



**HAL**  
open science

**La reine, le roi et sa maîtresse. Essai sur la  
représentation de la différence durant la Querelle des  
Bouffons**

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. La reine, le roi et sa maîtresse. Essai sur la représentation de la différence durant la Querelle des Bouffons. *Il Saggiatore Musicale: rivista semestrale di musicologia*, 1998, V (2), pp.219-244. halshs-00259332

**HAL Id: halshs-00259332**

**<https://shs.hal.science/halshs-00259332>**

Submitted on 21 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La Reine, le Roi et sa maîtresse

## Essai sur la représentation de la différence durant la Querelle des Bouffons

Philippe Vendrix

(CNRS - Centre d'Études Supérieures de la Renaissance)

### Histoire d'un événement

Les querelles du goût ont scandé la France de l'Ancien Régime. Et parce qu'il s'agissait précisément de querelles, il fut apparemment aisé aux historiens d'en décrire les origines et le dénouement<sup>1</sup>. Ces descriptions ont cependant respecté à la lettre le principe même de l'antagonisme, de la dialectique de l'irréconciliation qui sont généralement à la base de toute querelle, et en particulier des querelles de goût. Pourtant, les situations conflictuelles ne peuvent être réduites à leur plus simple fonctionnement. Deux camps opposés peuvent partager au-delà des situations, des attitudes communes, des systèmes de représentation qui laissent suggérer soit des retournements soudains, soit des convictions tellement profondément ancrées dans un métadiscours partagé par tous qu'il implique en fait des revendications bien plus complexes. À cet égard, la fulgurante Querelle des Bouffons peut servir de terrain d'analyse. Elle possède une origine précise, vécut un dénouement et paraît fonctionner par antinomies clairement affichées.

Un bref rappel des épisodes, dans une narration volontairement événementielle, semble un nécessaire préalable<sup>2</sup>.

---

\* Je tiens à remercier Maurice Barthélemy, David Charlton, Manuel Couvreur et Daniel Fischlin pour leurs remarques et conseils.

<sup>1</sup> Sur les querelles en France durant l'Ancien Régime, voir Georgia Cowart, *The origins of musical criticism. France -Italy, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981.

<sup>2</sup> Sur la Querelle des Bouffons, voir l' "Introduction" de Denise Launay dans *La Querelle des Bouffons*, 3 tomes, Genève, Minkoff, 1992. La meilleure analyse de la Querelle est de Eeva-Taina Forsius, *Der "Goût français" in den darstellungen des Coïn du Roi. Versuch zur Rekonstruktion einer "Laienästhetik" während der Pariser Buffonistenstreites*, Tutzing, Hans Schneider, 1985 (coll. "Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft", Bd.

Si l'on cherche à respecter scrupuleusement le déroulement des événements, il convient de prendre comme date initiale de la Querelle des Bouffons, novembre 1752. C'est effectivement ce mois-là que paraît anonymement la *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*, opuscule finement sarcastique du baron d'Holbach. L'opéra français constitue la cible du célèbre baron, qui le compare à l'*opera buffa*. Pourtant l'*opera buffa* figurait à l'affiche depuis de nombreuses années : une troupe de comédiens italiens dirigée par Bambini avait représenté des *opere buffe* et des *intermezzi* en 1729. Ils reviennent à Paris en 1746, mais ce n'est qu'à la troisième tournée marquée notamment par une représentation le 1er août 1752 de *La Serva padrona*, que la troupe des Bouffons suscite une attention nouvelle. Cette attention nouvelle avait été préparée par un article de Grimm publié en mars 1752 - la *Lettre sur Omphale* - qui avait donné l'occasion au journaliste de déployer ses talents critiques à l'encontre de l'opéra français, et plus particulièrement de la tragédie *Omphale* d'André-Cardinal Destouches, reprise à l'Académie Royale de Musique. Grimm semble parvenir à ses fins : sa *Lettre* suscite des réponses. Une première, anonyme, dressée contre l'argumentation de Grimm : *Remarques au sujet de la Lettre* (permis d'imprimer le 22 mars). Une deuxième également anonyme, mais dont l'auteur, Jean-Jacques Rousseau, avouera la paternité en 1764 : la *Lettre à M. Grimm*.

Les *Remarques* n'avaient rien d'agressif, et Grimm leur fera réponse dans une *Réplique* parue dans le *Mercure de France* de mai 1752. La *Lettre à Grimm* fera plus de bruit. Rousseau, prudemment, y révèle publiquement son désaccord avec Rameau, et gagne progressivement à sa cause Grimm et d'Alembert. Ces échanges ne constituent qu'un prolongement de la Querelle des Lullistes et des Ramistes : l'étranger, l'*opera buffa*, n'intervient pas dans l'argumentation. Dans la Querelle des Lullistes et des Ramistes qui s'étend grosso modo de la "Lettre de M\*\*\* à Mlle\*\*\* sur l'origine de la musique" publiée dans le *Mercure* de mai 1734 à la parution de l'ouvrage de Bollioud de Mermet, *De la corruption du goût dans la musique française* (Dijon, 1746), il s'agissait de définir le beau et les conditions du "bon goût" en prenant comme référence Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau, mais aussi en comparant le siècle de Louis XIV à celui de Louis XV. Toutefois, ces textes et la publicité qui entoure leur parution entretiennent et ravivent des prises de positions

---

18). Les pamphlets sont cités avec la référence au fac similé de Minkoff, en respectant la numérotation proposée par Denise Launay. Voir également S. Sacaluga, "Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752 : nouvelle mise au point", *Diderot Studies*, x (1968), pp. 133-173.

antagonistes qui avaient marqué la critique musicale française depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

L'opuscule du baron d'Holbach oriente nettement le débat autour des deux musiques nationales en s'en prenant avec force sarcasmes et une pointe d'humour à l'opéra français :

Les noms respectables de Lulli, de Campra, de Destouches & de Mouret, ne se prononcent plus, ou sont accompagnés de quelqu'épithète injurieuse. Il n'est plus question que d'un *Pergolèse*, d'un *Orlandini*, d'un *Latilla* & d'une foule d'autres gens ignorés dont, il me semble, Madame, qu'on ne parloit pas de notre tems.<sup>4</sup>

Mais il faut attendre janvier 1753 et la publication du *Petit Prophète de Boesmischbroda*, anonyme que tous savaient alors de la main de Grimm, pour que la bataille débute. Trente coups en neuf mois auxquels participent Denis Diderot, N. de Caux de Cappeval, Jacques Cazotte, Jean-Baptiste Suard, etc. Les feux s'apaisent au moment où Rousseau publie sa *Lettre d'un symphoniste* et où l'échec de *Il Paratojo* de Niccolò Jommelli à l'Académie Royale de Musique semble marquer la fin d'un engouement pour la musique italienne.

C'est le moment - novembre 1753 - que choisit Rousseau pour faire publier sa *Lettre sur la musique française*, dont l'auteur précise qu'elle ne se veut pas une contribution à la Querelle des Bouffons, mais qu'elle a été partiellement suscitée par les débats des mois précédents sa publication<sup>5</sup>. Les esprits s'enflamment de plus belle, d'autant que Rousseau aborde des problèmes qui dépassent cette fois les simples contingences de la vie musicale pour aborder des questions fondamentales. Une trentaine d'auteurs se saisissent de leur plume et la brandissent contre Rousseau, à une exception près, celle de Charles Bâton, dans *l'Examen de la Lettre de M. Rousseau*, dont il a été suggéré qu'il s'agirait d'un prête-nom de Rousseau ou de d'Alembert. Ces textes paraissent en quelques mois à peine. Le 7 mars 1754, les Bouffons donnent leur dernier spectacle à Paris : *I Viaggiatori*. Le rideau tombe également sur le champ de bataille. Les

---

<sup>3</sup>Georgia Cowart, *The origins of modern musical criticism. French and Italian music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981.

<sup>4</sup>Baron d'Holbach, *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra*, Paris, 1752, p. 5-6 (V, 125-126).

<sup>5</sup>Olivier Pot suggère que la *Lettre* a été rédigée durant le second semestre 1752. Les allusions à des événements ultérieurs ne figurent au demeurant qu'en notes que Rousseau a pu ajouter lors du travail éditorial. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la littérature et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, p. xcix (Coll. "Pléiade").

plumes se taisent. La Querelle n'est plus qu'un souvenir qu'évoqua en termes sévères d'Alembert dans *De la Liberté*.

