plus par rapport à amor divinus. Selon une conception nouvelle de l'amour, la sensualité ne fut ni condamnée ni admise uniquement comme moyen d'accès à l'amour spirituel. Elle jouit de plein droit du monde physique. La génération

de la Régence considéra l'amour transcendant de l'Astrée comme une illusion "chimérique et romanesque." Cette attitude méprisante est évidente dans Mélusine (1719). Trivelin, valet de la fée amoureuse, transporte sa rivale Silvie dans le magasin de l'île perdue où l'on serre dans des urnes "tout ce qui se perd sur la terre pour n'y plus reparaître" -- des choses démodées telles que la bonne foi gauloise, la fidélité conjugale et la pudeur des filles: "Cela est fort ancien," remarque Silvie, mais ^{elle} souhaite toujours voir les "preux du temps passé, qui étaient, dit-on, si constants." Trivelin répond sur un ton badin: "Je vous pardonne de vouloir voir des coeurs fidèles, on n'en voit plus que sur le théâtre, encore cela ne passe-t-il pas les coulisses" (Parfaict, Dictionnaire, III, 381, 383). La scène s'achève avec la chanson du maître Elisabeth, chirurgien des loyaux chevaliers qui sort de son urne:

Vous ne réglez plus Amadis
 Sur les rivages de la Seine,
 Ces bords charmants sont interdits
 Au chevalier constant, à l'infante inhumaine,
 Les timides amours ont cédé leur domaine
 Aux amours étourdis,
 Vous ne réglez etc.

Vous qui de votre ardeur fidèle,
 Entretenez une cruelle,
 Vous parlez gaulois.
 Vous qui proposez à la belle,
 D'aller au moulin de Javelle, 4
 Vous parlez français. 5

A la suite d'une longue tradition ⁶ consacrée par l'opéra célèbre de Lulli, Amadis de Gaule était devenu le type des amants constants et respectueux, symbole de l'amour "gaulois" que Fontenelle voulait per-

pétuer dans ses pastorales.⁷ Ce mot "gaulois" recouvre deux sens, également défavorables: 1. lié aux romans de chevalerie, considérés comme bizarres, "gothiques" (cf. Dubos, I, 163); 2. démodé. Marivaux l'entend dans les deux sens quand il parle de "cet Amour gaulois, ce dieu de la fade tendresse,"⁸ et il lui oppose Cupidon, le "petit libertin" (La Réunion, p.731). En effet le caractère vif et enjoué de ce dernier est conforme au libertinage de la Régence que Macchia a bien caractérisé ainsi: "ad un letteratura ossessionata dalla passione i libertini oppongono il loro sorriso."⁹ Les libertins se révoltèrent contre la mystique de la femme héritée des romans de chevalerie. Tout en s'inspirant d'Ovide, les poètes courtois avaient déformé son oeuvre en prenant l'Ars Amatoria au sérieux. Au 18e siècle artistes et écrivains repuisent à cette source mais en traduisent mieux l'esprit. Dans un tableau de Coypel, l'Amour précepteur,¹⁰ le peintre, en homme de son siècle, restitue à l'oeuvre du satiriste romain son vrai sens ironique. L'Amour, déguisé en abbé, cache son carquois et ses flèches sous son habit et, l'Art d'aimer à la main, sermonne les jeunes filles qui l'entourent. Si l'on se rapporte à Autreau, ces jeunes filles n'en sont pas dupes. Au contraire, c'est elles qui réclament, autant que les hommes, une réforme des moeurs du temps passé. Une fille d'opéra de campagne, Tontine, s'en vante: "nous autres virtuoses, il y a plus de quarante ans que nous travaillons à les en corriger, et nous y avons tantôt réussi."¹¹

On n'avait pas besoin de chercher bien loin pour trouver une critique riante de "l'amour gaulois." Comme Fuzelier dans Mélusine,

on n'avait qu'à suivre la voie tracée par Autreau dans une scène du Naufrage au Port-à-l'Anglais. Celle-ci mérite, autant par sa verve que par son contenu, d'être citée longuement. Elle se passe dans le décor agreste essentiel à la fête galante, dans le cas présent l'auberge du Port-à-l'Anglais, une des retraites campagnardes de l'époque que l'auteur déclare être "l'heureux séjour des jeux et de l'Amour" (p.347). Tontine informe Silvia et Flaminia, deux jeunes Italiennes nouvellement arrivées, de la réforme qui s'est faite en France en matière amoureuse:

FLAMINIA: Expliquez-moi donc, je vous prie, comment cela s'est fait.

TONTINE: Cela s'est fait en retranchant de l'amour ce qu'il avait d'inutile et d'incommode. En abolissant cette politesse surannée que vous nommez galanterie. Elle était devenue à charge. On l'a renvoyée aux Espagnols et aux Maures d'Afrique d'où elle était venue, avec ses fêtes galantes, ses tournois et ses carrousels. Tout cela s'en est retourné de compagnie.

FLAMINIA: Voilà un changement qui m'étonne.

TONTINE: Oui, mademoiselle, on a banni ces longs préludes de petits soins et de services frivoles, ces sentiments de fidèle pasteur, cette timidité rustique que l'on faisait passer pour respect, enfin toutes les formalités romanesques. Et se piquer à présent d'être galant, c'est vouloir passer pour Gaulois.

FLAMINIA: Et qu'a-t-on mis à la place de ce qu'on a ôté?

TONTINE: Des plaisirs solides et de bon sens. On a réuni ceux de l'amour et de la table; on y a joint une conversation libre, familière, enjouée; on dîne aux flambeaux en des réduits discrets; on fait des promenades secrètes aux environs de Paris en des lieux pareils à celui où nous sommes. L'amour est passé des bords du Lignon et du pays de Forez dans ceux de Bourgogne et de Champagne. Avouez qu'il a fait un joli voyage.

FLAMINIA: Mais n'a-t-il rien perdu de sa délicatesse en ces pays-là?

TONTINE: C'est gagner, que d'en perdre. La belle perfection pour lui que d'être délicat et fluet comme il était autrefois! Il n'avait presque plus de corps. Aux pays dont je vous parle, il a repris chair; il se fortifie tous les jours; l'enjouement lui revient; il ne demande plus qu'à rire.

SILVIA: Ah! ma soeur le joli garçon! il y a du plaisir à le connaître en ce pays-ci, puisqu'il y est de si bonne humeur.

TONTINE: C'était un plaisant amusement pour lui chez nos pères, que de voir ces cercles d'amants et d'amantes occupés à former de belles conversations, à soutenir des thèses sur la



Fig. 27 NICOLAS LANCRET,
Partie de plaisir.

délicatesse, qui faisaient bâiller cet enfant.

FLAMINIA: Franchement, je crois que cela était un peu ennuyeux.

TONTINE: Il s'est guéri surtout de la colique venteuse du bel esprit; de la migraine que lui causaient les jolis vers, les galants madrigaux, les tendres élégies dont il avait la tête chargée. Il n'y est resté tout au plus que des vaudevilles gaillards ou des chansons à boire.

SILVIA: Cela est bien plus joli que des élégies; on le retient tout d'un coup sans se faire mal à l'esprit.

TONTINE: Tenez. La plupart de nos gens ont si peur que la maladie du bel esprit ne les reprenne que pour en éloigner l'air, ils ne s'occupent depuis longtemps que de contes de fées, de bilboquets, ou tout au plus de logogripes.

FLAMINIA: Voilà l'amour bien changé! Je ne le reconnais plus. Il me semble pourtant qu'il avait autrefois une tendre mélancolie qui ne déplaisait pas.

TONTINE: Elle lui venait de langueur, d'inanition; on ne le nourrissait de rien.

SILVIA: Oh, ma soeur, vous avez beau dire, voilà une heureuse réforme: vive l'amour en ce pays-ci! (pp.375-77)

* * *

Cette réforme préconise une base physiologique pour l'amour.

Celui-ci ne se nourrit plus de belles paroles mais, comme dit Tontine, "des plaisirs solides et de bon sens ... ceux de l'amour et de la table." Lancret nous montre de joyeux convives qui en jouissent en plein air dans sa Partie de plaisir (Fig.27). Assis autour d'une table servie dans un beau jardin, ils font bonne chère, entourés des restes de leur festin -- un jambon entamé et des bouteilles vides. Au centre une jolie femme décolletée incarne la réalité d'un amour bien physique. Le dieu "délicat et fluet" a "repris chair." Les Goncourt devaient penser à de telles idées quand ils écrivèrent que le 17e siècle avait "caché la matérialité de l'amour avec l'immatérialité du sentiment, le corps du dieu avec son âme." ¹²

Malgré son aspect frivole, cette conception nouvelle de l'amour avait droit à certains titres philosophiques. Elle prétendait révéler, sous le maquillage idéaliste, les vrais motifs de nos actions; ôter le masque de l'amour dont on ornait le désir. Cette démarche ne faisait pas appel aux critères moraux fondés sur la religion ou les philosophies spiritualistes, mais se bornait à examiner les phénomènes d'une manière quasi-scientifique. Ces vues rejoignaient le grand courant de la pensée philosophique qui, avec Locke, rejetait les idées innées de Descartes et affirmait la primauté des sens dans la formation de nos idées. Dans le cadre du dualisme cartésien l'action du corps sur l'âme était aussi malaisée à concevoir que l'action de l'âme sur le corps. Pour permettre à l'âme d'échapper à l'empire de la nécessité biologique Descartes les sépara. Ainsi la voie était préparée à une biologie purement mécaniste: "Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible ... mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes." ¹³

Sous l'influence de Locke, La Mettrie suivit cette voie jusqu'au bout. Dans l'Homme machine (1747) il postula l'influence prépondérante de "la machine" sur le sentiment. Le fonctionnement mental de l'homme s'expliquait par la liaison étroite entre des fonctions physiques et psychiques. Mais bien avant d'être codifiées ainsi, ces théories

étaient en évidence dans la conception de l'amour qui s'élaborait dans les pièces de la Régence. On voyait dans le rapport entre les deux fonctions la base de tout cet édifice qu'on appelait l'amour gaulois et qu'on voulait démystifier. On estima que l'amour n'était qu'une cristallisation autour d'une sensation reçue d'un objet. En lui-même l'objet n'a pas d'importance, mais il met en train un processus d'élaboration. A partir d'un phénomène physiologique l'amoureux élabore des systèmes métaphysiques pour s'expliquer ses sensations. Avec "l'heureuse réforme" de l'amour, la métaphysique est remplacée par la physiologie. Beaumarchais récapitulait le sensualisme du siècle quand il faisait dire à Figaro: "L'amour n'est que le roman du coeur. C'est le plaisir qui en est l'histoire!" ¹⁴

* * *

Cela revient-il à dire qu'une fois l'âme de l'amour décriée, on ne connaît plus que son corps? Non, mais il est hors de doute que l'accent mis sur la physiologie a pour résultat un amour "moins gênant, moins formaliste, plus expéditif" (L'Amour et la Vérité, p.49). On l'appelle "grenadier." ¹⁵ Il ne dit plus je vous aime, il ordonne. A force de fréquenter son "beau-père" Mars il en a pris les manières. Oubliant que Mars était le père d'Antéros on ne retient que le côté adultère du mythe. Dès 1684 on en avait ri dans la Toison d'Or. Médée explique à une naïve jeune fille qu'elle a tort de chercher un parfait amant chez les guerriers:

La foi de nos guerriers pèse moins que leurs plumes;
 Et l'on perd chez eux les coutumes
 De prendre des femmes à soi.
 Mars n'épousa jamais la reine de Cythère.
 Ils suivent son exemple, et vivent comme lui;
 Et leur mariage ordinaire
 Se fait avec celles d'autrui. (TG I, 165)

A l'exemple du dieu de la guerre, l'Amour n'a plus besoin de riches appartements. Il s'accommode volontiers d'un lit de camp ou de bottes de paille dans l'un de ces réduits discrets, tel que le Port-à-l'Anglais, où il fait son recrutement:

(12) Entrez ma mignonne,
 Dans mon régiment,
 Aux belles je donne
 Bon engagement.
 Vous êtes de taille
 A vous enrôler,
 Et d'une bataille
 A vous démêler.

(Les Amours déguisés, TF VI, 165)

Comme son fils Vénus prend les allures grenadières. Un tableau de François Eisen, le Régiment de Vénus, nous montre une jolie "mignonne" habillée en dragon et les conquêtes de ces guerrières nous sont révélées par un manuscrit sur le Régiment de la Calotte où l'on dénombre les cadets "blessés au Jeu de Cythère" par les demoiselles de l'Opéra.¹⁶

L'Amour s'explique lui-même sur son changement de caractère dans une comédie que Fuzelier fit pour la troupe de Riccoboni, la Rupture du Carnaval et de la Folie (1719). Les frères Parfaict croyaient que c'était une parodie du Carnaval et la Folie de La Motte, mais en

fait Fuzelier commence sa pièce où l'opéra s'achève — avec les fiancailles du Carnaval et de la déesse. Cette union est toute indiquée; selon La Motte: "A n'entendre par le Carnaval que la saison des festins dans quelque pays que ce soit, il est toujours célébré par des extravagances particulières. Il est donc tout naturel de marier le Carnaval et la Folie..." (préface du Carnaval et de la Folie, RG VIII, 183). Néanmoins celle-ci, fidèle à sa nature, s'ennuie avec son nouveau fiancé et s'éprend de l'Amour. Dans la scène qui suit les nouveaux amants en sont aux premières déclarations:

LA FOLIE: Bonjour aimable fils de Vénus, arrivez vous de Cythère?

L'AMOUR: Bon de Cythère! il y a longtemps que j'en suis déménagé. Les batiments de Paphos sont trop antiques... trop mal distribués ... point de cabinets équivoques, point d'escaliers dérobés.... oh! vive l'architecture commode de mes temples de Passy et du Moulin de Javelle.

LA FOLIE: Vous ne vous plaisez donc plus dans les riches appartements d'Amathonte? 17

L'AMOUR: J'ai pris les allures grenadières du dieu Mars, depuis qu'il est amouraché de ma chère maman; tout m'accommode, lit de camp, bottes de paille, gazon, je ne suis plus difficile à coucher.

LA FOLIE: Il faut convenir que l'amour s'est bien perfectionné.

L'AMOUR: C'est une bonne école que les garnisons! Tenez, je m'y suis défait de tout ce verbiage que je débitais dans les ruelles galantes du temps de Clélie et de Cyrus; je suis devenu laconique comme un caissier à qui on demande de l'argent.

LA FOLIE: Vous répondez oui aussi promptement qu'il dit non.

L'AMOUR: C'est la vérité: mais si je parle moins je gesticule davantage.

LA FOLIE: Vous ne pouvez gesticuler qu'avec grâce: gesticulez charmant amour, gesticulez.

L'AMOUR: Peste! vous vous connaissez en style! vous savez que les gestes sont moins trompeurs que les paroles....

LA FOLIE: L'amour ne peut s'expliquer trop clairement. (pp.59-61)

Si l'on veut se représenter ce dieu effronté mais charmant que



Fig. 28 ANTOINE WATTEAU, L'Amour au Théâtre-Français (détail)

nous présente Fuzelier, tel qu'il a dû paraître sur les scènes de l'époque, on ne pourrait faire mieux que de regarder le personnage qui se trouve au centre de l'Amour au Théâtre-Français (Fig. 28). L'identité de ce cavalier se trahit par son carquois doré plein de flèches, et la couleur de son habit, d'un rose vif; mais au lieu de l'antique couronne de roses il porte un tricorne empanaché. Dans une étude préparatoire ce chapeau se perche sur une perruque qui rappelle les fastes de Louis XIV, mais dans le tableau Cupidon porte ses cheveux courts et dépouillés comme tout homme à la mode de la Régence. Le pied gauche posé avec assurance, la main sur la hanche, il trinque avec son allié Bacchus, tout en plantant un regard impertinent dans le corsage de la Folie. Celle-ci ne s'en effarouche pas. Entre Bacchus et l'Amour elle présente une mine souriante qui semble dire, comme la déesse mutine de Fuzelier: "gesticulez charmant amour, gesticulez!" L'Amour n'a pas besoin de l'avertir "que les gestes sont moins trompeurs que les paroles," et elle sait que "l'amour ne peut s'expliquer trop clairement" car la qualité maîtresse de ces Cupidons, sur la scène ou en ville, est la lucidité. Rappelons la jolie phrase d'Aldous Huxley au sujet du 18^e siècle: "Perhaps the chief difference between them and us is that they believed in pure reason as well as extra-conjugal love; we Bergsonians do not." ¹⁸

L'amour grenadier se révèle comme un amour de tête, froid, intellectuel, voulu, malgré sa base sensuelle; et son dieu, d'un geste symbolique, ôte son bandeau. Dans le Ballet des Sens (1732) il ne le faisait "que par l'ordre du Destin, le suffrage des dieux et pour le bien des coeurs ..."¹⁹ mais Fuzelier se moque bien de cet amour gaulois qui survit

encore à l'Opéra. Il met dans la bouche de Cupidon une explication plus conforme aux idées nouvelles:

Vous me confondez tous avec cet Amour-là,
 A cause qu'un voile inutile
 Ne nous aveugle plus tous deux.
 Moi, j'ai laissé le mien dans une grande ville,
 A Paris; j'en ai fait un don avantageux
 Au mari le plus docile;
 Ce choix n'était pas facile,
 Il a longtemps été douteux.

(Le Procès des Sens, p.25)

Contre les jeunes filles de l'époque les libertins mettent en oeuvre la perspicacité de l'Amour délivré de son bandeau. Celles-là redoutent les conséquences, mais face aux raisonnements cyniques, assaillies par leurs propres désirs, elles ne trouvent aucun point d'appui moral. Ce ne sont plus "que libertins qui tâchent de faire les libertines" (Journaux, p.206), et ils y réussissent si l'on en croit Autreau qui place dans la bouche d'une femme l'une des définitions les plus désabusées de l'amour: "Oui, si l'on y prenait garde de près, il se trouverait qu'en tous pays on aime à la turque; c'est-à-dire pour l'amour de soi seulement. Dans notre Europe on a trouvé l'art de se dissimuler et de faire croire à une belle, par de jolis mots, par une soumission apparente, par une attention continuelle à la flatter, qu'on n'a pour but que de la rendre heureuse; mais je ne donne point dans ces panneaux-là." ²⁰

Libertins et libertines se regardent d'un oeil limpide et leurs relations se résument dans la formule lapidaire de Crébillon fils:

"On se plaît, on se prend ... on se quitte" (1736).²¹ On n'a pas l'habitude de voir en Marivaux un maître de Crébillon, d'autant plus que les deux hommes se détestaient, mais une idée pareille avait été énoncée dans un passage du Spectateur français de 1723 où un cavalier quitte sa maîtresse:

... il est vrai, vous m'avez fait l'honneur de me trouver de votre goût, vous étiez fort du mien, je vous ai confié mes dispositions, vous m'avez dit les vôtres; nous n'avons jamais fait mention d'amour durable. Si vous m'en aviez parlé, je ne demandais pas mieux; mais j'ai regardé vos bontés pour moi comme les effets d'un caprice heureux et passager, je me suis réglé là-dessus. Le hasard m'a fait connaître la dame en question; ce qui m'est arrivé avec vous m'arrive avec elle; autre caprice dont je profite. Il n'y a pas là de quoi vous fâcher, elle n'a pas l'air de m'aimer autrement que vous avez fait, et je l'imiterai exactement. Ainsi vous me querellez pour une bagatelle; sortons, votre carrosse vous attend, il commence à faire chaud, nous nous reverrons un de ces jours, notre conversation sera plus douce, cet amour exact et sérieux vous sortira de l'esprit, et nous nous aimerons sans tant de façon, comme à l'ordinaire. (Journaux, p.203)

On est tenté de croire que Crébillon s'était inspiré de Marivaux, mais la ressemblance n'est qu'approximative et l'idée était courante à la Comédie-Italienne et à la Foire. Une pièce pour Polichinelle de 1722, le Rémouleur d'Amour de Lesage, met en scène un petit maître qui, ayant poursuivi une comédienne sans faire les dépenses nécessaires, reconnaît son erreur et y renonce:

(12) C'en est fait, je me rends justice:
Je n'étais, ma foi, qu'un oison.
Je pris ce dessein par caprice,
Je l'abandonne par raison. (TF V, 89)

On se plaît par caprice. On se quitte par raison. L'amour grenadier

naît de l'union de la raison et du plaisir.²² Ces noces étaient implicites dans les idées libertines qui couvaient au 17^e siècle pour s'affirmer vers sa fin avec Bayle, Fontenelle et Saint-Evremond. Le libertinage de ce dernier avait pour but d'abolir la tension entre des principes raisonnables et les impulsions de la nature. C'était une science des plaisirs liée à un rêve de repos.²³ Nous avons vu Fontenelle placer ce rêve dans le cadre arcadien de la pastorale où il se présente comme une revendication du droit à la volupté et au bonheur -- un bonheur qui se cristallise autour de l'amour. Ce fantôme d'une jouissance sans complications, d'un amour sans tourments, reparaît dans une pièce foraine où Thémis, déesse de la justice, disculpe l'Amour de toute responsabilité pour les malheurs des amants:

Vous ne causez point, beau sire
 Les débats dans votre empire;
 Suivi des plaisirs charmants
 Vous ne demandez qu'à rire:
 Si l'amour a des tourments,
 C'est la faute des amants.²⁴

On peut dire que dans le libertinage du 17^e siècle le désir de volupté n'avait qu'une importance secondaire et cédait le pas à la critique de la religion. Ce qui choquait dans le Dom Juan de Molière était moins les moeurs du héros libertin que son irrévérence envers les choses sacrées. Molière s'efforçait d'en faire un hypocrite et un blasphémateur qu'il avait presque oublié d'en faire un séducteur.²⁵ Au 18^e siècle Don Juan connut toujours une grande vogue aux foires de Paris²⁶ mais le libertinage dont il était le symbole avait changé de face. A cause de son admiration pour la pièce de Molière, Gendarme

méprise ce héros qui chante ses exploits sur un ton mineur: "Du négateur audacieux, de l'hypocrite effrayant au baladin qui fera rire les badauds chez les 'Danseurs du Roy,' la chute est profonde." ²⁷ Sa popularité foraine peut être considérée comme une chute mais il était inévitable que la Foire en fit le petit-maître sémillant et éhonté qui livre sa bataille sur le terrain de l'érotisme. De ce point de vue acte II, scène 3 de l'opéra-comique de Letellier est exemplaire. On y trouve un écho d'une pièce de Regnard Attendez-moi sous l'Orme. Cette comédie montrait une paysanne malicieuse qui renvoyait l'officier Dorante, coureur de dots, avec les mots de l'ancien proverbe:

La fille de village
Ne donne à l'officier
Qu'un amour de passage;
C'est le droit du guerrier.
Mais le contrat en forme,
C'est le lot du fermier:
Attendez-moi sous l'orme,
Monsieur l'aventurier. ²⁸

Le triomphe de la fille des champs est conforme à la formule traditionnelle de la pastourelle mais Letellier nous présente le thème à l'envers. C'est Don Juan qui, accablé par les reproches de ses conquêtes villageoises, se sauve en chantant sur l'air moqueur Vous m'entendez bien:

DON JUAN
(1)

Je ne suis point un inconstant,
Et je vous aime tendrement,
Pour un contrat en forme ...

LES FILLES

Hé bien?

ARLEQUIN (échappant avec son maître.)
 Attendez-nous sous l'orme,
 Vous m'entendez bien! (fol. 216v.)

Quel est la fin de ce libertin souriant? Comme le héros tragique de Molière il est englouti dans le gouffre de l'enfer pendant qu'Arlequin reprend les mots qui dans la bouche de Sganarelle avaient une ironie tranchante: "Mes gages, mes gages, ..." ²⁹ mais il y ajoute des couplets cocasses qui en change la portée:

(15) Vous voyez la fin misérable
 D'un débauché,
 Mais mon maître était un bon diable,
 J'en suis fâché.
 Hélas, si j'avais pu prévoir
 Son aventure,
 Je l'aurais bien pourvu le soir
 D'unguent pour la brûlure.

Si Don Juan n'hésite pas à rendre cocu un mari lourdaud, il agit toujours, comme le dit Arlequin, en "bon diable." Il ne joue qu'avec des parties consentantes, telle cette mariée qui, même avant l'arrivée sur le théâtre de son séducteur, avait fait des cornes par derrière à son nouveau mari. Le libertinage exige encore un accord réciproque: "A mesure que le siècle vieillit, qu'il accomplit son caractère, qu'il creuse ses passions, qu'il raffine ses appétits, qu'il s'endurcit et se consume dans la sécheresse et la sensualité de tête, il cherche plus résolument de ce côté l'assouvissement de je ne sais quels sens dépravés et qui ne se plaisent qu'au mal. La méchanceté, qui était l'assaisonnement devient le génie de l'amour" (Goncourt, Amour, p.111). Les Goncourt décrivent une évolution qui s'achève dans les excès du marquis de

Sade, mais si l'on parcourt les pièces de la Régence on voit pointer déjà, à travers un libertinage toujours souriant, des signes avant-coureurs d'une cruauté implacable. Quelques couplets légers des Fêtes parisiennes illustrent ce sadisme naissant :

(16) Ce n'est plus la mode
 Des belles ardeurs,
 L'amour s'accommode
 Au défaut des coeurs.
 Souvent par tendresse,
 Dans ce temps brutal
 On bat sa maîtresse
 Et non son rival. (fol. 65r.)

L'Ile des Amazones nous offre un autre échantillon de "la galanterie moderne." Lesage et d'Orneval y avaient imaginé un Arlequin et un Pierrot faits prisonniers par les femmes guerrières. C'est la coutume chez elles de prendre des maris pendant trois mois pour "l'intérêt de la république" (TF III, 350). Pendant cette période les hommes mènent une vie de plaisirs, mais au bout du terme on les renvoie. Le procédé comique était courant à la Foire -- montrer le monde à l'envers (cf. le Monde renversé, 1718). Autrefois l'île était "gouvernée par des hommes qui faisaient les petits-mâîtres, et traitaient leurs femmes en esclaves..." (p.342). A présent ce sont les femmes qui se défont de leurs époux avec insouciance (sc.6 et 7). Cela n'empêche pas qu'une Amazone, au moment de renvoyer son mari, veuille sinon le garder du moins entendre la déclaration de sa foi. Ce mari Dorante, le type de Don Juan de la Régence, reprenant le rôle de séducteur désinvolte, lui refuse jusqu'aux mots qui aurait pu soulager sa douleur :

ATALIDE (éplorée, courant après Dorante.)
 (17) Ah! répondez, Dorante,
 (Dorante est distrait, et siffle sur le même air.)

ATALIDE
 Aux larmes d'une amante
 Joignez vos pleurs.
 (Dorante siffle encore.)

ATALIDE
 Vous êtes tout de glace et je me meurs.
 (Dorante prend du tabac.)

ATALIDE
 Mais, cher époux, vous ne me dites rien.

DORANTE (brusquement.)
 Que diable ...

ATALIDE
 (2) Expliquez-vous avec franchise.

DORANTE
 Madame, vous m'embarrassez.
 Que voulez-vous que je vous dise?

ATALIDE
 Perfide, c'est en dire assez!
 O Dieux! suis-je une Amazone?

(18) Moi qui suis la seule peut-être
 Qu'ici l'Amour sut enflammer,
 Ciel! faut-il que ce soit un traître
 Que j'ai la faiblesse d'aimer

DORANTE
 (19) Madame à vous parler net,
 Oui, je pars sans regret.
 Je suis au bout de ma tendresse.

ATALIDE
 Tu tiens donc ainsi ta promesse!

DORANTE
 Du passé, je vous en réponds;
 Mais du présent, non, non.

ATALIDE
 Ne m'as-tu pas juré de m'aimer toujours?

DORANTE
 Bon! C'est le protocole des amants.

ATALIDE
 Volage!

DORANTE
 Volage! Un époux français qui aime sa femme pendant douze
 semaines, volage! Quand vous seriez ma maîtresse, vous auriez
 tort de me faire ce reproche.

ATALIDE
 Qu'entends-je?

DORANTE
 (20) J'ai brûlé pour vous d'une flamme
 A me déshonorer, Madame.
 De nos jeunes seigneurs français
 Je serais la fable éternelle,
 Si à mon retour je disais
 Que j'ai trois mois été fidèle.

ATALIDE

Vous plaisantez, Dorante.

DORANTE

Non, parbleu, je ne m'en vanterai pas. Je dirai plutôt que j'ai fait pendant ce temps-là vingt maîtresses chez les Amazones.

ATALIDE

Vous voudriez me faire croire que votre nation n'est pas moins vaine que légère.

DORANTE

Elle ne s'en défend point. Elle est même fort indiscrete. Sans cela nous serions des hommes parfaits.

ATALIDE

(21)

Par-là ne crois pas de ton coeur
Excuser l'inconstance:
J'ai lu dans un certain auteur
Qu'on voit en abondance
A Paris des amants constants.

DORANTE

Cet auteur parle donc du temps
De Jean de Vert (3 fois) en France.

ATALIDE

Sur ce pied-là, les femmes chez vous sont bien malheureuse.

DORANTE

Point du tout. Elles sont faites à cela. Elles nous préviennent même le plus souvent. Les deux sexes n'aiment, pour ainsi dire, qu'au jour la journée.

ATALIDE

Quel caractère!

DORANTE

Mais le temps se passe. Adieu, mon adorable, mes anciennes amours. Je vais joindre le baron de Brutemberg; c'est un animal qui me réjouit. Adieu.

ATALIDE

(l'arrêtant.)

(22)

Quoi, mon amour sincère
Doit-il te fatiguer?

DORANTE

(se débarrassant de ses mains.)

A mon humeur légère
C'est trop le prodiguer.
Et vogue la galère,
Tant qu'elle, tant qu'elle;
Et vogue la galère,
Tant qu'elle pourra voguer.

ATALIDE

(en pleurs, courant après Dorante.)

Cher Dorante! un mot.

DORANTE

(s'enfuyant.)

(23)

Le vent nous appelle,
La saison est belle,
Il faut s'embarquer. (pp.365-70)

Atalide avait cru pouvoir quitter Dorante le moment venu, mais elle se trouve prise dans le piège de la passion. Dans ce jeu sans pitié Atalide qui aime le plus est la moins forte. Plus grave encore est sa faiblesse sur le plan politique. Le spectateur n'oublie pas que l'île des Amazones est une fiction, le monde à l'envers. Les femmes de la Régence, idolâtrées, affranchies en apparence restent "esclaves" dans le domaine politique. Elles ne règnent que par la séduction. Considérées comme des objets de convoitise sexuelle, leur seule arme contre les hommes est la sexualité. L'inégalité est un des grands défauts du libertinage. En renonçant à son pouvoir politique au profit de son amour, Atalide s'est exposée à la cruauté des hommes et Dorante en profite. Au bout de sa tendresse, il ne lui suffit pas de quitter son épouse amazone; il faut encore qu'il l'accable de son mépris, qu'il lui fasse sentir, par des gestes et un persiflage impitoyables, le poids de son malheur. Il prend du tabac. Il est distrait. Il siffle. Cela sur l'air, Belle et charmante brune (no.17) -- air qui aurait dû consacrer la victoire de la femme, mais qui annonce ici sa défaite.

Dorante se fait solidaire d'une conception passagère de la passion; Atalide veut encore l'éterniser et par là elle encourt les railleries de Dorante. Il n'est plus question d'évoquer les serments échangés. Chaque moment est autonome et ne se définit pas par rapport au passé. Leur amour de trois mois ne garantit en rien le moment présent. On n'aime "pour ainsi dire qu'au jour la journée." La légèreté est revendiquée comme un droit, et Dorante s'en va en chantant sur un air qui exprime l'insouciance: Et vogue la galère (no.22). Pour terminer

la scène Lesage et d'Orneval emploient un air d'Amadis de Grèce. A la Foire, en général, on ne se servait des airs d'opéra que pour s'en moquer. Dans cette oeuvre lyrique, où La Motte avait mis au goût du jour la légende d'Amadis, la musique évoque le départ heureux des anants -- une des premières formulations, encore incomplète, du thème de l'embarquement pour Cythère. Dorante en reprend textuellement les vers pour railler d'une manière grinçante les espoirs d'Atalide.

Toutefois Dorante n'est pas un "sadique" endurci. Originaire d'une classe, il en suit les moeurs. Comme tout être social il recherche l'approbation de ses pairs. Le mal ne s'est pas encore intériorisé: si Dorante agit en petit-maître méchant, il en rougit. Sa cruauté vient aussi, en grande partie, de son amour-propre. Atalide est punie parce qu'il a eu la faiblesse de l'aimer. Il avoue que la nation dont il accepte les usages "n'est pas moins vaine que légère." La fin du siècle verra chez Sade et chez Laclos des roués accomplis qui se complairont dans le mal, sans faiblesse et sans remords, mais la Régence forme leurs aînés. Si l'amour grenadier peut se définir par la formule de Crébillon, on constate que déjà le troisième terme, "se quitter," commence à prendre une importance démesurée. L'Ile des Amazones nous offre trois scènes de séparation (sc. 6, 7 et 8). Blasé des plaisirs de l'amour, on jouit de ceux de la rupture. Ces remarques faites, il faut ajouter que la souffrance imposée par Dorante reste mentale, alors que chez Sade elle deviendra physique. Les limites du libertinage érotique se reconnaîtront à une impuissance physique croissante accompagnée d'un besoin d'excitation intellectuelle de plus en plus pressant (cf. Mauzi, p.430).

Le libertinage s'était présenté comme une réhabilitation de la nature mais il aboutit à l'artifice. Le libertin, obligé à une dissimulation constante, se voit coupé de toute joie spontanée, aliéné de sa propre nature,³⁰ et l'équilibre du coeur et de l'esprit est rompu.

* * *

La difficulté de maintenir cette harmonie était apparente à certaines âmes sensibles. Le mariage de la raison et du plaisir devait-elle aboutir à la méchanceté galante, ou, pour mettre la question sur un plan de technique littéraire: l'amour étant le sujet, pouvait-on le présenter autrement que dans la manière cynique d'un Fuzelier? Les premiers auteurs français du Nouveau Théâtre-Italien trouvèrent une solution: présenter l'amour à l'état naissant chez de jeunes amoureux. Le moyen n'était pas nouveau -- les opéras et les pastorales étaient d'accord pour affirmer que la jeunesse était la saison des amours. Il n'empêche que dans l'optique du problème posé il revête un aspect particulier, car étudier l'amour chez des jeunes suppose, du moins dans l'esprit de l'époque, certaines conditions: très sensibles aux stimuli sensoriels, ils ressentent avec plus de force l'aiguillon du désir; plus spontanés que leurs aînés, ils y réagissent d'une façon plus conforme à la nature -- c'est-à-dire sans feintes et sans mauvaise foi. Ajoutons qu'ils sont en même temps plus romanesques et plus naïfs sans expérience de l'amour qui les aiderait à distinguer entre les sens et le sentiment.

Une imagination tendre qui serait fade chez des amants plus



Fig. 29 CHARLES-ANTOINE COYPEL,
La Toilette des Amours

expérimentés, se pare, chez eux, d'une grâce naïve et spontanée. Ce charme ingénu trouva une expression picturale dans un genre dont Watteau avait donné l'exemple avec les Petits comédiens. A sa suite Coypel fit un tableau gravé par Caylus: la Toilette des Amours (Fig.29). Le procédé dans ces oeuvres consiste à mettre en scène des enfants caricaturant des occupations qui ne sont pas de leur âge. Coypel nous offre une comédie en miniature, celle d'une coquette à sa toilette. Autour d'elle fourmille tout le petit monde des boudoirs, jusqu'au petit abbé qui s'occupe d'une correspondance, sans doute galante. Pendant que sa servante la coiffe, elle ne fait que regarder son amant en titre qui, de son côté, la dévore des yeux. L'évaporée est si préoccupée qu'elle ne s'aperçoit pas que ses deux "amies" se moquent d'elle. Le travesti enfantin enlève à la satire ce qu'il aurait pu avoir de trop grossier et de trop brutal en le couvrant d'un air ingénu.

La séduction de l'innocence était exploitée aussi au théâtre comme en témoigne la scène charmante où un petit Arlequin chante à une petite Arlequine: "Marotte fait bien la fière/ Pour un petit bien qu'elle a."³¹ La frêle voix enfantine dut ravir les assistants comme l'image d'une innocence trouble. La séduction se cachait sous l'innocence de l'âge. De l'enfant on passait sans transition à l'adolescent dont Chérubin fixe pour le siècle les traits ingénus et mutins. La Foire sut mettre à profit ce moment équivoque. L'Amour s'y vantait sur un air gai:

(24) Je me transforme en grand garçon,
Ma Psyché va se rendre,
Il faut de la barbe au menton,
Mesdames pour vous prendre

L'on méconnaîtra Cupidon,
La faridondaine, la faridondon. (Psyché, fol. 73r.)

Mais quittons cette atmosphère cynique et railleuse et revenons à la Comédie-Italienne pour laquelle Autreau écrivit, dans les Amants ignorants un dou d'amour frais et frémissant. Le roman de Daphnis et Chloé, remis à la mode par les gravures du régent et de Coypel, avait, dit-on, inspiré le vieux peintre.³² Cette pastorale grecque montra "des amants innocents, ne sachant comment faire pour se satisfaire" (d'Argenson, II, 647), mais chez Autreau à l'innocence du matin de la vie se mêlent une audace candide et des traits réalistes qui relèvent ce que la donnée pourrait avoir de trop mièvre. A Autreau doit revenir une part du mérite d'avoir opéré l'union du naturel italien avec la grâce française qui est au coeur de l'art de Marivaux.

Au centre de l'intrigue se tient l'esclave Fatime (en vérité Flaminia, fille enlevée de Lélío). Celle-ci a été rachetée par le capitaine Mario qui en est devenu amoureux. Le père du jeune homme, Pantalon, redoutant une mésalliance, a envoyé la jeune fille à la campagne pour frustrer l'amour de son fils. Fatime, qui ignore ses origines, ressent un amour tendre pour son sauveur mais la différence de leur rang l'a rendue méfiante et elle hésite à sacrifier sa nouvelle liberté. Elle cherche donc, lucidement, un mari à qui elle n'ait point d'obligation. Dans cette intention elle forme le projet d'épouser Arlequin, jeune paysan, dont les "petites manières ingénues" et la petite taille fine flattent son caprice (p.79). Mais elle constate avec dépit que ce garçon simple aime, sans s'en douter, Nina, jeune fille aussi simple

que lui. Ici commence le vrai sujet de la pièce, les amours pastorales du paysan et de sa maîtresse. Les amants se contentent leur trouble. Pourtant Nina remarque qu'on dit que l'honneur interdit de tels entretiens. Dans les coulisses se cache Fatime dont la présence place la scène dans une perspective ironique. L'intrigante donne le ton au parterre avec une réplique à part: "Voici une conversation qui doit être curieuse; écoutons" :

ARLEQUIN: L'honneur! l'honneur! l'honneur est une bête car puisque j'ai de l'amiquie pour toi, la raison veut que tu en aies pour moi, et la raison est plus raisonnable que l'honneur.

NINA: Assurément.

ARLEQUIN: Je n'entends point parler que de st' honneur: qui est-il donc, l'honneur? apprends-le-moi?

NINA: Eh! mais si je te le demande à toi-même.

ARLEQUIN: Mais tu as plus d'esprit que moi, car tu sais lire, et je ne le sais pas moi; c'est à toi de me dire qui est l'honneur.

NINA: Je n'en sais pourtant rien. Mon père vient parfois me sarmoner sur st'honneur. Il ne fait que me dire que je le garde, que je le garde, et il ne me dit point ce que c'est. Le moyen de le garder?

ARLEQUIN: Ton père a tort. Mais par curiosité, raisonnons un peu là-dessus. Il me souvient que ma grand'mère me disait que l'honneur était une chose plus précieuse que l'or, les diamants, les passements de soie: si cela est, ce n'est donc pas affaire à nous autres paysans d'avoir de l'honneur; il y aurait trop de vanité.

NINA: Oh! je nous passerons bien de ste braverie-là.

ARLEQUIN: Et toi, qu'est-ce que tu sais de l'honneur?

NINA: Tout ce que j'en sais, c'est qu'il faut que ce soit quelque chose bien sémillant; car ma mère me disait que quand elle était fille, son honneur lui faisait plus de peine à garder que ses moutons. Oh! je n'ai pas tant d'esprit que ma mère! Je le perdrais.

ARLEQUIN: Je crois bien et moi aussi peut-être; c'est pourquoi ne nous embarrassons point de cela. Mais cara Nina, laisse-moi prendre seulement un petit baiser sur le petit bout de tes doigts.

NINA: Dépêche-toi donc.

ARLEQUIN: (mettant sa main sur sa poitrine.) Toc, toc, toc... Ouais! glia là queuque chose que je n'entends pas. Quand ta main me donne un soufflet ou un coup de poing, je n'en sens rien, ça ne me fait point de mal; et quand je la baise, ça me donne la fièvre....

NINA: La fièvre?

ARLEQUIN: Oui, je sens une certaine chaleur, un feu qui se promène dans ma poitrine; puis j'ai des envies comme une malade: quand je baise ta main droite, j'ai envie de baiser l'autre. Et puis il me prend encore je ne sais combien d'envies.

NINA: Eh bien! tiens, queusi queumi. Quand tu me prends la main, je sens itou que ça me fait trémousser le coeur, et pis m'est avis que tout le corps me fourmille: tantya que ça me rend toute je ne sais comment.

ARLEQUIN: Ste maladie-là est bouffonne.

NINA: Oui, elle est drôle, mais je crois que c'est toi qui me l'a donnée; car je ne sens point cela avec les autres: gnia qu'avec toi que ça me prend.

ARLEQUIN: Mais cara Nina, je te demande pardon, elle vient de toi; car quand je touche seulement ton fichu, aussitôt, toc, toc, toc....

NINA: Est-il possible? Eh bien! malgré ça, je ne laisse pas d'être bien aise quand je te vois.

ARLEQUIN: Et moi, j'aime mieux te voir qu'un plat de macarons.

NINA: A cause de quoi?

ARLEQUIN: A cause que tu as une certaine petite mine qui donne plus d'appétit; et au-dessous de ste petite mine, un petit col tout rond qui ragoûte davantage; et au-dessous de ce petit col tout rond, de certaines drôleries encore toutes rondes qui Et toi, quand tu me vois, pourquoi est-ce que ça te fait plaisir?

NINA: A cause que tu n'as point tout ce que tu dis là que j'ai.

ARLEQUIN: Qu'est-ce que cela veut dire?

NINA: Cela veut dire: à cause que tu n'es pas une fille; car tiens, pour moi l'amiquié d'une fille n'est que de la piquette, ça ne sent rien. Mais quand je sommes ensemble sur le gazon à jouer à de petits jeux, je suis si contente, si contente! ... et si nianmoins....

ARLEQUIN: Nianmoins?

NINA: Nianmoins je deviens parfois mélancolique. Je ne sais, à la fin, quel jeu il me faudrait.

ARLEQUIN: Eh bien, quand les petits jeux t'ennuyent, tu n'as qu'à dire, je te ferai de petits contes; nous parlerons de choses et d'autres.

NINA: Tu as beau me parler queuquefois tout le long de la journée; le soir il me semble que tu ne m'as pas encore tout dit.

ARLEQUIN: Mais dame! je dis ce que je sais, et comme je n'ai guère d'esprit, je sens que je ne sais pas encore tout.

NINA: C'est ce qui me semble aussi. Mais toi, quand tu es auprès de moi, es-tu toujours content? toujours?

ARLEQUIN: Gnias que quand ste fièvre me prend, je voudrais avoir queuque remède pour la faire passer. (pp.17-21)

Malgré leur innocence, les appels de la chair sauraient vite en venir au bout sans "l'honneur" -- mot qu'ils ont du mal à définir.

Nina a "plus d'esprit," toutefois pas assez pour garder son honneur. Arlequin n'en a guère, mais il raisonne: L'amitié répond à l'amitié (ils ne savent pas encore tout ce que cache ce mot anodin) "et la raison est plus raisonnable que l'honneur." Ainsi la raison, qui s'accorde avec la nature, s'oppose à l'honneur, fabrication de l'esprit, donc anti-naturelle. Vidé de tout sens idéologique, l'honneur n'est plus qu'un euphémisme pour la virginité. Nina ne le sait pas quand elle compare l'honneur de sa mère à ses moutons, mais, dans les coulisses avec Fatime nous rions de la supercherie. En réalité le problème est grave: trouver une base raisonnable pour la morale. Autreau dira ailleurs que la meilleure morale "est celle qui suit de plus près la loi naturelle sans blesser les autres loix." ³³ Arlequin et Nina ignorent la loi naturelle, mais ils en sont néanmoins les victimes.

Au moment où Arlequin réclame "queuque remède" pour son mal Fatime rentre en scène avec un commentaire à part: "Est-il possible qu'à leur âge on conserve tant d'ignorance?" (p.22). Plus avisée, elle leur fait un cours de physiologie galante. Elle leur explique que leur malaise est "ce qu'on appelle de l'amour," que c'est,

une maladie de l'âme qui fait la santé du corps, qui rend le teint plus vif, les yeux plus doux et plus brillants, le sang plus fluide, et, ranimant les esprits répand en nous une force toute nouvelle.... Cette maladie nous prend ordinairement dans la jeunesse, comme la rougeole ou la petite vérole; avec cette différence que l'on peut échapper de celles-ci toute sa vie, mais que la première n'a jamais épargné personne.... L'amour est une colique du coeur qui le gonfle et lui donne des tranchées; qui envoie une fièvre à l'imagination avec des transports au cerveau; qui répand des éblouissements sur la vue, et fait voir un objet tout autrement que les autres ne le voient. (pp.23-24)

De cette façon, bien avant *La Mettrie*, Fatime expose l'unité organique de l'homme et les "maladies" qui peuvent en être le résultat. Pour les guérir Fatime propose, en termes voilés, le mariage. Ce remède extrême délivre le corps de la gêne de reprimer ses désirs naturels; en même temps il guérit l'imagination des illusions de la jeunesse. Ce thème est développé dans les actes suivants où l'on peint le mariage, tour à tour sous des couleurs gaies ou sombres -- Fatime pour avancer ses desseins, Mario pour les traverser.

Schwartz trouve que cette action complexe nuit au charme de l'histoire des deux ingénus et il en critique le "worldly background" et "the paraphernalia of the romantic story of Fatima" (p.516). Pourtant ce fond est la contrepartie des amours innocentes. Nina précise cette opposition en répondant aux audaces de son amant: "Bellement donc; point de folies. Je sommes dans le village, au moins je ne sommes pas aux champs.... Glia ici tout plein de contrôleux" (p.17). La société dont Fatime et les autres personnages sont les représentants contrecarre l'amour des deux paysans. L'esprit tel qu'il existe dans le monde affaiblit les réactions spontanées et en déforme l'expression par des concepts artificiels tel que l'honneur. Fatime, qui donne la définition désenchantée de l'amour que nous avons citée plus haut, représente cet esprit calculateur dont Arlequin et Nina sont dépourvus. Se croyant obligée de sacrifier l'amour de Mario elle s'en dédommage en contrariant celui des deux ingénus. Cependant c'est l'amour tendre qui triomphe du caprice. D'ailleurs Fatime avait prévu sa défaite: "S'il l'amour ne m'a pas pris, je l'attends; car il vient plus tôt

ou plus tard, selon la différence des tempéraments" (p.24). Reconnue pour être Flaminia, fille de Lélío, elle cède à ses sentiments et épouse son bienfaiteur: "Oui, Nina, mon tour est venu et nous allons risquer le remède" (p.100). Cela malgré les maux conjugaux qu'on a passés en revue -- les querelles, l'exploitation masculine, le cocuage. Ces problèmes n'occupaient point les amants de l'Astrée, mais une révolution s'est opérée dans les esprits. Elle est précisée dans le divertissement d'une autre pièce d'Autreau, la Fille inquiète, où Arlequin entrevoit en rêve les terres de Vénus. Les amants héroïques s'y rangent sous les lois du grand Cyrus; les amants visionnaires sont gouvernés par Don Quichotte et les amants champêtres reconnaissent Céladon pour leur chef. Restent "les amants raisonnables, qui n'ont pas encore de roi et dont le pays n'est pas encore bien connu" (p.77). Les deux couples des Amants ignorants vont s'aventurer dans ce pays. C'est à la raison de faire réussir leur mariage en réconciliant le coeur et l'esprit.

* * *

Toutes ces idées nouvelles sur l'origine et la nature de l'amour sont résumées par Marivaux dans la Réunion des Amours. Il y est question d'opposer deux personnages, Cupidon et l'Amour, qui représentent l'amour sensuel et "l'amour gaulois." Ces deux rivaux sont décrits dans exact ment les mêmes termes que nous avons vus employés par Autreau et par Fuzelier. Cupidon traite son timoré confrère de "gaulois, ... antiquaille, ... dieu de la fade tendresse" (p.729). Bien entendu il

s'agit d'une fausse tendresse. Comme ses devanciers il visait les excès d'une sentimentalité qui comportait une grande part de fausseté. Son tempérament n'aurait pas su prétendre au cynisme foncier d'un Fuzelier, toutefois son Cupidon querelle l'Amour en termes cavaliers:

Je blesse; aie! vite au remède. On va droit à la cause du mal. Allons, dit-on, je vous aime; 34 voyez ce que vous pouvez faire pour moi, car le temps est cher; il faut expédier les hommes. Mes sujets ne disent point: Je me meurs! Il n'y a rien de si vivant qu'eux. Langueurs, timidité, doux martyre, il n'en est plus question: fadeur, platitude de temps passé que tout cela. Vous ne faisiez que des sots, que des imbéciles; moi je ne fais que des gens de courage. Je ne les endors pas, je les éveille: ils sont si vifs qu'ils n'ont pas le loisir d'être tendres; leurs regards sont des désirs: au lieu de soupirer, ils attaquent: ... En un mot, je n'ai point d'esclaves, je n'ai que des soldats. (p.730)

Cet amour vif et éveillé est conforme à celui dont parle Flaminia dans les Amants ignorants. Il attaque et les coeurs qu'il blesse avec ses dards demandent du secours. Sa flèche "pénètre, ... brûle, ... embrasse" (p.730) -- verbes qui évoquent un amour voluptueux. Dans une autre scène Apollon développe cette idée devant Mercure. Le dieu des vers ne veut plus chanter uniquement des sentiments:

APOLLON: Ce que je veux? Est-ce qu'il faut un commentaire à Mercure? Une caresse, une vivacité, un transport, quelque petite action.

MERCURE: Ah! vous avez raison; je n'y songeais pas: cela fait un sujet bien plus piquant, plus animé.

APOLLON: Sans comparaison; et un sujet bien à la portée d'être sentie. Tout le monde est au fait d'une action.

MERCURE: Oui, tout le monde gesticule.

APOLLON: Et tout le monde ne sent pas. Il y a des coeurs matériels qui n'entendent un sentiment que lorsqu'il est mis sur un canevas bien intelligible.

MERCURE: On ne leur explique l'âme qu'à la faveur du corps. (p.735)

Jusqu'ici rien ne semble annoncer une pièce bien différente des pièces mineures de la Foire; et le but de la comédie ("pour former le coeur du Prince," p.748) rappelle les Folies de Cardénio où Coypel exhorta le jeune Louis XV à allier la sagesse et les plaisirs. La pièce aurait été peu originale si l'on n'en était resté qu'aux caricatures de l'amour gaulois et de l'amour libertin; mais dans le débat, présidé par Minerve, qui oppose Cupidon au dieu des tendres langueurs ce premier se défend en tant que philosophe. A l'amour qui lui reproche son peu de respect pour la Pudeur il répond:

Je l'adore, et mes sujets aussi. Ils la trouvent si charmante, qu'ils la poursuivent partout où ils la trouvent. Mais je m'appelle l'Amour; mon métier n'est pas d'avoir soin d'elle. Il y a le Respect, la Sagesse, l'Honneur, qui sont commis à sa garde; voilà ses officiers; c'est à eux à la défendre du danger qu'elle court; et ce danger, c'est moi. Je suis fait pour être son vainqueur ou son vaincu. Nous ne saurions vivre autrement ensemble; et sauve qui peut. Quand je la bats elle me pardonne; quand elle me bat, je ne l'en estime pas moins, et elle ne m'en hait pas davantage. Chaque chose a son contraire; je suis le sien. C'est sur la bataille des contraires que tout roule dans la nature. Vous ne savez pas cela, vous; vous n'êtes point philosophe. (p.742)

L'Amour en tant que force de la nature est amoral: "Mais, dites-vous, vous êtes le dieu du vice. Cela n'est pas vrai; je donne de l'Amour, voilà tout: le reste vient du coeur des hommes. Les uns y perdent, les autres y gagnent; je ne m'en embarrasse pas. J'allume le feu; c'est à la raison à le conduire, et je m'en tiens à mon métier de distribuer de flammes au profit de l'univers" (p.743). Gazagne a raison de souligner l'importance de ce passage pour la compréhension du théâtre d'amour de Marivaux,³⁵ mais on peut ajouter que le texte

donne au personnage de Cupidon une épaisseur philosophique qui manquait parfois aux Amours frivoles du théâtre de la Régence. Marivaux le ramène au désir qui rapproche et engendre les mondes, le désir qu'incarna l'Amour primitif des anciens penseurs grecs. Cependant cette force amoral et instinctive devrait être tempérée par la vertu, une vertu créée de toutes pièces puisqu'elle ne s'appuie plus sur aucune autorité transcendente.

Cupidon philosophe triomphe facilement de son rival, mais il n'est plus question de choisir entre l'amour libertin et "la fade tendresse." Marivaux propose une synthèse et s'il récuse les aspects dégoûtants de l'amour libertin (l'ivresse, l'adultère, la vénalité) il n'en refuse pas la sensualité. Même la sage Minerve reconnaît les droits du corps à condition de ne pas en abuser; "Avec votre confrère, l'âme est trop tendre, il est vrai; mais avec vous, elle est trop libertine. Il fait souvent des coeurs ridicules; vous n'en faites que de méprisables. Il égare l'esprit; mais vous ruinez les moeurs. Il n'a que des fautes; vous n'avez que des vices. Unissez-vous tous deux: rendez-le plus vif et plus passionné, et qu'il vous rende plus tendre et plus raisonnable" (p.748).

On convient avec Gazagne que l'oeuvre est d'une grande importance théorique, mais malgré le dialogue vif et spirituel les aphorismes bien tournés et la rigueur dialectique de Cupidon, la comédie sent trop la pièce à tiroirs que la Foire avait rebattue depuis longtemps. Il en reste la synthèse des deux Amours, déjà pressentie dans les pièces

d'Autreau et de Coypel, mais Marivaux avait rendu cette réunion toute autrement vivante dans ses grandes comédies d'amour où elle est réalisée au niveau de la psychologie et de la forme.