Le lieu n'est pas ici de revenir sur les arguments de cette polémique. Qu'elle ne fut qu'un moment comme le prétend d'Alembert et avec lui certains regards postérieurs, est partiellement juste. Ce qui retient en revanche l'attention, c'est la façon dont une foule d'auteurs s'est mobilisée, ne fut-ce que le temps éphémère d'un pamphlet pour défendre sa position pour la musique française. Car il n'y eut véritablement qu'une attaque : celle de Rousseau contre la musique française. Cela ne signifie pas que Rousseau était seul contre tous. Il trouvait des alliés, nombreux et influents, comme Grimm ou Montculla ; mais ces alliés, il les embarrassait. De Brosses n'écrit-il pas le 14 février 1754 que "ce Jean-Jacques avec sa brochure frénétique, nous a fait un grand tort en révoltant toute la nation par l'impertinence dont il a défendu la bonne cause". L'affaire passe les frontières du royaume. Si la *Lettre* de Rousseau reçoit bon accueil en Allemagne grâce à F. W. Marpurg, elle inquiète Genève et embarrasse les diplomates<sup>6</sup>.

La Querelle a ceci de particulier qu'elle est territoire simultanément de la tradition et d'une mode. Elle est brève et fulgurante, mais elle s'inscrit également dans le rythme récurrent des querelles du goût qui constituent une caractéristique de la culture de l'Ancien Régime en ce qu'elle affecte plusieurs domaines. Pour la musique seule, qu'il suffise de citer la Querelle sur *Alceste*, la Querelle des Anciens et des Modernes, la Querelle Lecerc de la Viéville et Raguenet, la Querelle des Lullistes et des Ramistes, la Querelle des Gluckistes et des Piccinistes<sup>7</sup>. Il est révélateur de constater à quel point ces querelles se construisent autour d'une défense de l'identité nationale. À chaque fois, cette "identité" trouve bien de la peine à définir ses caractéristiques et seule l'allégeance au Roi et le support d'une glorieuse histoire suffisent ou plus précisément paraissent suffire aux polémistes pour contrecarrer les attaques lancées contre la musique française, que ce soit au nom de la prestigieuse antiquité ou des nouveautés importées d'Italie.

Tout est donc réuni pour donner l'image d'une opposition nette d'attitudes. Il y a des partisans de la musique française et des partisans de la musique italienne. Il y a deux groupes : le coin du Roi et le coin de la Reine. Il y a de la vivacité, de la violence, et même de la grossièreté. Deux publics lettrés qui s'envoient l'un l'autre des coups de pamphlets qui jettent

---

<sup>6</sup>*Ibidem*.

<sup>7</sup>Sur le rôle de la musique dans ces querelles, voir Gergia Cowart, *op. cit.* et Belinda Canone, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

le chaos par-dessus le parterre de l'Opéra. Des coups qui se perdent et qui font mouche. Jean-Jacques Rousseau en développera une sorte de délire de persécution<sup>8</sup>. Des mots qui éclaboussent et qui glissent. Les antithèses foisonnent, mais elles ne seraient que rhétoriques, si elles ne touchaient pas au cœur même des systèmes de représentation qui semblent au centre des préoccupations des membres de la République des Lettres au milieu du XVIIIe siècle : la nation et l'autre.

Malgré la participation des figures marquantes de la vie intellectuelle parisienne, certains parmi les Encyclopédistes manifestent leur désintérêt pour cette Querelle en ce qu'elle ne donne guère l'occasion de développer une argumentation fine :

On prétend que je suis à la tête de la faction italienne, mais je n'ai point de goût excessif.<sup>9</sup>

Si du milieu du parterre, d'où j'éleve ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut être y prendrais-je quelque part.<sup>10</sup>

J'analyserai plus loin les raisons qui expliquent cette prise de position de certains, quelque peu dédaigneuse et marquée par un besoin étrange de justification.

### **Prolégomènes à une lecture**

Cette étude n'est pas centrée sur l'opéra comme lieu de représentation. Mais plutôt sur l'opéra comme moyen de créer ou de perpétuer un ou plusieurs modes de représentation par une médiation : la querelle<sup>11</sup>. L'opéra représente et narre, indéniablement. L'étude des systèmes de représentation de la représentation d'opéra s'avère également un moyen de relire l'opéra. En ce que cette représentation se situe précisément dans cet espace fragile où s'éteint la voix du chant avant que ne se répande la rumeur publique. Cet espace que crée la critique ou la

---

<sup>8</sup> La réaction de Rousseau à la Querelle est décrite dans les notes critiques et l'introduction d'Olivier Pot, in Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. lxxiv-cxxxvi.

<sup>9</sup> Lettre de d'Alembert à Mme du Deffand, 22 décembre 1752, citée par Maurice Barthélemy, "Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons", *Recherches sur la musique française classique*, VI (1966), p. 159-175.

<sup>10</sup> Diderot, *Au petit prophète de Boesmischbroda, au grand prophète Monet, &c*, Paris, 1753, p. 11 (XIX/425).

<sup>11</sup> Antoine Hennion a étudié en détail les fonctions de médiation de la musique. Voir *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Édition Métailié, 1993.

théorie, qui est le lieu de passage de l'oreille à l'œil, de l'entendre au lire. Un territoire où la musique s'est muée en prétexte.

Les pamphlets publiés durant la Querelle des Bouffons ne sont pas des textes essentiels. Ils n'en sont pas moins importants en ce qu'ils cristallisent un état de la pensée critique. Il s'offrent en fait comme des outils d'analyse privilégiés. Les deux années que dure la Querelle des Bouffons, 1752-1754, ne sont pas marquées par des événements cruciaux qui eussent pu modifier en profondeur les systèmes de représentation des Français. Les années cruciales du milieu du siècle se situent plutôt quelques années auparavant lorsque les Encyclopédistes échafaudent leur projet. La Querelle se déroule donc en période de relative stabilité. Et c'est précisément cet équilibre précaire qui rend ces deux années de querelle passionnantes. Les membres de la République des Lettres, tout qui saisit et fait usage de sa plume, construisent avec une certaine confiance les fondations de leur univers. Ils le construisent dans un cadre social aux contours relativement précis (ce que j'appellerai les deux sphères, la sphère publique et la sphère privée) et bâtissent des systèmes en se référant à des valeurs qui ne semblent pas leur poser problème, comme la nation. Les pamphlets de la Querelle des Bouffons peuvent dès lors être lus comme la manifestation d'un système de représentation qui cherche à approfondir ses lieux d'expérimentation et/ou de validation, voire même de légitimation. Cet état de cristallisation peut cependant apparaître comme un leurre. Il s'impose dès lors de le lire avec une certaine prudence, surtout lorsqu'il s'agit d'interroger des concepts aussi cruciaux que celui de nation ou, dans une moindre mesure, celui de genre.

D'une certaine façon, interroger l'opéra par le biais de la nation et/ou des genres, c'est risquer de replacer au cœur du débat la tendance à substantialiser les mentalités. Par ce processus de l'écriture historique dont a été souvent victime l'histoire des mentalités, il paraît difficile voire insoluble d'expliquer comment passer - c'est-à-dire au moyen de quelle médiation - du collectif à l'individuel. L'introduction de notions contextuelles qui a constitué l'unique solution s'avère en général réductionniste. Il conviendrait donc primordialement de découvrir, en évitant de substantialiser, des fonctionnements de l'articulation du singulier et du collectif. Autrement dit d'élaborer une nouvelle "grammaire de l'assentiment", sans explorer pour autant un espace de dispersion (Foucault), mais en conservant une ambition globalisante (i. e. l'implication vécue des déterminations globales). Il s'agirait par exemple de saisir comment dans le cas de la représentation de la représentation d'opéra se dessine une zone d'intrication où la notion d'appartenance nationale émerge simultanément et intégralement d'un discours social déterminé et d'énonciations singulières. Il existe, par ce moyen, une

possibilité de réconciliation avec l'événement et une intention d'analyse sérieuse des acteurs. Il y a éloignement de la volonté de dévoilement des représentations dans ce qu'elles révèlent de faux par rapport à une vérité postulée, pour plutôt tenter d'en ressaisir l'usage différencié dans des tactiques d'appropriation et de déplacement.

Deux figures marquantes de la Querelle illustrent combien de telles précautions s'avèrent importantes, et je reviendrai fréquemment sur ces deux cas. Le premier, et sans doute le plus célèbre, est celui de Jean-Jacques Rousseau dont on a vu comment la *Lettre sur la musique française* avait pu relancer le débat en novembre 1753 au moment où la Querelle semblait s'essouffler. Tout comme d'Alembert, autre figure de proue de cette Querelle, Rousseau réécrira l'histoire de la Querelle des Bouffons à sa manière bien après 1754. Dans ses propos ultérieurs, Rousseau prétend que son rôle fut crucial pour le Royaume, qu'en réclamant des esprits qu'ils se concentrent sur l'opéra, il les détourna en quelque sorte d'une crise grave de l'État. C'est, chez Rousseau, manière de s'approprier un rôle dans la sphère publique qui précisément à cette époque, au moment de la représentation du *Devin du village*<sup>12</sup> n'avait pas unanimement apprécié sa manière de composer. Il a, par ailleurs, été démontré que la rédaction de la *Lettre* est simultanée à la composition du *Devin* et qu'elle dût être terminée au moment des premières représentations à Fontainebleau. Rousseau rédige donc son pamphlet incendiaire avant que n'éclate la Querelle des Bouffons. Sans doute est-ce la raison pour laquelle la *Lettre* ne concerne que peu les Bouffons : elle apparaît comme la manifestation des difficultés que Rousseau rencontre en composant le *Devin* et des rancœurs à l'égard d'un certain public qui n'appréciait pas l'œuvre à sa juste valeur. Les attaques de la *Lettre* seront décisives pour le déroulement de la Querelle, mais seulement si elles sont analysées comme une réaction violente et virulente qui déstabilisait le public français dans le confort de son sentiment national. Pire encore : cette *Lettre* prend des libertés avec le système de sociabilité qui imprègne les pamphlets de ses détracteurs. De Rousseau, d'aucuns se moquent en rapportant les offenses de son discours lorsqu'il est cité lors d'un dîner ou d'une conversation de salon.

Le XVIIIe siècle a déjà fait l'objet de multiples approches, notamment dans la perspective d'une élucidation des rapports entre la sphère publique

---

<sup>12</sup>*Le Devin du village* est représenté devant la cour à Fontainebleau les 18 et 24 octobre 1752. Lors de ces représentations, le chanteur Jélyotte, peu satisfait des récitatifs composés par Rousseau, leur aurait substitué les siens propres qui remportèrent un vif succès. *Le Devin* est représenté à l'Académie royale de musique le 1er mars 1753, dans sa version complète, et avec des ajouts de Philidor.



et l'idée de nation. Jürgen Habermas a, dans un premier temps, montré comment cette sphère publique se constituait en France à travers certaines attitudes sociales, sur une nouvelle structure, définissant une idée moderne de nation<sup>13</sup>. Quoi qu'il en soit de la validité de la thèse habermasienne, elle n'en a pas moins suscité un grand nombre de réactions, d'autant que la question de l'état moderne, du nationalisme s'est avérée urgente à traiter, dans une perspective non seulement politologique, mais aussi historique. Une série de travaux paraissent alors et marquèrent ces dernières années comme ceux d'Anthony Smith<sup>14</sup> ou de Benedict Anderson<sup>15</sup>. Les questions posées par ces deux auteurs, pour ne citer que les deux plus connus, sont d'un intérêt direct pour l'étude d'une manifestation sociale comme l'opéra. Elles méritent cependant d'être envisagées dans une perspective quelque peu différente.

Sous l'influence de Jürgen Habermas, Clifford Geertz<sup>16</sup> et d'autres élaborent un questionnaire qu'a parfaitement résumé Karl Deutsch :

How and when do nations break away from larger political units, and how do they triumph over smaller units, such as tribes, castes, or local states, and more or less integrate them into the political body of the nation ?<sup>17</sup>

Ce type d'interrogation, Benedict Anderson, Anthony Smith ou encore Ernst Gellner<sup>18</sup> les reprennent à leur actif, interprétant les revendications nationalistes essentiellement à partir des conditions et des contraintes des structures techniques et économiques. Des différences existent néanmoins entre ces auteurs. Ainsi, si Ernst Gellner semble faire disparaître la dimension politique, Benedict Anderson lui fait place :

[...] an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign.<sup>19</sup>

Cette place reste cependant fort limitée, car règne une confusion entre deux notions différentes, celle d'ethnie, d'une part, et celle de nation, d'autre part. Les arguments avancés par Anderson dans son histoire de la constitution d'une identité nationale, du patriotisme, comme par exemple,

---

<sup>13</sup>Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

<sup>14</sup>Anthony Smith, *The ethnic origins of nation*, New York, Blackwell, 1986.

<sup>15</sup>Benedict Anderson, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1982.

<sup>16</sup>Dans Clifford Geertz (ed.), *Old societies and new states. The quest for modernity in Asia and Africa*, New York, The Free Press, 1963.

<sup>17</sup>Karl Deutsch et William Foltz (éd.), *Nation-Building*, New York, Atherton Press, 1963, p.4.

<sup>18</sup>Ernst Gellner, *Nations and nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983.

<sup>19</sup>Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 13.

la pratique d'une langue peut indifféremment s'appliquer à une ethnie ou à une nation. La nation se distingue de l'ethnie en ce que cette dernière n'est pas organisée politiquement. Une ethnie peut être définie comme un groupe d'êtres humains qui se vivent comme les héritiers d'une communauté historique et culturelle et entretiennent la volonté de la maintenir. Les travaux d'Anthony Smith s'inscrivent plus ou moins dans la même perspective que ceux d'Anderson et trouvent avec bien des aménagements leur application à une étude historique spécifique. Il voit dans les nations un prolongement des ethnies et dans le prolongement de la nation l'État scientifique. Sans doute une conciliation des perspectives de Benedict Anderson et d'Anthony Smith permettrait-elle de montrer comment une nation, par le fait de se constituer en une communauté imaginaire, parvient à relire les formes symboliques, les systèmes de représentation des ethnies qui la précèdent : ce sera une des missions de la Querelle des Bouffons.

John Breuilly a réintégré le politique<sup>20</sup>. Ses travaux concernent le développement des mouvements nationalistes et ne concernent pas la France du XVIIIe siècle. Cependant, en soulignant la force de contrôle de l'État dans ces mouvements, il autorise à intégrer une notion empruntée aux théories économiques et sociales : la convention. La notion de convention permet de poser le problème de l'émergence de régulations collectives sous-tendues par des processus dynamiques d'interaction<sup>21</sup>. Parallèlement à cette façon de relire la dialectique du collectif et de l'individuel, il y a également refus de ne considérer les conventions que comme l'héritage d'un lourd passé en ce qu'elles révèlent une capacité d'actualisation. En d'autres termes, il y a singularisation de l'état dans la dynamique de son présent : toute société productrice de représentations se donne les structures temporelles de sa conjoncture.

En d'autres termes, je ne chercherai pas à expliquer l'attitude des partisans du coin du Roi en réintégrant un concept que Rousseau utilise abondamment : celui d'ethnie. Il s'agira plutôt de privilégier le concept d'état-nation en ce qu'il offre la possibilité d'une conciliation des points de vue. Et ce sera le lot de la plupart des intervenants : chaque musique,

---

<sup>20</sup>John Breuilly, *Nationalism and the state*, Manchester, Manchester University Press, 1982.

<sup>21</sup>Pour une description de la notion de convention, voir Laurent Thévenot, "À qui convient la théorie des conventions", *Réseaux*, 62 (1993), p. 137-. Alain Cotterau en a fait une application dans le champs de l'histoire avec "Esprit public et capacité de juger. La stabilisation d'un espace public en France aux lendemains de la Révolution", *Raisons pratiques*, 3 (1992), p. 239-273. James Johnson a appliqué, avec quelques différences, ce type d'approche au public français de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe. Voir *Listening in Paris. A cultural history*, Berkeley, University of California Press, 1995.

l'italienne comme la française, possède ses propres "beautés", et ces propres beautés ne s'excluent pas. Le point de vue ethnique appliqué à la Querelle risque d'entraîner une réitération de l'exclusion. Ce que ces quelques observations préliminaires cherchent à signifier, c'est ma volonté de situer les relations entre l'opéra et la nation dans le cadre d'une nation-état afin d'éviter, dans le cas qui m'occupe - la Querelle des Bouffons - de relancer le débat sur les mêmes arguments. À savoir l'opposition irréductible entre la nature d'être, de créer et de sentir italienne et la nature d'être, de créer et de sentir française. Réitérer la distinction ethnographique risque fort de déboucher sur un constat d'impuissance conceptuelle, constat qui a marqué la Querelle des Bouffons et provoqué un regard rétrospectif parfois dédaigneux de la part de ses acteurs.