* * *

Marivaux et Watteau rejettent le libertinage cynique et dévergondé sans donner pour autant dans le platonisme renouvelé de certaines sociétés galantes de l'époque (cf. Goncourt, L'Amour, pp.68-73). Leur conception délicate de l'amour se nourrit d'un réalisme mesuré et perspicace et d'un idéalisme subjectif et ambigu. Elle est consciente de la réalité charnelle mais aussi de la nécessité de l'illusion sentimentale. Dans cette conscience les deux créateurs révèlent leur vraie parenté spirituelle. Tous deux avaient souffert d'une émasculatation par la critique du 19e siècle. Une révision par la critique actuelle risque de trop faire pencher la balance dans l'autre sens. Selon l'ancienne critique leur idée de l'amour était toute idéale et désincarnée; les révisionnistes veulent y voir des équivoques. La synthèse proposée par Marivaux est plus proche de la vérité. Dépouillé de son armature spiritualiste, l'amour idéal ne serait que de la crème fouettée si la réalité des sens, comme un soupçon de liqueur, ne venait pas le relever. C'est peut-être le moment de reprendre le jugement de Caylus, souvent cité, sur son ami Watteau: "libertin d'esprit mais sage de moeurs" (Champion, p.64). Que veut dire cette expression sinon que le peintre ne mettait aucunes bornes à sa liberté que celles que lui imposait la raison.

Chapitre II- Notes

¹ Oeuvres complètes, éd. Léon Robin (Paris: Les Belles Lettres, 1929), IV, 2e partie, 178.

² Erwin Panofsky, Studies in Iconology (New York: Harper & Row, 1962), p.126.

³ Cf. Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600 (Genève: Droz, 1958), pp.21-2.

⁴ Sous le règne de Louis XIV, avant la vogue des "petites maisons," on allait au cabaret dans des guingettes écartées du centre: telles que celles du Port-à-l'Anglais, du Grand-Turc, des Perdreaux, de Passy ou du moulin de Javelle. Bien avant la fin du règne ce dernier était devenu un symbole des amours légers puisque, comme dans les autres guingettes, on y donnait à souper aux dames. Cf. La Toison d'Or, TG I, 181.

⁵ Louis Fuzelier, Mélusine, B.N. MS. 9322, fol. 308v.

⁶ Cf. Eugène Baret, De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs de la littérature au XVI et au XVIIe siècle (Paris: Auguste Durand, 1853).

⁷ Fontenelle en trace l'histoire dans sa Vie de Corneille, Oeuvres, II, 297-303. Il y mélange un peu les fabliaux, les cours d'amour et le Roman de la Rose.

⁸ La Réunion des Amours dans Théâtre complet, éd. Marcel Arland, Pléiade, 79 (Paris: Gallimard, 1949), p.729. Cf. aussi l'Amour et la Vérité: "On me prit pour l'Amour le plus gothique qui ait jamais paru," p.50. Toute référence au théâtre de Marivaux renvoie à cette édition.

⁹ Giovanni Macchia, "Il sorriso di Crébillon," dans Il paradiso della ragione (Bari: Laterza, 1960), p.210.

¹⁰ Une pièce de Gueullette pour la Comédie-Italienne porte le même titre, mais le thème est retourné puisque l'héroïne est "une belle personne qui devient le précepteur de son amant..." d'Argenson, II, 649. L'inspiration ovidienne est soulignée dans les Amours déguisés

où Arlequin se réfère à la pièce de Gueullette: "Ceux qui disent que l'Amour n'a point d'armée, n'ont pas feuilleté les galantes pages d'Ovide Nason. Ce précepteur d'amour, plus habile que celui de la rue Française, dit en termes exprès: 'Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido'," TF VI, 322.

¹¹ Théâtre du 18e siècle, éd. Jacques Truchet, Pléiade, 241 (Paris: Gallimard, 1972), I, 371.

¹² L'Amour au 18e siècle (Paris: E. Dentu, 1875), p.2.

¹³ Descartes, éd. Michelle Beyssade (Paris: P.U.F., 1972), p.113.

¹⁴ Le mariage de Figaro, V, 7, dans Théâtre complet, éd. René d'Hermies (Paris: Magnard, 1952), p.242.

¹⁵ Marivaux avait employé cette expression dans l'Amour et la Vérité, p.50, qui date de 1720, mais le mérite en revient à Fuzelier. Cf. la Rupture du Carnaval et de la Folie dans les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien, I, 60, aussi Les Amusements de l'automne, fol. 116r.

¹⁶ Recueil de brevets sur la Calotte, Columbia University MS. X84. R24, fol. 356v.

¹⁷ Paphos et Amathonte sont d'anciens vocables de Chypre où Vénus avait son temple.

¹⁸ Intro. à M. de Crébillon le fils, The Opportunities of a Night, tr. Eric Sutton (London: Chapman & Hall, 1925), p.xii.

¹⁹ "Extrait du Ballet des Sens," dans Fuzelier, Le Procès des Sens (Paris: Prault, 1732), p. viii.

²⁰ Les Amants ignorants dans Petite Bibliothèque des Théâtres, (Paris: Petite Bibliothèque des Théâtres, 1785), III, 11.

²¹ Claude Prosper Crébillon fils, La Nuit et le moment ou les matinées de Cythère (Paris: Erotika Biblion, 1970), p.20.

²² Giovanni Macchia, La vocazione teatrale di Watteau, intro. à L'opera completa di Watteau (Milano: Rizzoli, 1968), p.5.

²³ Robert Mauzi, L'Idée du bonheur au 18e siècle (Paris: Colin, 1969), pp.21-22.

²⁴ D'Orneval, Les Arrêts de l'Amour, TF II, 231.

²⁵ Oscar Mandel, The Theatre of Don Juan (Lincoln, Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1963), p.115.

²⁶ Le Festin de Pierre de Letellier fut joué par la troupe d'Octave à la Foire Saint-Germain en 1713 avec le marchand de tableaux Raguenet dans le rôle du débauché. La pièce eut "une pleine réussite," et on l'a repris toujours "avec assez d'applaudissements," Parfaict, Mémoires, I, 153-4. En effet les reprises étaient fréquentes. Le manuscrit B.N. 9251 consigne celle de 1714, tandis que B.N. 25480 se rapporte à une reprise de 1715. Nous savons aussi que la pièce fut rejouée à la Foire Saint-Germain en 1721, Parfaict, Mémoires, I, 224.

²⁷ Georges Gendarme de Bévotte, La Légende de Don Juan (Paris: Hachette, 1906), p.246.

²⁸ Jean-François Regnard, Oeuvres complètes (Paris: Didot aîné, 1823), I, 407.

²⁹ Fol. 217r. Cette réplique existe dans le canevas italien de Cicognini qui avait peut-être inspiré Molière. Ce canevas est reproduit dans le Festin de Pierre avant Molière, éd. Georges Gendarme de Bévotte (Paris: Cornély, 1907), p.422, mais le texte n'étant pas une oeuvre fixe certains traits sont empruntés peut-être à Molière et non pas le contraire.

³⁰ Ernest Sturm, Crébillon fils et le libertinage au 18e siècle (Paris: Nizet, 1970), p.109.

³¹ Arlequin Pluton, p.37. Cf. aussi le Jugement de Paris de d'Orneval où l'Amour fut joué par un enfant de 6 ans.

³² Cf. les jugements et anecdotes qui précèdent la pièce dans l'édition citée, p.v. On peut consulter aussi Gustave Attinger, L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français (Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1950), pp.363-7.

³³ La Fille inquiète ou le besoin d'aimer dans Petite Bibliothèque des Théâtres, III, 94.

³⁴ Marivaux avait dit ailleurs: "toute femme entend qu'on la désire quand on lui dit: Je vous aime; et ne vous sait bon gré du: Je vous aime, qu'à cause qu'il signifie: Je vous désire," Journaux, p.337.

³⁵ "Réflexions sur la Réunion des Amours," L'Illustre Théâtre, 4 (1958), 30.



Fig. 30 ANTOINE WATTEAU, L'Amour désarmé.

CHAPITRE III

VENUS ou la femme.

"Chaque âge humain, chaque siècle apparaît à la postérité dominé, comme la vie des individus, par un caractère, par une loi intime, supérieure, unique et rigoureuse ... l'âme de ce temps, le centre de ce monde, le point d'où tout rayonne, le sommet d'où tout descend, l'image sur laquelle tout se modèle, c'est la femme."

(Goncourt) ¹

Cette âme dont parlent les Goncourt est une âme étreinte qui, comme l'imagination rococo se complaît dans le menu. Comme tous ses contemporains Watteau n'a pas manqué de célébrer les charmes de la femme sous leur forme divine. Un de ses tableaux, petit, presque une miniature, expose les traits d'une Vénus à la taille de ses fidèles (Fig.30). Avant d'être déesse, elle est d'abord jeune fille. Les joues roses et épanouies comme la fleur qui est son emblème, elle incline une tête ovale dont le menton piquant, légèrement pointu, atténue l'afféterie, tandis que les coins de sa bouche en cœur sont relevés par un sourire gentil et tant soit peu mutin. Pour toute coiffure elle ne porte que quelques rubans noués sans soin dans ses cheveux blonds -- rubans blancs, indiqués à peine par quelques glacis

légers semblables à ceux qui désignent les pétales des roses blanches abandonnées aux pieds de Pierrot dans les Comédiens Italiens. De cette chevelure, dont l'élégance négligée dément le cadre rustique, s'échappent quelques boucles qui, avec les lignes du corps, la draperie blanche, les ramages, dessinent un mouvement en cascade diagonale vers la droite. L'unité organique n'est pas fortuite. Cette jeune fille est la déesse de Cythère, mais dans sa tenue champêtre.² La femme et la nature, selon Patrick Brady les deux sources de l'inspiration rococo,³ s'y imbriquent mystérieusement. Inspiré d'un dessin de Véronèse, le tableau rappelle par son coloris riche et sensuel la source vénitienne. En revanche il trahit sa provenance par un effet délicat de poudroïement. Les nuages se nuancent d'une ombre de lilas gris qui relève leur ton rose pale sans cela trop sucré. Le corps svelte, lui-même poudré comme à la sortie d'un bain, reprend la couleur rose des nuages dans une gamme plus soutenue. Les formes aussi se répondent; la silhouette déchiquetée des arbres à droite faisant écho au profil souple du corps de la déesse; un corps qui épouse le tracé ondulant d'un S. Le danger d'une composition en ovale est que les formes, se déplaçant du centre vers les bords arrondis, risquent de se laisser entraîner dans un mouvement tourbillonnaire. Watteau équilibre sa composition par la ligne horizontale de la mer (les rivages de Cythère?) -- ligne qui se vaporise pourtant à tout instant, qui n'arrête ce tournoïement que pour l'instant entrevu du tableau.

Ainsi le contenu paisible, ludique du tableau se double d'une composition mouvementée qui frôle le vertige. La contradiction entre

le contenu et la forme se répète au niveau de la psychologie. Si désirable, la déesse paraît presque sans désir; tranquillement elle joue avec l'amour enfant qui redemande les flèches et l'arc dont elle s'est emparée. Comme le dit Marivaux, chez les femmes de qualité tout est jeu ⁴ -- un jeu gracieux où pour attraper le naturel on se sert d'une grande part d'artifice. Cette déesse charmante joue à la bergère et son air simple, moitié vrai, moitié feint, est une provocation. Que l'on se rappelle la riposte de Cupidon à cette mère qui prétendait se passer de ses soins: "Je vous suis assez nécessaire,/ Maman, vous savez vos besoins" (Psyché, fol. 74r.). ⁵ L'absence voluptueuse de la déesse cache une sensualité qui se pare d'innocence. Que l'on ne croie pas cet érotisme imaginé. Il est là dans le rouge écarlate de la draperie, le même rouge qui constitue le fond de la chair nacrée et qui remonte, comme un sang chaud, à la pointe des seins.

Et voici la Vénus du siècle, sa nudité a l'air d'un déshabillé et sa sensualité se dissimule sous une ingénuité provocante. Elle réalise ainsi la réunion de contraires que les conventions iconographiques de la Renaissance tenaient en opposition. A cette époque la nudité, symbole de la pureté, était un attribut de la Vénus Céleste; tandis que sa soeur terrestre s'habillait de pierreries et d'étoffes précieuses. Il suffit de regarder le tableau de Titien l'Amour sacré et l'Amour profane pour en saisir la différence; mais soulignons encore que pour les néoplatonistes, fidèles à leur maître, les deux Vénus n'étaient pas forcément en opposition. La Vénus Terrestre donnait leur forme aux choses de la nature et rendait la beauté divine intelligible à la

perception, mais la contemplation de cette beauté en interdisait la jouissance charnelle.

La supériorité de la Vénus nue resta inviolée jusqu'au 17^e siècle. Pour rendre hommage à Madame dans l'épître de sa Fête de Vénus (1669), l'abbé Boyer ne trouve pas de comparaison plus flatteuse que celle-ci: "Je vois bien que la fortune a respecté ce qui vous était consacré et qu'elle vous a prise pour Vénus même, j'entends cette Vénus Uranie, cette Vénus toute pure et toute céleste, telle que j'ai tâché de la représenter dans mon ouvrage." ⁶ Une épigramme de J.B. Rousseau, ce poète caustique que nous avons vu se déshonorer dans l'affaire du café Laurent, révèle un changement d'attitude:

Le dieu des vers sur les bords du Permesse
Aux deux Vénus m'a fait offrir des vœux.
L'une à mes yeux fit briller la sagesse;
L'autre les ris, l'enjouement et les jeux.
Lors il me dit: Choisis l'une des deux;
Leurs attributs Platon te fera lire.
Docte Apollon, dis-je au dieu de la lyre,
Les séparer c'est avilir leur prix:
Laissez-moi donc toutes deux les élire
L'une pour moi, l'autre pour mes écrits.

(Oeuvres, II, 265)

Homme entre deux siècles, J.B. Rousseau n'ose pas encore faire pénétrer la Vénus Terrestre dans la littérature. C'est la Régence qui lui donnera entrée libre, surtout au théâtre, à condition de conserver les dehors de la bienséance. Sur la scène, elle se dresse contre les déesses sages et majestueuses telle que Junon, gardienne des valeurs de la vie familiale. Dans une pièce de Fuzelier, Momus fabuliste,



celle-ci la gronde:

JUNON: Finissez, finissez tout ce commerce de coquetterie qui était inconnu dans le monde avant votre naissance. Car sachez qu'avant votre naissance toutes nos déesses étaient prudes....

VENUS: Elles étaient donc bien ennuyeuses.

JUNON: L'esprit seul régnait dans nos conversations.

MOMUS: Et que faisait le coeur?

JUNON: Il écoutait les leçons de l'esprit. On le nourrissait dans nos cercles de bonnes et longues dissertations sur l'estime, sur la délicatesse, sur le respect....

VENUS: Que d'opium! le coeur n'en crevait-il pas?

JUNON: Le coeur! On lui servait de ces romans pudiques où la passion la plus vive n'arrivait à son but qu'après avoir franchi douze gros tomes.... Vous les avez durieusement abrégés!

MOMUS: Pour la commodité des lecteurs. 7

Les manières de Vénus inspirent au dieu des bons mots la Fable de la levrette coquette:

Marquise, en attirant ce cortège nombreux
Vous croyez donc jouir d'une gloire complète?

Erreur: apprenez follette,

Ce qui grossit votre cour:

C'est l'espoir et non l'amour.

S'attacher près d'une coquette,

Ce n'est pas aimer la beauté:

C'est haïr la difficulté. (p.46)

Si une versification plus régulière montre que Fuzelier destinait sa pièce à la Comédie-Française, sa verve n'en reste pas moins foraine. Junon s'en réjouit: "Oh! que l'on reconnaît bien dans cette fable-là, ces petites minaudières qui s'imaginent devoir à leurs charmes seuls l'assiduité de mille amants qui ne cherchent auprès d'elles que la commodité du commerce. Ces belles se trompent fort quand elles mettent sur le compte de leurs appas ce qui doit être sur celui de leurs com-

plaisances (souriant à Vénus). Nous avons des déesses levrettes."

Et Vénus lui répond d'un coup de patte: "Et des dieux levriers, surtout pour fuir leurs femmes" (pp.46-7).

Bien que Momus se soit moqué de Vénus dans sa fable, ses sympathies sont plutôt de son côté et dans la Fable de la poule prude Junon n'est pas mieux traitée. Les commentaires de celle-ci sont peu désintéressés puisqu'elle sait que Vénus lui dérobe son mari, mais en outre une différence de tempérament met les deux femmes en opposition. Junon est prude, Vénus est coquette, et la scène n'est pas sans rappeler la querelle entre Célimène et Arsinoë. Outre le contraste de leurs caractères, Vénus représente, au niveau des thèmes, les droits du coeur contre le froid "esprit" de Junon. Jadis cette déesse frivole avait été, comme Junon, protectrice des mariages, mais à la Foire on ne se souvient que de ses amours adultères. C'est la source de la dispute entre elle et son fils dans l'opéra comique de Letellier dont nous avons cité quelques vers. Cupidon, qui s'est épris de Psyché, prétend se marier avec la belle mortelle. Vénus s'en moque:

	Voyez le plaisant époux, Quoi je vous marierais, vous!
L'AMOUR (25)	Vous l'étiez à quatorze ans, Vous me l'avez dit, souvenez-vous-en.
VENUS	Je n'aime pas les maris.
L'AMOUR	Mon papa l'a bien appris.
VENUS (26)	Cherche pour femme une autre fille, Ha! tu me fais frémir d'effroi, Quoi, je verrais dans ma famille Une brue plus belle que moi!

L'AMOUR
 (2) Songez à ce que je puis faire.
 VENUS
 Non, je ne veux plus de tes soins.
 L'AMOUR
 Je vous suis assez nécessaire,
 Maman, vous savez vos besoins.
 VENUS
 (27) C'est ainsi qu'un fils me traite,
 Ta maîtresse en pâtira
 Je la rendrai si coquette....
 L'AMOUR
 Qu'elle vous ressemblera.
 VENUS
 Tremble ingrat pour ta fillette!
 L'AMOUR
 Tremblez pour votre toilette! (fol.73v.-74r.)

A cette déesse qui se moque du mariage devait s'opposer Psyché, l'épouse fidèle. Selon H. Le Maître, à la Foire le thème de Psyché "se vide de son contenu religieux, philosophique, moral et même littéraire pour n'être plus qu'un prétexte à décors, danses et musique."⁸ Il est vrai que la pièce de Letellier est une pochade, mais son importance tient au fait qu'elle représente une révision de la légende. Par rapport aux grands mythes classiques, l'histoire de Psyché et de Cupidon n'apparaît que tardivement, dans les Métamorphoses d'Apulée (livres 4 et 6), où elle revêt le merveilleux d'un conte de fée. La Renaissance y avait vu le symbole de l'âme, purifiée par les passions et les souffrances, cherchant à s'unir à Dieu -- une interprétation de la légende parfaitement indiquée par le titre d'un poème de Joseph Beaumont: Psyche or Loves Myserie in XX cantos: displaying the intercourse betwixt Christ and the Soule (1648) -- mais l'oeuvre lyrique de Molière et de Corneille, dont l'opéra-comique est une parodie, souligna les éléments de conte de fée: les deux soeurs jalouses; la belle qui se

réveille dans un jardin; le prince charmant. Comme Cendrillon et la Belle au Bois Dormant, Psyché, au terme de ses épreuves trouva dans l'amour une félicité éternelle. ⁹

La parodie de Letellier se déroula dans le même décor que l'opéra: "quand l'Amour s'endort sous une alcôve" (fol. 72v.), mais les personnages et les événements avaient subi une transformation ironique. Les deux soeurs furent jouées par Hamoche, sous le masque de Pierrot, et Saurin, acteur habille dans les travestissements. Vénus fut Mlle Maillard en Colombine, et l'Amour fut joué par Baxter célèbre Arlequin de la Foire. Psyché, dans le dénouement, se révéla être Thérèse (Mlle d'Aigremont) autre personnage de la comédie. Le mariage de la fausse Psyché et de son amant Octave fut conclu hâtivement pour les raisons les plus cyniques et que Jupiter même proclama à la mère de Cupidon:

(n.i.) Rendons à ton fils sa Psyché,
 Ton intérêt t'en presse,
 Depuis que l'Amour est fâché,
 On n'a plus de maîtresse,
 On présente en vain des cadeaux.
 Au moulin de Javelle
 Jusqu'au Grand-Turc, jusqu'aux Perdreux,
 Il entre des cruelles.

Vénus n'est pas partisane de cet amour éternel qui, traditionnellement, clôt les contes de fée:

(n.i.) Achéons donc ce mariage;
 Voici le contrat, signons tous.
 L'Amour va se mettre en ménage,
 Vous qu'il a coiffés, vengez-vous. (fol. 78v.)

L'Hymen et l'Amour ne s'accordèrent pas. Quelques esprits raisonnables tâchaient de les réunir, mais l'avis commun, ou du moins le plus fortement exprimé, fut que ces deux frères ne se trouvaient ensemble qu'aux noces de village.¹⁰ Fuzelier porta cette vue, essentiellement foraine, sur les planches de la Comédie-Italienne dans Momus fabuliste. L'intrigue, que nous n'avons pas exposée en détail veut que Vénus choisisse un mari. Comme dit Momus: "Il est question de fixer une coquette" (p.6). Jupiter voudrait pour elle un mari complaisant. Ses vues sur le mariage ont de quoi alarmer son épouse:

JUPITER: Que je me repens d'avoir épouser Junon! Comment ai-je pu subir le joug d'un mariage d'une éternité?

MOMUS: Ce sont les galères perpétuelles. Mais je vous trouve ici dans les avenues du palais du Destin, ne venez-vous point plaider devant lui; en séparation? Ce petit plaisir-là devrait être du moins réservé pour les dieux et interdit aux hommes qui jouissent seuls des beaux privilèges du veuvage.

JUPITER: Ce qui m'inquiète n'est pas de répudier ma femme.

MOMUS: Effectivement cela ne doit pas vous inquiéter: à la formalité près, la pauvre Junon est très répudiée; il y a quatre ou cinq mille ans que vous faites lit à part. (pp.2-3)

D'une pièce à l'autre on voit Fuzelier s'attaquer au mariage.

La Rupture du Carnaval et de la Folie introduit dans la mythologie de Psyché un élément nouveau -- l'inconstance de Cupidon. L'amour que la jeune fille avait trouvé à Cythère devait durer éternellement, mais l'éternité pèse lourdement et chez Fuzelier cet amour s'achève dans la rupture. Coypel aussi, quand il vint à traiter un de ses sujets favoris,¹¹ choisit le moment où l'Amour abandonne sa femme. Psyché habillée en costume d'opéra, les yeux larmoyants, lève les bras vers l'Amour qui, indigné, s'envole. Bien entendu ce moment émouvant

présentait des possibilités théâtrales auxquelles Coypel, plus que n'importe quel autre, fut sensible; mais il ne faut pas sous-estimer la signification du choix du sujet -- le moment de la séparation. Fuzelier y ajoute une autre donnée inédite -- la rupture définitive. Reprenons le dialogue de l'Amour et de la Folie où nous l'avons laissé. La Folie encourageait l'Amour à s'expliquer clairement:

L'AMOUR: Oh! pour clair, je le suis à présent, en voulez-vous un exemple? écoutez. Je n'aime plus ma femme Psyché, et c'est vous charmante Folie qui l'effacez dans mon coeur ... hem, cela est-il clair?

LA FOLIE: Je n'aime plus le Carnaval et c'est vous qui me dégoutez de ce piffre-là: hem, suis-je aussi claire que vous?

L'AMOUR: Si nous continuons sur ce ton-là notre roman ne sera pas long.

LA FOLIE: Oh ça, nous voilà d'accord; il faut nous marier ensemble: comment vous déferiez-vous de Psyché?

L'AMOUR: Comment je m'en déferai? voilà une belle affaire, ma foi, vous savez que l'Hymen est mon frère, tantôt aîné, tantôt cadet....

LA FOLIE: L'Amour ne vient pas souvent après l'Hymen.

L'AMOUR: Ne vous inquiétez pas des noeuds de l'Hymen; quand je ne les romps pas tout à fait, je les défais si bien qu'un époux à qui je rends ce petit service-là, se croit sans ceinture; il quitte sa femme comme une robe de chambre.

LA FOLIE: Les pleurs de Psyché vous attendriront....

L'AMOUR: Moi m'attendrir aux pleurs de ma femme! me prenez-vous pour un bourgeois?

LA FOLIE: Que dira Vénus?

L'AMOUR: Ma mère est vraiment une jolie mignonne pour se mêler de ma conduite.

LA FOLIE: Voilà comme je pense. C'est assez que Plutus et la Jeunesse ¹² approuvent un mariage pour qu'il me déplaise.

L'AMOUR: La peste, je n'imiterai pas ce bête de Carnaval qui s'est avisé d'aller vous demander en mariage à votre famille comme un galant de la rue Saint Denis. (pp.61-3)

L'Amour s'explique sur le même ton à sa femme et lui propose une séparation aimable: "Ne faisons pas rire le public et gagner les procureurs; puisque vous voulez absolument nous séparer; séparons-nous

sans plaider." Il lui propose des amants; Mars, "un grand brunet... assez bien tourné" (p.67), ou Apollon qui la rimera "depuis la tête jusqu'aux pieds" (p.69). Psyché ne peut plus tenir, elle s'évanouit. L'Amour, dépité, attribue cette défaillance à un désir de se trouver entre ses bras. Sa femme lui paraît pesante et il résout de la guérir "de ses préjugés bourgeois" (p.71). En fin de compte c'est Momus qui s'en charge en demandant au Léthé un verre de son eau "pour faire oublier un mari à sa femme." La fleuve d'oubli répond promptement d'un air enjoué: "Se peut-il qu'on ait besoin des eaux de Léthé pour cela?" (pp.73-4). Les deux délaissés, Psyché et le Carnaval, goûtent les eaux, se plaisent et s'engagent. Toutefois Momus les avertit de ne pas révéler leur indifférence à la Folie et à l'Amour. "Il faut leur cacher leur bonheur pour le faire durer; je les connais, ils ont l'humeur française, ils cesseront de s'aimer, s'ils ne sont plus gênés..." (p.77). La pièce s'achève avec une grande fête champêtre où le bonheur et la volupté sont célébrés par les suivantes de la Folie. Il ne faut pas chercher chez Fuzelier des caractères fortement dessinés. Ses personnages sont des pantins spirituels dont la psychologie n'est que d'ordre général. Pourtant le sens symbolique est clair. L'Amour renonce à son union avec Psyché (l'âme) pour se donner à la Folie (la sensualité, les plaisirs charnels). De son côté Psyché représente l'âme assoiffée de l'absolu qui se borne au contingent.

De plus au niveau de l'actualité sociale, la rupture montre l'impossibilité du mariage. Même chez Autreau l'Hymen et l'Amour ne s'accordent qu'avec l'aide de la raison et beaucoup de bonne volonté.

Le contrat nuptial est surtout effrayant pour les femmes, car les hommes, comme Cupidon, se croient "sans ceinture" et s'en accommodent bien.

Marivaux, dans le Cabinet du philosophe, met dans la bouche d'une femme un réquisitoire contre le mariage:

Marions une fille à un brutal: il n'y a que trop de ces messieurs-là; de quel ton quelquefois ne parle-t-il pas à sa femme? Taisez-vous, madame; je le veux; laissez-moi en repos; vous ne savez ce que vous dites; je le veux.

Que ce superbe je le veux est humiliant! Le dernier des esclaves s'y accoutume-t-il? Y a-t-il d'âme pour qu'il ne soit pas sanglant? il écrase l'amour-propre; et j'ai pitié d'une femme dont on outrage jusque-là la dignité de compagne, dont on anéantit la volonté jusqu'à cet excès.

L'infortunée se plaint-elle? (vous diraient les femmes) c'est encore pis; le brutal s'en offense. Se révolte-t-elle à force de récidive? Elle est perdue; les lois l'attendent pour la condamner, pour la punir de n'avoir pas la force de mourir dans le silence.

Que faut-il donc qu'elle fasse? -- Hélas! lui dira-t-on, cela est bien fâcheux; tâchez de prendre patience; vous n'avez de ressource que dans vos vertus. Et c'est comme si on lui disait: Souffre, pleure, gémis, soupire, pratique des vertus impraticables, et tâche de te traîner ainsi jusqu'à la mort, d'attraper le mieux que tu pourras la fin de ta vie; voilà tous les remèdes qu'on sache à ta peine: la patience et la mort. (Journaux, pp.375-6)

Contre un tel esclavage la femme n'a qu'un seul recours: rendre son mari cocu, et si les maris n'en sont pas complices comme Cupidon, on leur conseille de l'être:

(28) Un époux
 Très jaloux
 Lui-même rend son épouse fragile.
 Trop d'esprit
 Toujours nuit,
 En pareil cas il vaut mieux être Gille.

(La Foire Galante, p.32)

Bien entendu cette situation conjugale trouve sa contrepartie sur l'Olympe. A la fin de Momus fabuliste, le choix de Vénus étant tombé sur Vulcain, les autres dieux promettent d'être assidus chez lui et les noces ne sont que le commencement du cocuage. Ce cocu idéal est dépeint aussi dans une pièce par écrit aux l'Ecole des jaloux, où un mélange burlesque de lazzis et de vaudevilles nous font voir un joli monde -- un Vulcain qui bat sa femme; une Junon qui, ayant surpris son mari dans les bras de Vénus se querelle avec celle-ci; un Mars, déguisé en bohémien, qui ose prévenir Vulcain du sort qu'il lui réserve:

(1) Aujourd'hui la femme avec art
De toi fait un colin-maillard,
Et tout le beau mystère,
Hé bien,
Ne tend plus qu'à te faire...
Tu m'entends fort bien! 13

Le mari berné demande justice aux dieux, mais Jupiter le trouve ridicule:

(29) Vulcain le mal qui te possède
Est trop certain,
Y vouloir chercher un remède
C'est bien en vain,
Tiens-toi comme on fait à Paris
Crains qu'il ne t'arrive pis.

Vulcain acquiesce à son destin:

(29) Puisque les cornes de l'abondance
Sont de tous temps,
Et qu'aujourd'hui c'est une chance
Qu'ont bien des gens,



Fig. 31 CHARLES-ANTOINE COYPEL,
L'Entrée de l'Amour et de
l'Intérêt aux noces de
Gajoche.

Restons donc comme nous voilà,
Rions, chantons, au guay lon la. (fol.54v.)

Tout cela n'est en effet que sujet à plaisanteries et, comme dit Vulcain lui-même, "de tous temps" on s'en est amusé. Cela n'empêche pas que le cocuage soit symptôme d'une situation particulière au 18^e siècle. Si les maris sont cocus, la faute n'est pas toute aux femmes puisque les hommes ont prêché d'exemple. Pour la clarté de l'analyse nous avons séparé Vénus et son fils. En fait ils furent toujours liés et leurs images évoluaient selon les conceptions changeantes de l'amour. Néanmoins les sexes qu'ils représentent ne sont pas à égalité et sur le terrain de l'amour grenadier, où se livre au 18^e siècle la bataille du libertinage, la femme n'a pas les mêmes armes que l'homme, elle vit sur sa souffrance. L'esclavage de la Flaminia des Amants ignorants ne s'adoucit que par la bonne volonté de son Mario.¹⁴ La seule arme de la femme étant la sexualité, Vénus ne règne qu'en se prostituant. L'expression paraîtrait un peu forte si les auteurs contemporains n'avaient pas été les premiers à s'en servir.¹⁵ On a assez dit sur la rapacité des Manons de l'époque mais le mariage ne se faisait pas toujours non plus pour des motifs désintéressés.

On peut le constater dans un des cartons de tapisserie que Coypel fit sur l'histoire de Don Quichotte: l'Entrée de l'Amour et de l'Intérêt aux noces de Gamoche (Fig.31).¹⁶ Le sens de cette gravure, en apparence une sorte de fête champêtre, n'est pas évident à première vue. Il s'agit d'un divertissement donné au mariage d'un riche fermier. Au centre on voit Cupidon avec ses flèches et à droite l'Intérêt,

richement vêtu d'une robe brodée. Le château que l'on aperçoit au fond n'est pas véritable mais un char de carnaval dont on peut distinguer en bas les roulettes. Cette construction de bois représente la réserve féminine à laquelle l'Intérêt et l'Amour donnent l'assaut. La femme sur les remparts est prête à se rendre aux flèches de l'Amour mais la jeune fille à droite reste en proie à l'incertitude.

Curieux divertissement pour une noce, mais pour la femme le mariage était souvent une question d'intérêt. Elle se mariait soit pour des raisons pécuniaires, soit pour gagner, avec des maris complaisants ou aveugles, une liberté dont elle ne pouvait pas jouir dans son état de jeune fille. Qu'on écoute cette Mme Orgon dans le Bois de Boulogne:

(30) Je lui donne dispense
Des devoirs de mari,
Pourvu qu'en récompense
Il m'en pardonne aussi. (fol. 273r.)

Mais le fait demeure que dans le libertinage la femme ne peut pas réussir. Selon l'opinion mondaine le libertin est un héros, la libertine est une putain, et par sa légèreté Vénus s'expose aux insultes de son fils. Avec beaucoup de perspicacité Marivaux les contradictions de cette position:

Une femme se comporte mal; elle a des amants; elle trahit la fidélité conjugale. Point de quartier pour elle: on l'enferme, on la séquestre, on la réduit à une vie dure et frugale, on la déshonore, et elle le mérite.

Mais que fait-on à un mari qui est infidèle, qui a des maîtresses, qui vit avec elles, qui se ruine pour elles, lui, sa femme et ses enfants? Que lui fait-on? Le voilà dans le cas

où l'on enferme sa femme.

Et remarquez que cette femme a caché son libertinage autant qu'elle a pu; elle était même hypocrite, de peur d'être scandaleuse. Son vice était timide, il se sauvait dans les ténèbres, à peine en a-t-elle joui.

Jetez les yeux sur un mari infidèle. Y a-t-il rien de plus effronté que son libertinage? Prend-il quelques mesures pour le cacher à sa femme? Eh! qu'importe qu'elle le sache? Il en sera quitte pour la voir pleurer. Le cachera-t-il à ses amis? Ils n'en feront que rire. Aux indifférents? Que lui diraient-ils? N'est-il pas le maître de ses actions? Ne lui est-il pas permis de corrompre les moeurs, et de donner des exemples de vice? Bagatelle que tout cela.

Mais sa femme est punie, encore une fois. Eh! que lui fait-on, à lui? Nous le demandons. Que lui en arrive-t-il?

Où sont les maris qu'on enferme, qu'on séquestre? Sont-ils seulement déshonorés dans le monde? Point du tout.

Monsieur un tel est un homme qui se dérange, dira-t-on. Sa femme est aimable, sa maîtresse ne la vaut pas.

Qu'est-ce que cela signifie: Sa femme est aimable? Est-ce là tout ce qu'il y a à dire?

Et quand lui-même n'est qu'un magot, qu'il est laid de visage et d'esprit, vous ne pardonnez pas à cette aimable femme de le trahir, pendant que vous lui pardonnez, à lui, de la trahir avec éclat, tout aimable qu'elle est; cette injustice-là passe l'imagination.

Nous disons qu'on lui pardonne, à ce mari; vraiment, qu'on ne s'en tient point là.

Comment donc! Son libertinage, ou plutôt sa galanterie, le rend illustre; elle en fait un héros qu'on est curieux de voir; on se le montre au spectacle; on épie le moment qu'il vous salue. Où est-il? se dit-on; il vient de paraître; tenez, voilà: c'est lui, c'est là ce fameux violateur de l'ordre.
(Journaux, pp.376-77)

La femme, prisonnière de la morale mondaine, en devient inévitablement victime. Cette inégalité au coeur du libertinage en sape la force. Il n'y a pas de véritable liberté si personne n'est libre. On comprend peut-être mieux à présent les ambiguïtés de la Vénus de Watteau -- femme-enfant, jouet des hommes, à la fois idole et victime, sa situation contradictoire s'exprime au niveau psychologique par un air à la fois provocant et vulnérable; et au niveau des formes par un équilibre précaire.

Chapitre III- Notes

¹ Edmond et Jules de Goncourt, La Femme au XVIII^e siècle (Paris: Flammarion, 1923), II, 97.

² Cf. Fuzelier, Les Amusements de l'automne où Comus décrit l'île de Gnide "considéré par Vénus comme son temple de campagne, où elle se plaît à voir les danses naïves des filles de la contrée et où elle écoute avec tant de satisfaction leurs prières dictées par le coeur seulement," fol. 108v.

³ "Rococo Style in French Literature," Studi Francesi, 30 (1966), 429.

⁴ "Sans aller même jusqu'au crime, tout est jeu pour elles; jusqu'à leur réputation," Journaux, p.27.

⁵ Un plafond de Watteau, connu par la gravure, Vénus blessée par l'Amour, montre un Cupidon qui se venge du dédain de sa mère. Cf. Dacier, Jean de Jullienne, no.201.

⁶ Paris: Gabriel Quinet, 1669, n.p.

⁷ Momus fabuliste ou les noces de Vulcain (Paris: Pierre Simon, 1719), pp.41-2.

⁸ H. LeMaitre, Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890 (Paris: Boivin, 1945), p.233.

⁹ Cf. le récit d'Apollon: "Unissons-nous troupe immortelle;/ Le dieu d'amour devient heureux amant,/ Et Vénus a repris sa douceur naturelle/ En faveur d'un fils si charmant;/ Il va goûter en paix, après un long tourment,/ Une félicité qui doit être éternelle," Corneille, Oeuvres complètes, éd. André Stegmann (Paris: Seuil), p.776.

¹⁰ Lesage, La Ceinture de Vénus, TF I, 292.

¹¹ Le sujet figura dans la suite de six tableaux qu'il fit après Molière, 1726, dans un pastel exposé au Salon de 1743, et dans les Scènes d'Opéra, de Tragédie et de Comédie, 1747.

¹² Parents de la Folie. Cf. Erasme, Eloge de la Folie, tr. Pierre de Nolhac (Paris: Garnier, 1964), p.20.

¹³ Anon. B.N. MS. 25476, fol. 53r.

¹⁴ Air no. 59. "Flaminia: (à Mario.) Au pays où le mariage/
Est pour mon sexe un esclavage,/ Si je suis réduite à ce cas,/ Ne nous marions pas./ Mario: Du pays j'abjure la mode;/ Je serai plus doux, plus commode/ Q'un époux des Treize-Cantons./ Eh! marions-nous donc," Les Amants ignorants, p.103.

¹⁵ Cf. d'Argenson: "C'est Vénus qui l'a emporté sur l'Amour, le putanisme a pris la place de la galanterie," II, 528.

¹⁶ Dès 1716 Coypel avait composé le premier carton pour la suite des tapisseries héroï-comiques de l'Histoire de Don Quichotte. Il y en aura vingt-huit.



Fig. 32 ANTOINE WATTEAU,
L'Automne des Saisons
Crozat.

CHAPITRE IV

BACCHUS ou la nature.

"Sine Cerere et Libero friget Venus."

Par ce proverbe l'époque classique avait reconnu l'importance de Bacchus et ses liens étroits avec les dieux de l'amour. Ce n'est donc pas étonnant que dans l'Amour au Théâtre-Français Watteau l'ait mis, avec Cupidon et la Folie, au centre de sa composition. Il y porte son costume d'opéra-comique (Fig.28) mais le peintre l'a représenté aussi sous ses traits traditionnels dans l'Automne des Saisons Crozat (Fig.32). Drapée sur ses genoux on reconnaît une peau de panthère, l'un des animaux qui traditionnellement lui sont sacrés. Outre les animaux, la cour de Bacchus se composait de créatures mi-homme, mi-bouc comme le faune ou le satyr. Vieux on les appelait silènes, et comme leur homonyme, divinité des bois, ils étaient toujours en état d'ivresse. Forces incontrôlées de la nature ils cherchaient sans cesse à assouvir leurs appétits. Dans l'Automne c'est un faune qui verse à boire au dieu grisé. Celui-ci, le corps mou et détendu, tient à la main un thyrses, sorte de lance entourée de pampre et de lierre et surmontée d'une pomme de pin, ancien symbole de la fertilité. La mythologie classique avait souligné le caractère génératif de Bacchus en lui donnant un fils,

Priape, fruit d'une union avec la déesse de Cythère. Ce fils, incarnation du principe actif et créateur de la nature échoua au rang d'un herme, protecteur des vignes et des jardins et comme tel il préside aux jouissances champêtres des tableaux de Watteau.

Ainsi sans oublier la tradition populaire qui ne voit dans Bacchus que le dieu du vin, l'Automne nous rappelle qu'il était avant tout un dieu de la nature. D'ailleurs ces deux fonctions n'étaient pas exclusives. Qu'on regarde un peu au-delà de la comédie de l'ivresse et on aperçoit les vraies raisons de l'importance accordée au thème du vin. Celui-ci permet la libération d'impulsions profondes normalement tenues en laisse par des contrôles sociaux internalisés et ces débordements sont ce qui lient l'homme au monde expansif de la nature. Ce mot "nature" recouvre donc deux sens complémentaires: nature animale et végétale et nature humaine. Certes cette dernière avait toujours eu son fond instinctif que les Grecs symbolisaient par les danses frénétiques et les transports désordonnés des fêtes dionysiaques, mais ce qui caractérise la fête galante est sa revendication consciente de cette folie dont Bacchus frappa ses fidèles, de cette puissance enivrante de la nature -- une ivresse qui masque d'un sourire les impulsions libidineuses venues du fond de la psyché. Toutefois le sourire ne devrait pas nous tromper sur le sérieux des rapports entre le vin et la sensualité -- Bacchus et Cupidon.

L'alliance des deux divinités est scellée dans l'Amour au Théâtre-Français où s'imbriquent les motifs de la nature, de la folie, du vin

et de l'amour. Nous revenons à ce chef-d'oeuvre et nous y reviendrons encore car il est exemplaire par sa technique autant que par ses thèmes. On a voulu en trouver la source dans le divertissement d'une comédie d'Autreau, l'Amante romanesque, mais le thème était trop répandu pour qu'on soit obligé d'en chercher l'inspiration dans une seule pièce.¹ Néanmoins cette comédie nous offre un bon exemple du thème dans une mise en scène qui fait songer à un tableau de fête galante (cf. d'Argenson, I, 382). Le vieux peintre imagine une réception de chevaliers et de "chevalières" d'un prétendu ordre du thyrses institué en l'honneur de Bacchus et de l'Amour. Les nouveaux initiés chantent les statuts de l'ordre galant, mis en vaudevilles:

UN CHEVALIER

(31)

Que ce soit pour vaincre mieux
Qu'un amant s'excite à boire
Le vin rend audacieux
Et prépare la victoire;
Qu'Amour lui devra d'exploits!
Vivent nos nouvelles lois.

UNE CHEVALIERE

Plus de liqueur de Lignon,
D'insipide limonade.
Vive le vieux Bourguignon,
Et son jeune camarade.
Triomphez gai Champenois,
Vivent etc.

UN CHEVALIER

Sommes-nous des musulmans,
Pour en faire la défense?
Sommes-nous des Allemands
Pour en boire à toute outrance?
Buvons en libres Français:
Vivent etc.²

Il s'agit ici de trouver un juste milieu entre l'excès et l'absténence. De même sur le plan esthétique les artistes cherchent un

milieu entre l'exubérance organique de la nature et l'ordonnance arbitraire de l'art. Cet effort d'équilibration est évident si l'on compare les jardins des fêtes galantes à ceux du 17^e siècle. Ces derniers atteignirent leur expression ultime dans le parc de Versailles où la nature fut presque totalement soumise aux règles de l'art et, pour neutraliser davantage son pouvoir enivrant, tenue à distance. Bien sûr on faisait des promenades dans les jardins du palais, les appartements exigus l'imposaient, mais les parterres, les allées géométriques et le grand panorama du Tapis Vert prolongé par le Grand Canal, ne prenaient leur pleine valeur que vus des fenêtres du premier étage.³

Au 18^e siècle les jardins dessinés sur le modèle anglais prétendaient à une imitation directe de la nature -- non pas "la belle nature" (formule par laquelle l'esthétique classique tâchait d'échapper aux contradictions de la doctrine de l'imitation) mais "la vraie" avec tous ses accidents et toute sa diversité. La fête galante s'installe de préférence dans ces nouveaux jardins qui, au contraire de ceux de Versailles, invitaient aux promenades. Il est vrai que ce jardin de type anglais ne trouva son plein essor qu'à partir de 1719 quand Alexander Pope le popularisa dans sa maison de campagne à Twickenham (Bazin, p.307), mais Watteau en avait vu un premier modèle dans le jardin du Luxembourg.⁴ Là une combinaison de l'art et du hasard avait créé un paysage où se mêlaient la campagne et le jardin formel. Les arbres avaient souffert du vigoureux hiver de 1670 et on n'avait pas fait de plantations nouvelles.⁵ Malgré le désordre les élégants venaient s'y promener dans un décor d'autant plus naturel que le jardin

s'ouvrait sur les terrains du couvent des Chartreux vers le sud et qu'aucune construction ne venait embarrasser les perspectives fuyantes. Mlle Jeanne Magnin décrit la scène telle qu'elle a dû paraître aux promeneurs distingués: "Le beau parc délaissé où les charmilles qui ne sont plus taillées s'élancent vers la nue, où l'herbe et la mousse feutrant le sol étouffent le bruit des pas, où les groupes de marbre mettent de la lumière dans l'épaisseur des fourrés...." ⁶ Ainsi la fête galante fut loin de n'être qu'un rêve. Elle fut vécue par les promeneurs du Luxembourg qui venaient y retrouver les charmes de la vie bucolique. Cette soif de la vie simple chez les gens sophistiqués marque la conformité de la fête galante avec la description de la poésie pastorale proposée par Jeanroy: "En somme la pastourelle a été en Provence ce qu'a presque toujours été la poésie pastorale: l'amusement d'une société élégante qui se repose d'elle-même en se travestissant sous un aimable costume. Ce sont en effet, on l'a souvent remarqué, les sociétés les moins simples et les moins innocentes qui jouent le plus volontiers à la bergerie" (p.38).

Le désir d'équilibrer l'art et la nature en revenant à une vie plus naturelle, ou supposée l'être, s'exprime aussi dans la prolifération des maisons de campagne sous la Régence. On espérait y échapper à la fois aux jardins artificiels de Versailles et aux fausses pompes de la cour. Une société qui se sentait aliénée de sa "vraie nature" s'efforçait de revenir à ses sources. Ce goût du pastoral traverse le siècle mais les mêmes accessoires ne trahissent pas forcément les mêmes besoins. Rousseau par exemple ne perçoit pas la nature de la

même manière que les peintres et les auteurs de la fête galante. A son niveau le plus élevé le sentiment de la nature chez lui s'approche d'un état presque mystique de communion: "Je ne rêve jamais ^{plus} délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière." ⁷ Les gens de la Régence au contraire ne voyaient dans la nature qu'une métaphore de leurs âmes. Ils reconnaissaient le pouvoir des forces instinctives, tant sur le plan extérieur qu'intérieur, mais ils tenaient à garder leurs distances.

Ce goût préromantique de la nature sembla atteindre son apogée dans le Hameau de Marie-Antoinette. Là tout était artificiel, vieilles briques découvertes, fissures peintes, vaches bien propres et enrubannées. Dans un ensemble charmant de bâtiments rustiques une aristocratie épuisée jouait avec les idées nouvelles en les vidant de leur contenu révolutionnaire. La fausseté du Hameau dénote une fuite devant la réalité. La reine et ses amis ignoraient, ou faisait semblant d'ignorer le sens idéologique de leur jeu pastoral, car dans cette période pré-révolutionnaire le pastoral se liait aux idées sur l'égalité des hommes. Rappelons que le même Rousseau qui écrivit le Contrat social créa aussi un opéra pastoral le Devin du village. Le goût rustique devint névrotique chez les raffinés de Versailles, en raison de son caractère auto-destructeur. Au-dessous d'une nature en apparence triomphante et harmonieuse c'était en fait l'imposture et l'aliénation qui dominaient. Pour les célébrants de la fête galante le goût rustique ne signifie ni l'identification avec la nature de Rousseau ni l'artifice malaisé des

"bergers" de Versailles mais, répétons-le, une équilibre entre l'art et la nature.

La décoration rococo (et n'oublions pas que le Rococo fut avant tout un style décoratif) essayait de réaliser cette union de contraires. Le naturalisme des motifs rococo -- rameaux de chêne, de charme ou de laurier, fleurs, oiseaux qui se becquètent, singes qui gambadent (cf. Minguet, p.198) tend à faire du salon une métaphore artistique de la nature. Patrick Brady avance cette thèse avec conviction dans son article "Rococo and Neo-Classicism":

Thus two spirits preside over the forms of the rococo period: the spirit of Nature and the spirit of Woman. The rococo salon is essentially a setting of Womanly forms amid natural forms. The rococo interior provides an organic background, with a life like that of the vegetation of a forest; these plantlike forms flower around Woman in the salon which is her Arcady, where her swains come to pay her court.

Woman sat in her salon on the grassy sward of a formalized forest clearing -- thus, no furniture, except, as part of the background vegetation of the organic rococo wall. This is the fundamental idea behind rococo space. It is primarily the space in a forest clearing and secondly it leads the eye and the mind, by its escapist message of utopia, from the idyllic pseudo-pastoral scene to an imaginary Arcady of the Golden Age. 8

Les fauteuils de gazon qu'apportent souvent les zéphyr dans les décors champêtres des pièces de la Régence semblent confirmer cette interprétation. La clairière où a lieu la fête galante est en fait l'espace d'un salon.⁹ Le décor de celui-ci représente une organisation arbitraire, celle de l'art, imposée à l'exubérance expansionniste de la nature. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le mot des Goncourt sur Watteau: "... l'Hymen de la Nature et de l'Opéra"

(Watteau, p.68). Julienne montra sa compréhension du caractère essentiel de l'oeuvre de son ami quand il mit en tête du recueil des gravures du maître une fable allégorique de la plume de l'abbé de la Mare. Quoique faibles, les vers expriment une vérité profonde:

La Nature voulait conserver tous ses droits;
 L'Art prétendait donner des lois;
 Nature accusait l'Art d'un peu trop de parure;
 L'Art reprochait à la Nature
 Un peu trop de simplicité.

Le peintre leur conseille de faire la paix:

Charmant Watteau la paix fut faite;
 Et vos avis furent goûtés
 L'Art y gagna mille beautés
 Et la Nature en parût plus parfaite. 10

* * *

Dans ces premières remarques nous avons essayé de préciser le rôle de l'art dans la conception de la nature qui se faisait jour au théâtre sous la Régence. Passons à une étude plus profonde de quelques pièces. Nous avons vu que Bacchus en tant que dieu de la vigne incitait à la vivacité amoureuse. Ce thème était déjà banal à l'époque et en fait accessoire car on reconnaissait que Bacchus n'avait pas besoin du vin pour agir sur les esprits. La nature même fonctionnait comme un aphrodisiaque. Cette idée, implicite dans la pastourelle et le Roman de la Rose, devint explicite sur les scènes de la Régence.¹¹ En outre la nature fut censée être plus propice au développement d'un

amour sincère -- l'opposition de l'amour de ville et de l'amour de village. Cet amour naturel n'excluait point les plaisirs physiques, considérés aussi comme naturels.

L'un des plus grands succès de la Comédie-Italienne, Arlequin sauvage (1721), illustra avec bonheur cette réhabilitation de la nature. Selon Lintilhac, Delisle de la Drevetière y esquissa par avance le Contrat social (p.339). En même temps cette pièce annonce l'Ingénu de Voltaire. Ce côté politique est sans intérêt pour notre étude. Par contre le portrait d'un amour qui n'obéit qu'aux volontés de la nature apparente la pièce aux thèmes de la fête galante. Le sujet de la comédie est ingénieux et donne lieu à de plaisants jeux de théâtre. Il s'agit d'un sauvage, Arlequin, transporté subitement en pleine civilisation par Lélis. A peine débarqué, il commence à en faire une critique naïve mais tranchante. Tout d'abord son attention se porte sur l'amour, une matière qui le touche directement puisqu'il est tombé amoureux de Violette la suivante de Flaminia. Alors c'est l'amour grenadier sur un ton ingénu. Arlequin demande à sa maîtresse d'une façon assez logique: "Vous m'aimez donc? Car on doit aimer ce que l'on trouve joli." ¹² Puisqu'on se plaît, il faut aller droit au fait. Mais Violette n'est pas de la race franche des sauvages. Elle lui proteste qu'on "n'aime pas si facilement dans ce pays, il faut bien d'autres choses" (p.458) -- des caresses tendres, de jolis mots. En attendant d'apprendre ces mots, Arlequin veut toujours commencer par des caresses, mais on l'oblige à se mettre à l'école de l'éloquence. Ses métaphores, qui se rapportent à ceux qu'il connaît le mieux, la

nature, ont de quoi fâcher Violette: "... je serais horrible si j'étais faite comme vous dites là. Deux grands yeux comme le soleil et la lune, un nez comme une montagne! fi, je ferais peur!" (pp.458-9). Exaspéré par ces façons civilisées, Arlequin lui apprend la manière dont on fait l'amour dans son pays: "... ma manière est facile; on la sait, celle-là, sans l'avoir apprise. Allons dans mon pays: on présente une allumette aux filles; si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs; si elles ne la soufflent pas, il faut se retirer. Cette méthode vaut bien celle de ce pays, elle abrège tous les discours inutiles. (il allume une allumette.)" (p.459).¹³ Violette la souffle et dans un dénouement burlesque Arlequin s'apprête à l'enlever. Mais on lui apprend que cela est défendu, auquel il répond: "Vous êtes des fous de défendre ce qui fait plaisir" (p.460).

Dans cette scène, comme dans toute la pièce, Delisle fait dériver le comique d'une opposition rousseauiste avant la lettre. Lélío l'annonce dès la première scène: "... je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux lois, aux arts et aux sciences; le contraste sans doute sera singulier" (p.450). Ce contraste est développé plus loin dans une scène où Arlequin réclame une définition "des nations civilisées":

LELIO: Ce sont des hommes qui vivent sous des lois.

ARLEQUIN: Sous des lois! Et quels sauvages sont ces gens-là?

LELIO: Ce ne sont point des sauvages, mais un ordre puisé dans la raison pour nous retenir dans nos devoirs et rendre les hommes sages et honnêtes gens.

ARLEQUIN: Vous naissez donc fous et coquins dans ce pays?

LELIO: Pourquoi le penses-tu?

ARLEQUIN: Il n'est pas bien difficile de le deviner. Si vous avez besoin de lois pour être sages et honnêtes gens, vous êtes fous et coquins naturellement; cela est clair.

LELIO: Bon! nous naissons avec nos défauts comme tous les hommes; la raison seule, soutenue d'une bonne éducation, peut les réformer.

ARLEQUIN: Vous avez donc de la raison?

LELIO: Belle demande! Sans doute.

ARLEQUIN: Et comment est faite votre raison?

LELIO: Que veux-tu dire?

ARLEQUIN: Je veux savoir ce que c'est que votre raison.

LELIO: C'est une lumière naturelle qui nous fait connaître le bien et le mal, et qui nous apprend à faire le bien et à fuir le mal.

ARLEQUIN: Eh mort-non de ma vie! votre raison est faite comme la nôtre.

LELIO: Apparemment il n'y en a pas deux dans le monde.