L'implication du concept de genre dans la Querelle des Bouffons pose une série de problèmes épistémologiques cruciaux. Ces problèmes pourraient être évacués en optant pour une interprétation limitée au texte comme l'a récemment réclamé Umberto Eco :

Entre la mystérieuse histoire de la production d'un texte et la dérive incontrôlable de son futur lecteur, le texte en tant que texte représente encore une présence sûre, le point auquel nous pouvons nous cramponner.<sup>22</sup>

Il ne peut effectivement s'agir ici de s'abandonner à une herméneutique suffisamment souple pour dissimuler en fait une lecture subjectiviste reposant sur une symbolique sémantique. Plutôt que tenter une interprétation de la Querelle, je propose de m'interroger sur les transformations des représentations dans le processus de leur transmission. Ces transformations semblent répondre, comme dans tout phénomène culturel, à un schéma non-aléatoire. Elles illustrent une tendance à modifier un contenu afin qu'il impose un effort mental moindre, tout en entraînant des effets cognitifs plus grands. Cette conception que je fais mienne des processus de représentation collective ramène à un principe énoncé plus haut : il s'agira de mettre en jeu une explication de deux mécanismes, le mécanisme mental individuel et le mécanisme interindividuel de la communication. En d'autres mots, il s'agira de mettre en évidence des mécanismes du comportement plutôt que des attitudes. Et ces mécanismes sont porteurs de sens puisqu'ils démontrent comment les porte-parole d'un coin durant la Querelle, ces intermédiaires en quelque sorte, s'autolégitiment en tant qu'acteurs du jugement et élaborent eux-mêmes leur propre raison pratique à l'intérieur même de l'événement qu'est la Querelle. Le système de conventions sociales conditionne le discours d'une grande partie des auteurs de pamphlets, et ce système de

---

<sup>22</sup>Umberto Eco, *Interprétations et surinterprétations*, Paris, PUF, 1996, p. 80.

convention auquel participe notamment le salon se construit autour d'un jeu de rapports entre genres. Les principes mis en œuvre dans l'étude des relations entre la Querelle des Bouffons et la notion de nation serviront également pour démêler les liens entre la Querelle et la notion de genre. Une fois encore, je privilégierai la dimension sociale et sa dialectique avec les stratégies individuelles plutôt que tenter une interprétation aux limites incertaines.

### **L'esprit de communauté**

La Querelle des Bouffons s'articule autour de la notion d'appartenance, et cette appartenance est hautement hiérarchisée et complexe. On appartient aux partisans de la musique française ou aux partisans de la musique italienne. Par là, on appartient au "coin du Roi" ou au "coin de la Reine". Mais par-dessus toute autre appartenance, c'est celle à l'allégeance nationale qui semble primer, déterminer les avis et les comportements, conditionner la topographie de la salle de l'Opéra. Pendant les deux années que dure la Querelle, l'Opéra occupe cette position privilégié de lieu autour duquel se construit la nation et plus précisément la manifestation culturelle de la nation : l'identité nationale. Le rôle attribué à la salle de l'Opéra n'est pas nouveau dans la France de l'Ancien Régime. Depuis plus d'un siècle, les partisans des deux camps s'affrontent régulièrement. La dispute entre Lecerf de la Viéville et Ragueneau en témoigne avec éloquence. Cependant, ces disputes ne suggèrent pas encore la constitution d'une communauté d'appartenance. La Querelle des Bouffons joue un rôle tout autre non seulement dans la mesure où elle suscite de nombreuses plumes, mais surtout parce qu'elle apparaît comme le produit de la distillation d'un ensemble de matériaux historiques ; ces matériaux qui constituent un module qui supporte d'être transplanté et qui s'adapte, en se modifiant, à toute sorte de constellations idéologiques et politiques. C'est dire, en quelque sorte, que la Querelle des Bouffons est un élément du parcours. C'est aussi refuser d'admettre qu'il fut accidentel.

Lieu, l'Opéra l'est au sens premier, cicéronien du terme, comme "locus", c'est-à-dire comme l'emplacement où l'orateur est invité à ranger les images des choses qu'il veut retenir et où il lui est recommandé de choisir des images vives ("imagines agentes"). Par le fait même que ce lieu est également porteur d'une histoire, il se cristallise en territoire de la nation. Ses acteurs construisent un discours autour de notions identitaires faisant appel à un passé ou à une mémoire. Et ici, ce passé et cette

mémoire ne fonctionnent pas par commémoration (ce qui sera le cas plus tard)<sup>23</sup>, mais plutôt par l'élaboration d'une histoire imaginaire qui permet à une communauté de se regrouper et de s'identifier. Bien entendu, ce discours ne relève pas de l'érudition ; il se construit par jeu réciproque des louanges inconditionnelles et des oublis volontaires.

Les débats de la Querelle des Bouffons s'articulent donc autour d'une communauté imaginaire de citoyens qui valident ou invalident leurs théories par l'inscription historique. Jean-Jacques Rousseau, dont on peut dire qu'il déclencha les réactions les plus violentes, avait été le premier à mettre en évidence cette question de l'inscription historique ; inscription qui lui servira plus encore dans son *Discours sur l'origine des langues*<sup>24</sup>. Dans sa *Lettre*, Rousseau postule l'existence d'un langage prérationnel et poétique organisé musicalement et métaphoriquement, et ce postulat lui sert idéalement pour démontrer l'antériorité de la mélodie sur l'harmonie. Il lui est dès lors aisé de mettre en évidence la supériorité de la musique italienne considérée comme la manifestation ultime d'un état idéal, comme la trace dernière et prometteuse de "la patrie perdue d'une transparence des signes passionnels" : langue et musique italiennes jouent le rôle d'opérateurs d'un mythe dont la fonction consiste à opposer nature et artifice, mélodie et harmonie<sup>25</sup>. L'utilisation du passé prend évidemment chez Rousseau double sens : elle participe à la démonstration en même temps qu'elle inscrit une forme de présence autobiographique dont se fera encore écho l'*Émile* (Livre IV). Ses détracteurs ne le comprendront pas ainsi. Les deuxième et troisième paragraphes de la *Lettre* ne pouvaient susciter que des réponses violentes :

Les Allemands, les Espagnols et les Anglois, ont longtems prétendu posséder une Musique propre à leur langue : en effet, ils avoient des Opéra Nationaux qu'ils admiroient de très-bonne foi, et ils étoient bien persuadés qu'il y alloit de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'oeuvres insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou du moins, ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison des préjugés, qui rendent souvent les Nations ridicules, par l'honneur même qu'elles y attachent.

---

<sup>23</sup> Pour le devenir de l'Opéra comme lieu de mémoire, voir notamment Janet Fulcher, *The Nation's Image : French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>24</sup> Downing Thomas, *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (Coll. "New perspectives in music history and criticism"). Voir également Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1993.

<sup>25</sup> Enrico Fubini, "Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J.-J. Rousseau", *Rivista di estetica*, (1965), p. 55-69.

Nous sommes encore en France dans les sentimens où ils étoient alors ; mais qui nous assurera que pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé ? Ne seroit-il point à propos, pour en bien juger, de mettre une fois la Musique Française à la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve.<sup>26</sup>

Là où Rousseau ne cherchait pas à introduire un historicisme revendicateur, ses opposants viennent avec force énumérations au secours de leur "nation". Et c'est dans la mode des galeries de portraits qu'affectionnait tout particulièrement l'historiographie louis-quatorzième qu'ils trouvent leur argumentation :

Il s'agit d'examiner présentement, Monsieur, Lully, Campra & beaucoup d'autres dont la Liste ne seroit pas si courte que se l'imagine le Sieur Rousseau & que je ne remplis pas pour répondre à la modestie de plusieurs qui vivent, & dont les talens nous inspirent pour eux ce qu'on doit à ceux qui se distinguent dans ce qui contribue à l'honnête amusement d'une Nation.<sup>27</sup>

Évidemment, cette validation par l'histoire suppose l'adhésion à toute une série d'idées qui seront, de manière plus ou moins variable, au cœur de chacun des pamphlets. Puisqu'il y a inscription historique, les temps immémoriaux de la constitution de la musique jouent un rôle clé. Ces temps immémoriaux impliquent à leur tour une corrélation entre établissement des langues nationales et les pratiques musicales nationales. De plus, si cette corrélation fonctionne normalement, il faut supposer qu'il existe dans la musique et dans la langue les conditions suffisantes pour caractériser une identité nationale.

Jean-Jacques Rousseau n'émet aucun doute à ce propos. Il le réaffirmera par ailleurs plus tard. La majorité des auteurs impliqués dans la Querelle adopteront le point de vue rousseauiste : à chaque nation, sa langue, et donc sa musique. Certains qui manifestèrent à l'égard de Rousseau une agressivité quasi incontrôlable, se rangeront même de son avis. C'est le cas notamment du père Castel, jésuite polygraphe, ancien ami de Rousseau qui règle dans deux pamphlets ses comptes avec l'auteur de la *Lettre sur la musique française*, mais qui finit néanmoins par attribuer à chaque musique des qualités respectives, car elles sont le reflet de deux langues différentes<sup>28</sup>. Une voix discordante s'élève cependant, et elle pèse

---

<sup>26</sup>Rousseau, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753 (OC, vol. V, Paris, Gallimard, 1995, p. 291).

<sup>27</sup>Bonneval, *Apologie de la musique et des musiciens français*, 1754, p. 5 (XLIII/1067).

<sup>28</sup> Sur la position de Castel durant la Querelle, voir Philippe Vendrix, "Castel et la musique. Quelques aspects inédits", *Études sur le XVIIIe siècle*, (1995), p. 129-137.

dans les esprits de l'époque : celle de d'Alembert<sup>29</sup>. Dans ses *Réflexions sur la musique en général*, le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie* refuse d'admettre ce principe dominant. Il admet, certes, que "chaque nation qui a sa langue particulière, doit avoir une Musique analogue à la langue"<sup>30</sup>, mais cela ne signifie pas pour autant que la musique a le pouvoir de suggérer l'idée de nation :

Car, comme je l'ai fait remarquer, les sons par eux-mêmes sont incapables de représenter autre chose que des sons, & ils ne parviennent à nous donner d'autres idées, qu'en conséquence de quelque convention que les hommes ont faite entre eux d'y attacher telle ou telle idée.<sup>31</sup>

Si l'Opéra peut jouer ce rôle de lieu de formation d'une communauté de citoyens, la raison en incombe à plusieurs facteurs dont le moindre n'est certes pas la transformation radicale des liens qui unissent public et cour<sup>32</sup>. La civilisation française du XVIIIe siècle est une civilisation des attitudes fondée sur le modèle de la Cour en impliquant une hiérarchisation des comportements. Les niveaux d'existence y sont définis par les apparences et génèrent des cascades de mépris qui structurent la vie sociale autour du modèle du roi en sa Cour. Or, précisément, Louis XV n'est pas Louis XIV, et le modèle du roi en sa Cour ne possède plus cette force de l'univocité qui avait permis l'établissement d'un système hiérarchique des valeurs sur le Roi-Soleil. La cour dispute son image, son sens de modèle entre, durant la Querelle des Bouffons, la reine, d'une part, et Madame de Pompadour, d'autre part. Être du coin du Roi, c'est affirmer le parti de Madame de Pompadour contre celui de la Reine. Il existe un parallélisme assez étonnant entre, d'une part, le paysage musical diversifié - tragédie lyrique, opéra-comique, *opera buffa* - imprégné de l'espace urbain qui promeut les genres nouveaux et, d'autre part, la Cour qui n'est plus qu'une scène éloignée et coordonnée par la personne du seul roi. Elle forme un ensemble de scènes hétéroclites et délocalisées dont la multiplicité est un élément constituant<sup>33</sup>.

Telle situation n'est pas sans équivoque. Elle n'est pas non plus sans poser problème pour une définition communautaire de l'identité nationale

---

<sup>29</sup> Voir Maurice Barthélemy, *op. cit.* et Robert Isherwood, "The conciliatory partisan of musical liberty : Jean Le Rond d'Alembert, 1717-1783", *French musical thought, 1600-1800*, éd. Georgia Cowart, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 95-120.

<sup>30</sup> Jean Le Rond d'Alembert, *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier*, Paris, 1754, p. 17 (LIV/1657).

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 25 (LIV/1665).

<sup>32</sup> Robert Muchembled, *L'invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988, p. 369-384.

<sup>33</sup> Le rôle social de l'opéra-comique vers 1750 est décrit par Robert Isherwood, *Farce and Fantasy*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

de l'opéra. Il règne une sorte de conflit entre la désobéissance au roi, devenue une attitude naturelle dès les premières années du règne de Louis XV, et le respect, tout aussi naturel, à la personne royale. Comment, en d'autres termes, parvenir à concilier l'appartenance au coin de la Reine avec un sentiment de respect pour la personne du roi. La question sera abordée plus loin en ce qu'elle touche à la corporalité royale et à la dimension privée de l'homme. Elle soulève ici la question bien plus profonde du fonctionnement de l'identité nationale par rapport au pouvoir. La thèse rousseauiste oriente le débat vers une conception de la nation basée sur le principe ethnique-généalogique. Principe crucial s'il en est puisqu'il permet de justifier par l'histoire et d'expliquer par la langue. Cette thèse se positionne cependant comme antinomique par rapport à une conception de la nation qui repose sur un principe civique-territorial. L'allégeance au roi et l'inscription dans une aire ne constituent plus les éléments de définition de la nation ou du sentiment de nationalité.

Cette conception n'est pas partagée de tous. Elle creuse toutefois une véritable brèche dans le système de pensée. Elle ouvre également à une pensée ethnocentrique qui trouve encore aujourd'hui grâce aux yeux des "political scientists"<sup>34</sup>. Le coin du Roi ne pouvait supporter un tel choix. Le clan de la Reine ne pouvait y adhérer que modérément. C'est sans doute la raison pour laquelle les définitions du concept d'identité nationale de l'opéra se dessinent avec maintes précautions. C'est également la raison pour laquelle il convient d'intégrer dans cette Querelle des Bouffons un lien essentiel que la critique contemporaine tendrait à faire disparaître, mais qui s'avère être au cœur de la pensée des polémistes : le lien entre la nation et l'ordre politique. Avant de préciser la façon par laquelle l'opéra exerce un rôle au sein de la constitution d'une identité nationale, il revient aux auteurs de montrer à quel point toute production artistique entretient avec la nation des relations constructives.

De Rochemont définit en termes clairs le rôle de l'art et de l'artiste dans la construction d'une image de la nation :

Un Art est parfait pour telle ou telle Nation, lorsque rassemblant les traits principaux qui la caractérisent, il peint, avec force & en beau, toutes ses qualités, & qu'il devient une image fidèle de la perfection physique ou morale à laquelle les hommes qui composent cette Nation sont capable d'atteindre. Tout Art qui nous offre nos défauts, qui nous présente une perfection à laquelle nous ne pourrions jamais parvenir, ou qui met en usage des moyens qui ne sont pas en proportion avec notre manière de voir & de

---

<sup>34</sup> Voir notamment Benedict Anderson, *op. cit.* Position critiquée avec beaucoup de pertinence par Dominique Schnapper, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1994.



sentir, peut exciter notre admiration par la force de ses images, ou par leur extrême ressemblance à de certains modèles : mais cet Art nous plaira toujours médiocrement.<sup>35</sup>

Pour la nation, certains sont prêt à saisir leur glaive fait plume :

Toutefois au premier signal je rentre dans le combat, & je me bats sur mon terrain. Là ni partout ailleurs un vrai Français ne recule point, eut-il affaire à des armées de Prophètes & de Philosophes, soutenues de tous les corps *Algébriques*. [...] Être philosophe, musicien, poète même, c'est peu de chose. Être citoyen, c'est beaucoup [...].<sup>36</sup>

La Querelle devient une affaire d'état. Travenol la porte même devant un Conseil d'État imaginaire dans son *Arrest du Conseil-d'Etat d'Apollon, rendu, en faveur de l'orchestre de l'Opéra* (1753).