ARLEQUIN: Mais, puisque vous avez de la raison, pourquoi avez-vous besoin de lois? Car, si la raison apprend à faire le bien et à fuir le mal, cela suffit, il n'en faut pas davantage. (pp.452-3)

On se trouve ici devant une idée qui était courante dans la pensée philosophique d'entre les deux siècles: la morale n'a pas besoin d'être fondée sur la révélation. Dans les Pensées sur la Comète (1680) Pierre Bayle soutenait qu'une société d'athées pourrait pratiquer les actions civiles et morales aussi bien que des sociétés religieuses.¹⁴ Cette idée, sans cesse reprise au 18^e siècle, est à la base du raisonnement d'Arlequin qui conclut la discussion avec une ingénuité malicieuse: "... je commence à voir que dans le fond vous ne valez rien, mais que les lois vous rendent meilleurs et plus heureux que nous" (p.454).

D'Argenson dans sa notice sur cette pièce relève précisément cette opposition entre la morale naturelle et les fausses contraintes de la société civilisée: "Vive la loi naturelle! Quand on confronte le simple avec le composé, l'on voit que la politesse n'a fait qu'étouffer la rectitude de la nature; ôtez la violence de celle-ci, tout ce qui reste

est beau et droit, et parle mieux que les lois" (II, 657). Il est toujours question d'une nature corrigée. Malgré une certaine idéalisation du "bon sauvage" les hommes du 18^e siècle comprenaient bien que la vie sauvage comportait une grande part de "violence" et on ne songeait pas à une impossible régression. Arlequin sauvage n'est qu'une convention à travers laquelle s'expriment quelques idées chères aux "philosophes." Arlequin affirme: "... je suis d'un grand bois où il ne croît que des ignorants comme moi, qui ne savent pas un mot des lois, mais qui sont bons naturellement. Ah, ah, nous n'avons pas besoin de leçons, nous autres, pour connaître nos devoirs; nous sommes si innocents que la raison seule nous suffit" (p.456). On est frappé d'abord par l'exposition de la bonté intrinsèque de l'homme, mais encore plus importante, chez Delisle comme chez Autreau, est le corollaire que cette bonté découle d'une morale à la fois naturelle et raisonnable.

En voilà la liaison avec l'intrigue amoureuse qui autrement risquerait de sembler de pure convention. Cette intrigue mettait Flaminia en face de deux amants: Mario, riche seigneur favorisé par son père Pantalon, et Lélío, qu'on croit ruiné. La dernière scène se compose d'une "fête galante" offerte par Mario où l'Hymen et l'Amour invitent la jeune fille à choisir entre ses deux prétendants. Malgré l'opposition de son père, Lélío a toujours été le choix de son coeur, et son penchant est secondé par Arlequin qu'on a pris pour arbitre:

ARLEQUIN: Te maries-tu pour ton père ou pour toi?

FLAMINIA: Je me marie pour moi seule, apparemment.

ARLEQUIN: Eh bien, prends celui que tu aimes, et laisse dire ce vieux fou.



Fig. 33 ANTOINE WATTEAU,
L'Amante inquiète.

PANTALON: Le juge et la fille sont deux impertinents. Taisez-vous.

FLAMINIA: Je ne lui ai pas dicté ce qu'il vient de dire; mais au terme de fou près, c'est la nature et la raison toute simple qui s'expliquent par sa bouche.

PANTALON: La nature et la raison ne savent ce qu'elles disent, Vous n'êtes qu'une sotte; on ne vit pas de sentiments, il faut du bien dans le mariage. (p.488) 15

Toutefois Pantalon est obligé de s'incliner devant l'accord du coeur et de la raison et la pièce s'achève avec la recommandation de Mario: "Allons, qu'on ne parle plus ici que de plaisirs" (p.489).

Cette méditation philosophique sur la loi naturelle fut continuée par une comédie d'Autreau, la Fille inquiète ou le besoin d'aimer. Le titre même indique qu'on n'y verra pas l'amour comme une inclination capricieuse mais comme une nécessité impérieuse et naturelle. Ce n'est pas un hasard que le titre d'un tableau de Watteau, L'Amante inquiète (Fig.33), rappelle celui de la comédie d'Autreau. Bien entendu cette appellation n'est pas de Watteau, qui n'en donnait pas à ses toiles, mais de Julienne (Adhémar, Watteau, p.201). Mêmes si les titres de ce dernier pour les gravures du Recueil Julienne étaient conçus dans un but commercial ils ne trahissent pas toujours les intentions du maître. En tout cas le tableau traite le même thème que la pièce d'Autreau. On y voit la jeune fille type de Watteau avec son corsage décolleté et son air vulnérable. Dans son tablier elle tient des roses cueillies ¹⁶ tandis que sa main esquisse un geste inachevé et son regard inquiet se fixe sur un point en deça de la surface plane du tableau. Au fond les formes instables de l'eau d'une fontaine et des rames soulevés par le vent reflètent son inquiétude.

L'héroïne de la Fille inquiète, Silvia, se trouve dans le même état d'attente frémissante, ce qui fait penser à Lisette, sa suivante, qu'elle est tourmentée du besoin d'aimer: "Sa mélancolie me fait pitié: elle en ignore la cause; mais je crois la connaître. Développons-lui le besoin d'aimer qu'elle porte au fond du coeur et donnons lui un amant qui le lui fasse sentir." Le besoin d'aimer existe indépendamment d'un objet à travers lequel, en somme, il ne fait que s'exprimer. Lisette décrit l'amour conçu de cette façon: "l'amour vient comme les dents que l'on apporte au monde, sans qu'elles paraissent d'abord, parce que la nature les a cachées au fond des gencives, comme elle a mis l'amour au fond du coeur... (p.23). Rougit-on d'avoir froid en hiver et chaud en été? L'amour est de même l'effet d'une des saisons de la vie, une impression naturelle, nécessaire et commune chez tout le monde, qui ne dépend non plus de nous que le beau temps" (p.56). Chaponnière a raison d'affirmer que "Personne avant Autreau n'avait songé à peindre un semblable état d'âme, et à le peindre assez poétiquement pour concentrer sur lui l'intérêt" (p.237).

La pièce n'eut qu'une seule représentation à sa création en 1718, infortune due peut-être à l'idée métaphysique qu'elle renfermait.¹⁷ On blâmait aussi la longueur mortelle du troisième acte qui n'avait presque point de part au sujet moral de la pièce. En effet ce sujet est exposé en entier dans les scènes 7 et 8 du deuxième acte où l'on voit Octave, prétendu amant de Silvia, prendre le nom de Lélío, maître de philosophie, pour pouvoir s'introduire auprès de sa belle. Sa leçon de philosophie naturelle est gênée par la présence de Pantalón, père de

Silvia. Sous prétexte de s'inquiéter de sa santé, Lisette et Violette la cuisinière tâchent de le faire partir. Leurs ménages font le contrepoint comique de l'exposition philosophique:

LELIE: La morale selon nos maîtres, est la partie de la philosophie qui nous enseigne à rendre nos pensées et nos actions conformes aux lois de la justice et de la vertu, à régler nos passions, et par-là nous rendre heureux, autant que nous pouvons l'être en ce monde.

PANTALON: Voilà une science admirable! ô bella cosa que sta morale!

LISETTE: Mais, Monsieur pour guérir les vapeurs, un verre de votre breuvage vaut mieux que cent prises de morale.

PANTALON: Il n'est pas encore temps.

VIOLETTE: Il y a plus de deux heures que vous en êtes sorti; venez voir à la pendule.

LISETTE: Monsieur, elle a raison: si vous tardez davantage adieu à l'effet du remède.

LELIE: Il est très dangereux, Monsieur, de ne pas observer exactement ce qu'un médecin ordonne: il y va quelquefois de la vie.

PANTALON: Oui, oui, Monsieur, je comprends cela: tout à l'heure, tout à l'heure; mais encore un peu de morale, s'il vous plaît... vite, vite ... à régler nos passions. Après, après.

LELIE: A régler nos passions, et non pas les détruire comme ont prétendu quelques philosophes; car la nature est trop sage pour nous les avoir données, si elles ne nous étaient pas nécessaires.

PANTALON: La nature est trop sage! Ah! le beau dicton! la nature est trop sage!

LISETTE: Oh! vous ne l'êtes guère, vous, Monsieur, de vous amuser ici à des balivernes, et à risquer votre santé. Mort de ma vie! si vous ne partez tout à l'heure, je vais faire main-basse sur le coquemar, et tout renverser, puisque vous ne vous souciez pas de guérir.

PANTALON: Allons, allons. Avec votre permission, Monsieur, je vais prendre mon verre de tisane, faire trois tours dans mon jardin, en courant, et revenir.... O bella cosa que sta morale! (Il sort.)

LISETTE: O bella cosa, que de nous laisser en repos!

SILVIA: Monsieur, vous venez de dire une chose que j'ai peine à comprendre: les passions, dites-vous, sont nécessaires?

LELIE: Oui, Mademoiselle, nécessaires. Par exemple, dans l'enfance, la curiosité; dans la jeunesse, l'amour.

LISETTE: Pour cela, oui.

LELIE: Dans l'âge suivant, l'ambition; le désir de se faire un nom et une fortune; dans la vieillesse, le soin de conserver, pour soi et pour les siens, ce que l'on est moins en état d'acquérir.

LISETTE: J'entends; l'avarice?

SILVIA: Je comprends déjà que la curiosité dans l'enfance est utile à son instruction; mais je ne vois pas que la jeunesse ait besoin d'amour. Expliquez-nous bien cela, s'il vous plaît.

LISETTE: Oui, oui, dépêchez-vous de nous apprendre l'amour, pendant que Monsieur Pantalon n'y est pas.

LELIO: L'amour est un besoin que la nature excite en nous pour son intérêt et pour le nôtre, lequel besoin nous porte à nous unir à ce qui nous paraît aimable.

SILVIA: Un besoin dites-vous? Mais Monsieur un besoin me paraît une chose plus fâcheuse qu'utile.

LELIO: Comment! Mademoiselle, une chose fâcheuse? Eh! que ne connaissez-vous l'amour! vous sauriez qu'il est le plus vif, le plus piquant et le plus délicieux de tous les plaisirs. Eh pourquoi l'est-il? parce que la nature, qui le sait le plus utile à ses desseins, en a fait de tous les besoins, le plus pressant.

LISETTE: Elle a fort bien fait. La nature a de l'esprit.

SILVIA: Pourquoi donc, si elle exige si fort que nous aimions, nos parents l'empêchent-ils de toute leur force?

LELIO: Parce qu'ils craignent qu'on ne fasse un mauvais choix: ils voudraient que l'on s'en rapportât entièrement à leur goût.

SILVIA: Entièrement à leur goût? Trouvez-vous cela tout à fait juste?

LELIO: Non vraiment; il faut que le choix soit aussi du goût des parties les plus intéressées.

LISETTE: Mais il y a bien pis. Supposez qu'on ait fait un choix raisonnable, quand un père ne veut jamais marier sa fille, que faut-il faire?

LELIO: Il faut s'aimer de plus en plus, et n'attendre du secours que de sa passion; plus elle est vive, et plus elle est ingénieuse à trouver les moyens d'arriver à sa fin. Il faut de part et d'autre les chercher de concert; et cependant les soins de plaire forment le corps, ornent l'esprit, corrigent l'humeur, et font la plus agréable et la plus utile occupation de la vie. Leur succès en fait la douceur; on jouit de mille plaisirs, pleins de délicatesse et d'innocence, sans lesquels la jeunesse devient un âge sérieux, une saison triste, une vieillesse enfin, où l'on tombe dans une froide indolence, dans un morne assoupissement, qui ôte le goût de tous les autres plaisirs.

SILVIA: Hélas! Lisette m'avait déjà dit cela sans être philosophe. (pp.65-9)

Le résumé de cette leçon de philosophie naturelle est fait dans un vaudeville du divertissement final chanté par Dame Ragonde qui arrive en dansant:

- (32) Quand au fort de la jeunesse,
 Le besoin d'amour nous presse,
 Peut-on s'en passer? Nego:
 Voulcoir vaincre la nature,
 Est une chimère pure;
 J'en conclus: aimons; Ergo,
 Ce n'est pas conclure
 En barôco. (p.121)

Nous avons déjà eu l'occasion, dans notre discussion de la Rupture du Carnaval et de la Folie, de remarquer le rapport étroit entre la Folie et les impulsions de la nature. Dans ce contexte le mot "folie" prend un sens particulier que nous serons obligé de préciser. Pour la partie présente soulignons la justesse d'un procédé qui met ce vaudeville dans la bouche d'un des suivants traditionnels de Momus, dieu de la folie. Ragonde se sert des expressions pédantesques de la philosophie scholastique pour se moquer des philosophies qui raisonnent "en barôco"; ¹⁸ c'est-à-dire celles dont la métaphysique ne se conforme pas à la loi naturelle. Malgré sa "frivolité," ce théâtre fait figure d'école de philosophie naturelle -- une philosophie qui se joue, se chante, et ce sont surtout les comédiens de Riccoboni, comme le dit d'Argenson, "ces acteurs polissons que nous avons tiré d'Italie ... qui se chargent de ces pièces philosophiques" (II, 657). Deux ans avant Arlequin sauvage Saint-Jorry avait prêché la loi naturelle sur la scène de l'hôtel de Bourgogne dans une pièce dont le titre même est révélateur: le Philosophe trompé par la nature:

- (v.c.) En vain par nos raisonnements
 Nous combattons des sentiments
 Que la nature justifie;
 L'amour triomphe malgré nous,
 Contre des sentiments si doux:
 A quoi sert la philosophie? (Ceuvres mêlées, II, 210)

Les auteurs de la Foire aussi n'avaient pas hésité à grouper des philosophes célèbres et la Raison sous la même condamnation.¹⁹ Raison est donc un mot dont le sens nouveau serait à préciser mais signalons qu'au premier regard Lisette avait dit de Léluc: "... ce n'est pas là un philosophe: il a l'air trop raisonnable" (p.41). Pourtant la raison n'est pas condamnée si elle se contente d'être la conseillère du coeur, le frein des passions et non pas leur ennemi. En même temps la liberté des passions est postulée sur une soumission aux lumières de la raison. La morale qui en résulte est, comme la voulait Saint-Evremond, une science du bonheur. Que ce philosophe était toujours présent dans les esprits, c'est ce dont témoigne une lettre de Mme de Lambert, la protectrice du jeune Marivaux, à l'abbé de Choisy, l'homme qui avait remanié L'Astrée:

... j'ai eu peine de rappeler des idées agréables depuis longtemps oubliées. Pour vous, qui les avez toujours présentes, et qui n'avez jamais pu épuiser ce fond de joie qui est en vous, quelque dépense que vous avez su faire; vous à qui la vieillesse sied bien, puisqu'elle n'en écarte ni les jeux ni les amours; vous qui avez su rétablir l'intelligence entre les passions et la raison de peur d'en être inquiété; vous qui par une sage économie, avez toujours des plaisirs de réserve, et qui les faites succéder les uns aux autres; vous qui avez su ménager la nature dans les plaisirs, afin que les plaisirs soutinssent la nature; vous, enfin qui, comme Saint-Evremond, dans vos belles années, viviez pour aimer, et qui présentement aimez pour vivre, vous avez raison, mon cher abbé; dérobons ces derniers moments à la fatalité qui nous poursuit.²⁰

L'apologie des passions est prudente mais capitale. Elles ne sauraient être néfastes car elles proviennent d'une nature humaine intrinsèquement bonne. Loin d'induire à la tentation et à la chute comme le prétendait la morale traditionnelle, les passions sont

nécessaires, et mêmes utiles, puisqu'elles peuvent être à la source des plus nobles activités et des plus belles vertus. Autreau reprend ici une idée que Fontenelle entre autres avait déjà énoncée: ²¹ les passions sont au monde moral ce que le mouvement est au monde physique. Ainsi la déclaration de Lélis que la nature nous oblige d'aimer, bien qu'intéressée, n'est pas frivole. Le Cupidon de Marivaux se justifie d'une manière analogue. Non moins que chez Delisle le thème amoureux rejoint le thème philosophique. Mais Lisette "avait déjà dit cela sans être philosophe."

* * *

Le théâtre de la Régence trouve dans cette conception de la nature que nous venons d'examiner une image de la recherche du bonheur à travers l'amour. Chez Autreau et chez Delisle le monde de la nature n'est qu'une métaphore de la nature humaine instinctive. Revenons maintenant à Watteau chez qui s'est produit la même union des deux aspects du règne de Bacchus -- paysage et nature humaine. Jean-Louis Schefer, dans son étude "Visible et thématique chez Watteau," met en valeur, en dépit d'un jargon structuraliste, la fonction métaphorique du paysage. Malgré les sources des fêtes galantes dans les parcs de l'île de France, la nature qu'on y voit est abstraite. A la limite on pourrait dire avec Schefer: "... partout nommé mais nulle part présent, le paysage est littéralement un non-lieu...." ²² Un peu plus loin il ajoute: "... le sens dernier du paysage, sa fonction secrète sont de faire du monde une métaphore" (p.45). La curieuse absence du paysage s'explique par

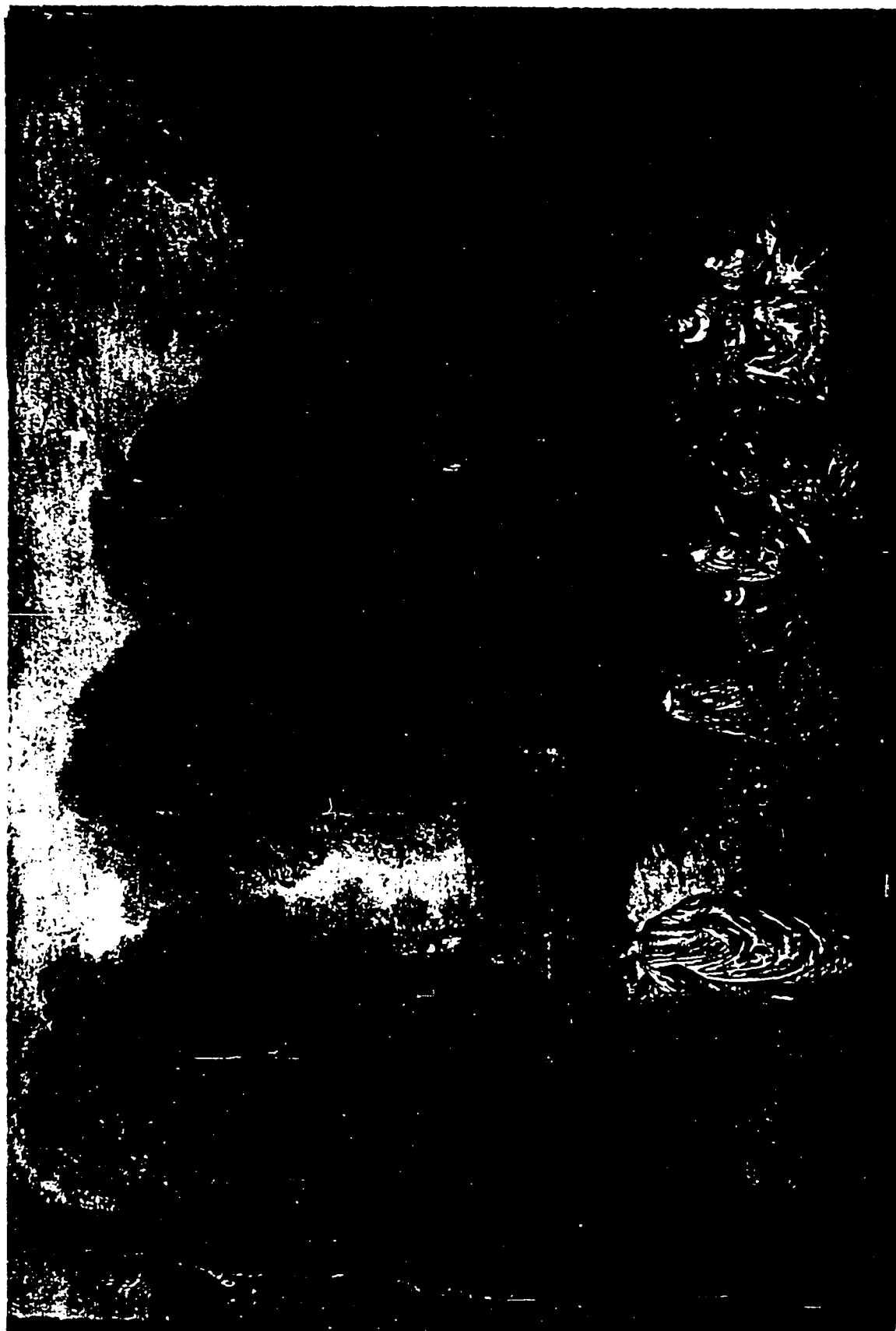


Fig. 34 ANTOINE WATTEAU, L'Assemblée dans un parc.

le fait qu'il n'est qu'accessoirement la notation d'une "existence réique." Sa fonction métaphorique s'accomplit à travers un système de signes dont les éléments -- formes, rythmes, couleurs -- relèvent en premier lieu de son "existence physique."

Regardons de près l'Assemblée dans un parc (Fig.34), qui offre un excellent exemple de ce processus de transposition. Au premier abord nous sommes charmés par un parc qui a l'air d'un rêve. Toutefois les arbres, auréolés de rouge comme des blessures mal-soignées, semblent flotter dans l'air, bouchant l'horizon. Une seule échappée, telle qu'une déchirure dans les ramages sombres, donne sur un ciel fondu dans l'or du soleil couchant. Ce soleil dore les arbres et les habits des couples qui s'y délassent, les rassemblant dans une même harmonie automnale d'ocre, de roux et de bleu de prusse verdâtre. La lumière mordorée embellit tout mais en même temps il s'en dégage le sentiment d'une sensualité aiguë et souffrante. Les plis des habits et des robes de soie scintillent dans les reflets comme des morceaux de verre. Toutefois la sensualité virtuelle des corps est neutralisée par leur immobilité. Cette inactivité tend à confirmer l'observation de Schefer que "le mouvement est un fait du monde et non du personnage" (p.41). On ne remarque qu'une seule exception à cette impassibilité générale, le couple à droite (cf. détail Fig. 36), mais en fin de compte leur petite comédie galante ne fait que confirmer la règle puisque leur sexualité manifeste est reportée sur le paysage. Le mouvement agressif du bras de l'homme est parallèle au diagonal du pan de ciel qui s'insère violemment dans la concavité indécise des feuillages. En outre

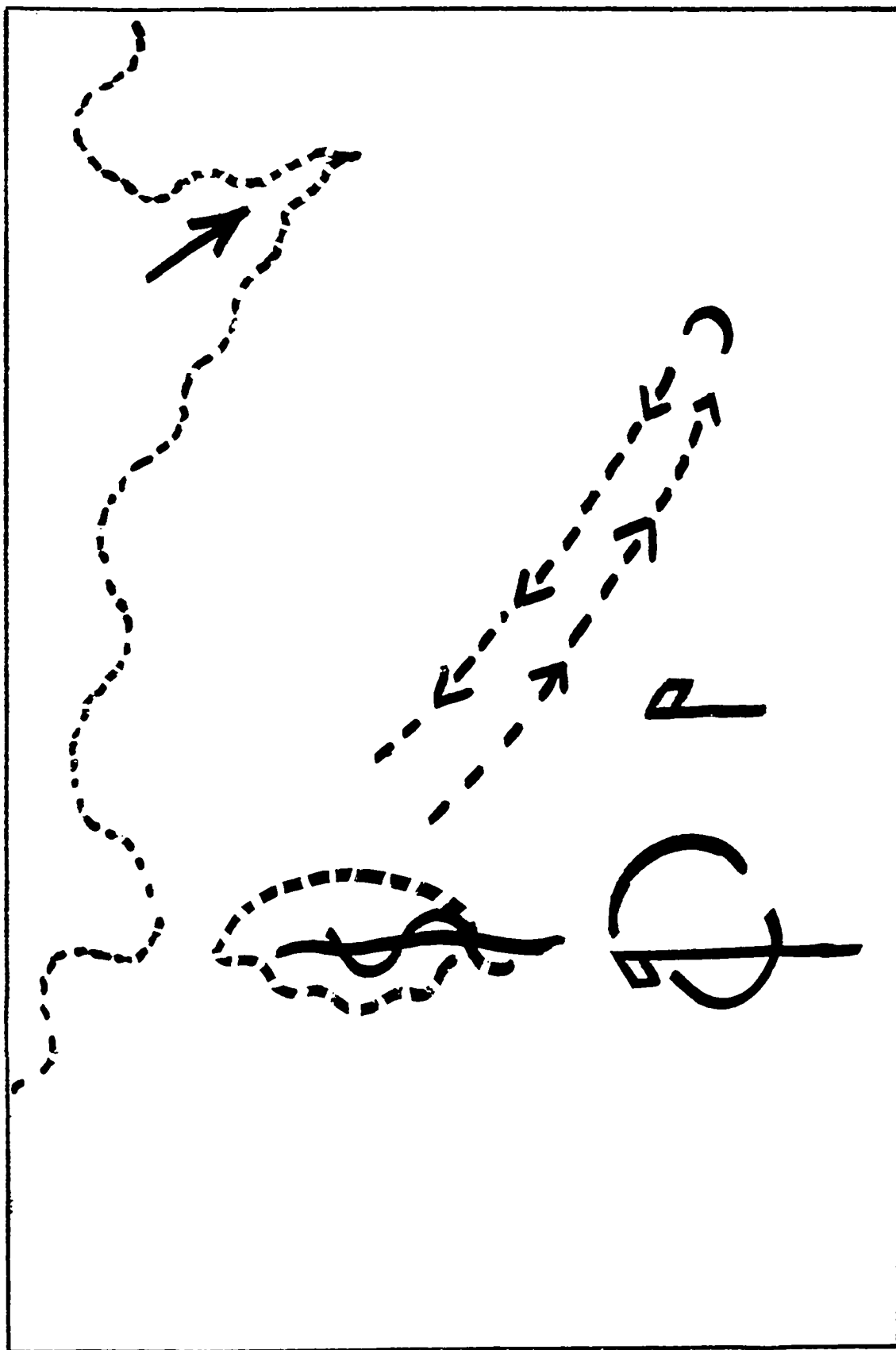


Fig. 35 Dessin schématique de l'Assemblée dans un parc.

ce mouvement est arrêté par le bras gauche arrondi de la femme et renvoyé à son point d'origine dans la partie gauche supérieure du tableau. Dans une circularité qui lie le geste et le paysage "la gravité érotique du corps humain est détournée au profit du monde" (Schefer, p.41).²³

Cette correspondance est évidente aussi dans le couple central. Les lignes verticales de ses formes rappellent celles des arbres mais ces rythmes d'essence stables sont brisés par le grand pli, gracieusement relevé, de la robe "à la Watteau." Cette courbe s'apparente au mouvement fuyant du pan de ciel reflété dans le miroir d'eau.²⁴ A droite on remarque les jeux innocents d'enfants dont un se dresse pour se joindre à l'ensemble des éléments verticaux dans une pose qui est l'image réfléchie et réduite de celle de la femme en rose. La pose de celle-ci et la couleur rose vif de sa robe trouvent une correspondance secrète dans l'axe instable de l'arbre au-dessus d'elle qui semble saigner sur la déchirure entre-couverte des bosquets comme le signe d'un viol. Ainsi par un réseau d'allusions formelles est constituée l'image d'une innocence vulnérable et compromise (Fig. 35).

La volonté de voir dans la nature un "objective correlative" de la nature humaine s'est manifestée chez Watteau par les moyens propres à la peinture. Au théâtre elle pouvait se traduire de la même manière dans les décors mais elle s'exprimait aussi dans cet autre élément de l'art dramatique, le langage, où les images liaient la nature humaine et le paysage. Entre maints autres, un passage des Eléments de Roy est peut-être le plus exemplaire. Cet opéra-ballet où dansèrent le

jeune Louis XV et les gentilshommes de la cour fut représenté en 1721 aux Tuileries. Pour répondre à une distribution aussi éclatante les Menus Plaisirs avait commandé une somptueuse mise en scène. Gillot fut chargé d'en dessiner les costumes et les décors furent brossés par Oudry et Antoine Dieu, jadis collaborateur de Watteau.

Le ballet est composé de quatre entrées dont la dernière, la Terre nous intéresse. Cette scène ne comporte que deux rôles principaux, Vertumne, dieu des saisons changeantes, et Pomone, déesse des fruits et des fleurs,²⁵ mais dans la mise en scène originale ils étaient secondés par Pan et tout un monde de figurants -- bergers, chasseurs, faunes -- qui représentaient différents aspects de la vie agreste. La scène se passe dans les jardins de la déesse dont le mépris a obligé Vertumne, son amant, à se déguiser à la ressemblance de sa confidente Nérine. Affublé d'une canne, d'une robe à longues manches et d'un masque de vieille, il expose à la jeune déesse les plaisirs et les charmes de l'amour. Elle y reste insensible jusqu'à ce qu'il lui fasse comprendre la leçon de la nature:

Tout ce que vous voyez vous parle mieux que moi.
Voyez dans vos vergers la source qui serpente,
Elle embrasse cent fois les jeunes abrisseaux.
Unie avec l'ormeau, cette vigne abondante
S'élève et croît sur ses rameaux.
Cette autre sans appui demeure languissante.
Ces palmiers amoureux s'unissent en berceaux.
C'est le plaisir d'aimer que rossignol chante.²⁶
Ces ondes et ces bois, ces fruits et ces oiseaux,
Tous vous est de l'amour une leçon vivante.

(RG XIII, 447-8)

En somme nature humaine et paysage ne sont que deux aspects du même dieu, Bacchus, qui règne ainsi sur les passions des hommes et les forces instinctives de la nature. Dans la vie aussi bien que dans l'art on assiste à une réhabilitation des instincts. Cette opération se mène d'autant plus facilement sur les deux fronts que "le goût" a une fonction à la fois esthétique et sociale. Cependant si l'on accepte la nécessité et même la valeur de ces forces instinctives, on entend les soumettre à un code, mondain ou esthétique qui sert de rempart contre le désordre et le chaos.

Chapitre IV - Notes

¹ Cf. Dacier, Jean de Jullienne ..., p.64 qui avance cette thèse. Cependant le texte ne fait aucune mention de la présence de Bacchus et de l'Amour dans cette scène. Plus concluante encore est l'absence de la Folie dont la position centrale dans le tableau n'a pas été remarquée par la critique.

² Petite Bibliothèque des Théâtres, III, 107, 108 et 109.

³ A ce sujet on peut consulter G. Bazin, The Baroque (New York: Graphics Society, 1968), pp.306-8.

⁴ Après sa rupture avec Gillot (1707 ou 1708) Watteau alla chez le décorateur Claude Audran III. Ce dernier fut "concierge" du palais du Luxembourg.

⁵ Paul Mantz, "Watteau," Gazette des Beaux Arts, 3 (janv. 1890), 27.

⁶ Le Paysage français des enlumineurs à Corot (Paris: Payot, 1928), p.93.

⁷ Rêveries d'un promeneur solitaire (Genève: Pierre Cailler, 1948), p.108.

⁸ Studi Francesi, 22 (1964), 34-49.

⁹ Chez Lancret le jeu rustique du colin-maillard se métamorphose facilement en jeu de salon, cf. Wildenstein, no.299.

¹⁰ Reproduit par Dacier, Jean de Jullienne ..., IV, 2.

¹¹ Air no.57. "Bois touffus, aimables bocages/ Que je me plais sous vos ombrages./ Cupidon en a fait sa cour./ De ce gazon la naissante verdure/ Excite les coeurs à l'amour./ Sans crainte on suit dans ce séjour/ Le doux penchant et la nature," Fuzelier, Le Bois de Boulogne, B.N. MS. 9336, fol.266r.

¹² Théâtre du 18^e siècle, I, 458.

¹³ Ce coutume curieux avait été rapporté par le baron de Lahontan dans ses Dialogues, 1703. Cf. Attinger, p.409, n.2, qui les cite. Lesage et d'Orneval reprirent l'idée dans la Sauvagesse, 1732, TF IX, 272.

¹⁴ Dans Oeuvres diverses (La Haye: Compagnie des Libraires, 1737), III, 109.

¹⁵ Le jugement d'Arlequin en faveur de Lélío est préparé par une discussion antérieure sur l'argent. C'est Arlequin qui parle: "Vous êtes fous, car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles; vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans l'argent ou d'autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature comme nous," p.471.

¹⁶ Selon Mirimonde, Les Instruments musicaux ..., p.231, les roses cueillies sont un symbole de l'amour comblé, mais nous croyons cette interprétation trop littérale.

¹⁷ Cf. Pesselier cité par Parfaict, Dictionnaire, I, 432.

¹⁸ Du portugais barocco, "perle irrégulière," i.e. en faux.

¹⁹ Cf. Les Fêtes parisiennes, fol. 62r. Le thème avait été ébauché dans le prologue des Fêtes vénitiennes dont la pièce de Fuzelier est une parodie.

²⁰ Anthologie de la correspondance française, éd. André Masson (Paris: Ed. Rencontre, 1969), III, 26-7.

²¹ Dialogues des morts modernes I, dans Oeuvres, II, 199 et suiv.

²² Médiations, no.5 (1963), 44.

²³ Watteau employa ce même couple dans les Fêtes vénitiennes, mais les modifications qu'il subit dans l'Assemblée confirment la justesse de notre interprétation, cf. Fig.36.



Etude pour la femme en rose.



Fetes vénitiennes



L'Assemblée dans un parc.

Fig. 36 L'Assemblée dans un parc (détails).

²⁴ Une comparaison avec une étude pour cette figure souligne la volonté chez Watteau d'accentuer cette courbe en réduisant l'étendue des plis verticaux et en les arrondissant, Fig.36.

²⁵ L'idylle des deux divinités avait déjà formé le trame des Amours de Momus. Elle trouva faveur aussi auprès des peintres, notamment Watteau.

²⁶ De même Coypel avait fait dire à Flaminia dans les Amours à la chasse: "Ecoute ces oiseaux, ne dirait-on pas qu'ils parlent pour moi. Je m' imagine entendre ce qu'ils veulent exprimer," fol. 5v.

CHAPITRE V

MOMUS ET LA FOLIE ou le sentiment.

Voici le temps de l'aimable Régence
 Temps fortuné, marqué par la licence,
 Où la Folie agitant son grelot
 D'un pied léger parcourt toute la France...

(Voltaire, La Pucelle, Oeuvres, IX, 213)

Les premières années du siècle qu'on a l'habitude de placer sous le signe du rationalisme philosophique ne se soumettent-elles pas en fait au règne de la Folie? ¹ A l'origine personnification d'un état d'âme, elle fut connue au moyen-âge sous le nom de Mère-Folle. ² Foucault a bien exposé l'importance de la folie, de l'époque médiévale jusqu'à l'âge classique, ³ mais en tant que personnage théâtral elle ne paraît, au 17^e siècle, qu'épisodiquement dans les ballets. Toutefois sa future domination est sensible dès 1697 dans quelques vers de l'Europe Galante:

Bannissons de ces lieux, l'importune raison,
 Elle vaut moins qu'une aimable folie;
 Un doux excès sied bien dans la jeune saison;
 Pour être heureux il faut qu'un coeur s'oublie. (p.153)

Au 18^e siècle on l'élève au rang de déesse: "Dopo un secolo di



Fig. 37 Gravure du
Régiment de la Calotte

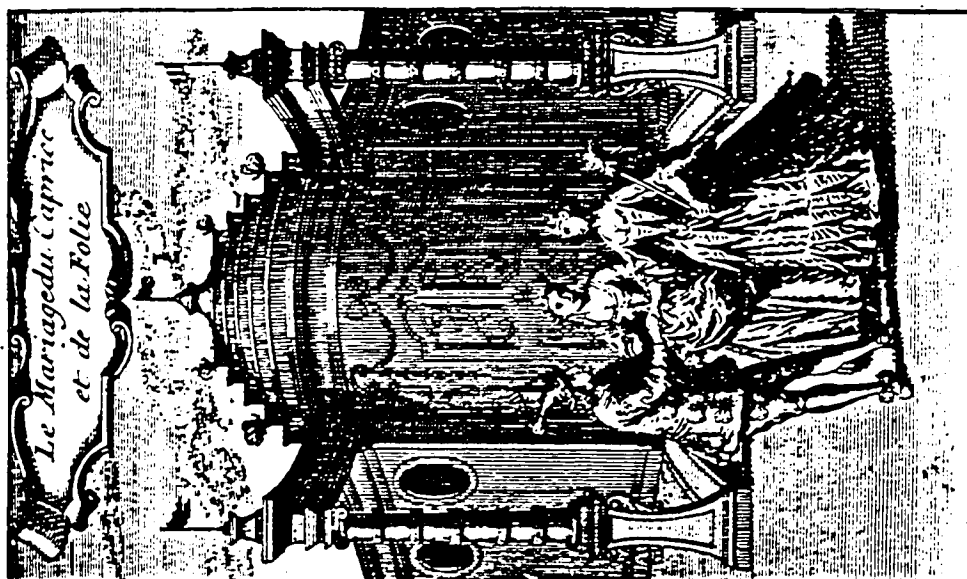
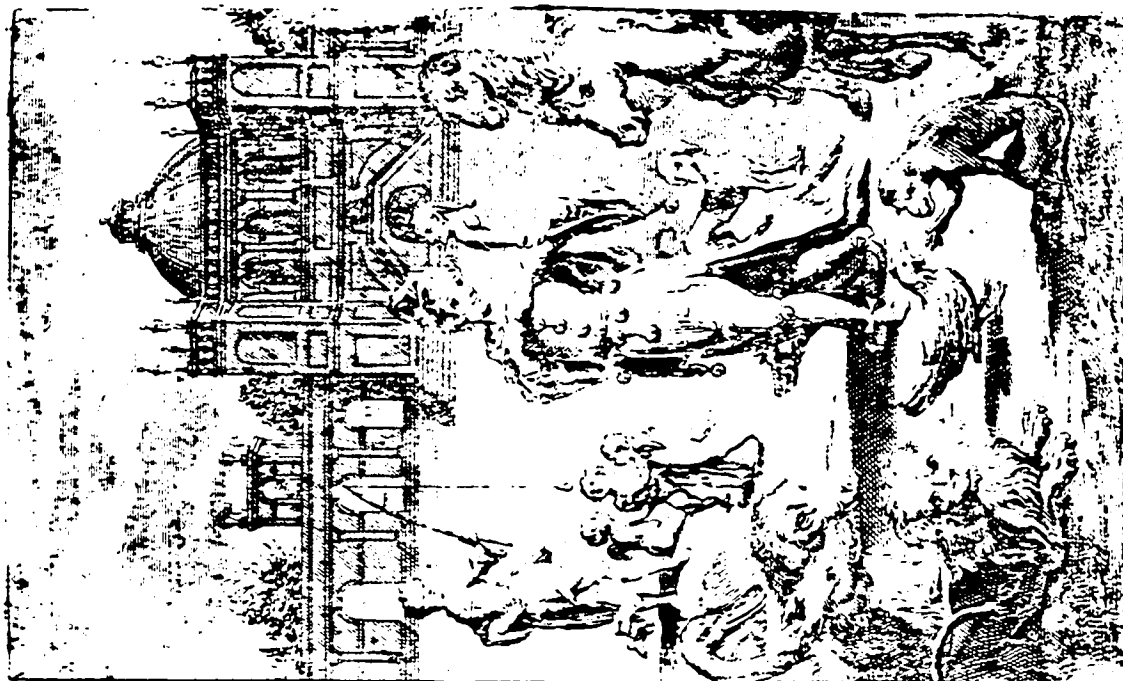


Fig. 38 Frontispices du Mariage
de la Folie et de Momus
fabuliste.



Fig. 39 Frontispice des Memoires
pour servir à l'histoire
de la Foire de Parfaict.

ossequio, la Follia, in teatro come in pittura, trionfava sulla Ragione." ⁴ "Divinité badine, ... déesse lunatique, ... déesse follette," ses épithètes sont nombreuses. ⁵ Dans nombre de pièces elle laisse s'épanouir sa nature changeante et capricieuse qui l'entraîne à changer souvent d'amants -- le Caprice même, le Carnaval, Cupidon -- mais son compagnon le plus fréquent est Momus, "le dieu porte-marotte, ... dieu de la joie, ... père des bons mots, ... patron de la foire." ⁶ Tantôt c'est Momus qui commande, tantôt c'est la Folie; souvent amis, parfois amants, ils papillonnent allégrement à travers les pièces de la Régence. Leur alliance nous est présentée dans une gravure du Régiment de la Calotte où la Folie propose un candidat pour la troupe de Momus (Fig.37). Le costume de la déesse est découpé en pointes ornées de grelots. Le dieu a endossé un court surplis semblable qui laisse voir son habit d'Arlequin (ce dernier tenait le rôle). Tous deux portent la marotte, symbole de la division entre l'être et le paraître, entre l'illusion et la réalité. ⁷ Cette gravure est tardive (1783), mais l'exactitude de ses détails est confirmée par des sources contemporaines du début du siècle (cf. Fig. 38). On se serait attendu à voir Momus dans son costume romain, tel qu'il apparaît dans le frontispice des Mémoires... de Parfaict (Fig. 39) mais celui-ci date de 1743 et le goût classicisant se fait déjà sentir; sur les scènes de la Régence Momus portait un costume de fou. Faute d'avoir étudié les sources théâtrales, les critiques d'art n'ont pas su identifier le dieu porte-marotte qui paraît dans maints tableaux de Watteau. Pour la même raison ils n'ont pas fait l'identification essentielle de la Folie dans l'Amour au Théâtre-Français.

Nous reviendrons sur ce point mais pour l'instant poursuivons le portrait des deux divinités qui partagent en même temps qu'une humeur folâtre, un goût marqué pour la danse. Leurs entrées sont annoncées le plus souvent par la Marche des rats (no. 33), une musique légère et pimpante qui met ces dieux en train ainsi que l'avoue la Folie: "La musique me prend, j'ai du faible pour elle." ⁸ Roy, dans une ode de 1714, attribue à Momus une semblable prédilection pour les contre-danses vives avec leur "courbe inégale":

Momus avec la jeunesse,
Raffine sur ses leçons.
Leur caprice ou leur adresse
Les varie en cent façons. (Cité par Bonnet, p.143)

Une amitié si fantasque n'a pas manqué de charmer les auteurs, et de bonne heure Regnard en avait tracé les contours changeants dans le Mariage de la Folie -- gracieux divertissement, d'une intrigue mince, sans personnages appuyés, où l'on se laisse aller au plaisir de voir Momus et la Folie se balancer au rythme d'une "poésie facile et naturelle" (d'Argenson, II, 475). Dans un genre assez inédit les déités espiègles se font une scène taquine d'amants trompés:

(Danse en dialogue entre Momus et la Folie)

LA FOLIE

Momus?

MOMUS

Plait-il?

LA FOLIE

Tu m'as aimée?

MOMUS

Un peu.

LA FOLIE

Beaucoup.

MOMUS

Trop tendrement.

LA FOLIE

De toi j'avais l'âme charmée.

MOMUS

Pourquoi donc prendre un autre amant?

LA FOLIE

J'ai dû changer.

MOMUS

Et pourquoi, je te prie?

LA FOLIE

Pour te faire enrager.

MOMUS

L'excuse en est jolie!

LA FOLIE

Volage!

MOMUS

Ingrate!

LA FOLIE

Ah! ah!

MOMUS

Tu ris de mon tourment?

LA FOLIE

Bon! si j'en usais autrement
Je ne serais pas la Folie. (pp.261-2)

Le culte de la folie fut si répandu qu'il donna lieu en 1702, sous la protection même de Louis XIV, à une institution bizarre -- le Régiment de la Calotte.⁹ Cette association de fous notoires que nous avons mentionnée en passant reçut ses titres de théâtre dans une comédie de Lesage du même nom. L'avertissement de l'auteur renseigna ceux qui n'étaient pas au fait du régiment.

C'est un régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en sont faits eux-mêmes les principaux officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers, nobles et roturiers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers qu'on a soin de distribuer dans le monde. Mais la plupart de ces brevets sont l'ouvrage de poètes téméraires,



Fig. 40 CHARLES-ANTOINE COYPEL,
 Drapeau du Régiment de la
Calotte.

qui de leur propre autorité font des levées de gens qui déshonorerait le corps par leur mérite et par leur sagesse, si le commissaire ne les cassait point aux revues. (TF V, 2-3)

Le régiment pouvait se vanter de membres illustres dans les arts et les lettres -- J.B. Rousseau, Roy, qui en était greffier et Piron qui portait le titre d'orateur. La Motte, Fontenelle, et l'architecte Oppenord, ami de Watteau, étaient parmi ceux qui reçurent des brevets. Malgré la verve satirique de ces lardons, les victimes étaient souvent les premiers à en rire. C'était le cas de Coppel qui fut breveté à l'occasion de la chute des Folies de Cardénio:

Fait le jour que Cardénio
Sifflé par Thalie et Cléo
En présence de cour plénière,
Causa vapeur plus meurtrière
Que n'en cause un mauvais sermon.

(cité par I. Jamieson, p.109)

Le peintre ne s'en fâcha pas et, élu ainsi deuxième peintre de l'ordre il en dessina les armes (Fig. 40). La Folie y siège sur son trône surmonté d'un écusson chargé en pal du sceptre de Momus et de papillons, les plus légères des créatures. Le chef porte une lune d'argent et deux croissants opposés, allusion à la devise du régiment: Luna influit favet Momus, et il est couronné de la calotte dont le régiment tire son nom. En guise de cimier celle-là arbore un rat passant surmonté d'une girouette, signe de la solidité.¹⁰

L'existence de cette société curieuse nous invite à nous interroger

sur le sens du mot "folie." Le costume que porte Momus dérive en ligne droite du costume de fou du moyen-âge mais la folie qu'affichaient les membres du régiment n'était pas celle du temps médiéval. La folie en ce temps-là représentait des forces irrationnelles qu'on redoutait. Faute d'asiles on éloignait les fous dans des bateaux, "la Nef des Fous."¹¹ On pourrait peut-être voir dans cette nécessité d'exclusion la source des grelots du fou qui, comme les cliquettes du lépreux, auraient servi à éviter la contagion.¹² Quoi qu'il en soit, puisqu'on ne distinguait point entre l'aliéné et le simple d'esprit le fou pouvait remplir en même temps le rôle de critique dans les soties: le naïf ignorant des contraintes sociales qui exprime toujours la vérité.

Foucault a très finement analysé comment, à partir de la Renaissance un fossé se creusa entre une expérience tragique de l'aliénation et une expérience critique de cette même folie, prise dans un discours ironique dont l'exemple le plus marquant est l'Eloge de la Folie d'Erasme (cf. Foucault, pp.37 et suiv.). Ce fait est significatif puisque la symbolique de la Folie au 18^e siècle s'en inspire. La Motte le reconnaît dans la préface du Carnaval et la Folie: "Erasme, ce savant si rare par l'agrément de son esprit, m'a fourni la scène et presque tous les personnages de ma pièce.... J'avoue que ceux qui entendraient par Folie ce dérèglement du cerveau qui exclut les hommes de la société, ne trouveraient pas leur compte au caractère de ma déesse; mais aussi ce n'est pas là ce que j'ai dû peindre, c'est seulement l'excès des passions, le caprice, la légèreté et pour ainsi dire la Folie courante: Il faut que le plus sage s'y puisse reconnaître du

moins à quelque trait..." (pp.182-3). Dans cette définition de la folie il n'est question ni de la hantise médiévale de l'innommable, ni de la dialectique philosophique d'un Erasme, mais une affirmation des droits du coeur contre la dictature de l'esprit. La Folie n'est plus l'objet d'une adoration refoulée qui n'éclate que les jours du carnaval. On proclame hautement son culte. On revendique le passager, le contingent, le fugitif, qualités que la Folie partage avec sa soeur la Fortune. Si la Folie est amie de l'Amour, la Fortune ne l'est pas moins. Dans le Carnaval de Venise on la voit vanter son influence auprès de ce dieu:

Venez implorer mon secours,
Amants qu'un triste sort accable;
Je fais naître à mon gré le moment favorable,
Que sans moi, l'on attend toujours. (RG III, p.317)

Il est un peu exagéré de dire comme Schneider que le 18^e siècle découvrit le temps (p.82), mais il est certain que la fête galante trahit une conscience aiguë du passage du temps et de l'importance du moment. Marivaux fait dire à l'Amour: "il est des moments où il n'est pas besoin d'être aimé pour être heureux" (L'Amour et la Vérité, p.46). L'amour n'est plus le sort prédestiné des âmes soeurs. Désormais les déterminants d'une passion sont la fantaisie, l'imagination et les circonstances. La Folie et la Fortune font naître "le moment favorable" dont dépend le bonheur des amants. Dans cette fonction capricieuse elles sont secondées par une petite déesse qui s'appelle l'Occasion.¹³ Les qualités de celle-ci sont dénombrées dans une épigramme célèbre d'Ausone:

Cuius opus? Phidiae: qui signum Pallados, eius
 quique Iovem fecit; tertia palma ego sum.
 sum dea quae rara et paucis OCCASIO nota.
 quid rotulae insistis? stare loco nequeo.
 quid talaria habes? volucris sum. Mercurius quae
 fortunare solet, trado ego, cum volui.
 crine tegis faciem. cognosci nolo. sed heus tu
 occipiti calvo es? ne tenear fugiens.
 quae tibi iuncta comes? dicat tibi. dic rogo, quae sis.
 sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
 sum dea, quae factique et non facti exigo poenas,
 nampe ut paeniteat. sic METANOEA vocor.
 tu modo dic, quid agat tecum. quandoque volavi,
 haec manet; hanc retinent, quos ego praeterii.
 tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,
 elapsam dices me tibi de manibus. 14

On n'oserait affirmer l'influence de cet auteur du Bas-Empire si l'abbé de Tallement n'avait pas évoqué Occasio dans les mêmes termes dans son Voyage de l'île d'Amour, une des premières formulations de la symbolique cythérienne: "Je vis venir une femme toute nue, fort belle, les cheveux pendants par devant, et chauve par derrière, qui courait fort vite." Dans la foule qui la suit certains la négligent, d'autres la poursuivent mollement, tous sont fâchés de l'avoir laissée passer. Quand le narrateur demande le nom de cette femme, l'Amour lui répond que c'est l'Occasion, "elle seule fait entrer au palais du vrai Plaisir." 15

Mirimonde fut le premier à identifier cette déesse mineure qui joue un rôle directeur dans la Leçon d'amour (p.268). Watteau avait-il lu le roman de Tallement, ou connaissait-il une des compositions de Rubens pour le cycle de Henri IV où la Prudence tient l'Occasion par sa mère et l'emmène au roi? En tout cas il n'avait qu'à se laisser emporter par le vent du siècle qui souffla chez les peintres comme



Fig. 41 NICOLAS LANCRET,
L'Occasion fortunée.

chez les auteurs dramatiques. Fuzelier par exemple, soulignait l'importance de l'Occasion par l'invention charmante de l'Horloge de Vérité d'Amour où les amants de Mélusine viennent guetter l'heure du berger:

(34) Amants à l'Horloge d'Amour
Si vous ne veillez nuit et jour,
Ce dieu charmant vous abandonne.
Pour saisir ses faveurs, n'éloignez point vos pas,
Lorsque l'heure du berger sonne
Tout le monde ne l'entend pas. (fol. 330r.)

Lancret recommande la même vigilance dans l'Occasion fortunée (Fig. 41). Incité peut-être par l'exemple des autres couples, Pierrot, l'éternel rêveur, a su pour une fois profiter de l'aubaine: à l'ombre des bois il saisit le moment offert par les hasards de la danse et, prenant la main que sa partenaire lui tend confusément, lui déclare à l'instant son amour.

N'est-ce pas ce moment que guette aussi le jeune berger en rouge de l'Amour au Théâtre-Français? Ne serait-ce pas le sens de ce drame que nous avons pressenti aux niveaux des formes sans toutefois bien saisir son rapport avec le monde "chosal" évoqué. Sa poésie fragile n'émanerait-elle pas d'une conscience aiguë de la qualité fugace de ce moment dangereux qui une fois manqué ne revient plus:

(v.o.) Profitons bien de nos beaux jours,
Aimons quand nous sommes aimables,
Les premiers moments des amours
Sont toujours les plus agréables.
Le temps coule et passe toujours,
Et les plaisirs sont peu durables. 16



Fig. 42 FRANÇOIS SCHALL, Le Repas de Bacchus.

Ayant étudié la signification thématique de Cupidon, de Bacchus et de la Folie nous sommes à même de faire une lecture juste des éléments de ce tableau exemplaire. La critique n'a pas eu trop de difficulté à identifier le dieu de la vigne et le dieu de l'amour, mais l'identification de la déesse follette lui a échappé parce qu'on ignorait la présence constante de la folie dans l'oeuvre de Watteau, présence signalée par la déesse, par Momus ou par des emblèmes confectionnés avec la marotte.¹⁷ Pourtant la Folie se reconnaît facilement par son voile décoré de grelots et sa robe bigarrée de jaune et de vert, couleurs traditionnelles du fou (Fig. 28). Les vers qui se trouvent au bas de la gravure de Cochin (1734) confirment cette identification: "Nous servons sans contrainte et Bacchus et l'Amour/ Et nos tristes voisins nous taxent de folie." Bien sûr ces vers furent ajoutés après coup, néanmoins ils s'appuient sur une lecture qui était claire aux contemporains mais qui peut nous échapper si nous ne possédons pas des connaissances suffisantes sur le théâtre du temps. Pour dissiper les derniers doutes, il suffit d'examiner le Repas de Bacchus de François Schall, un pastiche grossier, mais qui montre que le sens que nous avons prêté à la scène était toujours évident aux peintres de la deuxième moitié du siècle (Fig. 42). Au premier plan les attributs de Bacchus et de Cupidon sont bien en évidence, tandis qu'au fond la Folie porte sa marotte.

Un autre problème iconographique qui a embarrassé la critique peut être résolu à la lumière de notre lecture du tableau. Il s'agit de ce buste étrange qui semble veiller sur l'événement. Fourcauld et



Fig. 43 ANTOINE WATTEAU,
Momus et L'Amour au
Théâtre-Français. (détail)

Pilon l'identifient comme la Folie. Mirimonde y voit une Vénus fri-leuse. Montagni reste indécis.¹⁸ Les deux premiers critiques approchent de la vérité mais il serait curieux que la Folie soit représentée en effigie quand elle préside en fait sur l'union de Bacchus et de l'Amour. En outre la figure est peu flatteuse pour la jeune déesse badine. Mais nous savons que celle-ci étant présente, son partenaire constant ne peut pas être loin. En effet ce buste représente le dieu de la joie. Il suffit pour le reconnaître de le confronter avec une arabesque de jeunesse, où Momus est encapuchonné de la même façon (Fig. 43). D'ailleurs Momus devait s'intéresser particulièrement à cette scène puisque selon la légende, chassé par les dieux, il se réfugia chez Bacchus (cf. Le Carnavalet la Folie, sc.2).