L'histoire de l'opéra vient au secours des plumes à cour d'argument. Pellegrin, dans sa *Dissertation sur la musique*, affirme par exemple que "Mr. Campra s'est fait une loi de suivre le goût de sa nation." Il surenchérit : "Mr. Mouret est [...] toujours dans le goût de sa nation". A l'unité de goût correspond une unité de style qui ne peut souffrir aucune bigarrure :

[...] en puisant dans l'un & l'autre genre de Musique on en fait qui n'est ni Française, ni Italienne, [...] semblable au langage d'un Allemand, lorsqu'il veut parler le François.<sup>37</sup>

Cette volonté de refuser à l'autre la possibilité de ressemblance, d'appropriation trouve elle aussi sa justification dans l'histoire, cette fois, de l'individu. Comme si la nation s'inscrivait de manière indélébile dans l'être :

[...] à l'âge de douze ans, on a les mœurs de sa nation & le chant.<sup>38</sup>

A l'unité de goût et à l'unité de style s'ajoute, comme le dit tout naturellement un père Castel en quête d'un système global, une unité de la nation :

Une nation comme la française, dont l'unité si parfaite depuis mille deux cents ans au moins, sous l'unité d'un grand et même empire, ne souffre pas

---

<sup>35</sup>De Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le Parallèle du goût des deux Nations dans les beaux Arts*, Lausanne, 1754, p. 63-64 (LIX/2099-2100).

<sup>36</sup>Caux de Cappeval, *Apologie du goût François relativement à l'Opéra. Poème avec un discours apologétique & des adieux aux Bouffons*, Paris, 1754 p. 7 (LIII/1557).

<sup>37</sup>Pellegrin, *Dissertation sur la musique française et italienne*, Amsterdam, 1754, p. 10 (LV/1678).

<sup>38</sup>*Ibidem*, p.23 (LV/1691).

volontiers la supériorité trop marquée, trop prononcée d'une nation quelconque, qui n'a surtout ni cette étendue, ni ce nombre, ni cette antiquité, ni cette unité de patrie.<sup>39</sup>

Corollaire à cette fonction de l'art, le sentiment d'appartenance nationale joue un rôle moteur dans la lutte pour définir la nature de l'identité, mais aussi pour déterminer les sujets autorisés à en discuter. L'appartenance nationale deviendra l'argument-clef pour rejeter tout droit à Rousseau de s'ériger en juge du goût : comment un Genevois ose-t-il interférer sur la scène parisienne !

Depuis quand se croit-il naturalisé parmi nous, & à quel titre auroit-il mérité de l'être ?<sup>40</sup>

La Querelle met en évidence une fonction de la musique : sa dignité qui justifie l'affirmation de sa vocation morale. Récupérée de la doctrine classique, cette conception avait trouvé son développement et son prolongement dans les débats sur la peinture d'histoire qui anima, par exemple, un Lafont de Sainte-Yonne ou un Saint-Yves.

Il est plus important qu'on ne pense pour la gloire d'une nation, que la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique soient portées au plus haut point de perfection possible. Elles sont une langue universelle, qui entendue des étrangers, leur donne une haute opinion du peuple qui les cultive.<sup>41</sup>

Il y a loin évidemment des déchirements de la Querelle aux idées que Lacombe développe, dans la droite ligne de Saint-Yves, sur la vocation universelle des arts.

Une nation devient en quelque sorte sous l'empire des arts, une assemblée de philosophes qui ont appris à modérer la fougue de leurs passions et à devenir heureux par une jouissance douce et paisible.<sup>42</sup>

L'art joue un rôle moral et politique, communautaire s'il ressemble et convient à la communauté à laquelle il s'adresse, communauté seule susceptible et seule chargée de préciser ce rôle moral et la nature de l'art.

Il existe une autre polémique que celle de l'identité nationale, polémique qui ne put être développée dans le tourment de la Querelle, mais qui sera dès la fin des années 1750 au cœur de la réflexion des

---

<sup>39</sup>Père Castel, *Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique*, Londres, 1754, p.5 (XLIX/1371).

<sup>40</sup>Travenol, *Arest du Conseil-d'État d'Apollon, rendu, en faveur de l'orchestre de l'Opéra*, [Mont Parnasse], 1753, p. 12 (XXXVII/896).

<sup>41</sup>Saint-Yves, *Observations sur les arts*, Leyde, 1748, p. 152.

<sup>42</sup>J. Lacombe, *Le Spectacle des beaux-arts*, Paris, 1758, p. 53.

philosophes préoccupés par l'art. Sous la bannière de la nation, d'aucuns ont prétendu ériger les règles du jugement de goût. Les textes où d'Alembert fera le bilan rétrospectif critique sont à cet égard éloquents<sup>43</sup>. Une confusion règne dans les pamphlets de la Querelle entre deux attitudes distinctes : la critique esthétique et la théorie de l'art.<sup>44</sup> Au nom d'une revendication qui relève de la critique esthétique, tant dans ses objectifs que dans sa formulation, les polémistes élaborent une théorie de la représentation d'opéra. Rousseau n'échappe pas à ce mouvement : il est sans doute même la personnification de cette attitude.

Le point crucial qui autorise à prendre position s'inscrit dans l'espace géographique, et plus précisément climatique. L'idée d'identité nationale que Rousseau fait reposer sur la théorie des climats gouverne le jugement critique et conditionne la théorie de la représentation d'opéra. Tous reprennent cette théorie des climats comme justification de la différence. La langue aussi évidemment, mais elle se construit distinctement selon les climats.

Des voix discordantes s'élèvent dans ce chœur. Ce sera encore celle de d'Alembert qui ne peut se résoudre à accepter la théorie des climats. La distinction repose, d'après le *Fragment*, sur la nature des génies nationaux. Cela revient au même en fin de compte, mais par un chemin qui refuse l'inscription territoriale en tant que condition unique de la formation d'un esprit national. C'est également le point de vue qu'adopte Marc-Antoine Laugier<sup>45</sup> :

Il suit delà [la force et la vérité du sentiment] que le caractère d'une Musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la mesure du génie. C'est le génie, & le génie lui seul qui enfante ce que la Musique a de plus aimable & de plus touchant.<sup>46</sup>

Tout aussi importantes, des objections s'élèvent pour refuser à la musique un quelconque pouvoir signifiant. Fréron ou Ozy, dans la *Suite des lettres*, est clair à ce propos et considère comme inutile toute réponse à Rousseau :

---

<sup>43</sup>Sur les idées de d'Alembert et la musique, voir Robert Isherwood, *op. cit.*

<sup>44</sup>Sur le discours esthétique en France vers le milieu du XVIIIe siècle, voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 513-645.

<sup>45</sup>La position de Marc-Antoine Laugier a été étudiée par Maurice Barthélemy, "Marc-Antoine Laugier contre Jean-Jacques Rousseau. Un épisode de la Querelle des Bouffons", *Provence historique*, 73, p. 323-339.

<sup>46</sup>Marc-Antoine Laugier, *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, 1754, p. 5 (XLV/1153).

J'ai conclu de ces expériences : 1°) que l'expression des paroles de ces morceaux n'était qu'une chimère, ou du moins qu'elle n'ajoutait rien à l'impression que la musique faisait par elle-même.<sup>47</sup>

Les opposants à Rousseau trouvèrent dans l'énoncé de ce principe le moyen de se débarrasser de l'argument "qualité de la langue" dont s'était servi le philosophe de Genève<sup>48</sup>. Le propos n'est plus désormais de justifier des pratiques nationales, mais plutôt une communauté d'émotions :

Une nation entière peut être soumise sans doute, à des préjugés, mais il n'y a point de préjugés de sensations. On est touché parce qu'on est touché, et lorsqu'un million de personnes est affecté des mêmes sentiments, c'est que le principe qui les cause est vrai.<sup>49</sup>

### Les sphères et les coins

Le discours théorique, et surtout le discours polémique, est médiation. Une confiance aveugle risque fort d'entraîner le lecteur vers des constats qui n'affectent que la superficialité des argumentations et négliger leur fondement. Or révéler les structures de l'intention apparaît certainement comme la tâche première d'une analyse de conflit. Un tel objectif ne présuppose pas nécessairement la réitération d'une association entre substance et masculinité, d'une part, et, d'autre part, ornementation et féminité. Un tel schéma ne peut, pour ceux qui en confirment l'existence, qu'inviter à la réutilisation de figures explicatives de type analogique. Une telle lecture réduirait la Querelle des Bouffons et son expression à un conflit masculinité *versus* féminité au travers l'usage de qualifications connotatives, alors que le débat se déroule à un niveau différent : celui de l'acceptation ou du refus de l'altérité.

Une lecture simplifiante pourrait interpréter les deux coins comme le symbole d'une dichotomie du pouvoir masculin et du pouvoir féminin ; deux mondes qui paraissent s'entrechoquer au milieu du XVIIIe siècle à Paris. S'impose cependant, afin d'éviter les écueils d'une lecture par trop caricaturale, de tenir compte des véritables enjeux dissimulés derrière les manifestations d'appartenance. Existe-t-il réellement une chaîne de

---

<sup>47</sup>Fréron ou Ozy, *Suite des lettres sur la musique française. En réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, 1754, p. 34 (XLI/1038).

<sup>48</sup>Sur la question du détachement de la musique par rapport à la langue au XVIIIe siècle, voir John Neubauer, *The emancipation of music from language. Departures from Mimesis in eighteenth-century aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 85-102.

<sup>49</sup>Bonneval, *Apologie de la musique et des musiciens français*, 1754, p.6-7 (XLIII/1068-1069).

signification qui relie musique italienne, coin de la Reine et féminité et une seconde chaîne, musique française, coin du Roi et masculinité. Autrement dit, le mot signifie-t-il plus qu'une attitude dont les tenants et aboutissants dépassent ce que peut révéler une seule étude des genres. Que le coin du Roi fut en réalité le coin de Madame de Pompadour semble d'autant plus évident qu'un des événements qui attisa les réflexes querelleurs fut la représentation de *Titon et l'Aurore* de Mondonville<sup>50</sup>.

Au regard d'une histoire sociale réductionniste, la Querelle des Bouffons semble n'être l'apanage que des hommes. Certes, il est vrai que seuls des hommes se sont saisis de leur plume pour embraser les feux. De plus, la Querelle se déroule dans la sphère publique, généralement associée au domaine masculin. L'idée n'est pas complètement fausse. Elle mérite d'être révisée dans la mesure où l'existence des deux coins et de pratiques sociales particulières remet en question la dichotomie traditionnelle publique-masculin *versus* privé-féminin. S'il est vrai que la sphère publique post-révolutionnaire est résolument masculine, la sphère publique de la République des Lettres oscille encore.

La Querelle recrée un système de la sociabilité qu'elle déplace du salon au théâtre. Cette sociabilité appartient certes, à présent, à la sphère publique, mais elle n'en est pas pour autant réduite à la prise de position politique. Si Rousseau a cherché à déplacer du salon le dessein des polémistes impliqués dans la Querelle, il ne faut néanmoins pas en déduire aujourd'hui que tout geste d'écriture et de conversation dessiné dans la sphère publique poursuit le même objectif<sup>51</sup>. Il reste difficile de préciser comment la sociabilité inorganique et inorganisée, fluctuante des salons a pu créer l'opinion. Les salons se mènent des luttes d'abord pour le contrôle de la vie mondaine, ensuite et secondairement sans doute, pour le contrôle de la vie intellectuelle. Les lettres qu'adresse d'Alembert à Mme Deffand disent combien ces salons purent jouer un rôle de catalyseur durant la Querelle. Et le salon est lieu de rencontre des deux sexes. Il n'y a guère qu'un seul homme à tenir salon, mais il s'agit d'un cénacle très particulier, celui d'Holbach. Et encore : d'Holbach, manipulateur de paradoxes, intitule-t-il son court texte : *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra*.

---

<sup>50</sup>L'œuvre est décrite par Roberte Machard dans *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville : virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1980.

<sup>51</sup>Voir Dena Goodman, *The Republic of Letters : A cultural history of the French Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. Voir également Lawrence Klein, "Gender and the public/private distinction in the Eighteenth Century : some questions about evidence and analytic procedure", *Eighteenth-Century Studies*, 29/1 (1995), p. 97-109.

Certains pamphlets se présentent comme la mise par écrit de discussions de dîner. Ainsi Travenol, dans l'«Épître dédicatoire» de sa *Galerie de l'Académie Royale de Musique* prétend rapporter une conversation : «Je me trouvai à souper, il y a quelques jours, en fort bonne compagnie chez un de mes amis». <sup>52</sup> Il ne cache pas que la «maîtresse de maison» fut la véritable meneuse du débat durant lequel lui se faisait le champion des idées de Rousseau, et fut également détentrice du jugement de goût le plus juste et le plus équilibré. Cette allusion à des activités sociales n'a évidemment rien à voir avec certaines fantaisies qui relèvent entièrement du jeu, comme celle de La Morlière. Dans la *Lettre d'un sage à un homme très respectable, & dont il a besoin*, ce dernier se contente d'un procédé ludique, remplaçant, parfois drôlement, la musique italienne chérie de Rousseau par une maîtresse imaginaire dont il décrit les qualités en des termes utilisés par Rousseau pour qualifier la musique italienne.

Conflit des coins, mais victoire de la nation. La Querelle se fait le reflet de la monarchie qui est à la reconquête de son absolutisme et concentre ses efforts sur une redéfinition du grand Beau, en peinture surtout, mais aussi en musique. Une trace visible de cet état figure dans la *Lettre d'un académicien de Bordeaux* du père Castel :

Nos musiciens qui vont les plus terre à terre, un peu sagement, régulièrement, timidement, selon le caractère national de notre existence même, sagement monarchique et bien réglée. <sup>53</sup>

Un vif sentiment de la grandeur nationale réunit des factions issues de milieux aussi différents que l'aristocratie ou la bourgeoisie cultivée. C'est ici que l'analyse des trajectoires individuelles vient éclairer les faits. La Querelle naît d'une provocation d'étrangers : Grimm, au départ, puis, Rousseau. Quelques esprits de la vie intellectuelle parisienne réagissent alors : D'Alembert, Diderot, d'Holbach. D'autres comme Fréron et Castel ne pourront rester silencieux. Mais ce sont surtout des écrivains occasionnels pour la plupart fraîchement arrivés à Paris, qui se jetteront éperdument dans la mêlée. De là sans doute ces centaines de pages sans intérêt, qui ne brillent que le temps d'un bon mot. Jacques Cazotte est Commissaire de la Marine aux Îles du Levant et ne fait que quelques rares séjours à Paris <sup>54</sup> ; Jouedan est un auteur dramatique Marseillais qui se sentait pousser des ailes suite au succès de son *École de prudes* (1750) sur la scène du Théâtre Italien. Marc-Antoine Laugier, un Provençal, se construit vers 1752 sa

---

<sup>52</sup>Travenol, *La Galerie de l'Académie Royale de Musique*, 1754, p. 7 (LII/1493).

<sup>53</sup>Père Castel, *Lettre d'un académicien de Bordeaux*, *op. cit.*, p.57.

<sup>54</sup>Maurice Barthélemy, «Les deux interventions de Jacques Cazotte dans la Querelle des Bouffons», *Recherches sur la musique française classique*, VIII (1968), p. 1-16.

petite réputation de théoricien des arts. Les exemples ne manquent pas de ces provinciaux installés à Paris et qui cèdent à la mode du pamphlet.

Cela n'a rien de bien particulier à Paris au milieu du XVIIIe siècle. En revanche, ce qui mérite de retenir ici l'attention, c'est le caractère résolument pro-monarchique de toute cette armée d'écrivains. Ils appartiennent tous au Coin du Roi, réitérant une argumentation pro-monarchique qui semble parfois déplacée vers 1750 et qui montre à quel point ils semblent ignorants des intrigues, qui montre aussi combien hors certains milieux parisiens, l'image du Roi imprègne les esprits dans un système de la représentation traditionnel et empreint de fidélité.