Ces identifications faites il convient de s'interroger sur le sens des constatations iconographiques. Curieusement ce n'est ni à la Comédie-Italienne ni à la Foire que fut présentée une des plus claires expressions théâtrales de la triple-alliance, mais sur la scène nationale. Si l'on insiste pour découvrir une source précise de l'Amour au Théâtre-Français elle pourrait se trouver dans l'Impromptu de Suresnes de Dancourt et non pas dans les diverses pièces proposées.¹⁹ Généralement on a considéré que le titre de la toile était trompeur puisque Watteau était censé fréquenter la Comédie-Italienne, mais il se peut que le peintre se soit inspiré en fait d'une représentation à la Comédie-Française. De même que la scène du tableau, l'Impromptu se passe dans un décor champêtre. A sa première elle fut jouée dans un village près de Paris, d'où le nom de la pièce: "Lorsque l'électeur

de Bavière se retira en France, il habita Suresnes, et y dépensa en maîtresses et en fêtes l'argent que le roi lui donnait pour subsister. Les comédiens lui fournirent plusieurs divertissements faits exprès pour sa galante magnificence" (d'Argenson, I, 179).

La comédie commence avec la rencontre de la Folie et de Bacchus. Ce dernier s'étonne de la voir seule: "Quoi donc la Folie sans l'Amour." Elle riposte finement: "Est-ce pour vous une nouveauté seigneur Bacchus; il est bien vrai que l'Amour ne va jamais sans la Folie; mais je vais souvent sans l'Amour."²⁰ Sur la cécité de ce dernier elle a aussi son mot à dire: "... aveugle lui, est-ce qu'il l'a jamais été? ce n'était que pour me faire des tracasseries qu'il se plaignait à Jupiter que je lui avais crevé les yeux, et pour pouvoir mettre sur mon compte, en m'obligeant de lui servir de guide, toutes les sottises qu'il est très capable de faire par lui-même" (p.22). Tout cela n'est que badinage et plus tard les trois dieux s'unissent pour rendre heureuses deux jeunes filles du village, éprises de deux jeunes gens de Paris. Les galants se méfient un peu d'une telle indulgence de la part des dieux, ce qui oblige la Folie à les apostropher sur un ton taquin: "Cela vous étonne? Vous êtes deux jolis ivrognes, vos maîtresses sont faites pour l'Amour; vous l'êtes tous quatre pour la Folie. Nous cherchons tous trois à vous faire plaisir" (p.16). Comme on peut s'y attendre, dans le finale, tous les mariages se font en bonne forme.

L'Amour au Théâtre-Français représente-t-il cette scène? Malgré les ressemblances on hésite à y voir la source unique du tableau.

L'union des trois dieux n'était que trop courante dans les pièces de la Régence. Déjà en 1703 la Folie chantait à l'Opéra:

L'Amour m'a prêté ses armes,
C'est à moi de lancer ses traits;
Ne craignez point ses alarmes,
J'y répand les plus doux attraits.
Souffrez que l'amour vous lie,
Jeune coeurs cédez à ses feux:
Sans l'Amour et la Folie,
Il n'est point de moments heureux.

(Le Carnaval et la Folie, p.199)

La jeune danseuse de l'Amour au Théâtre-Français semble immobilisée dans ce moment d'alarme. Elle "se balance sur la pointe du pied, les jupes gonflées comme une voile, avec un petit sourire pincé." Echauffée par les libations de Bacchus, embrasée par les flèches de l'Amour, son coeur hésite encore entre la Folie et la Raison. C'est dans ce débat psychologique, où les impulsions spontanées des sens et du sentiment luttent contre les froids calculs de l'esprit, que le thème de la folie trouve sa résonance la plus profonde.

* * *

Quatre ans avant Marivaux, Coypel avait esquissé ce moment décisif dans une des premières surprises de l'amour. Les critiques n'ont pas manqué de signaler la ressemblance entre les Amours à la chasse et la première Surprise de Marivaux, mais ils n'ont fait que la constater. Courville tire son résumé de celui des frères Parfaict (p.182). I. Jamieson n'en fait qu'un court compte-rendu (pp.126-7). Attinger

par contre paraît avoir lu le manuscrit de la pièce mais il n'en cite que quelques répliques (pp.358-61). Il ne serait pas donc sans intérêt de nous arrêter un instant sur ce charmant petit acte inédit.

Les Amours à la chasse est dans un sens une pièce d'occasion:

"M. de Verton, nommé à l'ambassade de Moscovie, ayant pris à son service deux Allemands dont l'habileté à sonner du cor passe tout ce que l'on a entendu jusqu'à présent, a bien voulu en donner le plaisir au public. Pour mieux amener cette nouveauté, l'on a composé la petite pièce des Amours à la chasse" (Parfaict, Dictionnaire, I, 116). Malgré ces exigences la comédie ne laisse pas de manifester les préoccupations dramatiques de Coypel. Le thème de la surprise reste en partie au niveau de la mythologie, c'est l'Amour même qui déclare à l'héroïne Flaminia: "Vous m'avez résisté longtemps mais tôt ou tard il faut se rendre à l'amour" (fcl. 15r.). Cependant ce dieu n'apparaît que dans le dénouement. Pendant la plus grande partie de la pièce la lutte entre la Folie et la Raison se livre dans le coeur de Flaminia. Ce débat est commenté ironiquement par la suivante Silvia. A la manière de Marivaux les domestiques sont moins compliqués que leurs maîtres. Silvia comprend tout de suite ce que Flaminia met toute la durée de la pièce à découvrir. Celle-ci n'a de goût que pour la chasse et la fréquentation des bois, malgré les efforts que fait Lélío, le choix de son père, pour aviver sa tendresse. Dans la scène qui suit elle s'explique avec sa suivante:

FLAMINIA: Non, non, mon père aura beau dire je veux toujours garder ma liberté, pourquoi veut-il forcer mon inclination.

Ah, ma chère Silvia, qu'il est doux d'être maîtresse de son coeur, mon bonheur dépend de moi-même.

SILVIA: Je souhaite que vous puissiez longtemps confesser ces sentiments. Mais...

FLAMINIA: Quoi, me crois-tu capable de changer! Non, non, je connais trop le prix de ma liberté, je crains trop de la perdre pour ne la pas bien garder. Ah, quel serait mon dépit... moi que l'on a toujours vu si fière, on me verrait ... tiens, quand je pense à cela, cela me jette dans une mélancolie.

SILVIA: Il n'y faut point penser.

FLAMINIA: Cela est fort aisé à dire mais ces idées-là viennent se présenter à l'imagination malgré qu'on en ait...

SILVIA: Je vous demande pardon, si j'osais dire ce que je pense...

FLAMINIA: Quoi, que dirais-tu?

SILVIA: Que ces idées-là ne surprennent point le coeur d'une personne dont le coeur est vraiment insensible, et que la crainte de perdre la liberté est un commencement d'esclavage.

FLAMINIA: Moi! je serais...

SILVIA: Je ne sais pas au vrai ce qui se passe dans votre coeur mais depuis quelques jours je vous trouve dans une rêverie qui ne vous est pas ordinaire. Vous ne cessez de me parler du danger que l'on court en aimant à tous moments. Vous apostrophiez l'amour. Il n'est point d'injure que vous ne lui diriez. S'il ne vous dit mot, pourquoi l'agacer.

FLAMINIA: Cesse de badiner Silvia, tes plaisanteries ne valent rien.

SILVIA: Les plaisanteries ne sont piquantes qu'autant qu'elles approchent de la vérité, mais changeons de propos puisque vous le voulez. Qu'il fait beau aujourd'hui, que la campagne est belle, jamais je n'ai vu le bois si charmant.

FLAMINIA: N'est-il pas vrai Silvia, les beaux endroits pour rêver.

SILVIA: Oh ma foi, pour la rêverie je suis sa très humble servante, elle ne convient qu'aux poètes et aux amants. Vous n'avez pas envie de faire des vers?

FLAMINIA: Oh, tais-toi, je te prie... tiens, écoute ces oiseaux, ne dirait-on pas qu'ils parlent? pour moi je m'imagine entendre ce qu'ils veulent exprimer.

SILVIA: Ces pauvres petits s'égosillent à chanter leur amour.

FLAMINIA: Qu'ils sont heureux, ils ne connaissent point le contrainte. C'est là l'image de la liberté.

SILVIA: Ils aiment cependant.

FLAMINIA: J'en conviens mais il leur est permis de dire en privé déraison. Ils se livrent à leur tendresse sans craindre les malheurs qu'entraîne l'amour après soi.

SILVIA: Bon, et quels sont donc ces grands malheurs qu'entraîne l'amour après soi.

FLAMINIA: Quels sont ces malheurs, ah, que n'a point à craindre un coeur amoureux.

SILVIA: Oui, lorsque le coeur pour lequel il soupire ne partage pas sa langueur, mais les oiseaux ne sont point dans ce cas-là et

si nous en croyons messieurs les poètes qui en parlent si souvent ils sont aimés aussitôt qu'amoureux.

FLAMINIA: Eh bien, suffit-il d'être aimé quand aime pour être tranquille, n'a-t-on pas à craindre les changements? non, te dis-je, je ne veux jamais aimer. Il est peu d'amant fidèle cependant on n'en voit aucun qui ne jure d'aimer toujours. Crois-tu par exemple que lorsque Lélío me fit des serments ...

SILVIA: Lélío, comment?

FLAMINIA: Tais-toi, je devine déjà ce que tu penses, tu es aujourd'hui d'une humeur extraordinaire. On ne saurait te parler, tu donnes un sens ridicule à tout ce qu'on te dit... (fols. 4r., 5r. et v., 6r. et v.)

Dans leur Dictionnaire (I, 116) les frères Parfaict soutiennent que Coppel s'était inspiré de la Princesse d'Elide de Molière et I. Jamieson reprend cette affirmation: "Les sujets sont pratiquement identiques..." (p.157).²¹ Mais, ainsi que le remarque Attinger, "à vrai dire il n'y a d'emprunt que le thème..." (p.359). Dans la manie de trouver des sources on ne regarde souvent que l'identité du sujet ou le squelette de l'intrigue. Or il importe d'examiner la coloration qu'on y donne. La comédie galante de Molière fut créée à l'apogée du règne de Louis XIV pour les fêtes qu'on nomma les Plaisirs de l'île enchantée. Un demi-siècle plus tard, pour un auditoire sceptique qui ne voit que ridicule dans les grands gestes, la scène entre Eurayle, prince d'Ithaque et son digne gouverneur Arbate est remplacée par la scène entre Lélío et son valet intrigant Trivelin; les alexandrins pompeux cèdent à un dialogue pétillant. En fait on peut se demander si Coppel s'était vraiment inspiré de Molière. N'oublions pas que Riccoboni, à l'instar des auteurs espagnols, avait aussi traité à plusieurs reprises un thème semblable.²² Selon son biographe Courville, ce dernier, "sans le vouloir, et sans se l'avouer... est entraîné par le vent du siècle vers cette comédie galante dont Molière

avait en passant donné le prototype, ... et le dépit amoureux qu'il inscrit en tant de formes, à l'école de Lope de Vega et de Moreto, sur le canevas qui guide ses comédiens, fera éclore d'ici quelques printemps toute une floraison de comédies où renaîtront en français le dédain, le tourment et la défaite des deux Dianes" (p.91). Coypel, qui avait bien étudié les ressources que lui offraient ses interprètes italiens, ne se serait-il pas mis plutôt à l'école de Lelio qu'à celle de l'auteur de la Princesse d'Elide?

Chez Molière les péripéties de l'intrigue et les divertissements grossiers cachent l'évolution psychologique de la princesse. Ses premières réactions sont-elles motivées uniquement par le dépit, ou ce dépit cache-t-il un amour naissant? On ne voit pas clair dans son coeur. Par contre Coypel nous fait comprendre dès les premières scènes que le coeur de Flaminia est atteint. Par la suite toute l'attention de l'auteur se porte sur sa lente découverte de ses vrais sentiments, et cette enquête est conduite avec des répliques dignes des héroïnes fraîches et raisonnables de Marivaux. Génie et tempérament mis à part, les différences entre ces deux auteurs peuvent être attribuées en grande partie aux interprètes, dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance, surtout dans un théâtre fondé sur l'improvisation et la primauté du geste. Flaminia avec son maintien fier et droit, son air capable, était faite pour jouer les jeunes filles lucides et un peu froides des premières comédies françaises de la troupe, tandis que Silvia, qui la supplanta de plus en plus à partir de 1721, traduisait peut-être mieux la nuance de sensualité tendre que Marivaux mettait dans ces rôles.²³ Cela dit,

il faut ajouter que chez Marivaux comme chez Coypel l'influence modératrice de la raison empêche toujours les excès de sentimentalité où se complairaient plus tard les nouvelles Héroïses. S'il faut en croire Levey: "Since reason did not seem to solve the century's problems, neither political nor artistic ones, it was replaced by a cult of feeling."²⁴ L'opposition est un peu trop tranchée. Des hommes comme Marivaux et Coypel n'avaient jamais cru que la raison pourrait remplacer le coeur, mais ils faisaient une différence entre le sentiment et la sentimentalité.

Flaminia se voit contrainte d'apprendre la nécessité des émotions. Elle avait cru que, pour s'estimer maîtresse de son coeur, elle devait laisser la raison y régner sans partage, mais les premiers traits de l'amour produisent chez elle une agitation dont Silvia, comme la Lisette de la Fille inquiète, reconnaît bien la source. Son émoi est aggravé par une vive imagination qui s'échauffe à mesure qu'elle s'efforce de réprimer les désirs naturels du corps. Cette faculté de sublimation apporte de nouveaux dangers: la beauté de la campagne fait rêver; la chanson des oiseaux devient une leçon de folie amoureuse. Malgré leur déraison, ces candides créatures ne craignent pas "les malheurs qu'entraîne l'amour après soi," leur folie est sans danger. En dépit de son manque d'expérience pratique de l'amour, Flaminia n'est que trop consciente de ses dangers. Elle a pu faire des observations et sa raison lui présente toutes les misères de l'infidélité. Sa méfiance est d'autant plus grande que la jeune fille, comme il est commun à son âge, tend à être absolue et à se porter aux extrêmes.

Tiraillée entre son amour inavoué et son amour-propre elle est vulnérable aux ruses de Trivelin. Celui-ci, pour la rendre sensible à la passion de Lélío, prétend que son maître va partir pour rejoindre une belle blonde dont il se serait épris. Flaminia est piquée :

FLAMINIA: Ah, les blondes sont fades.

TRIVELIN: Fades ou non il en devint amoureux. Dans le fort de sa passion son père, qui était ici, lui manda de venir le trouver, cet ordre le mit au désespoir. Cependant il fallut obéir. Il quitta la princesse, il arriva ici en rage, mais ce fut bien pire, sauf le respect que je vous doive, quand son père lui dit qu'il fallait qu'il songeât à vous faire la cour et qu'il prétendait le marier avec vous. Il devint furieux. Si vous saviez tout ce qu'il me dit. Le joli portrait qu'il me fit de vous, permettez-moi de le passer sous silence.

FLAMINIA: Comment Trivelin!

TRIVELIN: Vous m'avez ordonnez de vous dire la vérité, enfin, n'osant pas désobéir à son père, il vous fit quelques politesses, mais, si vous l'avez remarqué, c'était avec un air si contraint, si contraint...

FLAMINIA: Je n'en sais rien, je n'ai jamais daigné écouter ses discours.

TRIVELIN: Et c'est là justement son bonheur. Il s'est servi de votre indifférence pour autoriser le désir qu'il avait de retourner à Ferrare, il a fait accroire à son père qu'il était éperdument amoureux de vous, il part en secret et laisse sur le bureau du bonhomme un mot par lequel il lui marque que c'est le désespoir dans lequel l'a jeté votre mépris qui l'oblige à partir si brusquement. Voilà tout ce que je puis vous dire.

FLAMINIA: En voilà bien assez, va, suis ton maître, mais dis-lui de ma part qu'il peut se rassurer et que je conserverai le mépris que j'ai pour lui toute ma vie.

TRIVELIN: Oui mademoiselle.

FLAMINIA: Que je préférerais plutôt la mort que lui.

TRIVELIN: Fort bien.

FLAMINIA: Que je le regarde comme un monstre.

TRIVELIN: A merveille.

FLAMINIA: Mais comme un monstre effroyable.

TRIVELIN: Ho, que je vais le réjouir.

FLAMINIA: Le réjouir! ah, si cela lui peut faire plaisir, garde-toi bien de lui dire... non, non Trivelin ne lui dis rien ... va, laisse-moi ... mais ... attends ... tiens, dis lui plutôt que j'ai reçu cette nouvelle avec une joie incroyable ... enfin tu sais mieux que moi ce qui peut l'affliger ... afflige-le donc si tu peux, n'épargne rien pour y réussir.

TRIVELIN: Oh si vous vouliez, je saurais bien le moyen de le mettre au désespoir, mais vous ne voudriez pas ... d'ailleurs je n'y faisais pas réflexion, c'est mon maître après tout et s'il venait à le savoir, il me chasserait.

FLAMINIA: Quoi, parle ... que pourrais-tu faire Trivelin? Je te prendrai plutôt à mon service après, explique-toi donc!

TRIVELIN: Oh, j'ai tant de répugnance ...

FLAMINIA: Ah, je t'en conjure mon pauvre Trivelin.

TRIVELIN: Vous priez les gens de si bonne grâce qu'il n'y a pas moyen de vous refuser. Tenez, je n'aurais qu'à lui dire que vous l'aimez et que vous consentez à l'épouser. Cela le jetterait dans un désespoir horrible, et vous comprenez bien qu'étant amoureux d'un autre objet et ayant dit à son père qu'il brûle pour vous...

FLAMINIA: J'entends bien ... mais s'il allait croire que je l'aime, moi, d'un autre côté ...

TRIVELIN: Vous avez raison, restons-en là. Adieu.

FLAMINIA: Non, non Trivelin, je veux qu'il soit puni.

TRIVELIN: Mais comment faire?

FLAMINIA: Fais ce que tu voudrais. Il n'importe pourvu que tu le chagrines. (fols. 8r. et v., 9r. et v.)

Trivelin part pour faire à sa volonté mais la farouche chasserresse n'en est pas soulagée pour autant:

FLAMINIA: As-tu bien entendu ma chère Silvia? Lélío me quitte, ce Lélío qui me jurait un amour éternel.

SILVIA: Vous en voilà grâce au ciel débarrassée, je vous en fais mon compliment.

FLAMINIA: Ah, tu badines mal à propos.

SILVIA: Non vraiment, je ne badine point. Vous craignez l'amour. Vous ne voulez point entendre parler d'hymen, celui qui se disait votre amant, et que l'on vous offrait pour époux, part; je ne vois rien de plus gracieux pour vous. Que voulez-vous de mieux? Il vous laisse en liberté.

FLAMINIA: Ce que je voulais de mieux? C'était à mes froideurs que je voulais devoir cette liberté, qu'il me laisse cette liberté ... moi libre ... Silvia, si j'osais te dire ... n'as-tu jamais aimé? ne pourrais-tu point m'aider à pénétrer quel est le trouble qui m'agite? pourquoi le départ de Lélío m'offense-t-il si fort? pourquoi? Tu ne me réponds rien!

SILVIA: Je suis en train de donner un sens ridicule à tout ce que l'on dit et j'aime mieux me taire. (fols. 9v., 10r.)

Aux fabulations de Trivelin, Flaminia avait éclaté en propos

méprisants qui marquaient un dédain tout opposé à la réalité de ses sentiments. Elle avait voulu une liberté basée sur la raison mais le prétendu dédain de Lelio ne fait qu'aviver la folie qui s'est emparée de son coeur. Honteuse de sa faiblesse, blessée dans son amour-propre, elle ne sait plus où elle en est. La peur de souffrir l'avait rendue méfiante de l'amour; cependant elle fait souffrir à son tour, même aux dépens de son propre bonheur. Heureusement l'amour de la vie viendra à bout de l'amour-propre, mais pas avant que soit jouée une comédie de masques. L'amour subit donnait aux partenaires une possibilité de sincérité, envers eux-mêmes et envers autrui. Sans s'y arrêter, ils se sentent obliger de feindre dédain pour dédain. Ce thème existe aussi chez Molière qui, comme Riccoboni, s'était inspiré de la comédie espagnole de Moreto el Desden con el desden. C'est donc, répétons-le, par le canal de la Comédie-Italienne que le thème espagnol rejoint le courant du siècle, enrichi d'une finesse psychologique que Molière n'avait eu ni le temps ni peut-être l'inclination de mettre dans sa Princesse d'Elide.

Revenons aux Amours à la chasse. A ce point de l'intrigue le mensonge semble régner en maître, il va falloir en suivre les méandres pour arriver au vrai. Tandis que Flaminia s'interroge sur ses réactions aux fausses révélations de Trivelin, Lelio paraît, botté comme pour un voyage. Flaminia joue le rôle que le valet lui avait recommandé, celle de l'amante délaissée. Lelio, étonné de ce revirement, se justifie: il ne partait que par désespoir.

FLAMINIA: Taisez-vous, je sais tout, je sais que dans le temps que votre bouche me jurait un amour sans égal, votre coeur était à Ferrare. Hélas ne devais-je pas m'en apercevoir d'abord de quel air, avec quelle froideur me prononciez-vous ces perfides serments, mais qui vous obligeait à feindre? Pourquoi me trompiez-vous, puisque vous ne pouviez m'aimer, que ne me laissiez-vous goûter l'heureuse paix dont je ... mais ma chère Silvia, j'en dis trop.

LELIO: Io avrei potuto turbare la pace ... voi girate altrone i vostri sguardi e ch'è non degnate mirare un amante che ...

FLAMINIA: Laissez-moi, Lelio, allez, partez, Silvia, qu'ai-je dit? (fol. 12r.)

Encouragé par le trouble évident de la jeune fille, Lelio confesse que son départ était une ruse. Flaminia riposte alors en donnant la même explication à sa confusion. Indécise, elle danse autour du gouffre de l'aveu. Sur ces entrefaites Trivelin survient et emmène son maître, laissant les deux femmes interdites:

FLAMINIA: Que vois-je? Silvia que dois-je croire? part-il, ne part-il pas, m'aime-t-il, ne m'aime-t-il pas? O ciel! mais je le laisse aller.... Dans quel trouble me vois-je. C'en est donc fait, j'aime, j'aime, et qui aime-je? Va, ingrat! non je n'aime point, je suis piquée et je prends mon dépit pour de l'amour, ... mais que peut causer mon dépit si ce n'est l'amour? Non, non, je me trompe moi-même.... (fol. 14v.)

Pour dissiper son chagrin la belle chasseresse ordonne de sonner du cor, mais voici l'Amour qui sort d'un bosquet avec sa suite:

Ah belle Flaminia, c'est vous. Il y avait longtemps que j'avais envie de faire connaissance avec vous, tout le monde vous parle de moi, cependant je n'avais pas encore pu obtenir de vous aucune audience. (fol. 14v.)

"Il se forme une lutte entre les Amours et les chasseurs qui est imitée par les instruments entre les violons et les cors. Les Amours

enchaînent les chasseurs avec des guirlandes, et tous ensemble forment un ballet au son des cors réunis avec les violons." ²⁵ Trivelin avoue ses machinations; les amants s'expliquent et la comédie s'achève sur l'injonction de l'Amour: "Que le reste de ce jour se passe en divertissements qui signalent ma victoire. Tendres amants l'Amour ne veut pas vous quitter avant que vous ne soyez mariés." (fol. 16v.)

Ainsi, comme le veut Bernard Teyssède, "le plus catégorique démenti s'impose aux opinions reçues sur cette fin du XVII^e siècle où le rationalisme aurait éliminé toute poésie; en vérité, le développement scientifique et technique permit tout à la fois une philosophie de la Raison et une esthétique du sentiment; du syncrétisme traditionnel, autoritaire, dogmatique, académique se sont différenciés, d'un même mouvement divergent la science de Leibnitz et Newton, l'art de Couperin et Watteau."²⁶

Ajoutons qu'il ne faut pas trop appuyer sur la différence entre une philosophie de lumières et une esthétique du sentiment. Certains esprits imaginaient la possibilité d'une entente entre la Raison et la Folie du même ordre que celle qu'effectuera Marivaux dans la Réunion des Amours. Une telle union est le thème essentiel des Folies de Cardénio (1721). Malgré une mise en scène fastueuse où dansèrent le roi et de jeunes nobles de la cour, ce ballet fut un échec et valut à Coppel, nous l'avons vu, un brevet du Régiment de la Calotte. Il se peut qu'à cause du sujet, tiré d'un épisode marginal du roman de Cervantes, l'assistance ait espéré y retrouver le verve pittoresque des cartons de la suite des Aventures de Don Quichotte. Elle fut déçue. On y remarque déjà la tendance

moralisatrice qui s'accroîtra sous l'influence de la pieuse reine Marie Leczinska.²⁷ En outre le caractère officiel de la pièce avec ses louanges obligatoires du roi encourageait une versification assez plate:

Venez ASTRE NAISSANT, notre espoir le plus doux,
Annoblissez les jeux qu'on prépare pour Vous. 28

De plus le mélange d'allégorie et de ballet ne se prêtait pas aux finesses psychologiques des Amours à la chasse. Le roi eut le dernier mot et déclara Cardénio ennuyeux (cf. I. Jamieson, p.107). Dans son cas l'ennui provenait peut-être du message de la pièce qui, comme la Réunion..., l'incitait à tempérer ses plaisirs par la sagesse. Pour illustrer cette leçon Goyzel avait imaginé une série d'entrées de ballet reliées par le thème de Cardénio rendu fou par l'amour. Ces fêtes brillantes furent précédées par un prologue où le Chagrin, sous la figure de la Raison, arrive au palais du roi. Il est fâché de trouver que la Raison y fait déjà son séjour:

Il n'importe, avec elle on ne verra paraître,
Et l'on aura peine à connaître,
En nous voyant les mêmes traits,
Qui des deux est la véritable;

Mais pourrai-je jamais
A la Raison être semblable?
De mon front soucieux effacerai-je bien
Ces rides qui jamais n'altèrent le sien? (p.7)

A ce moment le Plaisir arrive avec une suite composée de Jeux qui dansent. Le Chagrin offensé le gronde:

Fuis de ces lieux, Plaisir trop séducteur;
Viens-tu dans cette cour, pour attaquer le coeur
Du Jeune Roi qui de la France
Fait l'unique espérance?
Porte ailleurs ton fatal poison,
Fuis d'un séjour qu'habite la Raison.

LE PLAISIR

Je suis ce Plaisir innocent,
Dont le monde naissant
Goûtait si bien les charmes;
Bannis ces d'injustes alarmes;
Et pour combler mes vœux,
Daignez régler mes jeux. (pp.8-9)

Le Plaisir avait cru s'adresser à la Raison et l'entrée de la véritable Raison le confond. Le Chagrin toujours hargneux menace sa rivale:

Volez, Fureur, de ce séjour,
Chassez ma funeste rivale.

LA RAISON

Non, ce n'est que par la douceur
Que je chasse l'Erreur;
Imite mieux le noble caractère
De la Raison:
C'est trop peu emprunter et mes traits et mon nom,
Bannis cette indigne colère. (p.11)

L'arrivée de Minerve met fin à ces débats. Le Chagrin croit la mettre de son côté en blâmant les fêtes qu'on est en train de préparer:

Sagesse, approuves-tu la fête
Que dans cette cour on apprête,
Est-ce donc dans le sein du Plaisir trop flatteur,
Que peut s'élever un grand coeur?

MINERVE

Oui, souvent le Plaisir ami de la Jeunesse,
Sert aux desseins de la Sagesse;
Je veux aujourd'hui par sa voix,
Apprendre au Roi, que j'élève et qui m'aime,
Jusqu'où peut aller l'égarement extrême
Des faibles coeurs que l'Ancur asservit à ses lois...
(p.13)

Par le moyen de ce prologue Coypel posa le problème de la définition du mot "raison." D'un côté on pourrait imaginer une divinité austère qui condamne les plaisirs, méritant ainsi le nom du Chagrin; de l'autre une Raison qui au nom de la sagesse justifierait les plus bas calculs d'un libertinage cérébral. Selon Coypel la vraie Raison ne ressemble à aucune de ces définitions. Bien qu'elle condamne "les transports" d'un Plaisir rebelle, elle n'est ni ridée, ni triste, ni coléreuse. Trop sage pour nier un Plaisir qui s'asservit à ses lois, elle accepte qu'une douce folie ait une place dans sa suite. Les barrières que la doctrine cartésienne dressa entre le monde des sens et le monde de l'esprit sont en train de tomber, libérant ainsi le terrain qui séparait le corps et l'âme, pour en faire un lieu où pourront se rencontrer le plaisir et la raison.

Suivant l'opinion de I. Jamieson, les Folies de Cardénio est une pièce contre l'amour (p.153). Il est vrai que Minerve critique les "faibles coeurs que l'Amour asservit à ses lois;" cependant, à l'instar de ce plaisir devenu arcadien et innocent, l'Amour, revenu des égarements de la passion, peut prétendre à l'approbation de la Raison. Il est toujours question d'équilibrer le coeur et l'esprit -- interprétation soulignée par la troisième entrée où le roi même dansa le rôle de l'Amour, célébrant ainsi l'union de ce dieu avec l'Hymen.

* * *

Est-il besoin d'insister sur tout ce que le théâtre de Marivaux

doit à ces premières surprises de l'Amour, tant chez Autreau que chez Coppel? La lutte constante entre la Folie et la Raison donne aux comédies telles que le Jeu de l'Amour et du Hasard leur tension dramatique. Le cri de Silvia, "Ah! je vois clair dans mon coeur" (II, 12, p.708), ne consacre-t-il pas une union de contraires: une Folie qui s'assagit, une Raison qui adoucit ses traits? Sous le coup du premier choc donné aux sens, la danseuse de l'Amour au Théâtre-Français, la Flaminia de Coppel et la Silvia de Marivaux se révèlent soeurs -- des jeunes filles émues mais lucides qui hésitent à entrer dans la ronde, à s'embarquer. Leur raison leur expose les périls de la danse, du voyage (le rythme trop entraînant, les rochers dangereux de la passion) mais elles n'osent pas se refuser aux instances de leurs coeurs; de peur de s'égarer dans un excès de calcul qui dessèche la source des sentiments spontanés. Elles cèdent à une douce folie, sans pour autant renoncer à l'espoir d'un amour raisonnable. Cupidon même s'en rend garant à la fin des Amours à la chasse. Il rassure Flaminia: "voulez-vous résister encore? L'Amour veut aujourd'hui vous choisir un époux et l'Amour en votre faveur promet de se raccommoder avec l'Hymen" (fol. 15v.).

Cependant après tant de feintes, de cruauté et de mauvaise foi, cet amour peut-il survivre dans le mariage? La Silvia du Jeu ... nous en donne peut-être la réponse. Pour elle et pour Dorante le souvenir d'une fausse histoire de valet et de soubrette sera un antidote contre le poison du temps: "si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi, combien mon coeur gardera le souvenir de l'excès de tendresse qu'il me montre! si vous saviez combien tout ceci va rendre notre union aimable! Il ne pourra jamais se rappeler

notre histoire sans m'aimer; je n'y songerai jamais que je ne l'aime" (III, 4, p.715). Le verbe songer est révélateur; il va falloir aux amants un peu d'illusion.

A propos de Watteau, Tourcauld évoque une "société épuisée, se grisant de l'espoir des ivresses, cueillant partout des fleurs d'illusion sur les chemins de la mort" ("scènes galantes," p.353). La phrase est jolie mais excessive. Elle conviendrait davantage aux bergers de Versailles à la veille de la Révolution. Au coeur de la fête galante scintille un refus de l'angoisse. L'illusion est assumée pleinement comme une nécessité. Le théâtre poétique qui, selon Coleridge, dépend d'un "willing suspension of disbelief," est une métaphore parfaite de ce consentement à l'illusion dont le séjour, si l'on se rapporte aux Chimères de Piron, est Cythère:

(v.o.) Les désirs, la crainte et l'espoir,
 Tout est chimérique à Cythère,
 La peine et le plaisir que l'on y croit avoir
 Ne sont au fond qu'une chimère.
 Puisque malgré nos soins
 L'erreur est inévitable,
 D'entre ces erreurs au moins
 Choisissons les plus aimables. (B.N. MS. 9316, fol.51v.)

Si cette société clairvoyante se permet peu d'illusions, il lui en faut tout de même; particulièrement en ce qui concerne l'amour -- dérèglement de l'imagination, diraient les hommes de la Régence, qui fait croire qu'on est aimé. Comme remarque finement Rémy G. Saisselin: "Love too was but a dream, for in this world where one knew that one had to have illusions in order to be happy, which in fact comes to mean

that one has ceased to have any, even love was an artfully constructed illusion." ²⁹ La moralité de l'opéra lullien traitait l'amour d'illusion: "Ce que l'amour a de charmant,/ N'est qu'une illusion qui ne laisse après elle/ Qu'une honte éternelle./ Ce que l'amour a de charmant/ N'est qu'un funeste enchantement" (Armide, PG III, 165). Soit: la Régence accepta volontairement un amour qui, à la limite, ne menait à rien, qui était ridicule, inconmode, créé de toute pièces, semblable à ces amours de fantaisie survenus dans une ville étrangère le jour où on la quitte (fruits du dépaysement et de la disponibilité du voyageur) et qui sont comme l'espoir soudain d'un amour impossible. Les constructions métaphysiques étaient discréditées, mais leur beauté dépendait-elle de leur valeur absolue? Commentant le résumé des Chimères publié dans le Mercure, les frères Parfaict remarquent: "ils n'ont rien dit aussi sur la hardiesse de la fiction de l'auteur qui a placé le séjour de la Vérité au pays des chimères" (Dictionnaire, II, 89). Il y avait là effectivement une démarche assez hardie mais qui s'accorde avec l'évolution de la pensée philosophique. On reconnaît les sources physiologiques des sentiments, sans nier la valeur subjective de ceux-ci. Les belles émotions que l'amour suscite ne peuvent être justifiées par la raison; il faut par un acte conscient en accepter la folie.

Chapitre V - Notes

¹ Pierre Trahard, par exemple, dans les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1931; rpt. Genève: Slatkine, 1967) affirme avoir lu beaucoup de pièces de théâtre sans y avoir vu une sensibilité naissante. Selon lui: "Rien, dans les vingt premières années du XVIIIe siècle ne porte le marque d'un changement radical," pp.13-14.

² Cf. Enid Welsford, The Fool (1935; rpt. London: Faber and Faber, 1968), pp.203-5.

³ Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique (Paris: Gallimard, 1972).

⁴ Macchia, Watteau, p.8. Cette affirmation est confirmée par les titres de quelques pièces contemporaines: le Triomphe de la Folie, 5e entrée des Fêtes vénitiennes; Arlequin baron allemand ou le triomphe de la Folie, 1712; le Triomphe de la Folie, 1723.

⁵ Le Régiment de la Calotte, TF V, 15; Les Aventures de Cythère, fol. 83r.; Le Temple de Mémoire, TF VI, 26.

⁶ Le Régiment de la Calotte, TF V, 9; Le Temple de l'Ennui, TF II, 272-3.

⁷ William Willeford, The Fool and his Scepter (Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, 1969), p.34.

⁸ Regnard, Le Mariage de la Folie, divertissement des Folies romanesques, dans Oeuvres complètes, II, 260.

⁹ Sur son origine voir Léon Hennet, Le Régiment de la Calotte (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1886), pp.1-3.

¹⁰ Pour une exposition détaillée de la devise voir Recueil de brevets sur la Calotte, fols. 1r.-7r.

¹¹ Cf. l'oeuvre de Sebastien Brant du même nom, 1494.

¹² Thomas Wright, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art (1865; rpt. New York: Frederick Ungar, 1968), suggère que les grelots étaient une satire des modes extravagantes du 14^e et du 15^e siècle, p.205. Les deux explications sont possibles.

¹³ Cf. Rudolf Wittkower, "Chance, Time and Virtue," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1 (avril, 1938), 315, sur les relations entre Chance, Fortune et Folly.

¹⁴ Ausonius, tr. H.G. Evelyn White (Loeb Classical Library), II, 174, 176.

¹⁵ Abbé Paul Tallemant, Le Voyage de l'île d'amour, à Lcidas, dans Garnier, C. G. T. Voyages imaginaires (Amsterdam, 1787-89), p.269.

¹⁶ Dancourt, L'Impromptu de Livry, dans Oeuvres, 2e ed., 1711, VI, 264-5.

¹⁷ Cf. par exemple Belles n'écoutez rien

¹⁸ Cf. Louis de Fourcauld, "Antoine Watteau: scènes et figures théâtrales," Revue de l'Art, 15 (1904), p.201, Mirimonde, p.272, Pilon, p.100 et Montagné, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Watteau, No.187, dans L'Opera completa di Watteau.

¹⁹ Dacier, Jean de Jullienne, pp.64-5, propose l'Amante romanesque d'Autreau, George Dandin de Molière et les Fêtes de l'Amour et de Bacchus de Lulli.

²⁰ Paris: Pierre Ribou, 1713, p.5.

²¹ Si les sujets sont identiques, le parallélisme des scènes est minime. Tout au plus peut-on rapprocher les scènes suivantes: Molière, I, 1- Coypel, sc.3; Molière, II, 1- Coypel, sc.7; Molière, III, 3 et 5- Coypel, sc.8.

²² La Dame amoureuse par envie, 1716; Rebut pour rebut, 1717.

²³ La première Surprise de Marivaux consacrait un échange d'emplois. Silvia joua le rôle de la Comtesse et Flaminia la soubrette Colombine.

²⁴ Michael Levey, From Rococo to Revolution (New York: Praeger, 1966), p.12.

²⁵ Le Mercure d'août 1718, p.72.

²⁶ Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV (Paris: Bibliothèque des Arts, 1957), p.537.

²⁷ Sur l'influence de la reine voir Florence Ingersoll-Smouse "Charles-Antoine Coypel (1694-1752)," Revue de l'Art, 37 (1920), 148.

²⁸ Paris: Ballard, 1720, p.14.

²⁹ "The Rococo as a dream of happiness," The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 19 (1960), 149.

CHAPITRE VI

LE PELERINAGE A CYTHERE

Pour une bonne fois séparons-nous,
 Très chers messieurs et si belles mesdames.
 Assez comme cela d'épithalames,
 Et puis là, nos plaisirs furent trop doux.

Nul remords, nul regret vrai, nul désastre!
 C'est effrayant ce que nous nous sentons
 D'affinités avecque les moutons
 Enrubannés du pire poétastre.

(Verlaine, La Dernière fête galante, Oeuvres, p.468)

Après s'être complu aux amours en demi-teinte des Fêtes galantes, Verlaine s'est insurgé contre une certaine interprétation de l'Embarquement pour Cythère. Cependant si le pèlerinage de Watteau ne comportait pour le 18e siècle "nul remords, ... nul désastre," il ne fut ni si chaste, ni si "doux" que le prétendait Verlaine.

Où retrouver le vrai Embarquement sinon au théâtre. Cela semble si évident que les critiques d'art se sont précipités sur chaque pièce qui comportait un départ galant, annonçant avec triomphe la source de l'Embarquement pour Cythère. Mais tant de sources équivalent à aucune. Bien rarement s'interroge-t-on sur le sens de ce thème si largement répandu. Pour arriver donc à la source de l'inspiration de Watteau,

remontons le chemin du théâtre et si, chemin faisant, nous retrouvons quelques pièces jusqu'ici ignorées, ce n'est point pour gonfler la liste des sources mais pour établir définitivement la grande diffusion du thème sur les scènes de l'époque. Cela fait nous chercherons à en dégager la signification.

D'abord remarquons que la Régence n'avait pas inventé le pèlerinage à Cythère. Depuis l'époque classique Cythère, aujourd'hui Cérigo, avait été, avec Chypre, un des lieux consacrés à Vénus. En littérature on peut faire remonter le thème au moins au Songe de Poliphile (1499). Plus près de notre période, un ballet de cour du règne d'Henri IV greffa sur la mythologie amoureuse un vocabulaire religieux. Des pèlerins d'amour viennent demander l'aumône aux dames:

Nous sommes pèlerins qui faisons ce voyage
En Chypre, où nous avons notre pèlerinage,
Parce que dans cette île est le temple d'Amour.
Exercez envers nous vos charités, mesdames,
Le dieu que nous servons pourra bien quelque jour
Reconnaître cette oeuvre à l'endroit de vos âmes....

Pour vous la demander sommes ici venus,
Nos habits ne sont point à preuve de froideurs,
Mesdames vous savez qu'il faut vêtir les nus,
Et qu'en hiver on prend les chaudes couvertures. 1

Le thème de l'embarquement se précisa dans une pastorale du début du 17^e siècle, le Voyage de Cythère, qui met en scène des personnages dont les seuls noms annoncent le premier théâtre de Corneille -- l'Amour, la Vertu, le Devoir. Dès les premiers vers le départ est sonné:

Tendres amants, embarquons-nous,
 Partons, voguons à Cythère.
 Profitons d'un zéphyr si doux,
 Le ciel est pur, un beau jour nous éclaire,
 La mer est belle, embarquons-nous. 2

Après cette évocation lyrique chantée par un choeur d'amants, un berger incite sa bergère à partir, mais celle-ci comme ses soeurs (pour-tant moins prudes) de la Régence hésite à monter dans le vaisseau:

Souvent le calme est suivi de l'orage,
 Souvent le zéphyr est trompeur,
 On trouve mille écueils, en ce charmant voyage
 De se fier aux flots, c'est une folle erreur,
 Et la tempête et le naufrage
 Me font peur. (fol. 63v.)

Après des débats interminables sur la vertu, le devoir et l'honneur elle cède à ses sentiments:

Quel trouble! quelle ardeur s'empare de mes sens,
 Amour je cède à ta puissance,
 Contre des feux si séduisants
 Qu'un coeur fait peu de résistance. (fol. 65r.)

Au terme des épreuves les amants abordent à l'île de la félicité parfaite où règne "un printemps éternel" (fol.70r.). Le ton enjoué du Ballet des pèlerins... le rapproche des oeuvres de la Régence, mais ici nous sommes dans le monde de l'Astrée où la sensualité est voilée et où l'on se porte vers un amour absolu. Toutefois les éléments de l'embarquement sont bien en place -- le temps propice, la métaphore du voyage et de ses dangers, les hésitations de la femme. On a parfois

cité les Amours de Psyché et de Cupidon de La Fontaine comme une source de la mythologie cythérienne mais n'oublions pas que ce roman est contemporain d'oeuvres précieuses dans lesquelles les auteurs se plaisaient à imaginer des îles galantes -- l'île de la coquetterie d'Aubignac, l'île imaginaire de Mlle de Montpensier, les Indes du couchant de Baudeau de Somaize, sans oublier l'île d'Amour de l'abbé de Tallemant; et qu'est la célèbre Carte de Tendre sinon l'itinéraire de Cythère.³ Mais bornons-nous au théâtre puisque le mythe de l'embarquement sera pour la Régence un mythe d'essence théâtrale.

Le thème de l'embarquement fait son apparition à l'Opéra dans la dernière décade du Grand Siècle sous la forme encore générale de l'amour représenté comme un voyage. La Motte, à qui revient le mérite d'avoir fait évoluer le thème, le reprend et le travaille jusqu'à ce qu'il devienne l'embarquement pour Cythère. Notons brièvement ces manifestations lyriques.

1697 - Aricie de Pic: des amants et des amantes viennent rendre hommage à l'Amour dans l'île inconnue; ils sont en effet pèlerins (3e entrée, sc.8).

1699 - Le Carnaval de Venise de Danchet: pendant un divertissement un barcarolle décrit l'amour comme un voyage et invite à s'embarquer (III,4).

1699 - Amadis de Grèce de La Motte: une fête de matelots amène le thème du voyage (IV, 4).

1704 - Le Carnaval et la Folie de La Motte: une troupe de matelots

font naufrage dans l'île de la Folie et chantent le voyage amoureux (II, 3). Il y a une certaine identité entre cette île (l'île fortunée selon Erasme, p.20) et Cythère.

1705 - La Vénitienne de La Motte: au cours des fêtes du carnaval Zerbin incite les amants à partir pour Cythère. Citons à titre d'exemple quelques vers d'Amadis de Grèce, puis quelques-uns de la Vénitienne:

Goûtez, malgré les vents, la plus charmante paix,
 Ne craignons plus le naufrage,
 Vivons heureux, triomphons à jamais
 Des écueils de l'orage.
 Le vent nous appelle,
 La saison est belle,
 Il faut s'embarquer....

Sans verser des larmes,
 Ni souffrir d'alarmes,
 Un port plein de charmes
 Ne peut nous manquer:
 Quand un coeur s'engage
 Au temps du bel âge,
 Les vents, ni l'orage,
 N'osent l'attaquer. (RG VI, 401-2)

Que pour Cythère
 Chacun vienne s'embarquer;
 Pour être heureux il faut risquer.
 Quand on sait plaire
 Jamais le vent n'est contraire,
 Jeunes coeurs venez tous,
 Il n'est point d'écueils pour vous....

Au plus aimable voyage
 L'Amour veut nous engager;
 Ce dieu commande à l'orage,
 Vous voguerez sans danger.

Il est cent douceurs qu'on goûte
 Dans l'espoir d'un plus doux sort;
 Et les plaisirs de la route
 Valent presque ceux du port. (RG VIII, 410, 412)

1706 - Alcione de La Motte: on revient au thème général du voyage (III,3).

1710 - Diomède de La Serre: il s'agit d'un embarquement pour Cythère mais le but du voyage est lié à un thème tragique qui dément le sens des vers (III, 3).⁴

1713 - Les Amours déguisés de Fuzelier: pour le prologue "Le théâtre représente un port de mer où la flotte des Amours est prête à faire voile pour l'île de Cythère. Vénus est accompagnée des Jeux et des Plaisirs déguisés en matelots" (RG XI, 6). Vénus et Bacchus encouragent les amants: "Embarquez-vous, suivez le tendre amour.... Bacchus vous conduit à Cythère/ Et l'Amour doit y couronner vos vœux" (pp.6, 12).

1716 - Les Fêtes de l'Été de Pellegrin: dans la 3e entrée de ce ballet, les Soirées de l'été, le décor représente les rives de la Seine au moment du coucher du soleil. Zerbin, un valet intrigant, fait l'appel au départ:

Tendres amants, la barque est prête,
J'ai trompé les yeux du jaloux:
Venez, c'est à l'Amour de couronner la fête;
Embarquons-nous. (RG XII, 56)

Environ 1713 la métaphore du voyage passe à l'état de cliché à l'Opéra; toute fête de matelots exige quelques vers sur un thème désormais usé. Notons-en quelques titres: 1713 - Médée et Jason de La Roque (IV, 8); 1714 - Les Fêtes de Thalie de La Font (1ère entrée); 1715 - Théonoé de La Roque (III, 6); 1716 - Ajax de Mennesson (V, 4); 1722 - Renaud de Pellegrin (II, 3); 1725 - La Reine des Péris de Fuzelier (I, 4).



Fig. 14 ANTOINE WATTEAU,
L'Ile de Cythère.

Au moment où le thème commençait à faire son chemin à l'Opéra, l'embarquement fut évoqué aussi à la Comédie-Française dans les Trois cousines de Dancourt (1700). Nous devons à Fourcauld la suggestion que cette paysannerie, qui se passe à Creteil, inspira l'Ile de Cythère, première esquisse de l'Embarquement (Fig.44). Selon lui ce petit tableau n'est rien d'autre que la traduction quasi-littérale de la scène finale de la comédie de Dancourt (cf. "Scènes théâtrales"). Qu'il nous soit permis de nous attarder un peu sur cette théorie, devenue "un fait acquis de l'histoire de l'art," mais en somme si peu fondée.⁵ En effet il s'agit dans ce finale d'un embarquement. On y voyait une pèlerine qui chantait:

Venez dans l'île de Cythère
En pèlerinage avec nous... 6

Suivant l'exemple de Fourcauld ces vers ont été souvent cités pour prouver la source de l'inspiration de Watteau, mais un coup d'oeil jeté sur le texte est suffisant pour comprendre que s'il a pu être une source parmi d'autres du thème de l'embarquement, il est loin d'être le modèle littéral de l'Ile de Cythère. En premier lieu le pèlerinage n'est qu'une ruse pour obliger les parents des pèlerins à consentir à leur mariage. Deuxièmement il n'est question d'un voyage par bateau qu'en quelques vers des divertissements. Au contraire il est indiqué plusieurs fois que le pèlerinage se fera par la route et que son terme se trouve dans les environs de Paris, c'est-à-dire en sens opposé à la Marne, vers le nord ouest.⁷ La scène 12 qui précède l'intermède final se passe près du village d'où on voit venir les pèlerins et les pèlerines (p.504). Les

autres intermèdes étaient chantés dans les mêmes lieux que les scènes qui les précédaient et nous n'avons aucune raison de croire qu'ici on aurait effectué un changement de décor. De plus, même un décorateur fantaisiste aurait-il brossé un décor dont ni les montagnes neigeuses, ni la lagune tranquille ne correspondaient en quoi que ce soit au paysage de l'île de Seine? ⁸ Ainsi l'argument de Fourcauld résiste mal à une confrontation avec le texte.

Qu'en reste-t-il sinon le titre d'un dessin préparatoire gravé dans les Figures françaises et comiques (1726-28), Mlle Desmares jouant le rôle de pèlerin. Bien que cette actrice ait pu chanter ce rôle, nous savons qu'il ne faut pas trop se fier à des titres assignés après la mort de Watteau. Il faut remarquer que Fourcauld ajoute (ce que ses disciples n'ont pas toujours fait) qu'aucune scène de Dancourt ne répond exactement à la vision de Watteau et il souligne l'indépendance de ce dernier vis-à-vis de ses sources théâtrales ("Scènes théâtrales," p.206).

Après cette mise au point qui s'imposait, revenons à la période où Watteau prépare lentement son morceau de réception à l'Académie (1712-1717). A ce moment le thème de l'embarquement devenu banal à l'Opéra connut un regain de vie à la Foire où une véritable floraison d'oeuvres le célébraient sur le mode mineur. C'est Fuzelier qui fournit le trait d'union. Il nous raconte lui-même, dans un manuscrit autographe, que le duc d'Orléans et des seigneurs de la cour, ayant assisté vers 5 heures à la première des Amours déguisés, voulurent bien terminer la soirée à la Foire avec les cocasseries de ses Pèlerins de

Cythère.⁹ Ecrivain habile et prolifique, Fuzelier s'était emparé des deux conceptions de l'embarquement, réaliste et imaginaire, sans toutefois en éviter la contagion, car au caractère bouffon et gaillard de la pièce foraine se mêla un peu de la nostalgie de l'idéal inhérent au thème. Voici le compte-rendu de ces embarquements forains.

1713 - Les Pèlerins de Cythère de Fuzelier: Arlequin et Pierrot, maîtres des coches de Cythère embarquent divers Parisiens masqués qui veulent partir pour Cythère.¹⁰

1714 - Les Pèlerins de Cythère de Letellier: le succès du Festin de Pierre détermina Octave à demander à l'auteur les Pèlerins de Cythère ou les aventures d'Arlequin à Cythère. Pierrot et Mezzetin enlèvent Colombine et Marinette, puis les abandonnent à Cythère. Arlequin et Scaramouche leurs anciens amants courent après et retrouvent leurs maîtresses dans l'île de l'amour. Tout finit par leurs mariage. On ne connaît aucun exemplaire de cette pièce publiée à Marseille en 1717 mais les frères Parfaict en citent ce vaudeville:

(n.i.) Vous qui cherchez des maris,
Venez nous voir à Cythère,
Parmi nos jeux et nos ris,
Vous trouverez votre affaire:
Mariez, mariez, mariez-vous,
Sans façon et sans mystère:
Mariez, mariez, mariez-vous,
A la mode de chez nous. (Dictionnaire, IV, 88)

1715 - Les Aventures de Cythère de Charpentier: l'intrigue de cette pièce ressemble fort à celle de l'oeuvre de Letellier. D'ailleurs les



Fig. 45 Frontispice des Pèlerins
de la Mecque.

frères Parfaict remarquent dans leur Dictionnaire que "l'auteur même ne s'est pas fait beaucoup de scrupule de placer des vaudevilles qui avaient paru au Théâtre de l'Opéra-Comique" (I, 334). La deuxième scène rassemble tous les éléments de l'embarquement dans une mise en scène définitive.

1716 - L'Ecole des amants de Lesage et Fuzelier: dans la scène 7 on voit aborder dans une île enchantée des habitants et des amants de Cythère. La scène est extérieure à l'intrigue et témoigne d'un emploi de plus en plus sommaire du thème.

1716 - Les Arrêts de l'Amour de Lesage et d'Orneval: il n'y a pas de pèlerinage proprement dit mais l'action se passe dans le temple de l'Amour à Cythère où il reçoit des amants.

La période d'activité foraine que nous venons de passer en revue coïncide étroitement avec la genèse du chef-d'oeuvre de Watteau qui en paraît comme l'apothéose -- les années vingt ne verront que des embarquements de convention où, s'il faut en croire le frontispice des Pèlerins de la Mecque, la mise en scène s'inspira du maître (Fig.45). Citons pourtant ces oeuvres qui signalaient la fin d'une certaine délicatesse que la Régence mettait dans ses plaisirs, et qui annonçaient la sensualité plus affichée du règne de Louis XV.

1722 - Le Rémouleur d'Amour de Lesage Fuzelier et d'Orneval: Pierrot devient rémouleur des flèches de Cupidon. Dans la scène 4 "paraît une barque remplie de pèlerins et de pèlerines de Cythère conduite par deux amours. Les pèlerins vont débarquer dans la coulisse" (TF V, 80). La nouveauté de cette pièce assez insipide consistait dans

le jeu de marionnettes plus grandes que d'ordinaire: "Les auteurs de l'Opéra-Comique, voyant encore une fois leur spectacle fermé, plus animé par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes et de louer un loge, où comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables" (avertissement de l'Ombre du cocher poète, TF V, 47). Curieusement le régent, auteur de l'interdiction, fit représenter la pièce un petit matin à deux heures, comme si avant sa mort prochaine il avait voulu rendre un dernier hommage au grand mythe de sa régence.¹¹

1725 - La Folle raisonnable de Dominique: tardivement le thème échoue à la Comédie-Italienne où il ne figure d'ailleurs que dans les divertissements.

1726 - Les Pèlerins de la Mecque de Lesage, Fuzelier et d'Orneval: un orientalisme assez fantaisiste permet aux auteurs d'assimiler le pèlerinage de la Mecque à celui de Cythère (sc.13).

1728 - La Pénélope moderne de Lesage, Fuzelier et d'Orneval: dans une version moderne du mythe, un conte, parti il y a dix ans en pèlerinage, rentre après avoir été esclave au Maroc. Il est accompagné d'une troupe de pèlerins qu'il a tirés d'esclavage. Malgré le fait que ces pèlerins sont en train de rentrer chez eux on se plaît dans la dernière scène à en faire des pèlerins de Cythère.

1730 - L'Amour marin de Lesage, Fuzelier et d'Orneval: l'embarquement est évoqué par une troupe de matelots et de matelotes dans la dernière scène où il n'a que des liens les plus minces avec l'intrigue principale:

(35) Galants dépourvus de finance,
 Au rocher de l'Indifférence
 Vous échouerez:
 Mais avec bourse non légère,
 Dans le joli port de Cythère
 Vous ancrerez. (TF VIII, 316)

Cette tendance à ne voir dans le thème que les éléments les plus libertins est sensible aussi chez les peintres. Ainsi que le dit Gérôme Doucet à propos de l'Embarquement: "de vrais libertins qui suivront, représenteront l'arrivée, le débarquement et parfois le retour, ... on ne lorgne plus, on touche." ¹² C'est un peu le cas de Lancret dont le génie se portait vers le genre journalistique. Son biographe Wildenstein est le premier à le reconnaître en disant que Lancret avait "ramené la Muse sur terre" (p.36). Il n'est donc pas étonnant que son Départ pour Cythère ne s'élève pas au-dessus d'un plaisant portrait d'une partie de plaisir. Au premier plan un pèlerin mène sa pèlerine qui se laisse entraîner sans difficulté en lui lançant un joli sourire. Dans le fond, devant une galiote solide, d'autres couples dansent avec entrain une ronde. La finesse du dessin manifeste dans la pose élégante, quoiqu'un peu maniérée, de la pèlerine, la maîtrise évidente dans le rendu sec et mouvementé de sa robe, prêtent à ce reportage une certaine poésie. Chez Pater on frôle la pornographie, The Island of Cytherea nous montre de jeunes baigneuses qui étalent leurs charmes sans souci de pudeur, tandis que d'autres couples goûtent les douceurs de Cythère. Il sied bien au pesant Pater d'en avoir dépeint les plaisirs charnels. Sa technique, malgré une touche parfois d'un joli frémissement, n'arrive pas à relever une couleur poudreuse et grisâtre; et la vivacité nerveuse de sa ligne capricieuse n'est pas toujours suffisante pour masquer la

pauvreté du dessin. Les possibilités du thème semblent épuisées quand pour une dernière fois, vers la fin du siècle, les pèlerins s'embarquent dans une oeuvre de Fragonard, La Fête à Rambouillet ou l'île de l'Amour. Il ne s'y trouve ni la poésie délicate de l'idéal, ni la lucidité des roués sceptiques: "How far removed is this new voyage to Cythère from Watteau's melancholy pilgrimage. The characters have dissolved, their amorous sentiments even their grace, have disappeared. What is left is a passionate music that carries off the shadowy lovers on the stream. It has a touch of Mozart, but already heralds Beethoven." ¹³

* * *

Nous connaissons la prédilection de Watteau pour la Foire; nous venons de constater l'efflorescence du thème de l'embarquement sur les scènes foraines pendant la période où Watteau médite lentement son chef-d'oeuvre. Ces faits ne nous autorisent-ils pas à chercher dans ces embarquements parodiques une image plus vraie de l'Embarquement -- approfondie peut-être, parée d'une poésie fragile, exprimée avec une maîtrise totale de la peinture, mais éclairée toujours par les feux des rampes foraines? L'élément idéal et poétique du mythe n'est pas en cause, mais la présente étude y apportera un correctif nécessaire. On pourrait même dire que la qualité particulière de l'Embarquement tient précisément au mélange savant du réel et du songe, qualité propre au monde à la fois illusoire et concret du théâtre. Pour transposer le mythe dans le registre d'une génération sceptique, et créer une mythologie moderne, on va revêtir les jeunes amants de costumes scéniques.

Grâce aux recherches de certains critiques nous sommes en mesure d'apprécier tout ce que l'Embarquement doit aux graveurs et aux dessinateurs de mode du 17^e et du début du 18^e siècle.¹⁴ On est moins renseigné sur la métamorphose qu'un éclairage de théâtre a fait subir aux couples charmants des gravures de mode. Notre intention est de montrer ce que la vision foraine a pu apporter à la genèse de l'Embarquement. Pour y parvenir nous nous appuierons sur les deux textes importants qui nous restent, les Pèlerins de Cythère et les Aventures de Cythère.¹⁵

Tout d'abord ces pièces nous apprennent que l'embarquement pour Cythère n'était pas l'entreprise chimérique contre laquelle s'est dressé Verlaine. Nous constatons avec surprise que le voyage était réel et sa destination, les jardins de Saint-Cloud. Fuzelier n'avait pas besoin d'insister sur une allusion que les spectateurs, en présence d'un décor qui leur mettait devant les yeux "un bateau semblable à la galiote de Saint-Cloud," comprenaient bien (PC, fol.2r.). D'une manière générale toutes ces "retraites compagnardes" telles que le Port-à-l'Anglais étaient des espèces de Cythères, mais il n'y avait que Saint-Cloud pour lequel on s'embarquait en pèlerinage. Sous Louis XIV une vive activité religieuse régnait au Mont Valérien dans les environs du château, où trois croix dressées rappelaient le Mont Calvaire.¹⁶ Il était devenu à la mode d'y faire des pèlerinages, mais à l'époque de la Régence la plupart des voyageurs furent certainement des pèlerins de Cythère. Cela s'appelait faire des "parties de Saint-Cloud."¹⁷ On y régalaient les dames dans des auberges confortables et ensuite on les conduisait à travers des labyrinthes verdoyants, par delà les Parterres de la Mignar-

dise, jusqu'à la fontaine où Vénus se tenait sur un char en coquille au milieu de merveilleuses broderies de fleurs (Magne, p.169).

Il est vrai qu'on n'était pas obligé de voyager dans les coches d'eau pour gagner Saint-Cloud. Les coches de terre faisaient la liaison avec Paris. Enfin, que le voyage soit effectué sur la Seine ou à travers la plaine, la portée du thème ne change pas. Arlequin devenu cocher répond ainsi à une dame qui l'interroge sur la probité de ses clientes:

(36) Je ne menais jamais sagesse,
Et tout compté, tout rabattu,
Je ne suis cocher, ma princesse,
Que de la moyenne vertu.

Jusqu'à Cythère,
Jeunes coeurs, sans danger,
Voulez-vous voyager
D'un pas sûr et léger,
Prenez-moi pour cocher,
Je suis bien votre affaire.

(Le Bois de Boulogne, fol. 267r. et v.) ¹⁸

Ainsi on semble avoir percé le secret de ces pèlerins et pèlerines. Ne seraient-ils que des galants de la Régence, accompagnés de leurs belles, à destination de Saint-Cloud? En fait leurs vraies identités ne se décèlent pas si facilement; la réalité théâtrale est complexe. Si l'on examine les personnages des Pèlerins de Cythère on retrouve des couches superposées. Saurin l'acteur se travestit en personnage forain (Mme Prenelle); comme telle il joue le rôle de Claudine et celle-ci est censée se déguiser en pèlerine. Mlle Maillard assume le rôle de Colombine (soubrette de la comédie italienne); celle-ci se travestit en

berger qui endosse l'habit de pèlerin pour mieux partir avec Claudine (Mme Prenelle). Pour chaque personnage le travestissement est double ou triple; les sexes et les états se mélangent; notre vision de la réalité est brouillée et nous sommes obligés d'accepter la convention théâtrale comme une forme d'existence nouvelle et autonome, fabriquée de lambeaux d'esprit et de matière.

Le premier problème qui se pose est de savoir quel sens il faut attribuer à ce pèlerinage donné comme une entité indépendante avec ses propres lois. On sait que certaine exégèse moderne voudrait que l'Embarquement de Watteau soit en fait un retour de l'île de l'amour,¹⁹ mais pour l'essentiel importe-t-il que ce soit un départ ou un retour? Gérard LeCoat a bien remarqué que ces interprétations, en apparence contradictoires, comportent deux éléments communs -- l'amour et le voyage.²⁰ Le terme de Vénus qui domine la scène annonce bien les intentions du peintre (Fig.46). A la Foire s'exprime la même conviction de vivre une époque où le bonheur ne se cherche plus dans aucune transcendance mais dans l'amour conçu comme une jouissance immanente:

(37) Il est très certain qu'à présent
On vit pour l'amour seulement,
Aimer est un plaisir charmant,
Les autres sont sornettes.
Vivons, vivons pour ces fillettes, vivons,
Vivons pour ces fillettes. (AC, fol.87r.)

Que cet amour soit présenté comme un voyage était, nous l'avons vu, un procédé banal. Cependant dans le pèlerinage de Cythère aimer et partir s'élèvent au statut de lois inexorables. Les appels sont urgents:

"Cupidon vous tend le bras" (AC, fol.86v.), "L'amour vous appelle tous/
A son pèlerinage" (PC, fol.11r.). Les deux lois sont intimement liées.
Le sentiment nouveau soulève un mouvement de départ. Dans l'Embarquement
il se traduit par une ligne serpentine dont l'origine est le terme de
Vénus enlacé de guirlandes de roses, les mêmes fleurs avec lesquelles
les amours ont orné le bateau. Watteau s'était souvenu dans ce tableau
du Jardin d'amour de Rubens.²¹ Ce fait n'est pas sans importance. La
tradition des jardins d'amour remonte au moyen âge où ils sont calqués
sur le hortus conclusus, symbole de la conception immaculée. Faut-il
rapprocher le terme de Vénus et la vierge des rosiers de l'art médiéval?
Encore une fois le symbolisme religieux et profane se relaient. La rose
de Marie est aussi l'emblème de la déesse des plaisirs. Par l'éclat de
sa beauté elle figure les joies de l'amour, et par ses épines les peines.
En tant que déesse, Vénus régente ces plaisirs et ces tourments; en tant
que femme elle les subit, et bien que de pierre elle semble se renverser
dans un frisson de volupté.

A ses pieds Bacchus et Cupidon ont déposé leurs attributs -- le
carquois et la peau de panthère.²² Pour faire les volontés de sa mère
le dieu de l'amour s'est déguisé en pèlerin et tire sur la robe de la
femme à l'éventail qui écoute le cavalier agenouillé. Ce travestisse-
ment n'est pas sans exemple:

- (2) Pour être mieux reçu des belles
L'amour emprunte un autre nom.
Je sais bien des gens qui près d'elles
Imitent ce petit fripon. (PC, fol.7v.)

Bacchus aussi seconde les desseins de Vénus, d'abord en tant que dieu de la vigne. Ecoutons un pèlerin:

(15) Nous allons en pèlerinage
 Au dieu d'amour,
 Pour animer notre voyage,
 En ce grand jour,
 Adressons-nous au dieu du vin,
 Son assistance
 Fait avancer un pèlerin
 Plus vite qu'on ne pense. (AC, fol.85r.)

De tels pèlerins n'ont pas besoin d'exemple des jeux, déguisés en matelots, qui boivent "sur le préau de bon matin" (PC, fol.2v.); ils revendiquent sans hésiter "les plaisirs solides et de bon sens" recommandés par les deux Gilles:

1er Gilles (couvert de bouteilles.)
 (38) Crois-moi pauvre pèlerin,
 Ne t'embarque pas sans vin.
 2e Gilles (couvert de cervelas.)
 Sur la flotte de Cythère,
 Ceci n'est pas moins nécessaire. (fol. 10d.-11r.)

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer qu'une conception si franchement physique de l'amour mettait d'accord Bacchus et Cupidon sans que cette alliance soit basée exclusivement sur le pouvoir enivrant du vin. Dans la mesure où Bacchus est considéré comme un dieu de la nature il n'a pas besoin du vin pour griser des hommes; la nature même sert d'aphrodisiaque. D'ailleurs la réunion de l'amour et du printemps est un vieux topos de la littérature et de la peinture: que l'on pense aux premiers vers des pastourelles ou aux séries de Saisons communes



Fig. 46 · ANTOINE WATTEAU, L'Embarquement pour Cythère (détail)



Fig. 47 BERNARD PICART,
 L'Ouïe et C. DUFLOS
 L'Isle de Cythère.

dans la peinture flamande. Watteau travaillait dans cette tradition quand il fit le Printemps. La liaison entre cette oeuvre de jeunesse et le chef-d'oeuvre de sa maturité est effectuée par les sirènes identiques qui ornent le petit bateau de plaisance où se sont embarqués les couples du Printemps et la galiote luxueuse de l'Embarquement. Cela n'empêche pas qu'entre-temps se soit produit un changement. A l'évocation tranquille et attendue des effluves printaniers se sont substitués ces grands arbres, légèrement frottés par le vent, dont les ramures translucides, déjà teintés par des tons roux, exhalent un certain air inédit d'évanescence et de tristesse. Où, dans la peinture ou au théâtre, Watteau aurait-il trouvé un tel décor pour ce départ que les livrets de l'Opéra sont d'accord pour placer à la belle saison?

En revanche d'autres détails iconographiques de l'Embarquement se rattachent étroitement aux sources picturales et théâtrales. Cela n'enlève rien à la gloire du maître. Comme Marivaux qui reprend les lazzi et les éléments traditionnels de la commedia dell'arte, Watteau se soucie peu d'être "original" dans le sens actuel, il lui suffit d'être vrai. Cela dit il reste à mettre cette iconographie picturale dans une perspective théâtrale capable de la rendre plus claire. A cet égard le couple formé par la femme à l'éventail et son cavalier est exemplaire (Fig.46), puisqu'il présente de troublantes analogies avec des couples de gravures telles que l'Ouie de Bernard Picart (cf. Vallée, L'Embarquement ...) ou l'Ile de Cythère de Duflos (cf. Dacier, Jean de Jullienne, I, 159). Dans toutes ces représentations, y compris celle de Watteau, l'ensemble de la pose dénote une idée de supplication galante (Fig.47).

Ce qui manque aux charmantes naïvetés des gravures, c'est l'éclairage de théâtre, la double vision avec laquelle Watteau voit ses personnages. Son pèlerin semble emprunter les propos de celui de Fuzelier: "Je vous aime/ Plus que jamais on n'aima/ Souffrez que ma flamme extrême...." Ce discours galant ne saurait se passer d'un geste, comme Marivaux fera dire à Apollon: "Il faut avouer que la poésie galante a bien plus de prise en pareil cas" (La Réunion, p.735). Le galant de Fuzelier suit cette ligne d'action, il prend la gorge à sa pèlerine réfractaire. "Eh que fait votre main là" demande-t-elle? (PC, fol.5v.) La réponse est dans le titre de l'air sur lequel est chanté ce petit dialogue: C'est ainsi qu'on prend les belles (no.39). N'oublions pas que ce pèlerin est en fait Colombine déguisée en berger et le travesti éclaire leur conversation d'un jour trouble et ambigu. Nous aurons plus qu'un mot à dire sur cette parodie galante, procédé complexe que Watteau partage avec Marivaux. Pour la partie présente constatons qu'un ton railleur est un des apports fondamentaux de la Foire au thème galant de l'Embarquement.

Ce n'est pas tout. Notons aussi l'accoutrement des pèlerins amoureux qui n'existe pas dans les gravures de Picart et de Duflos et qui est certainement emprunté au théâtre. Pourtant deux documents, signalés par Dacier (L'île de Cythère avant ...), nous offrent la même pose d'imploration habillée par un costumier de la Foire. L'une de ces gravures qu'on a appelé les Pèlerins de Cythère est précieuse pour l'étude de ce couple de l'Embarquement qui nous occupe et l'on ne saurait trop louer Dacier d'avoir attiré l'attention de la critique sur ce point.



Fig. 48 ANON.,
Les Pèlerins de Cythère.

Toutefois l'auteur ne s'interroge pas sur le sens que peuvent renfermer ces accessoires, empruntés à l'iconographie religieuse pour revêtir des pèlerins amoureux. Sur ce point les pièces foraines peuvent nous instruire, mais détaillons d'abord les costumes de la gravure proposée par Dacier (Fig.48). Les capes des pèlerins sont ornées de coquilles et de coeurs percés de flèches. La jeune fille présente une coquille qui lui sert de gobelet, tandis que le jeune homme lui verse à boire de la gourde qu'il vient d'enlever de son bourdon.

La signification religieuse de ces accessoires ne pose pas de problème. Depuis le 12^e siècle la coquille est associée à Saint-Jacques-de-Compostelle dont le pèlerinage était célèbre. Par extension il vint à désigner tout pèlerin. Pour se soutenir dans leur pénible voyage ceux-ci portaient le bourdon, long bâton surmonté d'un ornement en forme de pomme avec un petit crochet qui servait à suspendre une gourde -- provision essentielle sur les routes poussiéreuses. Enfin même le coeur percé d'une flèche, symbole consacré des amoureux, peut se prêter à une explication religieuse -- le Coeur-Sacré de Jésus. Dans le couple de l'Embarquement il ne reste de ce symbolisme que le bourdon et le coeur percé de flèches entrecroisées tracé sur la cape du pèlerin. Mais dans une étude du Cabinet des dessins de Dresde celui-ci porte un chapeau décoré d'une coquille. Selon les Amorum emblemata de Van Veen (1608) un seul coeur percé de flèches s'explique par la glose suivante: "De la foi de l'Amour trop tardive est la preuve/ Laquelle seulement se connaît par la mort" (cité par LeCoat, p.21).²³ Chez Watteau le traitement du symbole se rattache à la parodie galante. Il n'est nulle-

ment question de mourir et l'intention de l'allusion est plutôt ironique.

Le symbole de la coquille relève d'un autre ordre d'idées qui souligne le côté charnel de ce pèlerinage que l'on a voulu désincarné ("Nous fûmes trop ridicules un peu avec nos airs de n'y toucher qu'à peine").²⁴ Notons d'abord que si la coquille n'orne plus le costume du pèlerin, elle reparaît pour auréoler la tête de la sirène du lit-bateau -- aboutissement de l'arabesque constructive qui commence avec le terme de Vénus. La liaison formelle entre le bateau et le terme répond à une filiation thématique, car la galiote va emporter les amants dans le voyage ordonné par la déesse et la coquille est bien son emblème. Son emploi comme attribut de Vénus s'explique par le mythe de sa naissance marine mais au niveau plus profonde des mythes culturels la coquille est liée à la femme et plus précisément au sexe féminin: "le coquillage à cause de sa forme, de son orifice, du lieu où il séjourne évoque le domaine intime féminin; il devient substitut symbolique et mythique en quelque sorte de la femme."²⁵ La digression que nous venons de faire sur le symbolisme des coquilles n'est pas gratuite; elle nous renseigne sur l'un des sens métaphoriques qu'il convient d'attribuer au schéma iconologique de la gravure des Pèlerins de Cythère -- l'acte sexuel. Cette lecture n'est pas l'invention d'une imagination enfiévrée, quelques vers des Aventures de Cythère nous le prouvent. Pierrot, ici dans un rôle de séducteur, chante sur l'air des Pèlerins:

(15) Ma gourde sera toujours pleine,
D'un jus divin,
Je te rafraîchirai sans peine soir et matin,
Et pendant le cours du chemin,



Fig. 49 ANTONIE WATTEAU,
La Pèlerine altérée et le
Repos des pèlerins.

Aimable fille,
 Quand je te verserai du vin,
 Présente ta coquille. (fol. 85v.)

On n'a pas besoin d'apercevoir que le bourdon ressemble à s'y méprendre au thyrses de Bacchus pour deviner ce qu'il peut représenter. Un marinier des Aventures de Cythère évoque ce double sens dans des termes plus ou moins voilés:

(2) J'approuve ce pèlerinage,
 Et au succès je vous réponds,
 Si pendant le cours du voyage
 Vous vous servez bien du bourdon. (fol. 86v.)

Mais Fuzelier, jamais homme à laisser passer un sous-entendu, en précise le sens. Un caissier qui se laisse ruiner par une fille légère est taquiné ainsi par Pierrot:

(40) Ma foi pauvre pèlerin
 Tu vas perdre tes coquilles,
 Et tu seras bien heureux
 Si tu sauves ton bourdon. (PC, fol. 3v.-4r.)

On peut répondre que tout cela ne concerne que les pièces foraines ou la gravure des Pèlerins de Cythère et que les rapprochements faits par Dacier entre cette dernière et le couple de l'Embarquement ne sont que d'ordre formel. Deux oeuvres de jeunesse, la Pèlerine altérée et le Repos des pèlerins, lèvent ces doutes en attestant que Watteau n'ignorait pas le sens que nous avons prêté à cet ensemble d'éléments iconographiques (Fig.49). Il s'agit de jeunes pèlerins en voyage à

Cythère, et dans le deuxième cas c'est le petit amour déguisé de l'Embarquement qui verse à boire à la pèlerine. Sans prétendre imposer une unique signification matérielle au couple présenté par Watteau dans son chef-d'oeuvre, on constate que le témoignage des pièces foraines, et un dépouillement minutieux de l'équipement des pèlerins de théâtre, ajoute à cette scène d'entretien galant un autre niveau de signification semblable à celui qu'apporte aux grandes scènes d'amour de Marivaux les dialogues parallèles mais plus grossiers des domestiques.

Ayant mis en valeur le jeu subtil de perspectives: l'illusion galante de la scène doublée du réalisme désabusé des coulisses, nous sommes en mesure de mieux comprendre l'embarras de la femme à l'éventail; elle baisse les yeux, elle hésite. Quelles que soient les formes qu'on y met, il n'est nullement question de fadaïses galantes:

UNE PELERINE

(41)

Depuis longtemps
J'ai pensé au voyage,
Mais une fille sage
Craint les accidents.
Assure moi
Que tu seras fidèle,
Je me livre à toi,
Car sans cela,
Foi de fille pucelle,
Je te plante là. (AC, fol. 85r.)

De tout temps les amants ont redouté les infidélités, mais l'ébranlement du principe transcendantal de l'amour et une nouvelle conception relative de la morale, rendent le problème aigu. La femme à l'éventail ne ressemble-t-elle pas à la Flaminia des Amours à la chasse? Toutes

deux sur le point de s'embarquer, elles craignent les accidents. Elles sont hantées par le spectre de l'inconstance, d'autant plus qu'elles sont inexpérimentées; car remarquons que, comme l'héroïne de Coypel, la Silvia du Jeu de l'Amour et du Hasard ou la jeune fille de l'Amante inquiète, la pèlerine foraine est pucelle. Malgré une sensualité naissante fortement marquée, le burlesque forain n'en fait pas une délurée. On pourrait dire la même chose de ses soeurs que nous venons de citer. Cependant il ne faut pas confondre innocence et prudence; cette jeune fille type ne diffère des pèlerines plus effrontées que par un excès de précaution:

PIERROT

(37) Vivons pour ces fillettes, vivons,
Vivons pour ces fillettes.

UNE PELERINE

Je ne me défends point d'aimer,
L'amour doit tous nous animer,
Celui qui pourra m'enflammer
Aura mes amourettes
Vivons pour ces fillettes, vivons. (AC, fol. 87r.&v.)

Elle est prête à s'embarquer mais ses compagnes lui offrent de tels exemples de légèreté et de complaisance dans l'infidélité qu'elle s'en effarouche. Voici un échantillon pris dans la conversation de deux d'entre elles:

UNE PELERINE

(9) Nous n'avons point d'amants,
N'allons point à Cythère.

UNE AUTRE

PELERINE Va, va, laisse-moi faire
Nous prendons les passants,
Ou bien les inconstants. (AC, fol. 85v.)

Mme Prenelle des Pèlerins de Cythère n'est pas moins pourvue de désinvolture lucide:

(42) Sous ce masque favorable
 Trompons mon petit époux;
 L'artifice est pardonnable
 Quand on abuse un jaloux.
 Je ne suis pas la première
 Qui s'embarquant pour Cythère,
 Sait jouer en même temps
 Un époux et deux galants. (fol.7r.)

En dépit des dangers que comporte le voyage la loi de Vénus est inexorable.

(v.o.) La froideur est un défaut,
 Profitez du bel âge,
 Jeunes coeurs quand il le faut
 Mettez-vous en voyage,
 On ne peut partir trop tôt
 Pour ce pèlerinage. (PC, fol. 11v.)

 Belles qui jouez au fin,
 Quand l'amour vous engage,
 Prenez jeune pèlerin
 Pour faire un bon voyage.
 Un barbon reste en chemin
 Dans ce pèlerinage. (PC, fol. 12r.)

A propos de Watteau les Goncourt évoquèrent des "fêtes où se tait l'émeute des sens" (Watteau, p.73). Comme Verlaine ils se sont laissés égarer par la vision anodine d'un Embarquement dont les plaisirs auraient été "trop doux." Il ne s'agit pas de faire taire les sens mais de mettre les formes à une jouissance qui n'en devient que plus douce. C'est la leçon d'une Arlequine à un Pierrot trop pressé "de venir coucher":

(n.i.) Suspend la violence
 De ton ardeur,
 Si trop d'impatience
 Pressait ton coeur,
 Tu pourras tantôt à loisir
 Prendre du plaisir.
 Demeurons-en là ... ô gué, gué. (AC, fol. 99r.)

Chez Watteau certaines pèlerines ont déjà pris leur parti. Descendues sur la grève, elles suivent leurs cavaliers; elles ont même l'air de les brusquer un peu. Bientôt la femme à l'éventail va se lever; avec un dernier regard vers la fille qu'elle a été et qu'elle ne sera plus, elle se laissera entraîner. Bien que l'issue du voyage soit incertaine, il faut partir. 26

* * *

Notre examen des sources foraines de l'Embarquement jusqu'ici ignorées éclaire d'un nouveau jour les sources iconographiques signalées par les critiques d'art et, à plus forte raison, le tableau même. On comprend aussi à présent pourquoi le départ pour Cythère peut être considéré comme un mythe central puisqu'il résume tous les thèmes de la fête galante. Dans un décor qui tient à la fois de la nature et du théâtre une jeune femme pudique, sensuelle et par là vulnérable, est confrontée avec deux conceptions de l'amour: l'une romanesque et désincarnée, l'autre franchement physique. La première n'est plus possible; elle se heurte aux objections de "la philosophie moderne" (cf. Crébillon, p.20) qui revendique toutes les impulsions naturelles incarnées par le dieu du vin. La deuxième présente des pièges également dangereux une sensualité

de tête ou un égarement dans la passion. La femme à l'éventail représente toutes ces jeunes femmes au moment d'une décision, moment essentiel de la fête galante où l'éternelle pèlerine doit trouver un moyen terme entre le sentiment et les sens, le coeur et l'esprit, la folie et la raison. Watteau avait déjà présenté ces thèmes sous la forme d'une allégorie théâtrale dans l'Amour au Théâtre-Français. Dans ce tableau, le vrai précurseur de l'Embarquement Cupidon, Bacchus et la Folie (l'amour, la nature et le sentiment) se montrent dans leurs costumes d'opéra-comique. Tout est prêt pour que l'allégorie devienne mythe -- un mythe théâtral, le seul possible, répétons-le, pour cette génération de la Régence déjà si moderne dans sa vision pénétrante des réalités de l'amour, dans sa soif lucide de l'illusion. La réunion des contraires qui est à la base de la fête galante ne peut donner qu'un amour à la fois tendre et désenchanté.

L'île d'amour miroite sur l'horizon, ou ne fait-on qu'imaginer ses contours estompés par les brumes? En se donnant doucement le bras, les pèlerins descendent le versant du coteau vers le bateau qui se prépare à appareiller. Frères sous leurs oripeaux empruntés, de nouveaux Cupidons doux et perspicaces, de nouvelles Psychés sensibles et désabusées s'embarquent en partance pour Cythère. "Tout en chantant sur le mode mineur/
L'amour vainqueur et la vie opportune/ Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur..." (Verlaine, Clair de Lune, Oeuvres, p.83). En effet ils n'y croient pas, pas plus ou pas moins qu'à une pièce dont le plaisir dépend d'une crédulité volontaire. On sait que Cythère n'est qu'un mythe mais qu'importe; il faut partir et puis "les plaisirs de la route" ne valent-ils "presque ceux du port"?

Chapitre - Notes

- ¹ Anon. Ballet des pèlerins d'amour, B.N. MS. 24356, fol. 262r.
- ² Anon. Le Voyage de Cythère, B.N. MS. 24357, fol. 63r.
- ³ Fuzelier se souviendra de la Carte dans la Mode, 1719, où un éditeur annonce la publication d'un "Nouvel Itinéraire de l'Ile d'Amour, [r]accourci et mis en usage par Messieurs de la Douane, ou Chemin court et facile pour arriver promptement à la ville capitale des faveurs, sans passer par les tristes bicoques d'assiduité et de complaisance, etc." Cité par les frères Parfaict, Dictionnaire, III, 432.
- ⁴ Diomède a provoqué la colère de Vénus qui le frappe d'une funeste passion pour sa soeur. Le héros va à Cythère pour apaiser la déesse.
- ⁵ Emile Dacier, "L'Ile de Cythère avant 'L'Embarquement,'" Revue de l'Art, 71 (1937), 248.
- ⁶ Dancourt, Les Trois cousines dans Théâtre choisi, nouv. éd. (Paris: Garnier, 1884), p.508.
- ⁷ Ainsi Edmond Pilon déforme le texte quand il écrit que Blaise "dans son empressement à monter à bord et faire voguer la galère, s'occupe à préparer, dit-il, 'tous les affutiaux et brimborions du pèlerinage'," "Les Origines de 'L'Embarquement pour l'île de Cythère,'" Revue de l'Art, 40 (1921), 89.
- ⁸ Macchia, Watteau, p.8, relève le caractère vénitien de ce décor.
- ⁹ Cité par G. Cucuel, "Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France," L'Année Musicale, 3 (1914), 253. Fuzelier reprendra le titre sinon l'intrigue des Amours déguisés dans une oeuvre foraine de 1726.
- ¹⁰ Les Pèlerins de Cythère, B. de l'Arsenal MS. 9545, fol. 1r. Le manuscrit comporte une feuille qui n'est pas numérotée, intercalée entre fol. 10v. et 11r. Elle sera désignée par les sigles 10c. et 10d.

¹¹ Ce fait curieux est signalé par Parfaict, Mémoires, II, 5, et aussi par Fuzelier dans le manuscrit autographe cité plus haut, p.255.

¹² Peintres et graveurs libertins du XVIIIe siècle (Paris: Albert Méricant, 1913), p.21.

¹³ Jacques Thuiller, Fragonard (Geneva: Skira, 1967), p.128.

¹⁴ Cf. Hélène de Vallée, "Sources de l'art de Watteau: Claude Simpol," Prométhée, 20, nouv. Série, No.3 (1939), 67-74; Antoine Watteau, Watteau, L'Embarquement pour l'île de Cythère, texte d'Edouard Michel; Mme Robert Aulanier; Hélène de Vallée (Tours: Editions des Musées Nationaux, 1939), et les études de Pilon et de Dacier citées plus haut.

¹⁵ Nous reproduisons en appendice le texte intégral de cet opéra-comique aussi bien que la Scène des Pèlerins des Aventures de Cythère. PC= Les Pèlerins de Cythère; AC= Les Aventures de Cythère.

¹⁶ Mariette Portet, Saint-Cloud: Les Hauts de Seine (Paris: Corlet, 1966), p.90.

¹⁷ Emile Magne, Le Château de Saint-Cloud (Paris: Calmann-Lévy, 1932), p.170.

¹⁸ Selon son habitude Fuzelier ne se gêne pas à prendre son bien dans le riche trésor offert par le recueil de Ghérardi. La source de ces vers se trouve dans les Promenades de Paris de Mongin: Femmes raisonnables? Je crois/ Que vous vous gobergez de moi./ Je ne menai jamais ni raison ni sagesse;/ Et tout compté, tout rabattu, Je ne suis cocher, ma princesse,/ Que de la moyenne vertu.... Oui ces femmes en général,/ Qui pour aller faire naufrage/ Ne veulent s'embarquer dedans mon équipage/ Qu'aux quinze-vingts à l'Arsenal?/ Toutes ces belles par exemple,/ Sont-elles, entre nous, d'une vertu fort ample?" TG VI, 77-78. Il est significatif que Fuzelier précise la liaison du thème du cocher avec le thème de Cythère.

¹⁹ Cf. Michael Levey, "The Real Theme of Watteau's Embarkation for Cythera," Burlington Magazine, 103 (1961), 180-85.

²⁰ "Le Pèlerinage à l'isle de Cithère: un sujet 'aussi galant qu'allégorique,'" RACAR, 2, No. 2 (1975), p.14.

²¹ Selon Levey, pp.60-61, Watteau connut au moins une version de cette fête champêtre.

²² Charles de Tolnay, "L'Embarquement pour Cythère de Watteau au Louvre," Gazette des Beaux-Arts, 45 (1955), 96.

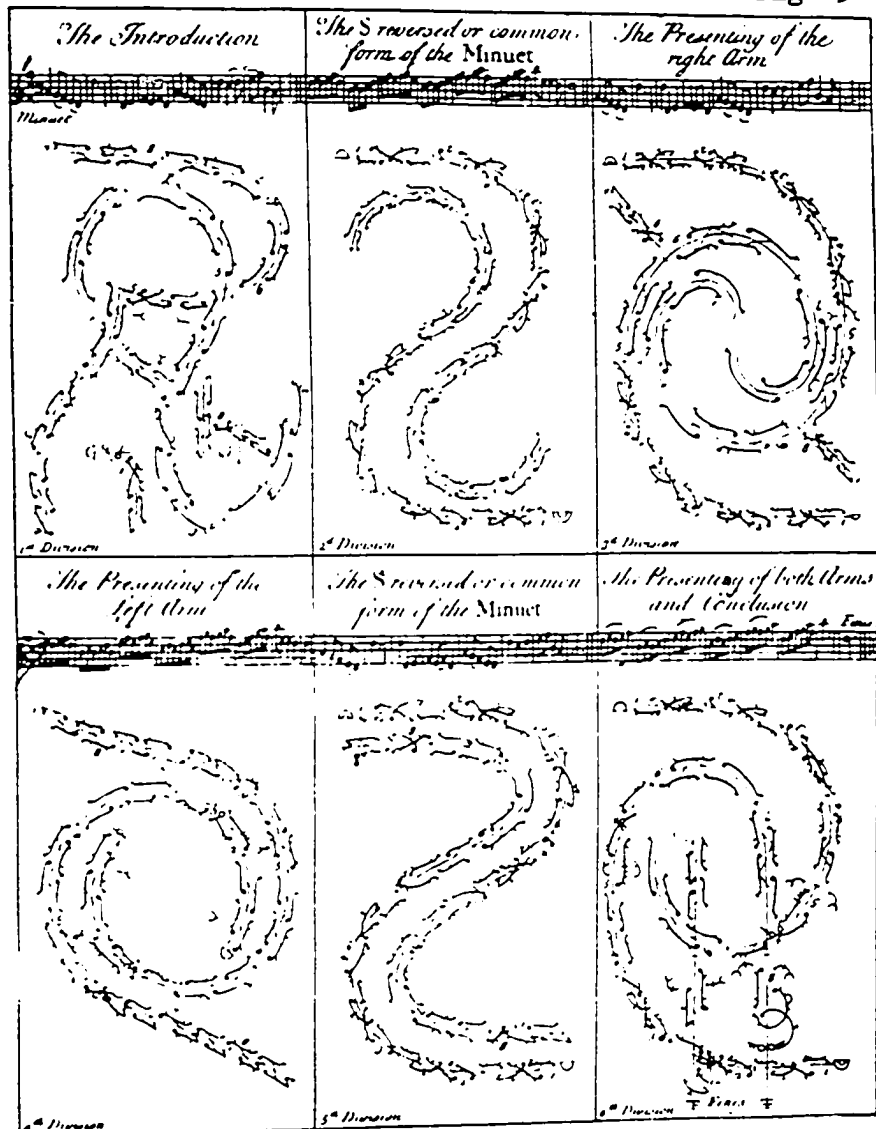
²³ Le culte du Coeur-Sacré doit son origine à une vision de la B. Marguerite-Marie. En lui montrant son coeur de chair Jésus aurait dit: "Voilà ce Coeur qui a tant aimé les hommes, qu'il n'a rien épargné jusqu'à s'épuiser et se consommer pour leur témoigner son amour," Dictionnaire de Théologie Catholique (Paris: Letouzey et Ané, 1911), III, 1ère partie, 271-74. Encore une fois les interprétations sacrées et profanes se recourent.

²⁴ Ces vers furent ajoutés par Verlaine à la Dernière fête galante dans l'édition de 1894. Cf. Oeuvres, p.468, n.1.

²⁵ P. Francastel, Peinture et société (Lyon: Audin, 1951), pp. 94-5.

²⁶ LeCoat, p.23, insiste sur le fait que l'Embarquement n'offre pas de solution mais pose seulement le problème du couple.

Fig. 50



TROISIEME PARTIE: THEMES ET STRUCTURES

CHAPITRE I

LE PARADIS PERDU

La fête galante est une vision mythique du monde. Nous en avons vu les origines historiques et les éléments esthétiques et thématiques du milieu théâtral où il prit naissance. Il reste à voir la synthèse des thèmes et des structures par quoi se constitue le monde mythique de la fête galante. Voilà ce que nous allons tenter de dégager par une examination de deux chefs-d'oeuvre, l'Embarquement du Louvre et la première Surprise de l'Amour.

Il serait vain de vouloir réduire Marivaux à un système. Non moins que Watteau, il frappe la critique actuelle par la variété de son oeuvre. Ses pièces ne sont pas toutes (comme l'a prétendu le marquis d'Argenson) des surprises de l'amour (II, 262). De même chez Watteau il existe autre chose que des fêtes galantes et tous ses tableaux ne sont pas des embarquements. Si nous avons choisi ce tableau et cette pièce, c'est parce qu'ils manifestent une parenté profonde qu'on a parfois sentie confusément: "Heureuse tentation que de situer les Surprises de l'amour au pays de l'Embarquement pour Cythère, à condition de reconnaître chez le peintre d'autres personnages que des bergers poudrés, chez l'auteur d'autres jeux dramatiques que des révérences" (Courville, p.191). La

Comédie-Française cédera à cette tentation en 1955 dans une mise en scène d'Arlequin poli par l'amour, première des surprises, sinon par son titre du moins par son portrait de deux jeunes âmes en proie à un sentiment inconnu. Arlequin et Silvia évolueront dans un décor calqué sur celui de l'Embarquement. Rien de plus juste, la Surprise, vue dans son aspect mythique, est un départ vers Cythère, et il est intéressant de noter que le divertissement de cette comédie évoque l'image des pèlerines d'amour:

(v.o.) Je ne crains point que Mathurine
S'amuse à me manquer de foi;
Car drès que je vois dans sa mine
Queuque indifférence envars moi,
Sans li demander le pourquoi,
Je laisse aller la pèlerine. (p.191)

Larroumet affirme que "l'Embarquement pour Cythère est comme l'apothéose du théâtre de Marivaux" (p.168). La remarque de ce fin critique résulte-t-elle d'une enquête approfondie, ou n'est-elle que le reflet d'un rapprochement banal commun à presque tous les critiques marivaudiens dont il serait fastidieux de dresser la liste? La plupart se réduisent aux comparaisons de l'ordre de celle de Maurice Donnay: "Comme Watteau, il [Marivaux] est une expression de son époque."¹ Qu'elle soit évoquée pour louer ou pour condamner, la parenté des deux génies ne semblait exiger aucun approfondissement. En quoi consiste-t-elle en réalité? La question mérite d'être posée.

Nous avons déjà remarqué chez Marivaux et Watteau une volonté d'exprimer sur le plan psychologique les thèmes des travestissements

mythologiques étudiés dans la deuxième partie de notre étude. Une ambiguïté grammaticale du titre de la comédie de Marivaux, relevée déjà dans le compte rendu du Mercure d'août 1723, nous avertit qu'il faut toujours tenir compte de cette double perspective. L'auteur du Mercure observe qu' "on ne sait si le nom de Surprise est actif ou passif, c'est-à-dire si c'est l'amour qui surprend ou qui est surpris" (p.312). Le titre ne se prête-t-il pas aux deux interprétations?

Le dieu frivole, son arc bandé, voltige dans les cintres sans se produire sur la scène comme il le fait dans les Amours à la chasse. C'est pourtant lui qui surprend la farouche Comtesse. En même temps, devenu virtualité psychologique cachée au fond du coeur de la jeune femme, il est lui-même surpris par un choc donné aux sens. En voyant pour la première fois Lelio, qui semble s'éloigner, la Comtesse, dépitée déjà, lâche un mot dont la véhémence semble contredire son androphobie affichée: "Voilà un jeune homme bien sauvage" (p.150). Cet intérêt ne peut provenir que de la force avec laquelle la physionomie de Lelio s'était présentée à son esprit.

Mythologie et psychologie sont deux modes d'un même processus. Claude Roy remarque avec justesse que "c'est peut-être un malentendu qui nous a fait croire que les pièces de Marivaux se situent à Cythère et ses romans à Paris."² En fait Cythère et Paris sont des lieux semblables, mais dans les romans le mythe du voyage à Cythère s'alourdit d'une foule de détails réalistes, tandis qu'au théâtre, rendu plus intérieur et raréfié par les conventions de la scène italienne, il est purgé de toute impureté extérieure. Le tableau des milieux parisiens

que présentent les romans et les journaux, et dont un Lancet, en peinture, fit toute sa gloire, est à peu près absent de la Surprise. La scène se déroule dans le jardin d'une maison de campagne près de la capitale. Ce fait situe les protagonistes dans une certaine classe de Parisiens aisés dont le luxe se dissimule dans l'intimité de retraites bucoliques. Chez Watteau le cadre est tout aussi imprécis -- un jardin où se passe une mascarade pastorale, telle qu'il avait pu en voir dans le parc du château de Crozat à Montmorency. Ne prêtons pas trop d'importance aux détails qui rattachent ces jeunes gens à un groupe social déterminé. Ces jardins sont à aussi juste titre des forêts enchantées. Dans la Surprise c'est le Baron, témoin lucide et amusé, qui est chargé d'évoquer d'une manière ironique la dimension mythique de l'aventure qui commence:

Songez-vous à tous les millions de femmes qu'il y a dans le monde, au coucher au levant, au septentrion, au midi, Européennes, Asiatiques, Africaines, Américaines, blanches, noires, basanées, de toutes les couleurs? Nos propres expériences, et les relations de nos voyageurs, nous apprennent que partout la femme est amie de l'homme, que la nature l'a pourvue de bonne volonté pour lui; la nature n'a manqué que Madame. Le soleil n'éclaire qu'elle chez qui notre espèce n'ait point rencontré grâce, et cette seule exception de la loi générale se rencontre avec un personnage unique; je te le dis en ami, avec un homme qui nous a donné l'exemple d'un fanatisme tout neuf; qui seul de tous les hommes n'a pu s'accoutumer aux coquettes qui fourmillent sur la Terre, et qui sont aussi anciennes que le monde; enfin, qui s'est condamné à venir ici languir de chagrin de ne plus voir de femmes, en expiation du crime qu'il a fait quand il en a vu. Oh! je ne sache point d'aventure qui aille de pair avec la vôtre. (pp.155-6)

Le cercle magique dans lequel il enferme Lelio et la Comtesse, avec obligation de n'en sortir qu'amoureux, est sans doute une "polissonnerie,"

selon l'expression de la jeune femme embarrassée (p.157) mais son pouvoir se révélera puissant et en franchissant son périmètre les jeunes gens "viennent de se faire une première déclaration d'amour" (p.158). Si dans l'Embarquement le côté mythique est plus concrètement représenté, comme il se doit dans un art visuel, il n'est pas moins ambigu, traité avec une familiarité désinvolte, moitié parodique, moitié sincère. "Wo liegt Kythera?" On ne se donne pas le ridicule d'évoquer avec sérieux le voyage à l'île mythique (ce sont bien des pèlerins d'opéra-comique, le Baron "badine") mais la question reste posée, et sa réponse se teint inévitablement de quelque nostalgie. Cythère est le pays lointain de nos espoirs et de nos désirs, un paradis qui n'a jamais existé.

Cette nostalgie est la conséquence directe d'une nouvelle attitude envers le temps. En cela, Marivaux et Watteau ne font qu'exprimer les tendances de leur époque. Rappelons que Fontenelle, l'un des premiers parrains de Marivaux dans les salons, perçut la distance entre l'âge d'or et le présent, entre l'atemporalité et l'histoire comme une rupture. La nostalgie d'un paradis d'avant la chute est, paradoxalement le résultat de la revendication de la morale naturelle prêchée par les philosophes:

Pour défendre plus efficacement la nature humaine ils sont conduits à mettre les vices dont on l'accuse au compte de la coutume et des contingences de l'histoire. Un certain pessimisme historique apparaît ainsi comme la contre-partie de leur optimisme moral. Paradoxalement l'hostilité des libres-penseurs à l'égard des dogmes chrétiens, leur désir de combattre la croyance au péché contribuent à maintenir vivante une forme de pensée fami-

lière à la théologie: l'histoire se définit d'abord comme la dégradation de la nature première. C'est pourquoi les esprits les moins chrétiens semblent souvent hantés par l'image du paradis perdu. 3

Marivaux et Watteau n'ont pas "découvert" le temps mais ils l'ont ressenti au vif de leur être. Le carpe diem des imitateurs d'Horace est un éternel lieu commun. ⁴ Ce qui est nouveau, c'est la primauté ainsi donnée à l'instant. A ce sujet il n'y a pas de pages plus limpides que celles de Poulet sur le temps marivaudien:

l'instant est tout, car c'est en lui seulement, et non dans le temps que quelque chose arrive et passe, qui est tout notre destin et toute notre existence. Notre être c'est une ébauche rapide, un geste esquissé, un cri d'étonnement qui nous monte aux lèvres. C'est l'état inexprimable où tout à coup, confusément se découvrent en nous des sentiments ignorés. Mille formes subitement se laissent entrevoir dans l'ombre de l'esprit. Mille pensées traversent à la fois les eaux troubles de notre âme. Tout cela, c'est nous, et il n'y a que cela qui soit vrai et qui soit nous. Accueillons cela, vivons cela à l'instant où on peut le vivre. Rafrâchissons-nous à cette goutte de temps qui renferme le seul vrai temps et où nage à l'aise notre être. Occupons-nous d'abord du moment où nous sommes; car l'être n'est jamais que dans le moment; il n'est jamais dans le temps. (p.18)

Caylus nous apprend que Watteau diluait son pigment avec de l'huile pour que son pinceau coure plus vite à travers les feuillages frémissants, les étoffes chatoyantes, les peaux nacrées (Champion, p.98), à la poursuite de cet instant arraché au passé, entraîné sans cesse dans le devenir. Tant pis si la surface ainsi peinte risquait de se détériorer avec le temps, chez le peintre le moment comptait tout autant. Par conséquent ses personnages, comme ceux de Marivaux, n'ont que des passés abstraits. Dans la Surprise la Comtesse est veuve d'un mariage, sans

doute de raison, qui, en dépit de sa réticence, a dû être mauvais; Lélío a eu une maîtresse infidèle. Voici deux histoires banales, moins des histoires personnelles que des costumes de scène fabriqués par un costumier soucieux de rester fidèle à l'époque. Chez Watteau les costumes ont la même fonction. Ils ne font que situer les personnages dans une classe sociale qui peut se permettre de sacrifier sur l'autel de la mode. Des reflets courent sur les plis du négligé en soie de la femme en rose, costume des dames qui se piquent de s'habiller au goût du jour. En même temps d'autres jeunes femmes, prêtes à partir, portent des costumes de voyage agrémentés de jolis petits mantelets qui leur servent de capes de pèlerins, et de toques perchées sur leurs cheveux négligemment coiffés. Les hommes aussi suivent la mode, habillés en justaucorps de soie, leurs cheveux courts et dépoudrés coiffés d'élégants bicornes. Avec leur air de sortir d'une gravure de mode, ces charmants êtres semblent affranchis de tout état civil. Ils se meuvent avec une aisance où tout est virtualité, tout en manières ou en poses, évoluant, selon l'expression de Schefer, dans un "univers où l'adjectif prime l'être" (p.48). "Pantins" a-t-on parfois dit des êtres de Marivaux. Il est vrai que comme ceux de Watteau ils n'ont pas les traits saillants des "caractères" de la dramaturgie classique. Peu individualisés sur ce plan, ils le sont infiniment sur celui des gradations de sentiment et de mouvement. Leur personnalité ne nous est pas donnée comme un tout formé d'avance et immuable. Au contraire la pièce ou le tableau sera la chronique de sa création. Tout ce qui les rattache à un passé précis, qui les ancrerait dans le temps historique, tout ce qui annonce un avenir se déroulant selon des modes temporels est supprimé. Nous ne saurons

d'eux que ce qui se passe entre le premier regard et l'aveu, entre la statue de Vénus et le bateau qui va les emporter.

Paradoxalement leur insistance sur le moment est une tentative vaine et héroïque de retour vers un état primitif à l'abri des ravages du temps. On veut immobiliser le nunc fluens des scolastiques à l'intérieur du moment, le diviser et le prolonger jusqu'à l'infini. Le temps ne sera jamais trop court tant qu'il en reste une parcelle à subdiviser. On entend que le moment ainsi isolé contienne toute l'éternité, c'est-à-dire qu'il soit hors du temps. Implicites dans cette démarche sont une nostalgie du temps édénique et un refus de l'angoisse provoquée par le spectacle du temps qui fuit. Si, dans la jolie phrase de Schneider, le temps naît de la désintégration de l'éternité (p.82), cette angoisse n'est-elle pas un malentendu, le temps n'étant fugitif que par rapport à un éternel immuable. Mais l'acceptation du relatif n'empêche pas la nostalgie de l'éternel. Sous leurs sourires fragiles, les pèlerins d'amour rêvent de reconstituer dans le moment le temps mythique de l'Eden perdu.

Ce bonheur à fleur de peau se trouve intimement lié à l'amour car, rappelons que selon Fontenelle, la vie arcadienne "par son oisiveté et par sa tranquillité, fait naître l'amour plus facilement qu'aucune autre." Ainsi la surprise de l'amour devait être à la base de tout effort pour sauver le moment de la débâcle du temps. Malheureusement l'amour arcadien que décrit Fontenelle, "plus simple, ... plus discret, ... plus fidèle, ... moins d'inquiétudes, moins de dégoûts, moins de caprices;

c'est-à-dire, en un mot, l'amour purgé de tout ce que les excès de fantaisies humaines y ont mêlé d'étranger et de mauvais," n'est qu'un rêve. Lélío l'évoque avec regret en parlant du coeur de la femme: "Ah! si les plaisirs qu'il nous donne étaient durables, ce serait un séjour délicieux que la terre" (p.145). Dans le jardin, en apparence idyllique, de la fête galante, l'amour simple et sincère d'avant la chute a pris une autre face. Devant l'intangibilité du coeur d'autrui le jeune homme ressent tout ce que l'amour a de contingent. A plusieurs reprises Marivaux décrit le fait d'aimer comme une fantaisie (pp.139, 164, 168).

Engendré par une extravagance de l'esprit, l'amour sitôt né apprend à dissimuler. Puisque la seule affaire commune qui concerne Lélío et la Comtesse est le mariage proposé de leurs domestiques, elle imagine de lui communiquer ses intentions par le moyen d'un billet. Sa suivante Colombine qui a toujours la répartie prompte ne tarde pas à railler cette manifestation de mauvaise foi: "Malepeste! c'est un joli trait d'esprit que cette invention-là. Le chemin de tout le monde quand on a affaire aux gens, c'est d'aller leur parler; mais cela n'est pas commode; le plus court est de s'entretenir de loin; vraiment on s'entend bien mieux: lui parlerez-vous avec une sarbacane, ou par procureur?" (p.161). Mais la Comtesse est imperméable à la vérité en ce qui concerne son amour naissant et elle insiste pour envoyer un billet péremptoire: "Monsieur, depuis que nous nous sommes quittés, j'ai fait réflexion qu'il était assez inutile de nous voir.... Je prévois que cela vous gênerait; et moi, à qui il n'ennuie pas d'être seule, je serais fâchée de vous

contraindre.... Vous savez la prière que je vous ai faite tantôt au sujet du mariage de nos jeunes gens; je vous prie de bien vouloir me marquer là-dessus quelque chose de positif" (p.162). L'amour propre de Lelio réagit et en même temps s'y cache son amour tout court:

"Oh! parbleu, Madame la Comtesse, vos manières sont tout à fait de mon goût. Je les trouve pourtant un peu sauvages; car enfin, l'on n'écrit pas à un homme de qui l'on n'a pas à se plaindre: 'Je ne veux plus vous voir, vous me fatiguez, vous m'êtes insupportable'; et voilà le sens du billet, tout mitigé qu'il est. Oh! la vérité est que je ne me croyais pas être si haïssable" (p.166).

Remarquons que Lelio reprend le même euphémisme "sauvage," qui dans sa bouche, comme dans celle de la Comtesse, veut dire "insensible." Si la femme est la source de la dissimulation, l'homme, dans la personne de Lelio, ne tarde guère à participer à la mascarade. L'Eden d'avant la chute fut le foyer d'une sincérité spontanée. Sans réfléchir Adam et Eve se révélaient naturellement dans l'authenticité de leur être, "la conscience de vivre ne s'accompagne pas de la conscience d'avoir vécu" (Poulet, p.15). La chute d'Eve entraîne celle d'Adam et sachant que le corps ne ment pas, qu'il exprime fidèlement les passions de l'âme, ces êtres déchus se revêtent de feuilles; ils apprennent à se dissimuler et à feindre. Désormais leurs coeurs aussi porteront des masques. La Comtesse a écrit son billet de mauvaise foi, l'interprétation de Lelio est de mauvaise foi. Les deux cas se neutralisent presque et à travers leurs mensonges perce une espèce de vérité -- vérité imparfaite et combien loin de l'idéal du paradis perdu.

Dans ce labyrinthe d'apparences et de mensonges où aimer et mentir se trouvent inextricablement liés, l'idéal de sincérité qui était celui des bergers de l'Astrée est subitement dégradé: il n'y a plus de "fontaine de la vérité d'amour." Lélío et la Comtesse ont beau vivre dans le moment, sous l'empire de leurs sensations, peuvent-ils s'y fier quand chaque instant leur apporte une sensation nouvelle? C'est la question qui se cache derrière les sourires à demi effacés des pèlerins de Watteau qui "n'ont pas l'air de croire à leur bonheur." Un amour totalement sincère est irréalisable et la possibilité de créer une suite de "moments privilégiés" est une chimère. Le serpent du temps s'est introduit dans ce nouvel Eden. La femme corrompue est "une vipère ... encline à faire du mal" (La Surprise, pp.144, 150). Le Cythère de la fête galante finit par ressembler curieusement à l'Eden des âmes pieuses, mais un Eden compromis par la conscience du temps qui fuit.

Dans ce désir insatisfait d'un irréalisable lucidement reconnu se trouve la "je ne sais quelle tristesse" que les Goncourt avaient découverte (Watteau, p.17). Marivaux et Watteau ressentent la tristesse dont parlent les Goncourt mais aucune angoisse. Voilà peut-être la cause du mépris de quelques critiques. Roy met le doigt sur le problème quand il observe qu' "on a peine à croire à la profondeur d'une oeuvre qui ne semble point douloureuse."⁵ Ces gracieux personnages manquent de poids, et "leur éternel sourire agace; on voudrait les voir tristes d'une vraie tristesse" (Larroumet, p.190). Reconnaissons que cette légèreté ne provient pas de la frivolité mais d'un choix profond. Au reproche qu'on lui faisait de son mépris pour l'ambition et de son peu

de sens pratique, Watteau aurait répliqué: "Le pis-aller n'est-ce pas l'hôpital? On n'y refuse personne" (Caylus, *Champion*, p.104). Était-ce une boutade ou le signe d'une volonté souriante de ne pas prendre la vie au tragique? La préoccupation essentielle de ses personnages n'est pas, comme on l'a parfois soutenu, "de dissimuler ce qu'ils éprouvent et de déguiser la réalité fondamentale du désir."⁶ Le désir est un fait biologique que ces pèlerins sont loin de nier, mais bercés par une nostalgie discrète de l'amour arcadien, ils se refusent aux orages de la passion. Caylus, croyant y reconnaître un défaut, insista sur ce point à deux reprises: "A l'égard de son expression je n'en puis rien dire: car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion," et encore: "Ses compositions n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion et sont par conséquent dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action" (*Champion*, pp.96, 102). Mais pour ces personnages lucides, la passion est justement ce qu'il faut éviter à tout prix. Tentés par l'aventure, par le prochain départ pour Cythère, ils se gardent bien de s'y abandonner. Frôlant le danger, ils savent s'en détourner, ni trop cyniques, ni trop engagés, aussi loin d'être dupes de leurs sens que de leurs coeurs. Les gestes élégants et naturels dont se pare leur beauté sont pour eux un moyen de défense. Sous le vernis jauni ils ressemblent à "ces brillants insectes qu'on retrouve morts, avec leurs couleurs encore vivantes, dans la lumière d'or d'un morceau d'ambre" (Goncourt, *Watteau*, p.81).

Détachés de l'anecdote, ces gestes, que signifient-ils? Rien sinon une absence, un refus de "l'action," un romanesque qui débouche sur le vide. Comme ces tempêtes qui conservent en leur centre une zone

calme, le mouvement apparent de l'Embarquement masque une inertie profonde, le moment "when the actors are making their opening bow, or when the pilgrimage to Cythera is ending: in expectancy or in reminiscence of the pleasure." ⁷ Une étrange tension s'établit, ainsi que le fait remarquer Ronald Paulson, entre le mouvement de l'arabesque et le calme du décor, entre la scène langoureuse et la touche vive et élancée. ⁸

De la même manière la Surprise manifeste cette absence de romanesque qui est un refus de la passion, c'est-à-dire un refus de la tragédie, et de ses abîmes, qui s'ouvrent devant une Phèdre ou une Bérénice au fort de leurs passions déchaînées et grotesques. Un critique de Marivaux, Marcel Arland, parle fort à propos d'un mélange de la commedia dell'arte et de Bérénice, ⁹ et il n'est pas le premier à avoir fait un rapprochement entre Marivaux et Racine. Tous deux font des analyses minutieuses de la psychologie amoureuse, mais le marquis d'Argenson tenait à en souligner les différences: "ce n'est pas l'amour qu'il [Marivaux] traite comme Racine, ce sont les caprices de l'amour et ses accidents infinis" (I, 235). Un voyageur distingué du 17^e siècle avait informé Racine d'un fait qu'il savait déjà bien: "Cythère et Paphos sont des lieux affreux ... [Cythère] est une petite île, la plus désagréable et la plus infertile qui soit au monde" (cité par Pilon, Watteau, p.84). Cependant cette vision désolante se double chez le grand poète d'une exaltation tragique. Or, pour Marivaux la passion n'est plus un destin fatal mais un accident biologique: privée de sa possibilité de transcendance elle est impuissante à nous transfigurer, et ne peut que nous détruire. Pour le fond il est d'accord avec la vision classique qui

reconnait dans la passion un entraînement fatal. Mais il importe d'approfondir cette simple constatation, car refuser totalement la passion peut être également fatal. Tout geste absolu suppose une vision tragique du monde. Dans ce choix entre une acceptation et un refus également funestes, les auteurs de la tragédie classique voyaient l'essence du genre.

Devant ce même choix, une génération nourrie des principes de la loi naturelle se dérobe. On tâche de jouer avec le feu sans se brûler: à la limite c'est l'amour libertin, son refus de tout sentiment, et la sécurité d'une froide sensualité. Pour Watteau et Marivaux l'amour reste un beau rêve. Ils sourient à l'illusion, sans pour autant se laisser prendre au piège de la passion, quittes, dans ce voyage au pays de Tendre à rester dans le village de Tendre-sur-Estime pour ne pas s'égarer dans les brumes azurées de la Mer dangereuse où scintillent les reflets des Terres inconnues. La recherche d'un amour sensuel et tendre, la réunion proposée dans la Réunion des Amours, est le but du voyage à Cythère et si cet amour ne possède pas la force de la passion, il n'en a pas non plus l'aveuglement. C'est l'amour perspicace d'un Fuzelier, cynisme en moins. La lucidité ne mène pas nécessairement au libertinage. Pour reprendre une expression de La Fontaine: "l'amour est mu mais il n'est pas crotté." ¹⁰

Bien qu'il soit "un accident biologique" l'amour subit de la Surprise cherche à se fonder sur l'estime mutuelle. Dans le joute de cavaliers masqués qui constitue la grande scène 7 du deuxième acte, Lelio et la

Comtesse ne peuvent pas s'empêcher de laisser paraître les signes d'un respect grandissant: ¹¹

LA COMTESSE: ... je serais fâché que vous m'aimassiez, parce que j'ai résolu de ne point aimer; mais quelque chose que j'aie dit, je croirais du moins devoir vous estimer.

LELIO: J'ai bien de la peine à le croire.

LA COMTESSE: Vous êtes injuste; je ne suis pas sans discernement. Mais à quoi bon faire cette supposition, que, si vous m'aimiez, je vous traiterais plus mal qu'un autre? La supposition est inutile: puisque vous n'avez point envie de faire l'essai de mes manières, que vous importe ce qui en arriverait? Cela vous doit être indifférent.... (p.175)

Plus loin la Comtesse se fâche et tâche de briser l'entretien:

LA COMTESSE: Adieu, Monsieur; vous parlez d'un air bien dégagé, et presque offensant. Si j'étais vaine cependant, si j'en crois Colombine, je vaudrais quelque chose à vos yeux même.

LELIO: Un moment; vous êtes de toutes les dames que j'ai vues celle qui vaut le mieux; je sens même que j'ai du plaisir à vous rendre cette justice là.... (p.176)

Une des ironies de cette scène et que ces louanges, proférées mensongèrement dans l'intention de couvrir leur amour du nom d'une amitié lucide et équitable, deviendront la vérité même de cet amour.

Tel est ce paysage mental complexe où s'affrontent pèlerins et pèlerines, à la fois trompeurs et épris de vérité idéale, vivant leur amour dans un moment atemporel sans cesse menacé par le temps, apaisant dans un sentiment tendre la tentation affolée de la passion. C'est dans ce dédale de tendances diverses, souvent contradictoires, que Watteau et Marivaux trouvent la forme même de leur oeuvre.

Chapitre I - Notes

¹ "Marivaux ou l'amour au XVIIIe siècle," La Revue des Vivants, No.6 (juin, 1929), 867.

² "Un théâtre grave et cruel," Cahiers Renaud-Barrault, No.28 (janv. 1960), 31.

³ Jean Ehrard, L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle (Paris: S.E.V.P.E.N., 1963), II, 742-3.

⁴ Georges Poulet, La Distance intérieure (Paris: Plon, 1952), p.18.

⁵ Claude Roy, Lire Marivaux (Paris: Seuil, 1947), p.148.

⁶ René Demoris, "Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain," dans Dix-Huitième Siècle, 3 (Paris: Garnier, 1971), 356.

⁷ Jean Starobinski, The Invention of Liberty: 1700-1789, tr. Bernard C. Swift (Geneva: Skira, 1964), p.85.

⁸ Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1975), p.97.

⁹ Introduction au Théâtre complet de Marivaux, éd. de la Pléiade, p.L.

¹⁰ Cité par Crébillon fils, Le Hasard du coin du feu, dans Contes dialogués, éd. Octave Uzanne (Paris: Quantur, 1879), p.181.

¹¹ De tels signes apparaissent bien avant le deuxième acte, cf. pp.153-4.

CHAPITRE II

L'ARABESQUE

Dans le chapitre précédent nous avons décrit un paysage mental où l'instant prime tout, instant fugitif recherché à la fois comme antidote contre la nostalgie du Paradis perdu et comme possibilité de recréer un temps hors du temps. C'est le moment de l'embarquement pour Cythère, la musique se met en train et deux jeunes gens, aux visages de pantin symboliques du vide de leurs coeurs, se regardent pour la première fois. Chez Watteau ce thème s'exprime à travers deux métaphores visuelles dont nous avons déjà souligné la parenté thématique: le menuet de l'Amour au Théâtre-Français et le pèlerinage travesti de l'Embarquement, "cette danse hésitation, où les couples ne veulent pas reconnaître que l'amour est maître" (LeCoat, p.17). En ce qui concerne Marivaux doit-on se contenter de remarquer les affinités spirituelles avec Watteau, ou peut-on trouver des correspondances dans l'expression formelle du thème de l'embarquement? Sans penser aux oeuvres qui nous occupent, Souriau nous livre la clef de notre problème quand il évoque le rêve des analogies structurelles solides, "comparer (en quelque sorte anatomiquement) le rythme d'une phrase et la courbe d'une arabesque" (p.22). La Surprise ne revêtirait-elle pas la forme de l'arabesque, structure fondamentale du menuet et de l'Embarquement? En effet l'arabesque peut constituer

un point de coïncidence entre la structure du tableau et celle de la pièce, à condition de reconnaître que les mouvements de l'arabesque plastique et de l'arabesque verbale doivent s'élaborer selon leurs propres lois formelles.

Pour pénétrer plus avant dans cette voie il faudrait garder à l'esprit les distinctions de Souriau à propos des deux degrés de l'oeuvre d'art. Cet esthéticien classe la littérature parmi les arts du deuxième degré, ceux dont la loi est la dualité ontologique de la forme primaire et de la forme secondaire. "Qu'est-ce que littéralement, que cette forme primaire? C'est l'agencement formel des sons du langage: l'arabesque des consonnes et de voyelles, leur 'mélodie' (car c'est bien d'un principe mélodique, d'une succession linéaire des qualia, qu'il s'agit), leur rythme et plus amplement le geste général de la phrase, de la période, de la succession des périodes, etc" (Souriau, p.154). A côté de cette arabesque primaire il existe une arabesque inhérente aux événements psychologiques. Dépourvue de qualités sensibles, cette progression des sentiments se place forcément au deuxième degré. Le problème de tout auteur est d'accorder ces deux "arabesques," de "mouler la forme directe et primaire sur cette forme même de l'événement" (Souriau, p. 157). C'est le problème essentiel de Marivaux. Car si, comme le veut Deloffre, le naturel, l'aisance et l'esprit du dialogue marivaudien se trouvent déjà dans le dialogue "coupé" de Dancourt, "pour arriver au marivaudage, il ne reste plus qu'à prendre conscience du rôle du langage, à en faire la matière même de l'action dramatique" (p.133). Autrement dit, le langage que Dancourt prête à ses petits-maîtres et à ses déesses badines

n'a qu'une fonction anecdotique. Il existe pour évoquer un univers secondaire analogue à cette société arriviste de la fin du règne. Sa forme se réduit à un babil spirituel qui ne traduit aucun mouvement intérieur profond. Le génie de Marivaux est d'avoir trouvé une correspondance entre les deux degrés, un langage ou la forme primaire soit exactement parallèle à la forme secondaire, où "le brillant cliquetis des mots correspond toujours à une escrime de sentiments" (Courville, p.206) -- mots qui "affleurent de la zone des silences,"¹ suivant dans leur spontanéité tous les vagabondages du coeur, traduisant en paroles, souvent banales, l'indicible.

Cette langue théâtrale, coupée au rythme de la respiration, est volontairement chantournée, car la pensée dont elle suit les méandres n'est jamais linéaire. Ainsi la phrase marivaudienne se modifie sans cesse, procédant par retouches et par accumulations. Comme le mouvement du défilé de pèlerins de l'Embarquement qui va croissant et décroissant, le dialogue de Marivaux ne prend de l'ampleur que pour retomber aussitôt (cf. les "tirades" de Lelio et de la Comtesse, pp.145 et 172). Au delà des propos rompus de la phrase, le dialogue suit le même mouvement curviligne qui monte, descend, retourne sur lui-même. Ce style allègre et mouvementé doit beaucoup au jeu des comédiens italiens. L'improvisation y était structurée par des mots-repères qui avertissaient l'acteur que son tour était venu, et la reprise de ce mot formait l'articulation nécessaire entre les répliques (cf. Deloffre, p.139). De même chez Marivaux le dialogue s'enchaîne autour de mots-repères qui assurent la progression dynamique du dialogue sans toutefois avoir une fonction

purement "technique." Ainsi que l'a observé Scherer, la reprise, qui ne semble porter que sur les termes, atteint en fait la réalité sentimentale.² Donnons un seul exemple, pris dans le passage cité plus haut où la Comtesse, après avoir assuré Lelio de son indifférence; ajoute: "je croirais du moins vous estimer." Auquel Lelio réplique: "J'ai bien de peine à le croire" (p.175). C'est le verbe croire que le jeune homme reprend mais le sens idiomatique et impersonnel que lui donne la Comtesse est défléchi par la reprise. Ces propos prennent une signification plus aiguë et le dialogue repart dans une direction légèrement différente.

Chez Marivaux ce mouvement onduleux, extériorisé sur le plan du langage, intériorisé sur celui de la psychologie ressort avec l'éclat d'un événement sur le fond d'un "état de néant psychologique, semblable à la paralysie et au sommeil" (Poulet, p.1). Arlequin n'a pas trop l'habitude d'analyser ses sentiments mais il sent confusément le caractère de cette inertie qui précède le mouvement: "c'est peut-être que je suis triste de ce que je ne suis pas gai." Bien qu'il boive et mange "à merveille," qu'il dorme "comme une marmotte," il ne vit pas, il traîne (p.142). L'absence de maux n'est pas le bonheur, une immobilité tranquille est insuffisante. Loin d'être une nostalgie rêveuse de la sérénité arcadienne, la fête galante préconise le mouvement, motilité futile peut-être mais nécessaire par rapport à la complaisance dans la paresse où les faiseurs de fades pastorales s'offraient l'illusion d'un retour à l'Âge d'or.

La beauté étincelante et uniforme des êtres marivaudiens, comme

celle des pèlerins de Watteau doit être examinée relativement aux conventions de la pastorale. Sa fonction est mythique mais non arbitraire. Elle est emblème d'une innocence préalable. La Comtesse n'est pas vierge mais psychologiquement elle doit l'être. L'embarquement pour Cythère requiert des coeurs neufs. L'une des dernières pièces de Marivaux, la Dispute, peint cet état primordial. Deux êtres candides s'aiment au commencement du monde et de la société. Sans être aussi inexpérimentés, la Comtesse et Lélío doivent aussi réinventer le monde. Leur amour est une seconde naissance. Désabusés sur le chapitre des sentiments, ils pensent ne plus repartir mais un choc inattendu brise leur inertie, les relance sur le voyage intérieur de Cythère. Lélío décrit cette situation à Arlequin engourdi sans savoir que c'est précisément le sort que le destin lui réserve: " [Sans] ³ l'aiguillon de l'amour et du plaisir, notre coeur, à nous autres est un vrai paralytique: nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer. Le coeur d'une femme se donne sa secousse à lui-même; il part sur un mot qu'on dit, sur un mot qu'on ne dit pas, sur une contenance" (p.145). ⁴

Pourquoi ce flot de paroles qui ressemble à une tirade classique? Les habitants d'Eden n'en avaient pas besoin, ils portaient "leur âme à découvert" (Journaux, p.389), mais dans le jardin imparfait de la fête galante "du silence indicible on doit passer à la parole explicative" (Scherer, p.8). Alors surgit le rythme ondulant de la phrase, pareille à cette file de pèlerins qui, à partir du point mort marqué par le terme de Vénus, déferle dans un mouvement de farandole.

On a parfois senti aveuglément le côté plastique du langage de Marivaux. Roy par exemple parle en passant des "arabesques sentimentales de son théâtre" (Lire Marivaux, p.98), et Chaponnière se sert de la comparaison pour représenter métaphoriquement le style de Marivaux: "son crayon décrit les sinuosités des conversations tendres, et suit les méandres des coeurs les plus gentiment égoïstes" (p.228). Ne peut-on pas aller plus loin, trouver les points précis où le tableau et la pièce se créent parallèlement à l'intérieur de la structure de l'arabesque? Une brève remarque de Courville, metteur en scène avant de devenir critique, nous suggère le chemin à suivre:

Les arabesques de cette dialectique amoureuse veulent être traduites dans l'espace, sinon par les sauts d'un Arlequin, par les pas d'une Silvia. En annonçant la partie de la Surprise de l'amour, le Baron trace un cercle autour de Lelio, puis autour de la Comtesse, leur ordonnant de n'en sortir que pour déclarer un amour auquel ils se refusent l'un et l'autre. L'action engagée le cercle d'amour devient une sorte de piste où les répliques du poème amoureux appellent sans cesse le reflet matériel des promenades et des poursuites, de l'approche du recul et de la rencontre" (p.206).

Il s'agit de trouver par quels moyens les "promenades" et les "poursuites" peuvent correspondre au "poème amoureux." N'importe quelle oeuvre littéraire suppose une dualité, la forme primaire du langage jointe à la forme secondaire des "événements" mais le propre de l'oeuvre dramatique est que ces deux arabesques doivent s'inscrire aussi dans l'espace de la scène, l'évocation secondaire de l'univers de l'oeuvre est en même temps une présence concrète. Cela est d'autant plus vrai chez Marivaux que son théâtre s'inspire de la tradition de la commedia dell'arte. Là tout était visuel et la situation amoureuse s'exprimait

à travers un chassé-croisé composé d'approches, de reculs, d'élans et de refrènements, milles combinaisons qui relevaient d'une esthétique kinésique. Sans renoncer aux ondulations psychologiques ni aux simuosités verbales, Marivaux prit aux Italiens des qualités de mouvement. La Surprise conjugue ces trois arabesques en une seule envolée. Ce texte à la fois si littéraire et si scénique présente des mouvements curvilignes aussi bien sur le plan de la psychologie et du langage que sur celui de la mise en scène. "L'action" ne peut se concevoir qu'à condition d'être située dans un parc à l'anglaise dont les allées labyrinthiques favorisent les fuites et les rencontres -- chemins sinueux qui figurent des coeurs s'embarquant dans le pénible voyage vers Cythère. La fuite derrière le voile transparent d'une charmille, la rencontre au détour d'un sentier sont des extériorisations spatiales d'événements psychologiques.

Paradoxalement la structure de l'arabesque donne à la pièce un caractère à la fois formel et informel. A l'intérieur des scènes les répliques serpentent avec tant de naturel et de spontanéité qu'on risque de n'y voir que la souple progression des dialogues aux dépens d'une structure rigoureuse qui se masque sous des allures nonchalantes. A ce sujet ce sont les paroles de Marivaux lui-même qui risquent de nous donner le change: "l'esprit humain, quand le hasard des objets ou l'occasion l'inspire ne produirait-il pas des idées plus sensibles et moins étrangères à nous qu'il n'en produit dans cet exercice forcé qu'il se donne en composant? Pour moi ce fut toujours mon sentiment; ainsi je ne suis point auteur" (Journaux, p.114). En réalité ce désordre n'est

que superficiel, un ordre géométrique le sous-tend. La démarche de Marivaux peut être comparée à ce principe de la décoration rococo qui consiste à disposer des éléments curvilignes et asymétriques sur la surface d'une grille géométrique qui leur sert de support. A l'opposé de la forte plasticité de la surface baroque, la surface rococo donne un effet de légèreté et de fantaisie. De même chez Marivaux la structure rigide de la pièce permet un dialogue naturel et spontané. L'air apparent d'improvisation, inspiré par la technique de la commedia dell'arte, est l'équivalent sur le plan du langage des touches vives et kinésiques du style de Watteau. Poussée un peu plus loin la même comparaison se trouve valable au niveau de la scène. Le mouvement désinvolte du dialogue à l'intérieur de la scène correspond à celui des corps qui semblent se déplacer librement dans l'espace rococo. Selon Wylie Sypher "It is almost as if the persons in Watteau's small garden scenes were endowed with a 'natural liberty' -- a freedom they can assume without asserting any baroque force or will."⁵ Cet assouplissement qui semble desserrer les liens au niveau des figures ou du dialogue est compensé par la structure serrée des ensembles sinon la comédie ou le tableau risquerait de s'effondrer dans une masse de mouvements charmants mais chaotiques.

En ce qui concerne le langage de la Surprise, si les phrases, généralement courtes, peuvent s'ordonner selon le rythme de la conversation, l'oreille du spectateur ne saurait soutenir ce rythme sur l'étendue de la pièce. De là l'impossibilité de traiter la comédie comme une partition musicale. Au-delà des blocs de dialogue on est

bien obligé de quitter le premier degré (le rythme des sons) et de passer à un rythme saisi intellectuellement au deuxième degré. Il y aura donc un agencement thématique des scènes, ce que Souriau appelle "la forme du fond" (p.155), parallèle au découpage de la mise en scène au premier degré.

L'arabesque des événements et celle de la mise en scène se rencontrent dans la figure du menuet. Rappelons l'appréciation de Vaillat: "L'antique jeu des avances amoureuses se reconnaît au raffinement de ses saluts, de ses petits pas et de ses glissés, au rapprochement, puis à l'éloignement des danseurs, à leur manière de se chercher et de s'éviter, de se croiser et de se tenir côté à côté, de se faire vis-à-vis et de se détourner avec regret, mais non sans espoir de retour." Ces passes et balancés se réglaient sur le tracé d'un S renversé. Si le cavalier approchait du centre du grand cercle sans lever le bras son partenaire comprenait qu'il fallait compléter la figure du S en le frôlant de l'épaule droite. S'il approchait le bras levé la dame savait qu'il fallait lui donner la main en suivant le périmètre du petit cercle du centre.

Si l'on regarde de près, on voit ces pas se dessiner dans les mouvements en apparence fortuits du premier acte. D'abord c'est Lélío qui prend la fuite: "Je crois que les voilà qui se promènent, retirons-nous" (I, 5, p.150). La Comtesse y répond par une dérobade complémentaire sur le plan psychologique. Elle lui dit froidement que le mariage de leurs gens est la seule raison qui l'oblige à lui parler: "Voilà

Monsieur tout ce que j'avais à vous dire quand vous vous êtes retiré. Ce double recul continue sur le plan verbal, chacun des partenaires étalant son aversion pour l'autre sexe jusqu'à ce que, tout en badinant, le galbe des conversations les ramène l'un vers l'autre (I, 7): "Madame, peu de femmes sont aussi aimables que vous; vous l'êtes tout autant que vous croyez l'être." La Comtesse concède que "comme à la campagne il faut voir quelqu'un, soyons ami pendant que nous y resterons" (p.154). S'étant frôlés légèrement ils se séparent sur l'idée menteuse de l'amitié, et l'arrivée du Baron les retrouve de nouveau face à face sur le périmètre du grand cercle. Ce témoin amusé s'étonne de voir ensemble deux personnes qui avaient abjuré tout commerce avec l'autre sexe, et il se met à les taquiner:

LE BARON: (à Lélio.) Mais toi, qui raisonnes, as-tu lu l'histoire romaine?

LELIO: Oui; qu'en veux-tu faire de ton histoire romaine?

LE BARON: Te souviens-tu qu'un ambassadeur romain enferma Antiochus dans un cercle qu'il traça autour de lui, et lui déclara la guerre s'il en sortait avant qu'il eût répondu à sa demande?

LELIO: Oui, je m'en ressouviens.

LE BARON: Tiens, mon enfant, moi indigne, je te fais un cercle à l'imitation de ce Romain; et, sous peine des vengeances de l'Amour, qui vaut bien la République de Rome, je t'ordonne de n'en sortir que soupirant pour les beautés de Madame: voyons si tu oseras broncher.

LELIO: (passé le cercle.) Tiens, je suis hors du cercle; voilà ma réponse; va-t'en la porter à ton benêt d'Amour. (I, 8, pp.156-7)

Pour suivre le tour d'esprit prophétique du Baron (qui souligne encore d'une manière ironique, l'aspect mythique de l'aventure) il faut se rappeler l'histoire d'Antiochus, roi d'Ephèse. L'épisode dont parle le Baron préfigure le sujet que Marivaux venait de traiter dans sa

tragédie d'Annibal. Selon la légende, Antiochus avait été sommé par l'ambassadeur romain Flaminius de rendre à Ptolémée Epiphane les terres qu'il lui avait prises. Antiochus, se fiant à l'appui d'Annibal qui était chez lui, sortit du cercle et fut vaincu, mais si ce roi avait répondu à la demande de Flaminius il aurait accepté une autre sorte de défaite. Antiochus ne pouvait pas savoir que le destin ne lui offrait aucun choix, pas plus qu'aux deux amants de la Surprise. Lélío passe le cercle, la Comtesse enfermée à son tour en sort aussi. Ce faisant ils se rencontrent. La figure giratoire de la danse ne permet aucune fuite. Les courbes renversées du S les amènent impérieusement au petit cercle du centre où ils resteront enfermés. C'est le Baron qui le dit à la Comtesse en plaisantant: "vous ne verriez pas hors du cercle; il avait plus de peur qu'Antiochus" (p.157). Pris dans ce périmètre étroit, il ne sera plus question pour les deux partenaires de se toucher légèrement en passant. Cette fois-ci la rencontre aura lieu; il faudra avouer leur amour fût-ce en se fâchant:

LE BARON: Je vous demande pardon; mais vous aimerez, s'il vous plaît, Madame. Lélío est mon ami, et je ne veux point lui donner de maîtresse insensible.

LA COMTESSE: (sérieusement.) Cherchez-lui donc une maîtresse ailleurs; car il trouverait fort mal son compte ici.

LELIO: Madame, je sais le peu que je vau; on peut se dispenser de me l'apprendre; après tout, votre antipathie ne me fait point trembler.

LE BARON: Bon! voilà de l'amour qui prélude par du dépit.

LA COMTESSE: (à Lélío.) Vous seriez fort à plaindre si mes sentiments ne vous étaient pas indifférents.

LE BARON: Ah! le beau duo! Vous ne savez pas encore combien il est tendre. (p.158)

Lélío et la Comtesse se donnent la main sans se l'avouer, puis,

après ce moment de brève rencontre, ils se séparent, emportés par le mouvement de la danse.

A ces scènes de rencontre où les amants parviennent presque à confesser leur amour (I, 7; II, 7; III, 6) correspondent trois scènes où Arlequin et Colombine anticipent ou commentent par un trait plus prononcé l'embarquement sentimental de leurs maîtres (I, 10; II, 3; III, 1). Dans la première de ces scènes, faisant suite à celle que nous venons d'examiner, Arlequin rentre avec un équipage de chasseur. Voyant Colombine il s'exclame, "Ouf! ce gibier-là mène un chasseur trop loin; tournons d'un autre côté..." (p.158). Arlequin est chasseur mais c'est Colombine qui chasse. Par un procédé comique des plus sûrs, les rôles traditionnels sont retournés et c'est Arlequin qui fuit.⁶ Les deux domestiques se séparent, mais pas avant de s'être donné la main dans un aveu plus franc et plus sincère que celui qui l'a précédé:

ARLEQUIN: ... Il n'y a plus de bon temps pour moi, et c'est vous qui en êtes la cause; et malgré tout cela, il ne s'en faut de rien que je ne t'aime. La sotte chose que le coeur de l'homme!

COLOMBINE: Cet original dispute contre son coeur, comme un honnête homme.

ARLEQUIN: N'as-tu pas honte d'être si jolie et si traîtresse

COLOMBINE: Comme si on devait rougir de ses bonnes qualités! Au revoir, nigaud, tu me fuis, mais cela ne durera pas. (p.159)

Leur prochaine rencontre revêt une importance particulière car il annonce le grand duo de Lélío et de la Comtesse (II, 7), et dans sa mise en scène elle dessine nettement le pas de danse que reprendra en l'amplifiant le couple central. Nous ne savons pas comment cette scène était jouée à la première représentation (le compte rendu du Mercure

de mai 1722 ne nous en donne aucune indication) mais les notations scéniques de Marivaux ne laissent pas de doute sur sa conception de la mise en scène. A l'origine face à face sur le cercle, Arlequin se promène de son côté, Colombine du sien. Leurs promenades circulaires les ramènent au centre où ils s'étudient l'un l'autre à travers la métaphore de la musique, puis continuent à se promener:

ARLEQUIN: (déconcerté, et se promenant de son côté.) C'est une malédiction que cet amour; il m'a tourmenté quand j'en avais, et il me fait encore du mal à cette heure que je n'en veux point. Il faut prendre patience et faire bonne mine. (Il chante.) Turlu turluton.

COLOMBINE: (le rencontrant sur le théâtre, et [s']⁷ arrêtant.) Mais vraiment, tu as la voix belle: sais-tu la musique?

ARLEQUIN: (s'arrêtant aussi.) Oui, je commence à lire les paroles. (Il chante.) Tourleroutoutou. (p.164)

Ici Marivaux semble se taquiner en faisant dire à Colombine:

"Je commence à me lasser de la promenade" (p.164). En fait la figure de la danse est reprise avec tant de variations (semblables à ces pas d'agrément laissés à la volonté des danseurs) que le spectateur ne s'en lasse jamais. De nouveau devant Arlequin, Colombine exige qu'il lui avoue franchement son amour. La menace de la haine de la soubrette et ses franches déclarations achèvent sa défaite. Un seul mot manque encore à leur aveu, mais le moment n'est pas mûr et la danse se termine sur le cri burlesque d'Arlequin: "Je suis perdu, j'étouffe; adieu, m'amie: sauve qui peut ..." (p.164).

Alors c'est le tour des maîtres dont la grande scène commence avec une fuite de Lelio -- fuite psychologique car il fait semblant de ne

pas voir la Comtesse. D'ailleurs il ne fait que répondre à sa dérobade de l'acte II, scène 1. De son côté la Comtesse se donne l'air de chercher quelque chose par terre mais, sous ces masques de désintéressement, la courbe de leurs sentiments les ramène l'un vers l'autre. Le Mercure de mai 1722 nous décrit le jeu de scène: "Lélio fait semblant de ne pas l'apercevoir et de se promener, mais la Comtesse, en cherchant le portrait, s'approche si fort de lui, qu'il ne peut plus éviter de lui parler. Cette scène est fort plaisante par le jeu de théâtre, de voir deux personnes qui font semblant de ne vouloir pas se trouver, et qui ne demandent pas mieux que de se joindre, et de lier conversation: ce qui ne manque pas d'arriver dans l'instant" (pp.148-9). Face à face dans le petit cercle étroit du centre chacun tient à nier la réalité de leur rencontre: "Hélas! Monsieur, je ne vous voyais pas. Après cela, quand je vous aurais vu, je ne me ferais pas un grand scrupule d'approcher de l'endroit où vous êtes, et je ne me détournerais pas de mon chemin à cause de vous" (p.172). Elle s'efforce de dire que leur rencontre est un effet du hasard, sans aucune intention de sa part. Elle lui enjoint de fuir, tout en tâchant de le retenir: "peut-être même m'aurait-il pris fantaisie de vous prier de chercher avec moi, puisque vous vous trouvez là ..." (p.172). Lélio aussi veut enlever toute signification à la rencontre: "Madame, je ne veux point être incivil non plus; et je reste, puisque je peux vous rendre service. Je vais chercher avec vous" (p.173). La Comtesse d'affole: "Allez-vous-en donc, ou je m'en vais" (p.173). Sur cette rebuffade il la quitte, "mais, selon le Mercure, sa fermeté l'abandonne à quatre pas de là, il se ravise et revient sur ses pas pour rejoindre la Comtesse, laquelle de son côté, étant fort

fâchée du départ de Lelio, trouve un prétexte de le faire rappeler; ils se trouvent un instant après presque face à face comme des gens qui se cherchent avec empressement, ce qui produit sur la scène un jeu assez plaisant" (p.149).

Selon la démonstration ingénieuse d'Attinger ces escrimes s'inspirent des discours traditionnels auxquels étaient rompus les amants de la commedia. La première partie de la scène aurait été "le reproche contre le mépris." Celle qui suit opposera le dépit au dépit (pp.374-5). Cela s'accorde parfaitement avec notre analyse. Leur amour-propre froissé par la froideur que chacun croit découvrir chez l'autre les amants expriment un chagrin mêlé de colère et le mouvement circulaire de leur "querelle bizarre" (Le Mercure, p.149) les amène vers la rencontre. Dans des répliques que nous avons citées plus haut, ils manifestent, sous les couleurs d'une raison impartiale des signes d'une estime grandissante (pp.175-6), "... ils se disent à tout moment qu'ils s'aiment, en voulant s'efforcer de se persuader le contraire" (Le Mercure, p.149). La scène 8 s'achève sur un aveu à peine voilé: "Non, Madame, vous ne m'aimez point, et j'en suis convaincu; et je vous avouerai même, dans le moment où je suis, que cette conviction m'est absolument nécessaire" (p.177). De nouveau le couple se sépare mais pas avant d'avoir failli révéler ce qu'ils avaient de plus caché dans le coeur. Lelio part et c'est avec une espèce de bouleversement que la Comtesse s'écrie: "Juste ciel! que vient-il de me dire? et d'où vient que je suis émue de ce que je viens d'entendre?" (p.177)

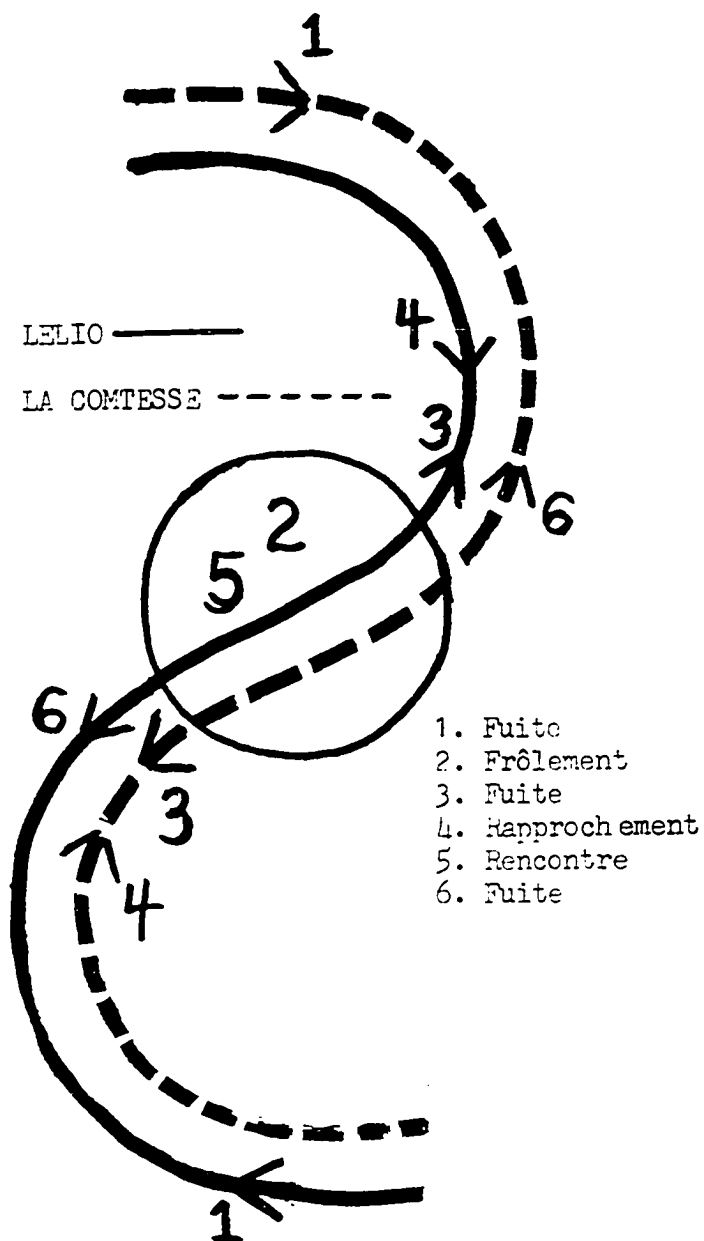
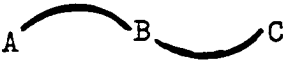


Fig. 51 Le "menuet" de la Surprise de l'Amour, II, 7.

Ainsi, dans chaque acte se dessine une figure de menuet où les partenaires se fuient et s'approchent suivant la courbe du S, tâtonnent sur le cercle intérieur, puis repartent sur la courbe renversée. Nous ne prétendons pas que la pièce puisse correspondre étroitement aux pas de danse, mais le mouvement du menuet rend compte de sa structure essentielle: fuite-frôlement-fuite-rencontre (Fig.51).

Nous avons vu que dans cette brève rencontre les amants se font chaque fois un aveu de plus en plus clair de leur amour. Ce moment critique est marqué par les commentaires des acteurs témoins (pp.158, 177, 191). Il peut sembler curieux que dans la progression mouvementée des scènes, Lélío et la Comtesse se trouvent ensemble si rarement. Or ce moment de rencontre, où se croisent brièvement les pistes des deux danseurs est un moment essentiel qu'il s'agit de différer sans cesse. L'amour des domestiques, qui rencontre moins de résistance, peut se permettre de rompre cette symétrie rigide, mais la figure dessinée par le couple des maîtres n'admet aucune variante: dans chaque acte une seule rencontre leur est ménagée.⁸

Néanmoins ces scènes ne sont pas de simples répétitions. Par son ampleur, la complexité de ses mouvements et sa position centrale l'acte II, scène 7 représente un sommet médian de la pièce. Par un élargissement de la figure de menuet chaque élément de la Surprise s'emboîte l'un dans l'autre, du plus petit au plus grand, le tout complété par un vrai menuet dans le divertissement. La courbe de mouvement de la danse nous livre le rythme essentiel qui fait vibrer la pièce:

A  , une courbe ascendante A-B équilibrée par une courbe descendante B-C, les deux séparées par la césure de la rencontre du deuxième acte. A partir de ce moment décisif les scènes progressent vers l'aveu selon la courbe descendante dessinée par l'affaiblissement des scrupules des amants (La Comtesse, III, 2; Lelio, III, 5).

L'arabesque en apparence spontanée des événements s'apparente étroitement à l'arabesque harmonieuse et équilibrée de la structure formelle.

Il semble bien qu'en peinture Watteau ait rencontré des difficultés analogues, car le même problème se pose pour la peinture représentative. Pour citer encore Souriau, il s'agit de:

Faire entrer dans l'arabesque propre du tableau ou du groupe statuaire les personnages ou les accessoires représentés, de façon à donner en même temps, de leur être et de leur nature essentielle, l'expression la plus intense ou la plus approfondie; établir une harmonie significative et pleine d'échos entre ce double jeu de formes; c'est, en sculpture ou en peinture, un problème absolument pareil à celui, en littérature, de faire entrer dans l'arabesque générale d'un récit l'ensemble des événements à faire comprendre, à faire sentir et posséder par le lecteur en leur teneur la plus aiguë, la plus pittoresque ou la plus profonde. (p.157)

De toutes les oeuvres du maître, l'Embarquement pose le plus clairement ce problème des deux degrés de l'oeuvre d'art. Regardons cette toile, son ciel nacré où l'envolée d'amours se noie dans une harmonie lumineuse, ses feuillages transparents jetés comme des voiles sur des troncs sinueux qui semblent vivre d'une vie autonome, détachés de tout souci descriptif, ses pèlerines dans leurs robes à surfaces moirées comme des coquillages, leurs sourires, dans le contour noyé d'une bouche,

indiqués par un trait de plume délié, légèrement chargé d'écarlate -- mais tout en restant une merveille de la peinture pure, cette toile se charge du plus grand nombre "d'événements." Le problème structural de l'Embarquement est pareil à celui de la Surprise. Les stades de la naissance d'un sentiment doivent s'insérer dans l'arabesque plastique qui forme la charpente formelle du tableau. Le rapprochement est d'autant mieux fondé que Marivaux et Watteau partagent une même esthétique théâtrale. Le mouvement ondoyant de l'Embarquement est, selon l'heureuse intuition d'Auguste Rodin, "une longue action, pour employer le terme usité dans l'art dramatique." ⁹ Ce document essentiel mentionné par tous les critiques mérite d'être cité longuement:

... Dans ce chef-d'oeuvre, l'action, si vous voulez bien y prendre garde, part du premier plan tout à fait à droite pour aboutir au fond tout à fait à gauche.

Ce qu'on aperçoit d'abord sur le devant du tableau, sous de frais ombrages, près d'un buste, de Cypris enguirlandé de roses, c'est un groupe composé d'une jeune femme et de son adorateur. L'homme est revêtu d'une pèlerine d'amour sur laquelle est brodé un coeur percé, gracieux insigne du voyage qu'il voudrait entreprendre.

Agenouillé, il supplie ardemment la belle de se laisser convaincre. Mais elle lui oppose une indifférence peut-être feinte et elle semble regarder avec intérêt le décor de son éventail...

-- A côté d'eux, lui dis-je, est un petit amour, assis sur son carquois. Il trouve que la jeune femme tarde beaucoup et il la tire par la jupe pour l'inviter à être moins insensible.

-- C'est cela même. Mais jusqu'à présent le bâton du pèlerin et le bréviaire d'amour gisent encore à terre.

Ceci est une première scène.

En voici une seconde:

A gauche du groupe dont je viens de parler est un autre couple. L'amante accepte la main qu'on lui tend pour l'aider à se lever.

-- Oui: elle est vue de dos et elle a une de ces nuques blondes que Watteau peignit avec une grâce si voluptueuse.

-- Plus loin, troisième scène. L'homme prend sa maîtresse par la taille pour l'entraîner. Elle se tourne vers ses compagnes dont le retard la rend elle-même un peu confuse, et elle se laisse emmener avec une passivité consentante.

Maintenant les amants descendent sur la grève et, tout à fait d'accord, ils se poussent en riant vers la barque; les hommes n'ont même plus besoin d'user de prière: ce sont les femmes qui s'accrochent à eux.

Enfin les pèlerins font monter leurs amies dans la nacelle qui balance sur l'eau sa chimère dorée, ses festons de fleurs et ses rouges écharpes de soie. Les nautoniers appuyés sur leurs rames sont prêts à s'en servir. Et déjà portés par la brise de petits Amours voltigeant guident les voyageurs vers l'île d'azur qui émerge à l'horizon.

-- Je vois, maître, que vous aimez ce tableau: car vous en avez retenu les moindres détails.

-- C'est un ravissement qu'on ne peut oublier.

Mais avez-vous noté le déroulement de cette pantomime? Vraiment, est-ce du théâtre? est-ce de la peinture? On ne saurait le dire. Vous voyez donc bien qu'un artiste peut, quand il lui plaît, représenter non seulement des gestes passagers, mais une longue action, pour employer le terme usité dans l'art dramatique. (pp.91-7)

La source de cette analyse de l'Embarquement est une question que s'est posée l'interlocuteur de Rodin: "Je me demande ... jusqu'à quelle point elles la peinture et la sculpture peuvent rivaliser avec la littérature et surtout avec le théâtre dans la notation du mouvement" (p.89). A l'époque de l'Embarquement on considérait généralement que "le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée" (Dubos, I, 81). Rodin explique comment Watteau avait résolu ce problème par un procédé à vrai dire assez primitif: les principes de simultanéité dont l'usage, au théâtre comme en peinture, remonte au moins au moyen âge. On peut en trouver un exemple dans un tableau de Poussin, Les Israélites recueillant la manne dans le désert, mais l'usage qu'en fait Watteau est plus subtil et appelle plusieurs remarques. D'abord le jaillissement de l'arabesque transforme le concept intellectuel de Poussin en spectacle, et l'intégration du temps dans le monde proprement spatial de la toile justifie

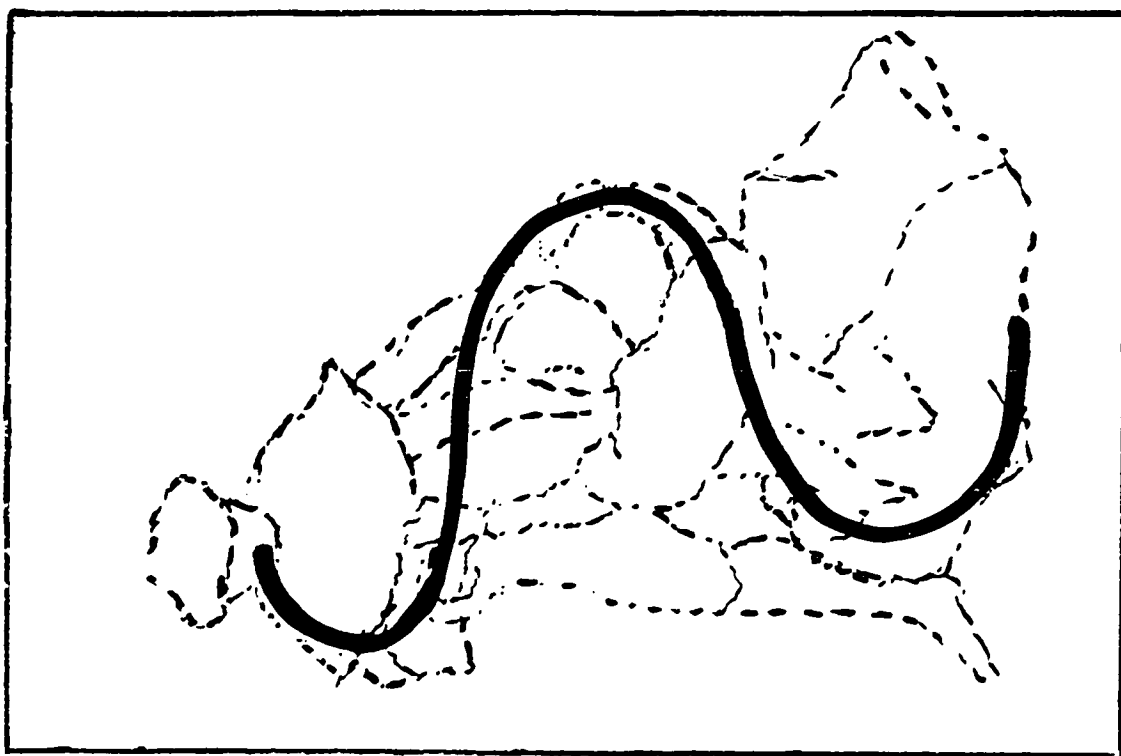


Fig. 52 Analyse d'un couple de l'Embarquement pour Cythère.

la comparaison de Rodin avec une "action" dans le sens dramatique. En outre la manière d'agencer ce temps théâtral correspond à la pratique de Marivaux. Chez ce dernier on a souvent relevé l'invraisemblance d'une action qui semble condenser en quelques heures des événements de plusieurs mois ou même de plusieurs années. En fait, il est moins question de condensation que d'expansion. Au lieu de traiter, comme il est possible au théâtre, une durée étalée sur plusieurs années, Marivaux choisit un seul moment, celui de la "surprise," et y trouve assez de péripéties pour remplir trois actes. La rencontre est longuement retardée et la "surprise" indéfiniment morcelée. Normalement la peinture, comme le note Dubos, se contente de représenter un seul moment. Partant de cette exigence que le théâtre ne connaît pas, Watteau est amené à suivre le même chemin que Marivaux; il articule et fragmente le moment. L'intention est la même chez le peintre et chez l'auteur: abolir le temps et retrouver dans le moment idéal de l'oeuvre, l'Eden intemporel.

Il est possible de faire une lecture de l'Embarquement différente dans le détail de celle de Rodin (cf. Levey, "The Real Theme ...") mais sa thèse fondamentale est indiscutable. Il reste à voir comment la superposition des arabesques temporelle et psychologique à l'arabesque spatiale du tableau est parallèle au processus que nous avons observé dans la Surprise. Comme dans la pièce la disposition en apparence fortuite des éléments adoucit la rigidité de la structure, mais les plus petites formes suivent, avec variations, la courbe du memuet (cf. Fig.52) qui assure à la fois leur air de spontanéité et leur unité rythmique.

Ce rythme que nous avons isolé dans la Surprise, hésitant, différé, mais progressant inévitablement vers l'aveu, est le même qui règle la composition ondoyante de l'Embarquement, toute en points forts et faibles, en tensions et en détentes. Une foule de petits mouvements se fond dans la grande arabesque constructive qui, elle aussi inévitable, mène au bateau. Les dialogues et les formes, en apparence libres, se soumettent à une structure impérieuse. Cela dit il serait ridicule de vouloir chercher une correspondance arithmétique entre les stades du "poème amoureux" détaillés par Rodin et les aveux de plus en plus clairs de la Surprise. Ce qu'il importe de reconnaître, c'est que la structure essentielle du tableau et de la pièce est une arabesque composée d'une courbe montante et d'une courbe descendante. Leur jonction correspond dans la pièce à ce moment culminant du "poème amoureux" qui est atteint dans l'acte II, scène 7, et dans le tableau, à cette pèlerine qui au sommet de la colline se retourne avec un sourire mêlé de tristesse. Du point de vue plastique et psychologique, elle et son cavalier sont l'aboutissement de cette progression en crescendo qui forme "l'action" de l'Embarquement. Après cette césure le mouvement de la toile repart en decrescendo vers le bateau. Au niveau de l'ensemble, dans le tableau comme dans la pièce, psychologie, peinture et son s'effacent devant une structure abstraite qui les résume et les subsume dans un galbe harmonieux.

* * *

Cette aventure mythique s'est lancée sur un mince défilé, l'arabesque

plastique ou verbale: "Regardez dans tous ces dessous de bois, ces berceaux, ces bocages, dans toute cette ombre feuillue, regardez les trous, les jours, les percées, qui mènent toujours l'oeil à du ciel, à des perspectives, à des horizons, à du lointain, à de l'infini, à de l'espace lumineux et vide qui fait rêver" (Goncourt, Watteau, p.74). L'acheminement inexorable vers l'aveu, vers l'île qui semble attendre sur l'horizon, est-ce le bonheur et sa route? On a parfois dit que les comédies de Marivaux s'expliquent à partir de la convention des dénouements heureux. Quand l'équivoque est levé, la pièce s'achève. L'aveu est toujours simple car les personnages doivent renoncer à un mode d'expression trop raffiné pour s'en remettre au langage du coeur (Deloffre, p.215). Mais alors pourquoi cette lassitude? Après le premier aveu la Comtesse s'en va "doucement" (p.158). Ayant presque avoué son amour Lelio part avec un air "doux" (p.177). Si l'on y regarde de près, on ne trouve pas d'euphorie. Ces comédiens, personnages italiens ou pèlerins d'amour, si tendrement épuisés devant le mirage azuré de Cythère, s'en détournent avec une espèce d'abattement: "Laissez-moi respirer," supplie la Comtesse au bout de ses forces (p.190). On veut échapper aux mirages des mots, retrouver le silence primitif mais la tentative est vaine. Cet effort de sincérité, de retour à l'Eden perdu est impossible. L'aveu éclate trop tard, au bout de tant de mensonges, au terme de ce que Gustave Lanson appelle "un délicieux marchandage"¹⁰ où la sincérité idéale trouve mal son compte.

L'amour de la Surprise est une relation de force. Il s'agit

d'éviter des pertes et de trouver le point faible de l'autre. Or celui qui aime le plus est le plus faible et doit le cacher à tout prix. Ainsi avant la grande lutte de l'acte III, scène 6, Lelio dit à part: "Cachons-lui ma faiblesse; peut-être ne la sait-elle pas encore" (p.188). Voilà la source des cruautés qu'on trouve dans la Surprise. Comme les amants des Amours à la chasse on fait souffrir pour éviter de souffrir. Regardons ces adversaires peser la valeur stratégique d'un oui ou d'un non, exécuter avec précision une version choréographique de la bataille amoureuse. Il est question du portrait de la Comtesse qu'Arlequin avait caché dans la poche de Lelio:

LELIO: Il n'y a personne qui ne se persuade là-dessus que je vous aime.

LA COMTESSE: Je l'aurais cru moi-même, si je ne vous connaissais pas.

LELIO: Quand vous le croiriez encore, je ne vous estimerais guère moins clairvoyante.

LA COMTESSE: On n'est pas clairvoyante quand on se trompe, et je me tromperais.

LELIO: Ce n'est presque pas une erreur que cela; la chose est si naturelle à penser!

LA COMTESSE: Mais voudriez-vous que j'eusse cette erreur-là?

LELIO: Moi, Madame! vous êtes la maîtresse.

LA COMTESSE: Et vous le maître, Monsieur.

LELIO: De quoi le suis-je?

LA COMTESSE: D'aimer ou de n'aimer pas.

LELIO: Je vous reconnais: l'alternative est bien de vous, Madame.

LA COMTESSE: Eh! pas trop.

LELIO: Pas trop! si j'osais interpréter ce mot-là ...

LA COMTESSE: Et que trouvez-vous donc qu'il signifie? (p.190)

Dans ses paroles la Comtesse s'accroche au mode conditionnel mais Lelio sent bien que cet irréel du présent qu'elle croit prononcer ne fait que cacher sa peur devant le vertige de sa tête et de son coeur. Toutefois il ne prononce pas le mot qui soulagerait sa douleur. De

son côté, la jeune femme lui refuse le mot qu'il s'efforce de lui arracher et cela se prolonge jusqu'à devenir presque insupportable avant qu'on ne cède, vaincu.

La ligne serpentine amorcée par le terme de Vénus aboutit à l'abîme bleu et argent qui s'ouvre à l'arrière-plan de l'Embarquement. De même l'arabesque verbale aboutit à l'aveu, "explosion provoquée par le langage et qui détruit le langage ... à la fois faillite et apothéose de l'univers verbal" (Scherer, p.10). Le vide sur lequel débouchent ces mouvements est le symbole d'espoirs irréalisables. Fidèle à la tradition foraine Arlequin raille ces espoirs dans des vers désenchantés d'un divertissement où tout n'est pas pour rire:

(v.o.) Femmes nous étions de grand fous
D'être aux champs pour l'amour de vous.
Si de chaque femme volage
L'amant allait planter des choux,
Par la ventrebille! je gage
Que nous serions condamnés tous
A travailler au jardinage.

L'aveu n'est pas le commencement d'un bonheur sans histoire. Nous ne saurons pas quel sort le destin réserve à ces amants "si gentiment égoïstes" mais déjà, sur le plan de la structure, l'aveu se place à la fin d'une courbe descendante et régressive dont l'équivalent plastique est le mouvement de droite à gauche qui dans l'Embarquement lie le premier plan au fond. La tradition de composition de l'art occidental, fondée sur notre façon de lire, nous a habitués à un mouvement allant de gauche à droite. Contrairement à notre attente Watteau déploie sa

composition en sens inverse comme si elle représentait un déroulement ou une régression (cf. Paulson, p.97).

Parmi les nombreux critiques qui ont proposé des comparaisons entre Watteau et Marivaux, Poulet est un des rares à avoir décelé le vide que cache le "bonheur" de l'aveu:

Et peut-être est-ce là la raison pour laquelle l'oeuvre marivaudienne a, au fond un accent douloureux. L'on n'a pas tort de le comparer à celle de Watteau, à condition de ne voir chez l'une ni chez l'autre aucune nostalgie romantique. Les êtres qui s'embarquent pour Cythère ne vont pas vers le passé ni vers l'amour. Ils partent pour le non-être. Ce sont des comédiens qui jouent leur comédie, qui promènent leur mensonge. En le promenant ils le révèlent et le dissolvent. Leur départ est la disparition du factice en sa propre fumée. Toute l'existence se ramène donc, ou bien à ne rien faire, ou bien à ne faire de soi que cette vapeur qui est la création illusoire de notre amour-propre. Il n'y a de choix qu'entre la paresse et le mensonge. (p.3)

Peut-être dramatise-t-il trop quand il parle d'une existence qui se défait, d'un retour au non-être (p.2), car l'essence de l'oeuvre de Marivaux et de Watteau est un refus du drame. Bien que l'embarquement vers Cythère se soit révélé chimérique, on ne cède pas à l'angoisse devant le choix insoutenable entre la paresse et le mensonge. Cette attitude est reflétée dans la structure de l'Embarquement qui est un paysage à la fois ascendant et horizontal. On y distingue deux plans d'orientation dont l'articulation est soulignée par la mince arabesque des pèlerins: au premier plan la terre et au fond Cythère qui, grâce à la perspective en vue plongeante, semble se joindre visuellement au ciel. Toutefois c'est l'axe latéral qui domine. Il n'y a aucune transcendance. L'arabesque n'amorce pas une fuite hors

du monde. Le mouvement ascensionnel commencé par l'essaim de petits amours retombe et un mouvement contraire se dessine dans les têtes retournées des pèlerins et aussi dans cet arc qui se forme entre les putti à gauche et les branches des arbres à droite.¹¹ En réalité il n'a pas été question du voyage mais de l'embarquement. Aucun pèlerin n'est monté dans la nacelle. Le mouvement de l'arabesque se replie sur lui-même. On en revient au point d'origine (le terme de Vénus) d'où on repart. Une boutade d'Arlequin renferme une triste savoir qui se masque d'une cabriole: "Etre amoureux et ne l'être pas, ma foi! je donnerais le choix pour un liard: c'est misère; j'aime mieux la misère gaillarde que la misère triste" (p.170).

L'arabesque de l'Embarquement, comme le menuet, est une figure fermée qui se répète. Qu'importe que ce soit un départ ou un retour. Le départ contient le germe des déceptions, le retour le germe des espoirs. Le temps est circulaire, il n'y a que naissance, changement renouvellement; "qu'est-ce que la vie? un rêve perpétuel, à l'instant près dont on jouit, et qui devient rêve à son tour" (Journaux, p.208). C'est cet instant que l'Embarquement et la Surprise baignent d'une lumière immanente, semblable à celle que répandaient des lampes placées dans les coulisses -- éclairage factice, ni trop bas, ni trop aveuglant, et dans lequel les personnages ne semblent pas modelés par l'ombre mais par la lumière.

Chapitre II - Notes

¹ Jean Giraudoux, Hommage à Marivaux, dans Marivaux, Théâtre complet, éd. Jean Fournier et Maurice Bastide (Paris: Les Editions Nationales, 1946), p.7.

² Jacques Scherer, Préface à Marivaux, Théâtre complet, éd. Bernard Dort (Paris: Seuil, 1964), p.9.

³ C'est par erreur que cette édition imprime "Sous l'aiguillon...." Cf. Marivaux, Théâtre complet, éd. du Seuil, p.88, n.2.

⁴ Rococo to Cubism in Art and Literature (New York: Random House, 1960), p.28.

⁵ Cette édition indique pour ce jeu de scène: "Colombine ... l'arrêtant." Comme le jeu de scène d'Arlequin qui suit mentionne "s'arrêtant aussi," il faut corriger et écrire "s'arrêtant" pour Colombine. Cf. l'édition du Seuil, p.94, n.8.

⁶ En fait I, 8, 9 et II, 8 font partie intégrale des scènes précédentes, le découpage étant le résultat de l'entrée en scène de nouveaux personnages.

⁷ L'Art, Entretiens, réunis par P. Gsell (Paris: Grasset, 1911), p.97.

⁸ Gustave Lanson, Histoire de la littérature française, remanié par Paul Tuffrau (Paris: Hachette, 1966), p.656.

⁹ Selon Tolnay, "ce processus passager est en même temps compris par l'artiste comme un cycle cosmique qui se répète éternellement" (p.97).

CHAPITRE III

LE MYTHE THEATRAL

Le langage esthétique de Watteau et de Marivaux, qu'il s'exprime par le verbe ou par la peinture, est celui du théâtre. Nous en avons la preuve dans les structures formelles examinées dans le chapitre précédent, mais la portée de cette constatation est plus large. Leur vision du monde relève d'une optique dramatique. Une des fonctions d'une esthétique théâtrale est d'abolir la réalité et d'instaurer une ambiance mythique. Or, pour la génération de la Régence le mythe ne peut plus être représenté directement sur scène ou en peinture, il faut le traduire en termes scéniques, créer pour des spectateurs légers et sceptiques des fables symboliques auxquelles ils puissent ajouter foi ironiquement. C'est proprement un des ressorts du théâtre où croyance et scepticisme se confondent, la réalité de l'illusion et l'illusion de la réalité. La première étape sera donc la création d'une mythologie analogue à celle que nous avons vue à la Foire où, dans les conventions théâtrales, les anachronismes, les costumes contemporains, ne subsistent que des échos parodiques des attributs divins.

Watteau et Marivaux sont passés par ces travestissements de la mythologie. Ils sont allés plus loin, reléquant les anciens dieux

à l'état de statues ou d'illusions ironiques. En revanche, ils décèlent dans les êtres frivoles que leur présentait la société de leur époque des qualités qui, amplifiées par l'imagination théâtrale sont capables d'assumer la force emblématique d'un mythe. On est cependant loin des représentations emphatiques de Versailles, et chez eux tout héroïsme mythique se met entre guillemets. Watteau avait admiré le Cycle de Marie de Médicis où dieux et personnages historiques se rencontrent dans une même réalité charnelle, mais sa nature répugnait à la pompe et aux prétensions cosmiques de l'oeuvre de Rubens. Toutefois il lui arrive de donner à quelques personnages dans un parc la force épique des grandes fresques de son maître. Chez lui comme chez Marivaux tout geste déclamatoire se teint d'ironie. Rubens ne ressentait aucune gêne à raconter la vie de la reine italienne sur un mode héroïque mais, comme Demoris l'a bien vu, les esprits créateurs de la fin de l'âge classique sont conscients de l'insuffisance du langage formel dont ils héritent:

Comment exprimer le fait que, si l'existence quotidienne n'est pas vouée aux événements héroïques et amoureux, elle n'en tombe pas pour autant dans la vulgarité des besoins inférieurs? Tout se passe comme si la réalité que l'on envisage se refusait à se saisir à l'intérieur d'un seul système de valeurs, c'est-à-dire dans un seul mode de récit. Tous ces modes comportent une part de vérité et une part d'artifice. Décider même de ce qui fait événement dans la vie quotidienne, c'est déjà choisir un mode, et c'est par là risquer de tomber dans l'artifice. Au regard des formes traditionnelles, c'est par l'absence d'événements que semble se définir l'existence quotidienne. (p.350)

Le problème esthétique est en même temps une crise de foi dans les valeurs morales reçues. Surtout on ne croit plus à l'amour comme valeur transcendante et on récuse le mensonge des modes de narration littéraires

qui en sont l'expression. Il fallait envisager une autre manière de saisir le monde, une nouvelle vision qui réconcilie la relativité des sentiments et la nostalgie des certitudes du Paradis perdu. Pour Watteau et Marivaux les modalités du théâtre offrent la possibilité d'une double vision capable de résoudre ces problèmes de représentation. Il sera toujours question du mythe de l'île de la félicité parfaite. Cependant la nouvelle Cythère ne sera pas présentée comme étant "vraisemblable." Le voyage de ces nouveaux pèlerins, suivant l'esthétique de la Foire et des Italiens, sera une fiction scénique où se mélangeront les genres traditionnels. Le sujet étant absent ou illusoire l'action aura tendance à se transformer en spectacle. "Dans l'univers des fêtes galantes, il n'arrive rien parce que la présence et le comportement des personnages sont justifiés par le spectacle qu'ils donnent aux autres et à eux-mêmes. D'où l'absence totale d'anecdote" (Demoris, p.356). Toutefois la fête galante dans son expression la plus profonde n'est pas purement décorative comme elle deviendra chez Boucher, ou comme elle l'était souvent à la Foire. L'histoire de Lelio et de la Comtesse, ces pèlerins d'amour, est un récit fabuleux, symbolisant certains aspects de la condition humaine, un mythe théâtral où "la fable" est remplacée par les modalités d'un jeu. De là l'importance de cette image essentielle qui revient maintes fois dans la Surprise, "se donner la comédie":

LA COMTESSE: ... tout hérissé de rancune que vous croyez être, moyennant deux ou trois coup d'oeil flatteurs qu'il m'en coûterait, grâce à la tournure grotesque de l'esprit de l'homme, vous m'allez donner la comédie.

LELIO: ... s'il n'y a que la comédie dont vous parlez qui puisse vous réjouir, en ma conscience, vous ne rirez de votre vie.

COLOMBINE: En ma conscience, vous me la donnez tous les deux, la comédie ... (p.154)

LA COMTESSE: ... J'espérais que vous me divertiriez en m'aimant: vous avez pris un autre tour; je ne perds point au change, et je vous trouve très divertissant comme vous êtes.

LELIO: ... vous espériez que je vous divertirais, mais vous ne m'avez pas dit que je serais diverti. (p.174)

Ces répliques nous révèlent deux comédies, celle que les amants se donnent l'un à l'autre et celle qu'ils donnent aux personnages témoins, pour reprendre le terme de Jean Rousset.¹ Ceux-ci, le Baron, Colombine, et Arlequin ne restent pas témoins passifs, ils régissent la mise en scène du spectacle qu'ils regardent d'un oeil indulgent et amusé. Cette comédie trouve sa forme scénique dans les courbes de memuet. Ce fait est significatif de deux points de vue. Dans le memuet on se donne en spectacle à un auditoire critique. L'aspect spectaculaire de la danse est marqué dans la manière de séparer les pas, de les distinguer par un temps d'arrêt, de les mettre en scène en quelque sorte. D'autre part c'est une danse de société, une société qui se voit en comédienne. La fête galante si fantaisiste et si aérienne peut plonger ses racines dans un sol réel parce que la génération de la Régence s'est montrée capable de donner à sa vie la dimension d'une fiction. On peut remarquer qu'une des fonctions de l'aristocratie au Grand Siècle avait été de se donner en spectacle, que ce soit dans une fête de province ou au lever de Louis XIV, mais cette figuration n'était qu'un dédommagement du pouvoir politique que le roi leur enlevait. Les fastes de Versailles avaient une fonction politique bien orientée. Par contre le monde que la fête galante nous présente se divertissant dans des grands parcs à l'anglaise n'est pas une société aristocratique. Son modèle se trouvait dans les fêtes et les divertissements de cette compagnie choisie qui se réunissait

chez Crozat — mélange de financiers, de haute bourgeoisie, d'artistes et d'hommes de lettres. Ces gens n'avaient plus les mêmes devoirs ni les mêmes prétensions que les courtisans de Versailles. Leur spectacle ne se donnait que pour leur plaisir comme ces parades foraines que jouait en amateur un monde semblable chez le magistrat Gueullette. Il est nécessaire de placer l'esthétique de la fête galante dans ce contexte social. Marivaux s'en montre conscient quand il fait dire à Cupidon, raillant son rival démodé: "Ses flammes héroïques ont peur de mon feu bourgeois. C'est le brodequin qui épouvante le cothurne" (La Réunion, p.744). Pour cette société bourgeoise les fictions théâtrales sont des masques transparents dont ils se servent pour des raisons personnelles, selon une vision du monde où le jeu est miroir de la réalité et la réalité une espèce de jeu.

Ces comédiens amateurs trouvent leur image dans le théâtre et plus particulièrement dans le théâtre qui s'inspire de la commedia dell'arte. Les Goncourt représentent ce fait par une image charmante, cueillie dans un tableau de Lancret, l'Hiver: "au coin d'un fauteuil ... un masque pend ou repose, le masque de la Régence, noir aux joues, blanc à la bouche, comme le masque d'Arlequin -- le masque du Bal et de la Folie que vont prendre aux nuits de Venise les nuits de Paris" (La Femme..., II, 55). En effet, dès le tournant du siècle, avec des oeuvres comme le Carnaval de Venise et Fêtes vénitiennes, on voit se dessiner l'image de Venise comme la contrepartie imaginaire du triste Paris de la fin du règne. L'évocation d'une ville automnale, crépusculaire et dépérissante est une création du 19e siècle. Au 18e siècle Venise est apparue comme

un foyer de joie et de vie, haut lieu privilégié du carnaval et du masque. La fête galante est volontiers une fête vénitienne une fête où l'on se déguise. Peintres, auteurs et mondains trouvaient dans cette ville de carnaval, et dans le théâtre spontané qu'elle avait enfanté, une vision du monde qui leur convenait.

Avec le bannissement de l'ancienne troupe de Ghérardi, l'habit italien était passé sur les tréteaux forains et dans les salons. On sait que ces habits étaient couramment utilisés dans les divertissements mondains (Watteau lui-même en avait un stock dont il revêtait ses amis) où ils deviennent à la fois rappel nostalgique d'une tradition populaire et signe du loisir noble que pouvait s'offrir une classe aisée. Ne croyons pas que la commedia offrait un reflet fidèle de la société qui l'entourait ni qu'il plaisait par une évasion dans la fantaisie pure. La qualité particulière qui la recommandait aux amateurs de la Régence était une combinaison subtile d'illusion et de réalité,² Son mélange de personnages masqués et sans masque entraînait le spectateur imperceptiblement du monde réel vers le monde de l'imagination. C'est ce passage constant entre l'art et la vie que Watteau exploite dans ses toiles. Nous y reconnaissons Arlequin, Pierrot et Mezzetin mais comment identifier Lelio, Silvia ou Colombine qui ne portaient pas de masques ni de costumes caractéristiques. Est-ce eux qui se promènent à côté des masques traditionnels? Cette jeune femme élégante qui déploie avec grâce son éventail, est-elle ce qu'elle paraît ou est-elle Silvia jouant à la perfection le rôle d'une comtesse; et cet Arlequin espiègle de Voulez-vous triompher des belles est-il vraiment un comédien italien?

ou quelque jeune galant à la mode affublé de ce costume bigarré pour suivre ces conseils:

Voulez-vous triompher des belles?
Débitez-leur des bagatelles;
Parlez d'un ton facétieux;
Et gardez-vous bien auprès d'elles
De prendre un masque sérieux.

L'amour demande qu'on l'amuse.
Il est enfant; toute la ruse
Pour lui plaire, est d'être badin:
Et souvent au sage il refuse
Tout ce qu'obtient un Arlequin. 3

On ne sait trop si les pèlerins de l'Embarquement font partie d'une troupe qui représente sa pièce sur un théâtre de verdure ou si ce sont des raffinés qui jouent la comédie de leur amour avec une aisance stylisée qui ferait l'envie des acteurs forains ou italiens sur lesquels ils se modèlent.

Ce que Watteau et Marivaux empruntent à la tradition italienne est beaucoup plus que le pittoresque des costumes ou même une certaine esthétique du naturel et du négligé. Ils y trouvent les possibilités esthétiques et thématiques du déguisement. L'homme masqué qu'il soit dans une fête galante, sur une scène ou dans un tableau existe entièrement dans le présent, affranchi de tout passé, de tout état civil, insouciant d'un avenir qui est pour lui sans conséquence. Réel, verbal, ou psychologique le masque permet à ses porteurs de rompre avec ce qu'ils croient être et de devenir un autre. En présence d'un renversement des valeurs une génération bouleversée trouve de la difficulté à centrer sa

personnalité. Le jeu théâtral lui permet de se définir à travers une variété de rôles. Qu'importe si la route de l'authenticité passe par le travestissement, le but est toujours d'atteindre à sa vraie personnalité, non pas de devenir un autre mais d'être plus profondément soi-même. L'évasion est un effort pour rejoindre la réalité.

Cette dynamique du masque traduit une crise de foi, surtout en ce qui concerne le problème de l'amour. Dans un monde d'apparences comment connaître les autres, comment se connaître soi-même? Faire partie de la société exige qu'on joue un rôle, qu'on porte un masque. Ainsi le jeune Marivaux nous raconte comment il apprit que "la vie même a ses coulisses où le naturel s'élabore avec de la fiction (Attinger, p.385). Amoureux d'une jeune fille dont les grâces ingénues et sans apprêt l'avaient charmé, il se croyait aimé à son tour. Un jour qu'il venait de la quitter, un gant oublié le ramène vers elle. Il la trouve devant sa glace en train de répéter les airs et les mines qu'il avait cru spontanés:

... je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essuyer encore de bonne foi ses friponneries, au point de perfection où son habileté les portait; mais je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là; de sorte que mon amour cessa tout d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. Elle m'aperçut à son tour dans son miroir, et rougit. Pour moi, j'entrai en riant, et ramassant mon gant: Ah! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie. Qu'est-ce que c'est? que signifie ce discours? me répondit-elle. Vous parlerai-je plus franchement? lui dis-je, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins. (Journaux, p.118)

Les raisons de cette mascarade sont complexes. Désirs contradic-

toires de s'évader et de rejoindre la réalité avons-nous dit, mais dès que la réalité des sentiments se désagrège dans le miroir de la coquette, l'amour apparaît comme un marécage où le moi s'enlise et se perd. D'où la tirade un peu ampoulée de Lélío qui est en même temps un cri du coeur: "Femmes, vous nous ravissez notre raison, notre liberté, notre repos; vous nous ravissez à nous mêmes, et vous nous laissez vivre! Ne voilà-t-il pas des hommes en bel état après? Des pauvres fous, des hommes troublés, ivres de douleur ou de joie..." (p.144). Plusieurs critiques ont noté cette peur d'aimer qui plus que la peur de l'infidélité épouvante un Lélío ou une Comtesse ébranlés par la surprise de l'amour: "Il n'est question dans ce théâtre que de l'amour. Mais que craint-on ici, que fait-on, quel est le péril le plus redoutable qui se puisse concevoir? C'est aussi l'amour. Vous distinguez mal ces êtres, ces marquises, et les péripéties qui les entraînent.... Toutes les comédies de Marivaux se ressemblent. Mais c'est que toutes jouent de la même ambiguïté. Chacun ici cherche sa vérité, se trouve. Chacun rencontre l'amour, et le perd. Aimer, c'est se dérober à soi-même" (Roy, Lire Marivaux, p.55).

Toutefois la découverte que l'amour est une comédie de masques où l'intégrité de l'être est un jeu n'aboutit pas à l'angoisse. Le cri de révolte de Lélío s'achève dans une contemplation charmée des artifices de la femme (pp.144-5). Marivaux n'a jamais exposé sa vision théâtrale de la vie avec plus de clarté que dans ce passage du Voyageur dans le Nouveau monde où le narrateur propose de lever le masque que portent les hommes:

Mais que gagnerai-je à cela? me direz-vous peut-être. En me faisant connaître les hommes, vous allez me dégoûter d'eux. Je ne me soucierai plus de leur commerce. Je m'occupe aujourd'hui du soin de mériter leur estime; il m'est doux de l'obtenir, ou de croire l'avoir obtenue, et je n'en voudrai plus.... Je sais bien en gros que les hommes sont faux; que dans chaque homme il y en a deux, pour ainsi dire: l'un qui se montre, et l'autre qui se cache ... mais ne dérangeons point l'ordre des choses, n'anticipons point sur les spectacles. Si de même que nos corps sont habillés, nos âmes à présent le sont aussi à leur manière, le temps du dépouillement des âmes arrivera, comme le temps du dépouillement de nos corps arrive quand nous mourons. Mais pour aujourd'hui, je m'en tiens à ce que je vois; gardez vos découvertes; je ne vous les envie point, et je vous crois fort à plaindre de les avoir faites.

Moi, point du tout, vous vous trompez; je ne saurais vous exprimer le repos, la liberté, l'indépendance dont je jouis. Je n'ai jamais été si content; je ne me suis jamais diverti de si bon coeur que depuis ma découverte. Je suis à la comédie depuis le matin jusqu'au soir. (Journaux, p.390)

L'intention de Marivaux n'est pas d'arracher définitivement les masques, de revenir à un état impossible de sincérité et d'innocence. Le masque reste en place, au spectateur de le pénétrer. "Le mensonge et l'infidélité sont des armes étranges et dangereuses pour conquérir l'Amour et la Vérité,"⁴ mais dans cet effort la fiction peut être aussi efficace que la réalité ainsi que le constate avec surprise Colombine: "Tout en badinant, cependant me voilà dans la fantaisie d'être aimée de ce petit corps-là" (p.164). La comédie de l'amour galant que présentent, dans l'Embarquement, la femme à l'éventail et son cavalier n'est pas une simple parodie. C'est uniquement à travers ce jeu qu'on peut atteindre au vrai. La vérité essentielle du mythe de l'amour se révèle à travers les artifices du théâtre.

* * *

Point de vue:

Le masque de société et le masque de théâtre sont deux aspects d'un même problème, celui de la sincérité. La crise des valeurs sur le plan moral se double d'une autre sur le plan des structures narratives et que nous avons déjà esquissée en parlant d'Autreau et de Coypel. A l'opposé des auteurs forains qui avaient mis en question des structures narratives par des formes purement parodiques, les deux peintres devenus auteurs dramatiques avaient essayé d'établir un point de vue duquel ils pourraient regarder l'amour d'un sourire complice, évitant ainsi le double piège de la raillerie et de l'attendrissement. Déjà l'Arlequin et la Nina des Amants ignorants jouaient d'une manière que Marivaux, dans une de ses rares préfaces, avait attribuée aux amants de la Surprise: "Les derniers ... ignorent l'état de leur coeur et sont le jouet du sentiment qu'ils ne soupçonnent point en eux; c'est là ce qui fait le plaisant du spectacle qu'ils se donnent" (Les Serments indiscrets, p.816). La technique n'est pas sensiblement différente de celle d'Autreau, mais Marivaux la manie avec plus d'habileté et de sérieux. Il avait compris qu'une vision à la fois détachée et engagée exigeait un dédoublement en regardant et regardé. Dans le roman cette nécessité peut être satisfaite par le moyen d'une narration à la première personne, à condition qu'on ne confonde pas héros et narrateur. Par exemple la Marianne âgée qui raconte n'est pas la jeune Marianne qui jouait sa vie. Elle se regarde en spectatrice et commente ironiquement mais avec tendresse la comédie de sa jeunesse.

Au théâtre l'auteur s'efface et les personnages doivent parler

pour leur propre compte. L'action se déroule selon les lois physiques d'un univers concret. L'agencement de la pièce en dialogues puis en scènes et en actes ordonne ce mouvement à un niveau abstrait mais néanmoins sensible au spectateur. Par cette ordonnance l'auteur nous impose une certaine vision des événements qui les distingue du déroulement au hasard des événements de la vie. Pour Marivaux cette vision suppose un point à distance égale entre les personnages engagés dans le jeu qui, "comme le disait très bien Marivaux lui-même, ... ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent," ⁵ et un froid regard critique. Comme Watteau, Marivaux se met dans les coulisses d'où il est conscient de la minceur du décor mais toujours sensible aux sortilèges de la scène. Il n'est pas uniquement question d'un "acteur témoin" telle que la Flaminia des Amants ignorants qui épie les amants innocents. L'unité de l'oeuvre ne réside pas dans le regard ironique d'un seul personnage, mais dans notre perception du jeu complexe de reflets qui s'institue entre les personnages qui donnent la comédie aux autres et à eux-mêmes. Lucide et intrigante, Colombine ne laisse pas d'être prise dans le jeu où elle ne croyait que se divertir, et Lelio et la Comtesse malgré leur mauvaise foi ne sont pas sans perspicacité, du moins devant les stratagèmes de l'autre. Ainsi, comme dans une salle de bal, les acteurs sont tour à tour danseurs et spectateurs. En représentant la vie sur le mode théâtral, Marivaux et Watteau trouvent une solution à la double crise, morale et artistique. Par le jeu on arrive à une vérité relative qui ne se laissait pas saisir directement. En même temps les techniques dramatiques de distanciation et de parodie permettent de juxtaposer des niveaux de récit hétérogènes, de traduire à la fois une vision noble et

une vision parodique de l'amour.

Distanciation:

Scherer a finement noté que deux notions essentielles du brechtisme, la distanciation et le didactisme, se trouvent déjà dans l'oeuvre de Marivaux (p.10). Ces techniques, qui répondent aux préoccupations esthétiques de son époque, le rendent en même temps très moderne. Pour suivre l'idée de Scherer, citons Roland Barthes. Selon lui, Brecht

nous dit, au mépris de toute tradition, que le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à "connaître" ce qui y est montré, au lieu de le subir; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant; que le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de sa souffrance; que l'action ne doit pas être imitée, mais racontée; que le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique, ce qui sera encore pour lui la meilleure façon d'être chaleureux. 6

Comme Brecht, Marivaux rejette les principes (tirés à tort ou à raison des écrits d'Aristote) qui décrètent que le mérite d'une oeuvre dramatique doit être calculé en fonction du degré de participation émotionnelle qu'elle suscite chez le spectateur. Quant à son didactisme, il est rarement politique comme celui de Brecht. Son but est la création d'un mythe théâtral qui puisse porter un enseignement d'ordre personnel. Le caractère franchement théâtral de son oeuvre pose d'emblée une distance entre la salle et la scène. Les masques, les noms traditionnels de la commedia, le caractère convenu des techniques employées, nous offrent une image stylisée de la réalité qui empêche notre crédulité et qui nous oblige de déplacer notre perception sur un autre plan, celui



Fig. 53 ANTOINE WATTEAU, Plaisirs d'amour.

de l'esthétique.

Dans l'Embarquement la convention théâtrale du pèlerinage a un effet analogue, mettre une distance entre nous et "l'action" du tableau en nous refusant l'illusion d'une réalité, même fabuleuse. Watteau ne nous présente pas la vie mais sa transposition scénique. Semblable à celle de l'Amour au Théâtre-Français, la disposition de l'espace selon une modalité théâtrale accentue l'effet de distance. Par la création de ce paysage en perspective plongeante qui s'ouvre à l'arrière-plan, le peintre nous impose un point de vue éloigné, situé au-dessus de l'espace du tableau et décalé un peu à droite.⁷ Les chevauchements spatiaux des personnages se font sur l'axe du cube spatial qui va de la statue de Vénus jusqu'au bateau, mais sur l'autre axe s'établit une avant-scène vide qui éloigne l'arabesque des pèlerins. Le seuil du tableau est donc moins le moyen d'un passage que celui d'une distanciation.⁸ Que Watteau ait été conscient de la valeur de ces manipulations spatiales, c'est ce que suggère une de ses rares études de composition. Il s'agit des Plaisirs de l'amour (Fig.53). Les modifications apportées au dessin dans le tableau correspondent exactement aux caractéristiques que nous venons de souligner dans l'Embarquement. Le point de vue est surélevé et l'espace du premier plan est dégagé. En outre les gestes érotiques du couple central sont adoucis.

Ce dernier changement souligne le fait que si par sa nature la peinture se prête aux effets de distanciation spatiale, une distanciation d'ordre émotionnel est aussi possible. Les personnages de l'Embarquement

se regardent rarement, surtout parmi les trois couples principaux. Ils semblent curieusement dégagés, comme s'ils n'écoutaient pas leurs partenaires mais plutôt une voix intérieure pressante (Schneider, p.81).

La musique des vaudevilles s'étouffe dans le silence doré qui semble baigner la scène. Les pèlerins sont surpris dans des mouvements intimes et spontanés mais notre attente "aristotélicienne" de participation est déçue, les acteurs de la scène amoureuse sont glacés, absorbés dans un rêve intérieur qui nous tient à distance. Cependant l'émotion à laquelle nous nous attendions n'est pas absente. Par un processus que nous avons déjà examiné en détail, elle est reportée sur le monde de la nature où elle se manifeste dans le frémissement des feuillages échevelés et la coloration sensuelle du paysage.

De même chez Marivaux les émotions des personnages sont masquées, cette fois-ci par des jeux verbaux. Pour Lelio et la Comtesse les mots existent non pour exprimer leurs sentiments, mais pour les dissimuler. Notre connaissance de leur coeur nous parvient par le décalage entre leurs paroles et le ton de celles-ci, et par l'entremise des acteurs témoins. Ces faits les placent, par rapport à nous, derrière un écran filtrant. Ce que Rousset appelle les scènes de déchiffrage sont bien un pont jeté entre le groupe des "spectateurs démasquants" et celui des amants (p.63) mais en même temps les "déchiffrages" sont faits à notre intention. Semblables à la technique brechtienne qui consiste à annoncer par des écriteaux le sujet de la scène, les commentaires du Baron, de Colombine ou d'Arlequin nous renseignent d'une manière didactique sur ce que nous allons voir ou sur ce que nous avons vu.

Quant à la distanciation d'ordre spatial que nous avons notée dans l'Embarquement, Marivaux l'atteint par d'autres moyens. Etant devenus ses complices, nous connaissons d'emblée les projets de ses meneurs de jeu, les mobiles de ses amants menteurs. Ainsi nous ne risquons pas d'être engagés trop intensément dans l'action dramatique. Le but n'est pas, comme plus tard dans l'esthétique de Diderot, de nous donner l'illusion d'une action vraisemblable et, ainsi de solliciter notre sympathie. Le passage du Spectateur français que nous avons cité plus haut résume parfaitement l'attitude que Marivaux exige de nous. L'auteur nous révèle les machines de l'Opéra, celui-ci nous divertit toujours mais il nous touche moins. Cependant "moins" ne signifie pas "nullement." Ainsi que l'a remarqué Barthes, la distanciation peut être une source de "chaleur." Elle établit la distance nécessaire pour le fonctionnement d'une conscience critique et paradoxalement la pénétration de cette conscience nous ramène vers ces coeurs au premier abord si imperméables à notre vue et donc nous nous sentons alors complices. Comme le jeu de masques qui aboutit à la vérité, la distanciation favorise la sympathie qu'elle semblait nier.

La Parodie galante:

Rousset observe très justement que le couple valet-soubrette est à l'image du couple des maîtres (p.58). Dans sa notice sur l'Italien francisé de Riccoboni, d'Argenson note sans approuver l'ascendance italienne de ce genre d'intrigue: "ces doubles sujets dont l'un est entre les maîtres et l'autre entre les valets, imités l'un de l'autre en absolue similitude, m'ont toujours paru fastidieux; cela ressemble

au rôle de Gilles ou aux singes, et cela n'a dû plaire que dans l'enfance de la comédie" (II, 639). C'est peut-être une des raisons pour lesquelles d'Argenson ne goûte pas certaines pièces de Marivaux. Pourtant il aurait dû reconnaître que l'auteur donne une nouvelle vie à cette recette stéréotypée. La relation d'Arlequin et de Colombine avance et annonce celle des amants nobles. Elle semble même en faire la parodie. Toutefois cette parodie ne vise pas, comme l'on l'a parfois dit, les formes périmées d'une galanterie convenue (Lélio et la Comtesse sont loin de se laisser aller aux effusions alambiquées des fleurettes mondaines). Au contraire les scènes entre valet et soubrette commentent sur le mode ironique les hésitations des amants et la mauvaise foi qui gâche leur langage. Si Arlequin fait un écho dérisoire aux raisonnements de son maître, c'est parce qu'il n'y croit qu'à demi. Colombine ne manque de percer son jeu en lui reprochant sa retraite à la campagne :

COLOMBINE: Et pourquoi, nigaud, mener une pareille vie?

ARLEQUIN: Pour ne point tomber dans vos pattes, race de chats que vous êtes; si vous étiez de bonnes gens, nous serions pas venus nous rendre hermites. (p.159)

Ce caractère d'emphase burlesque était traditionnel dans les Arlequins de l'ancien Théâtre-Italien, mais déjà chez Autreau et Delisle il se modifiait par un ton de philosophie naturelle. N'oublions pas non plus que, comme Momus, qu'il incarnait à la Foire, le rôle d'Arlequin avait souvent été de dire la vérité à un maître peu lucide. Son burlesque est donc à demi conscient, il n'est pas gratuit. Lélio, troublé par son sentiment naissant s'exprime ainsi:

LÉLIO: Il me prend envie de m'enfermer chez moi, et de n'en sortir de six mois. (Arlequin siffle.) De quoi avises-tu de siffler?

ARLEQUIN: Vous dites une chanson et je l'accompagne... (p.188)

La parodie "vise à restituer au langage sa limpidité et son utilité" (Dort, p.1078).

Chez Arlequin et Colombine la raison et la coeur s'étaient vite mis d'accord. Ayant réglé leur affaire ils s'occupent de celle, plus compliquée, de leurs maîtres, dont leur bonheur à eux dépend. D'ailleurs Arlequin n'attend pas sa propre capitulation (III, 1) pour essayer de convaincre Lelio de l'état de son coeur: "Il est bien aisé de voir que le coeur vous démange: vous parlez tout seul; vous faites des discours qui ont dix lieues de long; vous voulez aller en Turquie; vous mettez vos bottes, vous les ôtez; vous partez, vous restez; et puis du noir, et puis du blanc. Pardi! quand on ne sait ni ce qu'on dit ni ce qu'on fait, ce n'est pas pour des prunes" (II, 5, p.169). De son côté Colombine apprend franchement à sa maîtresse la nature de sa malaise: "Madame, c'est une maladie qui commence: votre coeur est à son premier accès de fièvre" (p.161). Cependant l'oeil limpide des domestiques qui traduit pour nous les sentiments masqués des personnages principaux ne sauraient être totalement détaché car, malgré leur lucidité, Arlequin et Colombine sont tout aussi engagés dans la comédie amoureuse. Cette dernière raille la taciturnité de la Comtesse mais elle reconnaît que la sienne a la même source: "Hum! il y a du Lelio: votre taciturnité n'est pas si belle que je le pensais. La mienne, à vous dire le vrai, n'est pas plus méritoire. Je me taisais à peu près dans le même goût; je ne rêve pas



Fig. 54 ANTOINE WATTEAU, L'Embarquement pour Cythère (détail).

à Lelio; mais je suis autour de cela, je rêve au valet (p.160). De même Arlequin s'écrie: "Quand je vois mon maître qui perd l'esprit, le mien s'en va de compagnie" (p.169).

Il s'en faut de beaucoup que ces remarques, directes ou ironiques, agissent sur le coeur de Lelio ou de la Comtesse, trop enfoncés dans le mensonge. Les meneurs de jeu doivent avoir recours à un procédé de théâtre usé -- le portrait dérobé. L'amour du couple noble sera en partie créé par les machinations des domestiques, du moins ceux-ci font éclore les sentiments engendrés par l'attrait physique réciproque des deux amants. La comédie sentimentale que Arlequin et Colombine s'offrent n'est pas la grossière parodie de la Foire. Amusés, indulgents, mais engagés, ils tâchent de délivrer les amants nobles de la passion mélancolique par l'ironie et la franchise de leur propre amour. Comme ces pèlerins de Watteau qu'on voit se poussant en riant vers la barque, et dont la classe inférieure est dénoncée par les habits rustiques, leur jeu franc dévoile les sources physiologiques de l'amour des maîtres tout en lui laissant sa pudeur (Fig.54). Ainsi leur tendresse n'est pas vraiment ridicule, elle est simplement plus directe et plus honnête.

Voilà le secret de ces scènes gentiment narquoises où se mêlent l'ironie et le sentiment:

ARLEQUIN: Par la sambille! j'enrage. Maudit esprit lunatique, que je te donnerais de grand coeur un bon coup de poing, si tu ne portais pas une cornette!

COLOMBINE: (riant.) Ah! je vous entends; vous m'aimez; j'en suis fâchée, mon ami: le ciel vous assiste!

ARLEQUIN: Mardi! oui, je t'aime; mais, laisse-moi faire. Tiens, mon chien d'amour s'en ira, je m'étranglerais plutôt: je m'en vais être ivrogne, je jouerai à la boule toute la journée; je prie-
rai mon maître de m'apprendre le piquet, je jouerai avec lui ou avec moi, je dormirai plutôt que de rester sans rien faire. Tu verras, va; je cours tirer bouteille pour commencer.

COLOMBINE: Tu mériterais que je te fisse expirer par pur chagrin; mais je suis généreuse. Tu as méprisé toutes les suivantes de France en ma personne; je les représente. Il faut une réparation à cette insulte; à mon égard, je t'en quitterais volontiers, mais je ne puis trahir les intérêts et l'honneur d'un corps si respectable pour toi. Fais-lui donc satisfaction: demande-lui à genoux pardon de toutes tes impertinences, et ta grâce t'est accordée.

ARLEQUIN: M'aimeras-tu après cette autre impertinence-là?

COLOMBINE: Humilie-toi, et tu seras instruit.

ARLEQUIN: (se mettant à genoux.) Pardi! je le veux bien: je demande pardon à ce drôle de corps pour qui tu parles (pp.178-9)

A travers de telles scènes avec leurs échos parodiques de dames hautaines et de chevaliers soumis, les domestiques goûtent une espèce de jouissance esthétique des formules galantes. Remarquons aussi que selon la fonction anticipatrice de ces scènes (cf. Rousset, p.59) l'action d'Arlequin annonce celle de Lelio se jettant aux pieds de la Comtesse quelques scènes plus loin. Ce parallélisme nous invite à mettre en cause le sérieux de son aveu. Marivaux nous assure que les amants "s'aiment pendant toute la pièce mais ... n'en savent rien eux-mêmes et, ... n'ouvrent les yeux qu'à la dernière scène" (Les Serments indiscrets, p.816). C'est-à-dire qu'au moment de l'aveu ils accèdent à une conscience intellectuelle de leur état. Cela n'empêche qu'ils en aient été conscients d'une certaine manière. A l'acte II, scène 5, Lelio décrit exactement son cas:

LELIO: Un billet m'arrête en chemin, billet diabolique, empoisonné, où l'on écrit que l'on ne veut plus me voir, que ce n'est pas la peine. M'écrire cela à moi, qui suis en pleine sécurité,

qui n'ai rien fait à cette femme! S'attend-on à cela? Si je ne prends garde à moi, si je raisonne à l'ordinaire, qu'en arrivera-t-il? Je serai étonné, déconcerté: premier degré de folie; car je vois cela tout comme si j'y étais. Après quoi, l'amour-propre s'en mêle; je me crois méprisé, parce qu'on s'estime un peu; je m'aviserai d'être choqué; me voilà fou complet. Deux jours après, c'est de l'amour qui se déclare. (pp.167-8)

Le temps mythique de la Surprise n'exige pas deux jours, tout au plus lui faudra-t-il quelques heures pour faire éclater cet amour. Si Lélío était simplement un lourdaud son opacité aurait moins d'intérêt. Une des formes subtiles de l'ironie de la pièce est que cet amant à la fois railleur et ému conçoit très clairement ce qui lui arrive sans que son coeur ose admettre la vérité du portrait. Arrivés à l'aveu, les yeux enfin ouverts, ces amants devenus totalement lucides craignent toujours les suites et le ridicule de leur passion. Ils se déclarent avec un mélange de badinage et de sentiment. Il faut croire que Lélío a trop d'esprit pour ne pas reconnaître toute l'ironie de son agenouillement subit. La parodie théâtrale d'une action noble indique que cette noblesse n'existe que fictivement, ou, à proprement parler, selon la modalité du jeu, dans l'attitude du spectateur à l'égard du spectacle fictif. Ainsi s'opère l'union des deux modes identifiés par Rousset: le coeur qui "jouit de soi" et "la conscience spectatrice" (p.56). Moitié sceptique, moitié crédule, l'auteur reste incertain devant sa vision de la vie sentimentale.

La parodie galante est à la fois subjectivement réelle et objectivement illusoire. Sans doute les formules galantes avaient toujours caché une réalité charnelle qu'on tenait dans l'ombre en s'efforçant de

prendre pour réalité ce qui n'était qu'un produit de l'imagination. Or vidé de leur validité objective, les propos galants ne peuvent être reconstitués que comme objets de contemplation esthétique. Ayant ôté au désir les masques dont on l'ornait, il en reste un beau rêve -- songe sentimental et commentaire ironique sur ce songe. "Ah! s'écrie Lélío, pétri d'impuissance devant l'aveu impossible, je ne sais ce que je dois faire." Alors il se jette à genoux: "Eh bien! Madame, me voilà expliqué.... M'entendez-vous? Vous ne répondez rien.... Vous avez raison: mes extravagances ont combattu trop longtemps contre vous, et j'ai mérité votre haine" (p.190). Ce geste théâtral, faux, mais riche en beauté esthétique, trouve sa raison d'être dans la négation de sa propre sincérité. L'amour galant est en même temps présent et absent, sensible et nié, et le passage d'un état à l'autre s'effectue par le biais du mythe théâtral.

Voilà une esthétique peu différente de celle de Watteau. Sur un mode théâtral, il trace autour du même geste des rapports complexes entre personnage et rôle, être et paraître. La femme à l'éventail fait jouer tous les ressorts de l'art dramatique. On peut imaginer qu'elle avait commandé au peintre les éclairages les plus flatteurs, et elle est parfaitement consciente de l'effet de son déshabillé noble et élégant. Cela n'empêche pas une digne pudeur, sensible dans ses yeux baissés. Sous l'éclairage de théâtre l'idéal et le réel se confondent. Quant au cavalier qui déclare sa flamme avec tant de respect, plusieurs détails nous invitent à nous demander si la pose qu'il adopte doit être prise au sérieux. Car l'une des caractéristiques de l'ironie est que

sous le sens apparent des mots en perce un autre, saisi à travers les circonstances, les gestes ou le ton. Le bréviaire d'amour (déjà raillé par Coypel dans l'Amour précepteur) et le caractère stéréotypé de la pose du cavalier suggèrent une autre lecture que celle qui se présente à première vue. Le geste du pèlerin semble emprunté au répertoire gestuel de l'orateur pour appuyer un discours galant respectueux (cf. LeCoat, p.20) mais resté à l'état d'ébauche sa signification est incertaine. Faut-il prêter à ses yeux un mouvement que sa main n'ose pas compléter? Une lecture idéaliste n'exclut pas une lecture contraire. Les deux interprétations restent suspendues dans ce geste ambivalent.

A propos de l'ensemble du tableau, LeCoat avait déjà relevé le refus d'imposer une lecture, soit sérieuse, soit ironique (p.22). Ce mélange de genres nous mène loin de "l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie" qu'évoquent les Goncourt (Watteau, p.72). Cet amour pastoral démodé, que d'aucuns avaient remplacé par un libertinage effréné, reste dans l'oeuvre de Watteau et de Marivaux, comme un parfum de fleurs fanées, suave mais pas assez enivrant pour entraîner dans les aventures d'autrefois. La parodie des idéaux héroïques et romanesques, leur transformation en mythe théâtral sont essentiels pour arriver à une nouvelle vision de l'amour: tendre, lucide et désenchantée. La tension entre la beauté esthétique du rêve et l'ironie de la désillusion donnent aux oeuvres de Watteau et Marivaux toute leur saveur.

Une ironie détachée qui se plaît à opposer l'illusion et la réalité

n'exclut pas l'engagement du coeur. Dans l'intelligence compréhensive et indulgente du créateur les éléments mythiques et parodiques sont fusionnés. A travers le mythe théâtral l'amour a été transformé et enrichi. Ainsi que le remarque Dort, il s'est nourri de tous les artifices et faux-fuyants de la comédie (p.1080). Comme Adam et Eve ayant goûté à la pomme, les amants constatent avec une légère amertume que le Paradis est irrévocablement perdu, que l'amour n'est pas le bonheur, qu'il n'en est que le rêve. Et alors la musique se mêle au bruissement des feuilles et les pèlerins représentent avec résignation et noblesse leur embarquement d'opéra comique pour l'île d'amour. Le mythe théâtral leur permettra de réunir des idées en apparence opposées -- le mensonge fera ressortir la vérité, la distanciation amènera la chaleur, enfin la parodie galante permettra d'exprimer le sentiment.

Chapitre III - Notes

¹ Jean Rousset, "Marivaux ou la structure du double registre," dans Forme et Signification (Paris: Corti, 1962), p.54.

² Allardyce Nicoll, The World of Harlequin (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1963), p.154.

³ Ces vers accompagnent la gravure de H.-S. Thomassin fils. Cf. Dacier, Jean de Jullienne ..., no.152.

⁴ Bernard Dort, "A la recherche de l'Amour et de la Vérité: Esquisse d'un système marivaudien," Les Temps Modernes, 17 (fév. 1962), 1074.

⁵ D'Alembert, Eloge de Marivaux dans Marivaux, Théâtre complet, éd. du Seuil, p.20.

⁶ La Révolution brechtienne, dans Essais critiques (Paris: Seuil, 1964), p.51.

⁷ Cet angle de vision est commun dans les paysages vénéto-bruegelien, cf. Tolnay, p.100, mais Watteau reprend la technique pour son propre compte.

⁸ Sans passer en revue toutes les modifications apportées à cette oeuvre dans la deuxième version, actuellement à Berlin, on peut remarquer que le couple ajouté au premier plan nous aide à franchir le seuil du tableau, et que la suppression du paysage en vue plongeante change totalement notre perception de l'espace et ainsi du tableau même.

CONCLUSION

Nous avons tâché d'établir la parenté profonde qui relie Watteau et Marivaux, d'en découvrir la source dans une esthétique commune. Que le peintre et l'auteur aient trouvé cette esthétique dans le théâtre de leur temps n'est pas surprenant car au début du 18^e siècle peinture et théâtre se mêlent dans une entente profonde dont nous avons exposé les bases tant théoriques que concrètes. Ainsi nous nous sommes trouvés devant une peinture et un théâtre à la fois très purs et très littéraires — l'art complexe de la fête galante.

A ceux qui objecteraient que nous avons chargé ce genre léger d'une signification que ses pratiquants ignoraient, rappelons l'observation de Souriau: "Or ce que l'esthéticien sait, l'artiste le fait et cela implique aussi un savoir, même s'il est moins théorique que pratique. S'il procède ainsi, c'est que démiurge, il juge dans sa sagesse en le faisant que cela est bien; qu'ainsi son oeuvre est bon" (p.303). D'ailleurs, répétons-le, le côté révolutionnaire de l'oeuvre de Watteau et de Marivaux réside précisément dans la synthèse des thèmes et des structures. Ils ne se contentaient pas d'accoutrer au goût du jour et avec plus ou moins de bonheur, des vérités éternelles, leur pensée neuve exigeait une forme neuve: "S'il venait en France une génération d'hommes qui eût encore plus de finesse d'esprit qu'on n'en a jamais eu en France et ailleurs, il faudrait de nouveaux mots, de nouveaux signes pour exprimer les nouvelles idées dont cette génération serait capable" (Journaux, p.383).

Cette forme, ils l'ont trouvée en germe dans le théâtre de leur temps qu'on appelle mineur. Depuis les recherches de Chaponnière et d'Attinger, et surtout avec la publication dans le Théâtre du 18e siècle (Pléiade) du Naufrage au Port-à-l'Anglais, Autreau a recueilli une part de mérite qui lui revient de droit sur le plan de l'histoire littéraire. Mais le reste de sa production est aussi digne d'être éditée et même jouée. Cela est tout aussi vrai des Amours à la chasse de Coyzel. Quant à Fuzelier, si ses travestissements de la mythologie ne peuvent plus passer la rampe, du moins nous est-il possible à la lecture d'en apprécier quelques tours vifs et spirituels et un esprit gentiment cynique et suavement insolent.

Dans ce théâtre scintillant, Watteau et Marivaux avaient trouvé beaucoup plus que l'attrait superficiel de costumes bigarrés et de décors somptueux. Ce milieu idéal où l'art complète la nature leur offrait des modalités d'un mythe moderne -- un mythe théâtral qui leur permit de trouver un point d'équilibre entre des termes opposés: coeur et esprit, sentiment et raison, illusion et réalité. La philosophie de leur temps ne débattait-elle pas les mêmes problèmes? En fin de compte le Siècle des Lumières et le Siècle de la Grâce sont bien le même siècle.

APPENDICE I: TABLE DES AIRS

La musique des vaudevilles cités au cours de cette étude, et que nous reproduisons ici, est cueillie dans les textes contemporains, principalement dans le Théâtre de la Foire. Evidemment dans les manuscrits, le timbre seul étant indiqué, nous ignorons si la notation musicale correspondait exactement à celle que nous donnons. En ce qui concerne la notation même nous nous appuyons sur la thèse inédite de Clifford Rasmussen Barnes, "The Théâtre de la Foire, (Paris 1697-1762); Its Music and Composers," Diss. Univ. of Southern California 1965. Voici quelques-unes de ses indications:

The C clef is the most common, usually appearing on the first line of the staff. The G and F clefs occur more often in later publications. A bass part is not common, and a figured bass part is rarely found. Sharps and flats in the key signature appear on every line or space where they belong, and most of the time they do not correspond exactly to twentieth-century practice of indicating key signatures. Accidentals are repeated as often as necessary in a piece, even within the measure. Both the sharp and flat signs are used for the natural sign: in the first case to cancel a flat, in the second case to cancel a sharp. Continuous lines are used for a series of leger line notes, and this can be confusing to the eye. There are frequent errors in the rhythmic notation, which is not always too carefully worked out. The common sign for the quarter rest is . A custos occurs at the end of each line to give the first pitch of the following line. When the timbre of the vaudeville is not also the first line of the text, it is printed under its proper place in the melody and preceded by dashes up to that point. Repeats are indicated either by  or , the latter being best defined as D.C. or D.S. depending on where the corresponding sign is placed. When there are first and second endings given, the sign  which marks it can be confusing if it occurs in the middle of a measure.

The only remaining notational difficulty is that of the ornament which is commonly  or less occasionally . It can be found above, below and at the left side of the note,

as well as between two notes. This general ornament sign is not to be confused with the grace note (*R* or *S*) which is often used in the same tune.... The recent collection of French chansons and vaudevilles from all periods by Barber and Vernillat prints a Table of Ornaments (and their execution) based on Paul Brunold's Traité des Signes et Agréments (Lyon: Janin, 1925). Here the cross is shown to indicate a tremblement, a port de voix and a coulé.... There was also a great freedom in the way these were performed by individual singers, and no real uniformity of interpretation existed. (pp.143-5)

1. Vous m'entendez bien.



4. Petite brunette tes beaux yeux me font mourir.

2. Réveillez-vous belle endormie.



5. Le Colin-Maillard.

3. Prenez bien garde à votre cotillon. 6. Quand le péril est agréable.



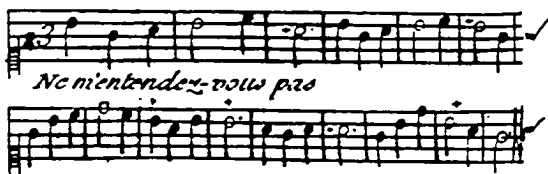
7. Ouidà ma commère, oui.



8. Laire-là laire, lan-laïre.

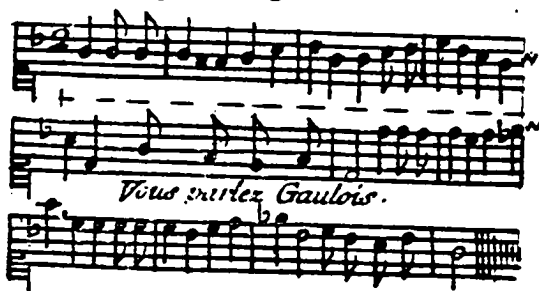


9. Ne m'entendez-vous pas?



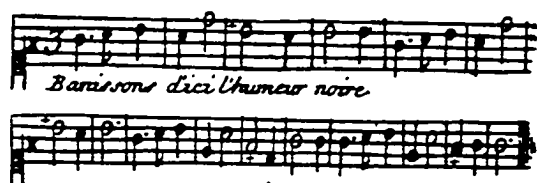
10. Branle de Metz.

11. Vous parlez gaulois. 399



12. Marche française.

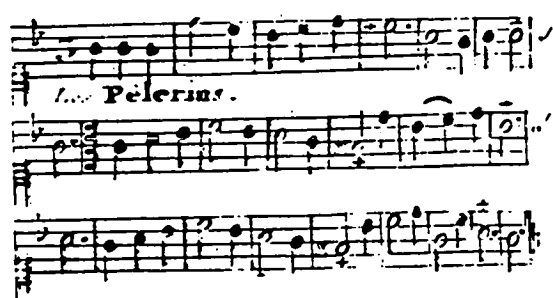
13. Bannissons d'ici l'humeur noire.



14. Si l'amour a des tourments.



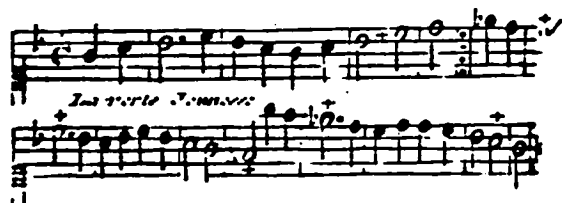
15. Air des Pèlerins.



19. D'une main je tiens mon pot.



16. Sur la verte jeunesse.



20. Je ne suis né ni roi, ni prince.



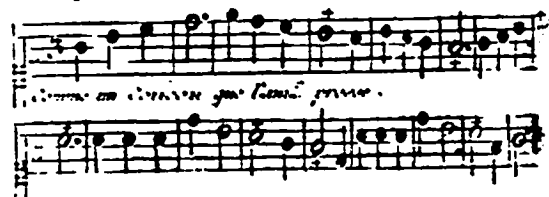
17. Belle et charmante brune.



21. De Jean de Vert.



18. Comme un coucou que l'amour presse.



22. Et vogue la galère.



23. D'Amadis de Grèce.



27. Pour vous M. le sauvage.

24. La Faridondaine.



28. Parodie Vivir.

25. Ma mère, mariez-moi.



29. Air de Grimaudin.



26. Tu croyais en aimant Colette.



30. Pour bien aimer.

31. L'Amante romanesque.

VAUDEVILLE

de l'Amante Romanesque.

Musique de Mouret.

Dans l'Histoire des A-
mours, On ne cite que leur
me-re. On n'a su que
de nos jours Que Bacchus
trist leur pe-re. Amours rentre
dans vos droits: vivent, vivent
nos nou-vel-les loix.

32. La Fille inquiète.

VAUDEVILLE

du Besoin d'Aimer.

Musique de Mouret.

Pe-re qui sous la ser-
-rur-e, tient sa fille, déjà
ma-re, a-t-il raison? Dis-tin-
-gao: Oui, car son soin assai-
-sonne les plaisirs qu'Amour lui
donne, S'il a d'autre but, Ne-
-go. Le Papa-rai-son-ne en
ba-ro-co, en ba-ro-co.

33. Marche des rats.

Les Rats

34. Carillon de Mélusine.

Carillon de Melusine

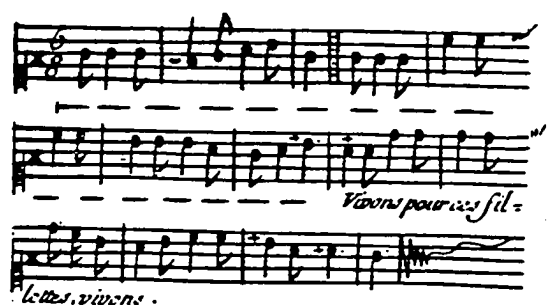
35. L'Amour marin.

Si d'une Beauté trop sévère

36. Cahin-caha.

Cahin-caha

37. Vivons pour ces fillettes.



41. Rigaudon d'Angleterre.



38. Lampons.



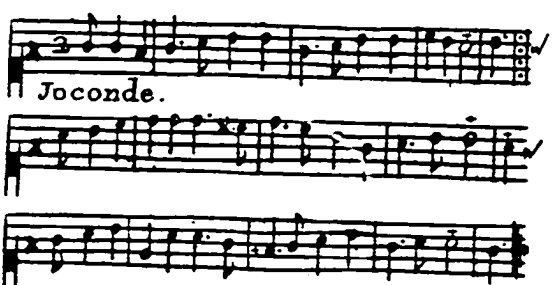
42. Quand Moïse fit défense.



39. C'est ainsi qu'on prend les belles



43. Air de Joconde.



40. Branle de mer.



44. Dirai-je mon confitéor.



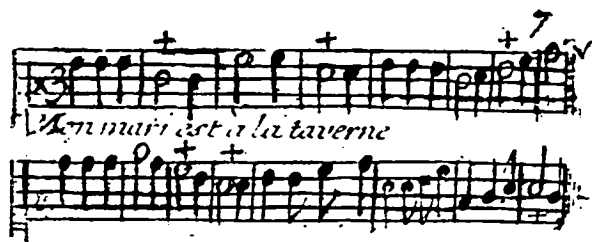
45. J'ai fait à ma maîtresse.



49. Robin, tais-toi, tais-toi.



46. Mon mari est à la taverne.



50. Flon, flon.



47. Amis, sans regretter Paris.



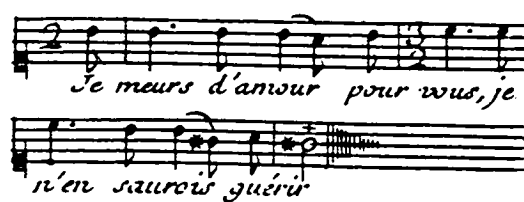
51. La bonne aventure, au gué.



48. La nuit et le jour.



52. Air d'Atis.



53. Quand nous fûmes au point.



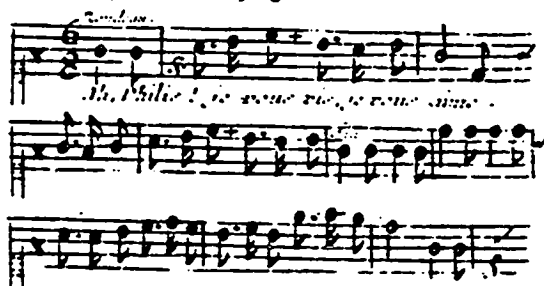
55. J'en saurai.



56. Menuet.

57. Quand prend plaisir.

58. Ah, Philis, je vous aime tant.



59. Les Amants ignorants.

VAUDEVILLE

des Amans ignorans.

Musique de Mouret.



60. Dans notre village chacun vit content.



APPENDICE II: WATTEAU ET SA GENERATION - Catalogue des tableaux cités

Les numéros des tableaux renvoient aux catalogues cités entre parenthèses. Au défaut d'un catalogue raisonné, nous citons un ouvrage qui fait foi.

AUTREAU, JACQUES (1657-1745)

(Bénézit, Dictionnaire)

1. Auto-portrait - I, 98.
2. Fontenelle, La Motte et Saurin discutent sur quelque matière de poésie - I, 98.

COYPEL, ANTOINE (1661-1722)

(Les Peintres français du XVIIIe siècle, éd. Louis Dimier)

1. L'Amour dans la maison d'Anacréon (Anacréon réchauffant l'Amour) - no. 39.
2. Frontispice des Amours pastorales de Daphnis et Chloé - p.153.
3. Plafond pour la galerie du Palais Royal - no.45, 47, 48.
4. Portrait de Baron. - no.69.
5. Une Réunion d'artistes. (Musée du Carnavalet)

COYPEL, CHARLES-ANTOINE (1694-1752)

("L'Oeuvre gravé des Coypel I," éd. Daniel Wildenstein, Gazette des Beaux-Arts, 63 (mai-juin 1964), 261-274.

1. L'Amour de village ou l'amour naïf - no.53.
2. L'Amour de ville ou l'amour coquet - no.52.
3. L'Amour précepteur (L'Air grave que je fais paraître...) - no.61.
4. Les Armes de la Folie (Hennet, p.6)
5. Ecce Homo - no.31.
6. L'Entrée de l'Amour et de l'Intérêt aux noces de Gamoche (Edouard Gerspach, Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins, Paris: A. LeVasseur, 1893. no.14, p.121.

7. Psyché abandonnée par l'Amour (Gerspach, no.5, p.146)
8. Thalie chassée par la Peinture (Courville, p.183)
9. La Toilette des Amours (Jeu d'enfants)- no.62.

EISEN, FRANCOIS (1695- après 1778)

(Bénézit, Dictionnaire)

1. Le Régiment de Vénus (Les Dragons de Vénus) - III, 557.

GILLOT, CLAUDE (1673-1722)

(Bernard Populus, Claude Gillot, 1673-1722, Paris: M. Rousseau, 1930)

1. L'Education d'un satyre - no.6.
2. Portrait de Quinson - no.29.

LANCRET, NICOLAS (1690-1743)

Georges Wildenstein, Lancret)

1. Départ pour Cythère - no.296.
2. L'Hiver - no.10.
3. Le Jeu de colin-maillard - no.299.
4. L'Occasion fortunée - no.275.
5. Partie de plaisir - no.73.

OCTAVIEN, FRANCOIS (1695-1736)

(Les Peintres français du XVIIIe siècle, éd. Louis Dimier)

1. Fête galante dans un parc - no.3.
2. La Foire de Bezons - no.1.
3. Pierrot désappointé - no.7.
4. La Répétition dans le parc - no.8.

PATER, JEAN-BAPTISTE (1695-1736)

(Florence Ingersoll-Smouse, Pater, Paris: Les Beaux-Arts, 1928)

1. Le Colin-Maillard - no.299.
2. The Island of Cytherea - no.315.
3. Mlle Dangeville la jeune - no.549.

PESNE, ANTOINE (1683-1757)

(Les Peintres français du XVIIIe siècle, éd. Louis Dimier)

1. La Danseuse Barbara Campanini, dite "La Barbarina" - no.99.

RAOUX, JEAN (1677-1734)

(Les Peintres français du XVIIIe siècle, éd. Louis Dimier)

1. Portrait de Mlle Prévost en bacchante - no.58.
2. Pygmalion amoureux de sa statue - no.5.

SCHALL, JEAN-FREDERIC (1752-1825)

(Adhémar, Watteau, sa vie-son oeuvre)

1. Le Repas de Bacchus - no.269.

WATTEAU, ANTOINE (1684-1721)

(Adhémar, Watteau, sa vie-son oeuvre)

1. L'Accordée de village - no.130.
2. L'Accord parfait - no.120.
3. L'Alliance de la Comédie et de la Musique - no.91.
4. L'Amante inquiète - no.127.
5. L'Amour au Théâtre-Français - no.203.
6. L'Amour désarmé - no.177.
7. L'Assemblée dans un parc - no.186.

8. L'Automne des Saisons Crozat - no.99.
9. Belles n'écoutez rien ... - no.43.
10. Les Champs-Élysées - no.184.
11. Les Charmes de la vie - no.157.
12. Le Colin-Maillard - no.31.
13. Les Comédiens-Italiens - no.211.
14. Les Comédiens sur le champ de la Foire (cf. La Foire du Lendit - no.51).
15. La Danse champêtre - no.3.
16. Deux pendants tirés du Diable boiteux (Montagni- no.77).
17. L'Embarquement pour Cythère (Musée du Louvre) - no.192.
18. L'Embarquement pour Cythère (Château du Charlottenburg) - no.195.
19. Fêtes vénitiennes - no.197.
20. L'Ile de Cythère - no.33.
21. L'Indifférent - no.129.
22. Jupiter et Antiope - no.182.
23. La Leçon d'amour - no.138.
24. La Mariée de village - no.53.
25. Momus - no.20.
26. La Pèlerine altérée - no.16.
27. Les Petits comédiens (Montagni, L'Opera completa di Watteau - no.19.)
28. Plaisirs d'amour - no.194.
29. Les Plaisirs du bal - no.196.
30. Portrait d'Antoine de la Roque - no.148.
31. Pour garder l'honneur d'une belle ... - no.42.
32. Le Printemps - no.44.

- 33. Le Repos des pèlerins - no.229.
- 34. La Sérénade italienne - no.93.
- 35. Vénus blessée par l'Amour (Dacier, Jean de Jullienne ... - no. 207).
- 36. Voulez vous triompher des belles ... - no.94.
- 37. La Vraie gaieté - no.2.
- 38. Watteau jeune - no. 7.

APPENDICE III: Les Pèlerins de Cythère de Louis Fuzelier

Le théâtre représente le bord de la Seine; on voit un bateau semblable à la galiote de Saint-Cloud avec des amours qui font la manoeuvre; on entend battre le tambour derrière le théâtre et des bateliers crier.

SCENE PREMIERE

ARLEQUIN en maître batelier, PIERROT aussi en batelier avec un tambour.

PIERROT

(43)

La galiote va partir
Pour l'île de Cythère;
Voyez qui vous voulez passer,
Car nous avons la presse:
Ma foi mon maître, il nous faudrait
Pour passer tant de monde
Plus de dix vaisseaux de haut bord,
Ou le coche d'Auxerre.

ARLEQUIN

(2)

Tôt, que les jeux prennent la rame,
Qu'on leur donne du brandevin...

PIERROT

Ils en ont vidé deux banques.

ARLEQUIN

On boit sur le préau de bon matin.

PIERROT

(1)

Je pense que votre moitié
Sent un peu de dévotion
Pour ce pèlerinage...

ARLEQUIN

Comment,
Me fait-elle l'outrage
D'avoir un amant?

PIERROT

(44)

Elle un amant! oh non monsieur,
Elle en a bien deux, sur mon âme...

ARLEQUIN

Ah que n'ai-je dans ma douleur
Le temps d'aller battre ma femme!

PIERROT

Si vous voulez, j'irai pour vous;

ARLEQUIN

(à part.)

Il faut suspendre mon courroux,
Puisque la presse est grande,
Trions nos pèlerins.

(45)

PIERROT
 Jugeons-en par l'offrande,
 Ne regardons qu'aux mains.

ARLEQUIN
 C'est pis qu'une galère!
 Quoi voquez jours et nuits!

PIERROT
 Les Coches de Cythère
 Sont toujours bien remplis.

SCENE II

TERESE, OCTAVE, JEANOT en caissier suivi d'un porteur d'argent avec sa hotte. Octave se tient toujours derrière et fait des mines à Térésè.

ARLEQUIN
 (45) Avec cet équipage
 Parlez; que voulez-vous?

JEANOT
 Monsieur c'est mon bagage.

PIERROT
 Venez loger chez nous.

ARLEQUIN
 (caressant Térésè.)
 Elle n'est pas tant sotte,
 Vois donc Pierrot...

PIERROT
 (caressant le porteur d'argent.)
 Hélas!
 Que ce porteur de hotte
 A de plus doux appas.

TERESE
 (40)
 Ce caissier m'aime à la rage...

ARLEQUIN
 Et vous aimez ses ducats...

TERESE
 Ah! ne nous refusez pas,
 Laissez-nous faire un voyage...

PIERROT
 Ma foi pauvre pèlerin,
 Tu vas perdre tes coquilles,
 Et tu seras bien heureux,
 Si tu sauves ton bourdon.

ARLEQUIN
 (à Pierrot sur le dernier vers.)
 (n.i.) Détalez mauvais bouffon.
 (voyant Octave.)
 Quel est ce lorgneur aux yeux doux?

TERESE
 Permettez qu'il vient avec nous
 C'est un de mes amis...

ARLEQUIN

Coquine,
L'est-il de ce bon financier?
Mafoi vous me portez la mine
De lui donner un sous caissier.

JEANOT

(46)

Cette belle est une friponne
Qui mange avec ce cavalier
Tous les bijoux que je lui donne...

ARLEQUIN

Cela me semble régulier.

JEANOT

Ah! monsieur qu'osez-vous me dire?

ARLEQUIN

(47)

Ta la lerita la lerita lalerire etc...
Emmenez ce vert jouvenceau,
Il vous est nécessaire,
Jamais galant à bordereau
Creva seul à Cythère.

JEANOT

Quoi je verrais ce houbereau!

ARLEQUIN

Paix!

OCTAVE

(avec joie et s'approchant.)
Je pourrai la suivre!

ARLEQUIN

Oui, rendez-vous dans mon bateau
Et signez sur mon livre.

SCENE III

Mme PRENELLE seule en Claudine, paysanne et femme d'Arlequin,
elle tient un masque coupé à la main.

MME PRENELLE

(43)

J'ai deux soupirants dans ma cour
Que mon époux ignore,
Sans que chez moi jusqu'à ce jour
Ils se soient vus encore,
C'est mon mari qui fait le choix
Des pèlerins qu'il mène;
Comment les tromper tous les trois?
O Dieu l'étrange peine.

SCENE IV

Mme PRENELLE en paysanne, COLOMBINE en berger.

COLOMBINE
(48) Eh bien, partirons-nous
Ma charmante bergère?

MME PRENELLE
Non, je crois qu'avec vous
Je ne pourrais bien faire
l'amour
La nuit et le jour.

COLOMBINE
(39) Que dites-vous? Je vous aime
Plus que jamais on n'aima;
Souffrez que ma flamme extrême...
(elle prend la gorge à Mme Prenelle.)

MME PRENELLE
Eh! que fait votre main là?

COLOMBINE
C'est ainsi qu'on prend les belles,
Lon lan-la au gué lan-la.

MME PRENELLE
Petit badin, finissez donc.

COLOMBINE
Mettons-nous en voyage.

MME PRENELLE
Oh! vous n'avez point de bourdon
Pour ce pèlerinage.
(26) Aux yeux d'un valet que j'emmène
Vous passerez pour mon cousin.

COLOMBINE
Vous prétendez que je me gêne?

MME PRENELLE
Fi, faut-il être ainsi mutin?

COLOMBINE
(49) Ne tardons pas davantage,
Je ne vous conteste plus;
Pour me déguiser aux argus
Vous me couvrez du cousinage...

MME PRENELLE
Ah! mon cher, tais toi,
J'en connais, j'en connais,
J'en connais bien d'autres qui font comme moi.
(50) Mais mon valet s'avance,
Cachez-vous un moment.

COLOMBINE
Ah! faites diligence,
Je meurs en attendant
Flon, flon, larila, dondaine etc...

SCENE V

Mme PRENELLE en paysanne, PIERROT en pèlerin avec un gros bourdon, des calebasses et un grand colet.

PIERROT

(9) Je suis prêt à partir,
J'ai tout mon équipage,
Calebasses bien pleines
Avec un gros bourdon,
Je suis prêt à partir.

MME PRENELLE

(51) Je vais partir avec vous
Je vous en assure;
Pour jouir d'un bien si doux
Je vais tromper mon époux.

PIERROT

La bonne aventure au gué,
La bonne aventure!

MME PRENELLE

(44) J'ai certain cousin freluquet
Qu'il faut que j'éblouisse,
Vous passerez pour mon valet...

PIERROT

Je ferai fort bien le service.

MME PRENELLE

Cachez-vous et ne dites mot.

PIERROT

(s'en allant.)
Amour daigne servir Pierrot.

SCENE VI

Mme PRENELLE seule. Elle met son masque.

MME PRENELLE

(42) Sous ce masque favorable
Trompons mon petit époux,
L'artifice est pardonnable
Quand on abuse un jaloux.
Je ne suis pas la première
Qui s'embarquant pour Cythère,
Sait jouer en même temps
Un époux et deux galants.

SCENE VII

ARLEQUIN batelier, Mme PRENELLE masquée.

MME PRENELLE

(2) Changeons ma voix pour le surprendre,
Le drôle n'est pas trop rusé.

ARLEQUIN

Qui va là? que viens-je d'entendre?
Ah, c'est un amour déguisé.

MME PRENELLE (grasseyant et minaudant.)
Pour être mieux reçu des belles
L'amour emprunt un autre nom.

ARLEQUIN

Je sais bien des gens qui près d'elles
Imitent ce petit fripon.

MME PRENELLE

(8) S'il est des amours déguisés,
Il est des marquis supposés
Qui savent charmer la plus fière...
Lere la lere lan lere lere la lere lan la.

ARLEQUIN

(1) Ça, parlons de l'embarquement,
N'emmenez-vous qu'un amant?

MME PRENELLE (criant à pleine tête.)
Pour qui m'osez-vous prendre?
morbleu!

ARLEQUIN (se bouchant les oreilles.)
Je ne puis vous entendre
Approchez un peu.

MME PRENELLE (d'un ton dolent.)
(53) Je suis une veuve très sage

ARLEQUIN (la contrefaisant.)
De quel pays?

MME PRENELLE

Je veux rester dans le veuvage.

ARLEQUIN

O, le Phénix!

MME PRENELLE

Je vais supplier les amours
Jusqu'en Cythère,
De souffrir que je sois toujours
Sans aimer et sans plaire.

ARLEQUIN

(44) Ma foi vous pouvez supprimer
La moitié de votre prière.

MME PRENELLE

Je voudrais bien ne pas aimer...

ARLEQUIN

Pour ceci c'est une autre affaire,
Qui vois-je là?

MME PRENELLE

C'est mon cousin.

ARLEQUIN

Vous en ferez un pèlerin.

SCENE VIII

ARLEQUIN, Mme PRENELLE, COLOMBINE, PIERROT.

ARLEQUIN

(50)

Quel est ce Nicodème?

PIERROT

(bas.)

Chut, je suis son amant.

MME PRENELLE

C'est un valet qui m'aime...

ARLEQUIN

Je le vois bien vraiment

Flon, flon, larira, dondaine etc...

COLOMBINE

(40)

Je veux suivre ma cousine

Jusqu'au bout de l'univers...

PIERROT

Jusqu'au premier cabaret

Je veux suivre ma maîtresse...

ARLEQUIN

O Dieu! les cousins charmants!

Quelle sincère tendresse!

O Dieu! les cousins charmants!

Se peut-il qu'ils soient parents?

COLOMBINE

(23)

Le vent nous appelle,

La saison est belle

Pour passer les ponts...

ARLEQUIN

Gare dans l'orage

Que le cousinage

Ne s'en aille fonds au fond

PIERROT

(50)

Oh! finissez donc vite

Compère batelier,

Nous avons trectous grand hâte

D'entrer dedans le port.

Flon, flon, larira, dondaine etc...

ARLEQUIN

(54)

(à part.)

Elle trompe deux amants

Je vois où gît l'encloueure

Allons, signez mes enfants turelure

Sur mon livre de voiture

Robin, turelure lure.

(Arlequin appelle un petit batelier qui feignant d'apporter le livre de voiture fait signer le contrat de Térèse et d'Octave à Mme Prenelle et l'emporte. Alors Pierrot présente la main à Mme Prenelle pour aller s'embarquer. Colombine s'y oppose et le veut battre.)

PIERROT
(1) Nous allons donc partir tout à fait...
COLOMBINE (le repoussant.)
Quoi vous souffrez que ce valet...

PIERROT
Morqué! changez de style cousin.
ARLEQUIN (riant.)
Ils s'échauffent la bile.
MME PRENELLE (à Colombine.)
Ah petit mutin!

(Arlequin rit à gorge déployée tandis qu'ils se battent, Mme Prenelle veut les séparer, son masque tombe, Arlequin devient sérieux en reconnaissant sa femme.)

COLOMBINE
(n.i.) C'est donc ainsi franche coquette
Que pour un sot...

PIERROT
Par ma figuette!

MME PRENELLE
Là, calmez-vous mes chers enfants.
ARLEQUIN (riant.)
Courage, charitable veuve...
(il reconnaît sa femme.)
Ciel! ma femme avec deux galants!
La situation n'est pas neuve.
(il les chasse tous avec son épée de bois.)

SCENE IX

ARLEQUIN, JEANOT dans son habit ordinaire.
JEANOT
(1) Quoi, le contrat est donc signé?
ARLEQUIN
Dans nos panneaux elle a donné,
Je tiens la signature...
JEANOT
Eh! bien?
ARLEQUIN
Au livre de voiture
Vous m'entendez bien.

SCENE X

ARLEQUIN batelier, Mme PRENELLE pèlerine, PIERROT et COLOMBINE
pèlerins, OCTAVE et TERESE, JEANOT

JEANOT

(9) Je suis maître chez moi,
Octave est donc mon gendre!

MME PRENELLE

Ciel! que viens-je d'entendre?
Ah! j'en frémis d'effroi

JEANOT

Je suis maître chez moi

ARLEQUIN

Oh! oh! ce dit-il, c'est là raison
Que sois maître en ma maison.

TERESE

(46) Daignez me pardonner ma mère.

OCTAVE

(à Mme Prenelle.)
Consentez à notre bonheur.

MME PRENELLE

Quoi j'obéirai à ton père!

PIERROT

(à Mme Prenelle.)
Faisons la chose de bon coeur

MME PRENELLE

Soit puisque Pierrot le désire

JEANOT

(sautant.)
Ta la lerita, la lerita la lerire etc...

SCENE XI

Les acteurs précédents, troupe de pèlerins et pèlerines de
Cythère. Les deux GILLES, l'un tout couvert de bouteilles,
l'autre tout couvert de cervelas.

1er GILLES (couvert de bouteilles.)

(38) Crois-moi pauvre pèlerin,
Ne t'embarque pas sans vin.

2e GILLES (couvert de cervelas.)

Sur la flotte de Cythère,
Ceci n'est moins nécessaire

ARLEQUIN

(buvant de la bouteille du Gille.)
Lampons, lampons,
Camarades, lampons.

Il faut placer ici les danses des pèlerins et pèlerines.

VAUDEVILLE

ARLEQUIN
(v.o.) Tendres coeurs assemblez-vous,
Venez dans ce bocage:
Que les plaisirs les plus doux
Soient de votre voyage,
L'amour vous appelle tous
A son pèlerinage.

OCTAVE
La froideur est un défaut,
Profitez du bel âge,
Jeunes coeurs quand il le faut
Mettez-vous en voyage
On ne peut partir trop tôt
Pour ce pèlerinage.

MME PRENELLE
Bien des dames de Paris
Plantent là leur ménage,
Et suivent leurs favoris
Dans ce charmant voyage,
On ne met pas les maris
De ce pèlerinage.

JEANOT
Apportez gros financier
De l'or et du bagage,
Nos aimables officiers
Font gratis ce voyage,
Mais il en coûte aux caissiers
Pour ce pèlerinage.

COLOMBINE
Belles qui jouez au fin
Quand l'amour vous engage,
Prenez jeune pèlerin
Pour faire un bon voyage,
Un barbon reste en chemin
Dans ce pèlerinage.

PIERROT
Je suis taillé pour l'amour,
Voyez mon encolure,
Je veux suivre Cupidon
Jusqu'au bout de la terre,
Pierrot ne se lasse pas
Dans ce pèlerinage.

ARLEQUIN
Messieurs nos vœux les plus doux
Cherchent votre suffrage,
A nos jeux rassemblez vous,
Faites plus d'un voyage,
Et que tout Paris chez nous
Vienne en pèlerinage.

APPENDICE IV: Les Aventures de Cythère de Charpentier

Scène des pèlerins

UN PELERIN

(15)

Nous allons en pèlerinage
 Au dieu d'amour,
 Pour animer notre voyage,
 En ce grand jour,
 Adressons-nous au dieu du vin,
 Son assistance
 Fait avancer un pèlerin
 Plus vite qu'on ne pense.

UNE PELERINE

(41)

Depuis longtemps
 J'ai pensé au voyage,
 Mais une fille sage
 Craint les accidents.
 Assure-moi
 Que tu seras fidèle,
 Je me livre à toi
 Car sans cela,
 Foi de fille pucelle,
 Je te plante là.

PIERROT

(15)

Ma gourde sera toujours pleine
 D'un jus divin,
 Je te rafraîchirai sans peine soir et matin,
 Et pendant le cours du chemin,
 Aimable fille,
 Quand je te verserai du vin,
 Présente ta coquille.

UNE PELERINE

(55)

Je suis une pèlerine
 Prête à suivre tes désirs,
 Tu juges bien à ma mine
 Que j'aime assez les plaisirs,
 Et le vin,
 Pour me rendre plus badine,
 Est divin.

UNE PELERINE

(9)

Nous n'avons point d'amants,
 N'allons point à Cythère.

UNE AUTRE

PELERINE

Va, va, laisse-moi faire,
 Nous prendrons les passants,
 Ou bien les inconstants.

UNE PELERINE
(56)

Le soleil va paraître,
Evitons le grand jour,
On pourrait nous connaître,
Gagnons l'île d'amour.

UNE PELERINE

Pour nous donner courage,
Déjeunons sur ces bords,
Rien, pendant le voyage,
N'est entré dans mon corps.

PIERROT
(2)

Ces cervelas sont de Boulogne,
Goûtez du gros ou du petit:
Comment donc petite carogne,
Vous avez un grand appétit.

UNE PELERINE

Pierrot reserre ta viande,
Tu me plains, je crois, mes morceaux,
Je ne suis pas une gourmande...

PIERROT

Non, mais tu choisis les plus gros.

UN MARINIER

Pèlerins qui choquez le verre,
Peut-on savoir votre dessein.

PIERROT

Nous irons ensemble à Cythère
Quand nous aurons le ventre plein.

UN MARINIER
(2)

J'approuve ce pèlerinage,
Et au succès je vous réponds,
Si pendant le cours du voyage,
Vous vous servez bien du bourdon.

PIERROT
(43)

Pour arriver sans accident
Au temple de Cythère,
Quel est le chemin, mes enfants,
Que nous avons à faire.

UN MARINIER

Partant d'ici, poussez tout droit,
Enfilez bien la route.
Vous arriverez à l'endroit
Quand vous ne verriez goutte.

UN MARINIER

Si c'est l'amour qui vous mène,
Voyageons, doublez le pas.

UN AUTRE

Ne reprenez point haleine
Que vous ne soyez bien las.

UN AUTRE

Le plaisir suivra la peine,
Cupidon vous tend le bras.

TOUS TROIS
 Si c'est l'amour, etc.

UN MARINIER
 Que le vin et les amours
 Vous accompagnent toujours,
 Jamais pèlerin ne parut chagrin,
 Commenant le voyage

UNE PELERINE
 Mais il n'a pas fait le chemin,
 Qu'il change de langage, lan la,
 Qu'il change de langage.

UN MARINIER
 Pour plaire à la mère d'amour
 Il faut danser le branle.

UN AUTRE
 Si vous voulez vivre à sa cour,
 Vous n'y ferez pas long séjour,
 Sans entrer dans le branle.

UN AUTRE
 Et la plus jeune dans un jour
 Apprendra le bon branle.

PIERROT
 (37)
 Il est très certain qu'à présent
 On vit pour l'amour seulement,
 Aimer est un plaisir charmant,
 Les autres sont sornettes,
 Vivons, vivons pour ces fillettes, vivons,
 Vivons pour ces fillettes.

UNE PELERINE
 Je ne me défends point d'aimer,
 L'amour doit tous nous animer.
 Celui qui pourra m'enflammer
 Aura mes amourettes,
 Vivons pour ces fillettes, vivons...

PIERROT
 Que les coquettes de Paris
 Viennent avec leurs favoris,
 Voir nos danses, nos jeux, nos ris,
 Pour être satisfaites,
 Vivons, etc.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES

I. TEXTES

1. Oeuvres dramatiques

Anon. Le Ballet des pèlerins d'amour. B.N. MS. 24356, fol. 262r.

---- L'Ecole des Jaloux. B.N. MS. 256, fol. 44r.

---- Le Voyage de Cythère. B.N. MS. 24357, fol. 63r.

Autreau, Jacques. L'Amante romanesque ou la capricieuse dans Petite Bibliothèque des Théâtres. Paris: Petite Bibliothèque des Théâtres, 1785, t.3.

---- Les Amants ignorants dans Petite Bibliothèque des Théâtres, t.3.

---- La Fille inquiète ou le besoin d'aimer dans Petite Bibliothèque des Théâtres, t.3.

---- Le Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées dans Théâtre du XVIIIe siècle, éd. Jacques Truchet, Pléiade 241. Paris: Gallimard, 1972, t.1.

Biancolelli, Pierre François Dominique, dit Dominique. La Foire galante ou le mariage d'Arlequin. Paris, 5 d., n.p.

Boyer, abbé Claude. La Fête de Vénus. Paris: Gabriel Quinet, 1669.

Campistron, Jean Galbert de. Achille et Polixène dans Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement. 16 vol. Paris: Ballard, 1703-45, t.1.

Charpentier. Les Aventures de Cythère. B.N. MS. 9312, fol. 82r.

Corneille, Pierre. Psyché dans Oeuvres complètes, éd. André Stegmann. Paris: Seuil, 1963.

Coypel, Charles-Antoine. Les Amours à la chasse. B.N. MS. 9310, fol. 1r.

---- Les Folies de Cardénio. Paris: Ballard, 1720.

---- La Poésie et la Peinture. B.N. MS. 24363, fol. 58r.

- Dancourt, Florent Carton. Le Colin-Maillard dans Oeuvres. 2e éd. Paris: Pierre Ribou, 1711, t.6.
- La Comédie des comédiens ou l'amour charlatan, dans Oeuvres. 2e éd., t.7.
- La Fête de village, dans Oeuvres. 2e éd., t.5.
- La Foire Saint-Germain, dans Oeuvres. 2e éd., t.3.
- L'Impromptu de Livry, dans Oeuvres. 2e éd., t.6.
- L'Impromptu de Suresne. Paris: Pierre Ribou, 1713.
- L'Opéra de village, dans Oeuvres. 2e éd., t.2.
- Les Trois cousines, dans Théâtre choisi, nouv. éd. Paris: Garnier, [1884].
- De Lisle de la Drevetière, Louis François. Arlequin sauvage, dans Théâtre du XVIIIe siècle. éd. de la Pléiade, t.1.
- D'Orneval. Les Arrêts de l'Amour, dans Théâtre de la Foire. t.2.
- Duché, Jean François. Les Amours de Momus, dans Recueil général. t.5.
- Fatouville. La Toison d'or dans Le Théâtre Italien de Ghérardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service, nouv. éd. 6 vol. Paris: Witte, 1717, t.1.
- Le Festin de Pierre avant Molière, éd. Georges Gendarme de Bévoite. Paris: P. Cornély, 1907.
- Fuzelier, Louis. Les Amours déguisés, dans Recueil général. t.11.
- Les Amusements de l'automne ou les Temples d'Ephèse et de Gnide. B.N. MS. 9332, fol. 42r.
- Arlequin baron allemand ou le triomphe de la Folie. B.N. MS. 25476, fol. 99v.
- Arlequin Endymion, dans Le Théâtre de la Foire, ou l'opéra comique; contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, éd. Alain René Le Sage d'Orneval. 1737; rpt. Genève: Slatkine, 1968. t.4.
- Le Bois de Boulogne. B.N. MS. 9336, fol. 265r.

- Les Dieux travestis. B.N. MS. 9336, fol. 209r.
- Ecriteaux des Fêtes parisiennes. B.N. MS. 25476, fol. 58r.
- Mélusine. B.N. MS. 9322, fol. 293r.
- Momus Fabuliste ou les noces de Vulcain. Paris: Pierre Simon, 1719.
- L'Opéra de campagne. B.N. MS. 9335, fol. 34r.
- Les Pèlerins de Cythère. B. de l'Arsenal MS. 9545, fol. 1r.
- Pierrot Céladon ou la Nouvelle Astrée. B.N. MS. 9336, fol. 9336r.
- Le Procès des Sens. Paris: Prault, 1732.
- La Rupture du Carnaval et de la Folie, dans Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien. 3 vol. Paris: Briasson, 1731. t.1.
- Gueullette, Thomas Simon. Arlequin Pluton. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879.
- La Motte, Antoine Houdar de. Amadis de Grèce, dans Recueil général, t.6.
- L'Europe Galante, dans Recueil général, t.6.
- Le Triomphe des Arts, dans Recueil général, t.7.
- La Vénitienne, dans Recueil général. t.8.
- LeSage, Alain René. L'Amour marin, dans Théâtre de la Foire, t.8.
- La Ceinture de Vénus, dans Théâtre de la Foire, t.1.
- L'Ile des Amazones, dans Théâtre de la Foire, t.3.
- Le Régiment de la Calotte, dans Théâtre de la Foire, t.5.
- L'Ombre du cocher poète, dans Théâtre de la Foire, t.5.
- Le Remouleur d'Amour, dans Théâtre de la Foire, t.5.
- La Sauvagesse, dans Théâtre de la Foire, t.9.
- Le Temple de l'Ennui, dans Théâtre de la Foire, t.2.

Letellier, Jean François. Le Festin de Pierre. B.N. MSS. 9312, fol. 206 recto; 9251, fol. 59 recto; 25480, fol. 355 recto.

---- La Parodie de Psyché. B.N. MS. 9312, fol. 72r.

---- Les Pèlerins de Cythère ou les aventures d'Arlequin à Cythère.
Marseille, 1717.

Marivaux, Pierre Carlet Chamberlain de. L'Amour et la Vérité, dans Théâtre complet, éd. Marcel Arland. Pléiade, 79. Paris: Gallimard, 1949.

---- Le Jeu de l'Amour et du Hasard, dans Théâtre complet.

---- La Réunion des Amours, dans Théâtre complet.

---- La première Surprise de l'Amour, dans Théâtre complet.

Mongin. Les Promenades de Paris, dans Le Théâtre Italien de Ghérardi, t.6.

Piron, Alexis. Les Chimères ou les espaces imaginaires. B.N. MS. 9316, fol. 26r.

---- Le Mariage du Caprice et de la Folie, dans Théâtre de la Foire, t.8.

Quinault, Philippe. Armide, dans Recueil général, t.3.

Regnard, Jean François. Attendez-moi sous l'orme, dans Oeuvres complètes. Paris: Didot aîné, 1823, t.1.

---- Le Mariage de la Folie divertissement des Folies amoureuses, dans Oeuvres, t.2.

Roy, Pierre Charles. Les Eléments, dans Recueil général, t.13.

Saint-Jorry, Rustaing de. Le Philosophe trompé par la nature, dans Oeuvres mêlées de M. le chevalier de S.J., 2 vol. Amsterdam: Z. Chatelain, 1735, t.2.

2. Critique et théorie du XVIIIe siècle.

Bonnet. Parallèle de la Peinture et de la Poésie, dans Histoire générale de la Danse. Paris: D'Houry fils, 1724.

- Coyzel, Charles Antoine. Discours sur la Peinture prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Paris: Jean Mariette, 1732.
- dit.
Desboulmiers, Jean Auguste Jullien, Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien. 7 vol. Paris: Lacombe, 1769.
- Dubos, abbé Jean-Baptiste. Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture. Dresde: George Conrad Walther, 1760. t.1.
- Fontenelle, Bernard Bouvier de la. Discours sur la nature de l'églogue, dans Oeuvres complètes. 1818; rpt. Genève: Slatkine, 1968.
- Vie de Corneille, dans Oeuvres complètes. t.2.
- Fuzelier, Louis. Discours à l'occasion de M. D.[e] L.[a] M.[otte] sur les parodies, dans Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien. t.1.
- Gueullette, Thomas Simon. Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe. siècle, éd. J.E. Gueullette. Paris: Droz, 1938.
- La Motte, Antoine Houdar de. Discours sur l'églogue, dans Oeuvres. Paris: Prault, 1754.
- Parfaict, François et Claude. Dictionnaire des théâtres de Paris. 7 vol. Paris: Rozet, 1767.
- Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire. 2 vol. Paris: Briasson, 1743.
- Saint-Jorry, Rustaing de. Lettre à une dame en lui envoyant deux comédies, dans Oeuvres mêlées. t.1.
- Voyer de Paulmy, René Louis, marquis d'Argenson. Notices sur les oeuvres de théâtre, éd. H. Lagrave. 2 vol. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 42, 43. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1965.

II. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE

1. Esthétique

Barthes, Roland. La Révolution brechtienne dans Essais critiques.
Paris: Seuil, 1964. pp.51-2.

Bazin, G. The Baroque. New York: Graphics Society, 1968.

Brady, Patrick. "Rococo and Neo-classicism," Studi Francesi, 22 (1964),
34-49.

---- "Rococo Style in French Literature," Studi Francesi, 30 (1966),
428-37.

Chouillet, Jacques. Esthétique des Lumières. Paris: P.U.F., 1974.

Folkierski, Wladyslaw. Entre le classicisme et le romantisme: étude
sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle. 1925;
rpt. Paris: Champion, 1969.

Francastel, P. Peinture et société: naissance et destruction d'une
espace plastique de la Renaissance au Cubisme. Lyon: Audin, 1951.

Hall, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. New York:
Harper, 1974.

Minguet, J. Philippe. Esthétique du Rococo. Paris: J. Vrin, 1966.

Panofsky, Irwin. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art
of the Renaissance. New York: Harper & Row, 1962.

Praz, Mario. Mnemosyne: The Parallel between Literature and the
Visual Arts. Princeton: Princeton Univ. Press, 1970.

Saisselin, Rémy G. "The Rococo as a Dream of Happiness," Journal of
Aesthetics and Art Criticism, 19 (1960), 145-52.

Schonberger, Arno et et Soehner, Halldor. The Rococo Age: Art and
Civilisation of the 18th Century, tr. Diane Woodward.
McGraw-Hill, 1960.

Souriau, Etienne. La Correspondance des arts. Coll. Science de l'Homme.
1947; rpt. Paris: Flammarion, 1969.

Starobinski, Jean. The Invention of Liberty, 1700-1789, tr. Bernard
C. Swift. Geneva: Skira, 1964.

Sypher, Wylie. Rococo to Cubism in Art and Literature. New York: Random House, 1960.

Tervarent, Guy de. Attributs et Symboles dans l'art profane: Dictionnaire d'une langue perdue, Genève:Droz, 1958. t.1.

Teyssède, Bernard. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris: Bibliothèque des Arts, 1957.

2. Marivaux et le théâtre de son temps.

Albert, Maurice. Les théâtres de la Foire, 1660-1789. 1900; rpt. New York: Lenox Hill, 1970.

Arland, Marcel. Préface à Marivaux, Théâtre complet, Pléiade, 79. Paris: Gallimard, 1949.

Attinger, A. L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français. Paris / Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1950.

Barnes, Clifford Rasmussen. "The Théâtre de la Foire, Paris 1697-1762: Its music and composers." Diss. UCLA 1965.

Barthélemy, Charles. André Campra, sa vie et son oeuvre. Paris: Picard, 1957.

Bricqueville, Eugène de. Deux abbés d'opéra au siècle dernier: Joseph Pellegrin, 1663-1745 ... François Arnaud, 1721-1787. Amiens: Delattre-Lenoël, 1889.

---- Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck, 1672-1779. Paris: Schott, 1888.

Burnim, Kalman A. "La Scena per Angolo: Magic by the Bibienas?" Theatre Survey, 2 (1961), 67-76.

Campardon, Emile. Les Spectacles de la Foire, documents inédits. 2 vol. Paris: Berger-Levrault, 1877.

Chaponnière, Paul. "Les Prédécesseurs et contemporains de Marivaux," Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, 61 (fév.1911), 225-53.

Courville, Xavier de. Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle: Luigi Riccoboni, dit Lelio. 2 vol. Paris: Droz, 1942-45.

- Cucuel, Georges. "Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France." L'Année Musicale, 3 (1913), 247-82.
- D'Alembert. Eloge de Marivaux dans Marivaux, Théâtre complet. Paris: Seuil, 1964.
- Deloffre, F. Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage; Etude de langue et de style. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- Descôtes, Maurice. Le Public de théâtre et son histoire. Paris: P.U.F., 1964.
- Donnay, Maurice. "Marivaux ou l'amour au XVIIIe siècle." La Revue des Vivants, no.6 (juin 1929), 843-67.
- Dort, Bernard. "A la recherche de l'Amour et de la Vérité: Esquisse d'un système marivaudien." Les Temps Modernes, 17 (fév. 1962), 1058-87.
- Dupont, Paul. Un Poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle: Houdar de La Motte. Paris: Hachette, 1898.
- Gazagne, Paul. "Réflexion sur la Réunion des Amours." L'Illustre Théâtre, 4 (1958), 27-31.
- Giraudoux, Jean. Hommage à Marivaux, dans Marivaux, Théâtre complet, éd. Jean Fournier et Maurice Bastide. Paris: Les Editions Nationales, 1946.
- Gendarme de Bévotte, Georges. La Légende de Don Juan. Paris: Hachette, 1906.
- Jamieson, Ruth Kirby. Marivaux: A Study in Sensibility. New York: Kings Crown Press, 1941.
- Lanson, Gustave. Histoire de la Littérature française, remanié par Paul Tuffrau. Paris: Hachette, 1966.
- Larroumet, Gustave. Marivaux, sa vie et ses oeuvres, nouv. éd. Paris: Hachette, 1894.
- Lintilhac, Eugène. La Comédie: dix-huitième siècle. Paris: Flammarion, 1909.
- Mandel, Oscar. The Theatre of Don Juan. Lincoln, Nebraska: Univ. of Nebraska Press, 1963.
- Nicoll, Allardyce. The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1963.

- Pitou, Spire. "Dancourt's Regency Plays." PMLA, 86 (1971), 90-99.
- Polinger, Elliot H. Pierre Charles Roy, Playwright and Satirist (1683-1764). New York: Institute of French Studies, 1930.
- Poulet, Georges. La Distance Intérieure. Paris: Plon, 1952.
- Rousset, Jean-Jacques. "Marivaux ou la structure du double registre," dans Forme et Signification. Paris: Corti, 1962. pp.45-64.
- Roy, Claude. Lire Marivaux. Paris: Seuil, 1947.
- "Un théâtre grave et cruel." Cahiers Renaud-Barrault, No.28 (janv. 1960), 29-36.
- Scherer, Jacques. Préface à Marivaux, Théâtre complet, éd. Bernard Dort. Paris: Seuil, 1964.
- Schwarz, H. Stanley. "Jacques Autreau, a forgotten dramatist." PMLA, 46, pt.1 (1931), 499-532.
- Spaziani, Marcello. Il Teatro della Foire, dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, d'Orneval, La Font, Piron, ... Roma: Ed. dell'Ateneo, 1965.
- Lesage et il teatro comico al principio del '700.
- "Per una storia della commedia 'foraine': Il periodo 1713-36." Studi Pellegrini, 44, 255-77.
- Trahard, Pierre. Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789). Paris: Boivin, 1931-33. t.1.
- Truchet, Jacques. "Y a-t-il un style Régence dans l'histoire de la tragédie française?" dans La Régence, Centre Avois d'Etudes et de Recherches sur le Dix-Huitième Siècle. Paris: Colin, 1970. pp.21-30.

3. Watteau et la peinture de son temps.

- Adhémar, Helene. L'Embarquement pour l'île de Cythère de Watteau. Paris: Le musée des chefs d'oeuvre, 1947.
- "Watteau et ses amis." L'Oeil, 14 (1956), 22-22.
- Watteau; sa vie - son oeuvre. Précédé de L'univers de Watteau par René Huyghe. Paris: Tisne, 1950.

- Bauer, H. "Wo liegt Kythera, Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen," in Probleme der Kunstwissenschaft, 2. Berlin: Walter D. Gruyter, 1966. 251-78.
- Bénézit, E. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. nouv. éd. 8 vol. Paris: Grund, 1966.
- Brookner, Anita. Watteau. Feltham, England: Hamlyn, 1967.
- Champion, Pierre. Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau. Paris: Champion, 1921.
- Claudel, Paul. L'Indifférent, dans Oeuvres en prose. Paris: Gallimard, 1965.
- Cogniat, Raymond. Histoire de la Peinture. Paris: Nathan, 1954. t.1.
- Dacier, Emile. "L'île de Cythère avant 'l'Embarquement.'" Revue de l'Art, 71 (1937), 247-50.
- et Vuafart, A. Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle. 4 vol. Paris: Rousseau, 1921-22.
- Demoris, René. "Les Fêtes Galantes chez Watteau et dans le roman contemporain," dans Dix-Huitième Siècle, 3. Paris: Garnier, 1971. 337-57.
- Doucet, Gêrôme. Peintres et graveurs libertins du XVIIIe siècle. Paris: Albert Méricant, 1913.
- Foerster, C.F. "Das Gegenstück zu Watteau's Brantzug in Schloss Sans-Souci." Zeitschrift zur Bildende Kunst, (Sept. 1924), pp.27-9.
- Fourcauld, Louis de. "Antoine Watteau: scènes et figures galantes." Revue de l'Art, 16 (1904), 341-56; 17 (1905), 105-20.
- "Antoine Watteau: scènes et figures théâtrales." Revue de l'Art, 15 (1904), 135-50, 193-213.
- Goncourt, Edmond et Jules de. Watteau, dans L'Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art, présentation de J.P. Bouillon. Paris: Hermann, 1967.
- Ingersoll-Smouse, Florence. "Charles-Antoine Coypel: 1694-1752." Revue de l'Art, 37 (1920), 43-54, 285-92.
- Pater. Paris: Beaux-Arts, 1928.

- Jamieson, I. Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV et auteur dramatique. Paris: Hachette, 1930.
- Josz, Virgile. Antoine Watteau. Paris: H. Piazza, 1902.
- LeCoat, Gérard. "Le Pèlerinage à l'isle de Cythère: un sujet 'aussi galant qu'allégorique.'" RACAR, 2, No.2 (1975), pp.9-23.
- Levey, Michael. "The Real Theme of Watteau's Embarkation for Cythera." Burlington Magazine, 103 (1961), 180-85.
- From Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting. New York: Praeger, 1966.
- Macchia, Giovanni. La vocazione teatrale di Watteau, préface à Antoine Watteau, L'opera completa di Watteau. Milano: Rizzoli, 1968.
- Magnin, Jeanne. Le Paysage français, des enlumineurs à Corot. Paris: Payot, 1928.
- Mantz, Paul. "Watteau." Gazette des Beaux Arts, 3 (janv. 1890), 5-29.
- Mauclair, Camille Faust, G. Le Secret de Watteau. Paris: Albin Michel, 1942.
- Mirimonde, A.P. de. "Les sujets musicaux chez Antoine Watteau." Gazette des Beaux-Arts, 58 (1961), 249-88.
- Parker, Karl Théodore et Mathey, Jacques. Antoine Watteau; Catalogue complet de son oeuvre dessiné. 2 vol. Paris: DeNobelle, 1957-8.
- Paulson, Ronald. Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1975.
- Les Peintres français du XVIIIe siècle. éd. Louis Dimier. 2 vol. Paris: G. van Oest, 1928.
- Phillips, Claude. "An Unknown Watteau." Burlington Magazine, 5 (1904), 235-8.
- Pilon, Edmond. "Les Origines de l'Embarquement pour l'isle de Cythère." Revue de l'Art, 40 (1921), 83-94.
- Watteau et son école. Bruxelles: G. van Oest, 1912.
- Posner, Donald. Watteau: A Lady at her Toilet. London: Penguin Books, 1973.

- Réau, Louis. Histoire de la Peinture française au XVIIIe siècle. t.1. Paris: G. van Oest.
- Rocheblave, Samuel. Essai sur le comte de Caylus: l'homme-l'artiste-l'antiquaire. Paris: Hachette, 1889.
- Rodin, Auguste. L'Art, Entretiens, réunis par P. Gsell. Paris: Grasset, 1911.
- Schefer, Jean-Louis. "Visible et thématique chez Watteau." Médiations, No.5 (1963), pp.37-56.
- Schneider, Pierre. The World of Watteau: 1684-1721. New York: Time Inc., 1967.
- Tolnay, Charles de. "L'Embarquement pour Cythère de Watteau au Louvre." Gazette des Beaux-Arts, 45 (1955), 91-102.
- Vallée, Hélène de. "Sources de l'art de Watteau." Prométhée, 20, nouv. série, No.3 (1939), 67-74.
- Watteau, Antoine. Watteau, L'Embarquement pour l'île de Cythère, texte d'Edouard Michel; Mme Robert Aulanier; Hélène de Vallée. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1939.
- Wildenstein, Georges. Lancret. Paris: G. Servant, 1924.

4. Divers

- Anthologie de la correspondance française, éd. André Masson. Paris: Ed. Rencontre, 1969.
- Ausonius, tr. H.G. Evylyn White. Loeb Classical Library, t.2.
- Baret, Eugène. De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs de la littérature au XVI et au XVIIIe siècle. Paris: Auguste Durand.
- Batany, Jean. Approches du Roman de la Rose. Paris: Bordas, 1973.
- Bayle, Pierre. Pensées sur la comète, dans Oeuvres diverses. La Haye: Compagnie des Libraires, 1737. t.3.
- Bédier, Joseph. "Les Fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique." Revue des Deux Mondes, 135 (1896), 146-72.

- Borjon, Charles Emmanuel. Traité de la musette. Lyon: Jean Girin et Barthelemy Rivière, 1672.
- Bucoliques grecques, éd. Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1970. t.1.
- [Choisy, abbé F.T. de.] La Nouvelle Astrée. Paris: Nicolas Pepie, 1713.
- Cohen, Gustave. Introduction à Adam de la Halle, Le Jeu de Robin et de Marion. Paris: Delagrave, 1935.
- Comparetti, Domenico. Virgil in the Middle Ages, tr. E.F.M. Benecke. 1908; rpt. Hamden, Conn., Archon, 1966.
- Crébillon fils, Claude Prosper. Le Hasard du coin du feu, dans Contes dialogués, éd. Octave Uzanne. Paris: Quantur, 1879.
- La Nuit et le moment ou les matinées de Cythère, dans Contes dialogués.
- De Brosses, Charles le président. Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740, éd. Hippolyte Babou. Paris: Poulet-Malassis et DeBroise, 1858.
- Desrat, G. Dictionnaire de la danse. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895.
- Dictionnaire de Théologie Catholique. Paris: Letouzey et Ané, 1911. t.3, 1ère partie.
- Donington, Robert. The Instruments Music. London: Methuen, 1970.
- Dufresny, Charles. Les Amusements sérieux et comiques, éd. Jean Vic. Paris: Bossard, 1921.
- D'Urfé, Honoré. L'Astrée. 5 vol. Lyon: Pierre Masson, 1928.
- Ehrard, Jean. L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle. 2 vol. Paris: S.E.V.P.E.N., 1963.
- Ehrmann, Jacques. Un Paradis désespéré: L'Amour et l'illusion dans L'Astrée. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1963.
- Erasmus. Eloge de la Folie, tr. Pierre de Nolhac. Paris: Garnier, 1964.
- Faral, Edmond. "La Pastourelle." Romania, 45 (1923), 204-59.

- Fleming, John W. The Roman de la Rose: A Study in Medieval Allegory and Iconography. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.
- Fontenelle, Bernard Le Bouvier de. Dialogues des morts modernes I, dans Oeuvres, t.2.
- Foucault, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique, suivi de mon corps ce papier, ce feu et la Folie, l'absence de l'oeuvre. Paris: Gallimard, 1972.
- Goncourt, Edmond et Jules de. L'Amour au XVIIIe siècle. Paris: E. Dentu, 1875.
- La Femme au XVIIIe siècle. 2 vol. Paris: Flammarion, 1923 .
- Harman, Alec et Milnar, Anthony. Man and his Music: The story of musical experience in the west. New York: Oxford Univ. Press, 1962.
- Hennet, Léon. Le Régiment de la Calotte. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1886.
- Huxley, Aldous. Introduction à M. de Crébillon fils, The Opportunities of a Night, tr. Eric Sutton. London: Chapman and Hall, 1925.
- Jeanroy, Alfred. Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. 1e éd. Paris: Champion, 1965.
- LeMaître, H. Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890. Paris: Boivin, 1945 .
- Lewis, C.S. The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition. 1938; rpt. London: Oxford Univ. Press, 1951.
- Lorris, Guillaume de et Meun, Jean de. Le Roman de la Rose, éd. Felix Lecoy. Paris: Champion, 1965.
- Macchia, Giovanni. "Il sorriso di Crebillon," dans Il paradiso della ragione. Bari: Laterza, 1960.
- Magne, Emile. Le Château de Saint-Cloud. Paris: Calmann-Lévy, 1932.
- Malraux, André. Les Noyers de l'Altenburg. Paris: Gallimard, 1948.
- Marivaux, Pierre Carlet Chamberlain de. Journaux et oeuvres diverses, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot. Paris: Garnier, 1969.
- Mauzi, Robert. L'Idée du bonheur au XVIIIe siècle. Paris: Colin, 1969.

- Paris, Gaston. "Les Origines de la poésie lyrique en France," dans Mélanges de littérature française du moyen âge. 1912; rpt. New York: B. Franklin, 1971.
- Platon. Le Banquet, dans Oeuvres complètes, éd. Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1929. t.4, 2e partie.
- Plutarque. On the Celebrity of Athenians, dans Moralia. Loeb Classical Library. t.4.
- Portet, Mariette. Saint-Cloud: Les Hauts de Seine. Paris: Corlet, 1966.
- Recueil de brevets sur la Calotte. Columbia Univ. MS. X84. R24, fol. 1.
- Ribard, Jacques. "Introduction à une étude polysémique du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris," dans Etudes de langue et de littérature du moyen âge offertes à Felix Lecoy. Paris: Champion, 1973.
- Robertson, D.W. A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives. 1962; rpt. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.
- Rousseau, Jean-Baptiste. Oeuvres, nouv. éd., 5 vol. Paris: Lefèvre, 1820.
- Rousseau, Jean-Jacques. Rêveries d'un promeneur solitaire. Genève: Pierre Cailler, 1948.
- Sturm, Ernest. Crébillon fils et le libertinage au 18e siècle. Paris: Nizet, 1970.
- Tallemant, abbé de. Le Voyage de l'île d'amour, à Licidas, dans Garnier, C.G.T. Voyages imaginaires. Amsterdam, 1787-89. pp.233-306.
- Theocritus. ed. A.S.F. Gow. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1965. t.1.
- Thuiller, Jacques. Fragonard. Geneva: Skira, 1967.
- Tomlinson, Kellom. The Art of Dancing and Six Dances. 1735; rpt. London: Gregg, 1970.
- Vaillat, Léandre. Histoire de la danse. Paris: Plon, 1942.
- Verlaine, Paul. Oeuvres poétiques, éd. Jacques Robichez. Paris: Garnier, 1969.

- Vèze, Raoul. La Galanterie parisienne au XVIIIe siècle. Paris: H. Daragon, 1905.
- Virgile. Bucoliques, éd. E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- Voltaire. Oeuvres complètes. nouv. éd., 51 vol. 1879; rpt. Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1969.
- Welsford, Enid. The Fool: His Social and Literary History. 1935; rpt. London: Faber and Faber, 1968.
- Willeford, William. The Fool and his Scepter: A Study in Clowns and Jesters and their Audience. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, 1969.
- Winternitz, Emanuel. Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. London: Faber and Faber, 1967.
- Wittkower, Rudolf. "Chance, Time and Virtue." Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1, No.4 (1938), 313-21.
- Wood, Melusine. Advanced Historical Dances. London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 1960.
- Wright, Thomas. A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. 1865; rpt. New York: Frederick Ungar, 1968.
- Zink, Michel. La Pastourelle: poésie et folklore au moyen âge. Paris: Bordas, 1972.