L'attitude combative des partisans de la musique française peut également s'expliquer par une mutation des lieux de la pratique. Que l'opéra devint lieu de mémoire, cela a déjà été signalé. Un autre phénomène s'associe à cette nouvelle fonction et contribue à créer un nouvel esprit de communauté. Avec l'*opera buffa* et l'opéra-comique, la musique n'est plus réservée à la cour et à l'Église, elle est moins consacrée à la célébration de l'absolu. La réaction vive du coin du Roi peut alors être lue comme la manifestation débridée de la constitution d'un nouvel ordre des pratiques culturelles. La communauté des spectateurs sent le besoin d'ériger en modèle - aux conditions en cours d'élaboration - l'opéra français tel qu'il est créé dans ce lieu qu'est l'opéra. Ici également les lignes de démarcation ne se dessinent pas encore avec suffisamment de précision pour permettre au public de lettrés de bâtir une identité de groupe sur autre chose qu'un référent à ce qu'étaient les conditions de l'opéra français avant son installation au cœur de la cité. Rien ne traduit mieux cet état que la façon dont Lully émerge comme figure emblématique alors même que son nom disparaissait progressivement de l'affiche<sup>55</sup>.

Cette insistance sur les phénomènes de sociabilité détourne d'une passionnante question soulevée par Elisabeth Cook dans son article "Querelle des Bouffons"<sup>56</sup>. Reprenant les thèses des relecteurs de Jürgen Habermas, elle voit en la Querelle une manifestation paradigmatique de ce changement dans la société française du XVIIIe siècle où l'opinion publique prend une dimension politique incontestable. La Querelle devient, toujours selon Cook, une sorte de miroir des oppositions et des supports au pouvoir royal. Et il est vrai que *Le Petit Prophète* de Grimm regorge d'analogies politiques : le prophète est indubitablement un jésuite. Cette attitude est significative à un moment où jansénistes et jésuites se disputent

---

<sup>55</sup>William Weber, "Musical taste in eighteenth-century France", *Past & Present*, 89 (1980), p. 58-85.

<sup>56</sup>Elisabeth Cook, "Querelle des Bouffons", *The New Grove Dictionary of Opera*, London, MacMillan, 1992, vol. 3, pp. 1198-2000.

ardemment, provoquant une grave crise au sein du parlement de Paris. La perspective de Cook pour intéressante et juste qu'elle est, ne pose cependant pas les limites du débat. L'opinion publique – si l'on peut se risquer à en parler pour la Querelle – est formulée dans un univers marqué par des stratégies individuelles, des conventions éditoriales et des lectures imaginaires et/ou inventives qui sont le propre d'une dispute de pamphlets dans la France de l'Ancien Régime. Certes, elle parvient à se donner une forme tangible, cette opinion publique, à partir du moment où elle se construit dans des lieux plus informels comme le salon. Mais elle reste, quoi qu'il en soit, sous le joug de l'ordre des livres. Je crois néanmoins que la Querelle des Bouffons dépasse et ce miroir des conflits politiques et cette dichotomie entre culture du livre et civilisation du salon pour constituer une sphère aux contours incertains, blessées par ses coins, mais aussi son lieu : le théâtre d'opéra. La Querelle est l'occasion de ce que l'on appellerait aujourd'hui une vaste négociation où s'entrechoquent et s'entrecroisent conduites individuelles, stratégies politiques et allégeance nationale, spectateurs, écrivains, librettistes et musiciens, philosophes, journalistes, scientifiques et mondains<sup>57</sup>.

## Envoi

La Querelle des Bouffons n'est pas un épiphénomène, une dispute quelconque qui excite la République des Lettres pendant près de deux ans. Elle n'est pas non plus, et fort simplement, que la manifestation visible de l'émergence d'une conscience nationale mise à mal durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. Sous l'angle de la longue durée, qui n'a pas volontairement été le propos de cet article, elle paraît comme un champ expérimental sur lequel s'affrontent deux positions esthétiques. Deux positions pour lesquelles la musique et la nation ne sont que prétextes à une réflexion qui touche au cœur même du système de la représentation. Tous les pamphlets en témoignent suffisamment : ils sont ébauches d'une pensée qui cherche les termes de sa structuration. Rousseau y parviendra dans son *Essai*, D'Alembert dans *De la liberté*, Rameau dans le *Code de musique* dont le parallélisme pour l'architecture trouve son expression la plus éclatante dans l'œuvre théorique d'un participant de la Querelle,

---

<sup>57</sup>Robert Isherwood, dans un article récent sur la Querelle des Bouffons et le nationalisme, néglige la complexité de ce phénomène. Voir Robert Isherwood, "Nationalism and the Querelle des Bouffons", *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 323-330.

<sup>58</sup>Notamment, en ce qui concerne le sentiment d'appartenance nationale, par les histoires comparées du siècle de Louis XIV et du siècle de Louis XV dont la Querelle des Lullistes et des Ramistes fait partiellement écho dans le milieu de la critique musicale.



Marc-Antoine Laugier<sup>59</sup>. Certains auteurs ont été dupes et se sont sincèrement jetés dans la mêlée. De ces textes, on ne parle plus guère que comme des témoignages.

La vraie question que pose la Querelle des Bouffons et qui passe par le double filtre de la musique et de l'identité nationale est celle du beau. Absolu, vrai, de convention, naturel, ce beau cherche les termes de sa définition en prenant pour lieu de validation ou d'expérience l'opéra. Et la réponse se dessine en filigrane comme une irréconciliation.

Une preuve évidente que certains ressentirent l'opéra comme un non-lieu de la construction d'une identité nationale réside dans l'attitude négative manifestée par certains après la Querelle. Non seulement elle démontre l'inadéquation de l'opéra, mais aussi elle tend à prouver qu'il semble exister une volonté de construction identitaire autre que celle fondée sur la représentation mondaine. Il s'agit pour ces quelques membres de la République des Lettres - Diderot, D'Alembert -, de définir les conditions de fonctionnement du langage en ce qu'il permet la construction d'une identité hors toute polémique, hors toute forme de contingence. De là, cette valorisation du génie créateur qui sera au centre des débats durant les dernières décennies du XVIIIe siècle, car il n'appartient à aucun lieu, ni à aucun climat. De là également, l'élaboration d'un discours esthétique hors du jugement, forme première d'un assujettissement philosophique de l'art. La Querelle a été la démonstration des limites de l'interprétation, du système de représentations ancrées dans la réalité des pratiques et un déclencheur d'une esthétique philosophique qui se veut dépassement de la contingence. Querelle du goût, querelle des systèmes de représentation, elle a avant tout été la manifestation des oscillations d'une communauté en quête des termes de sa définition identitaire.

La Querelle démontre des limites, certes. C'est son aspect positif le plus évident. Mais la Querelle témoigne également des fluctuations, des oscillations, des hésitations de deux concepts, celui de nation et celui de genre. Si l'on cherche à localiser la Querelle selon la chronologie tripartite proposée par Miroslav Hroch dans son histoire des nationalismes<sup>60</sup>, on a bien de la peine à lui attribuer une position précise. La Querelle appartient indubitablement à la première phase : le nationalisme se présente comme

---

<sup>59</sup>Sur les rapports entre Rameau et Laugier, voir Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 233. Sur le rôle de l'architecture, voir Philippe Vendrix, "Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVIIe et XVIIIe siècles", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20 (1989), pp. 3-10.

<sup>60</sup>Miroslav Hroch, *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

une forme culturelle et littéraire. Elle s'intègre également dans la deuxième phase. À plusieurs reprises, les polémistes donnent l'impression d'appartenir à un groupe militant qui effectue une véritable campagne politique autour de "l'idée nationale". En même temps, la Querelle défend des idées nationales avec un langage parfois populiste. Deux pamphlets rédigés en forme de comédie auraient trouvé place à un spectacle de foire fréquenté par un public bigarré et diversifié. L'opinion publique partage - Arlette Farge l'a brillamment démontré<sup>61</sup> - à Paris au milieu du XVIIIe siècle les mêmes inquiétudes que les partisans du coin du Roi. Le nombre de pamphlétistes qui s'opposent à Rousseau dit combien la réaction fut unanime et massive. L'opéra seul, évidemment, plus que toute autre forme de production artistique, pouvait susciter ce type de réaction massive. Car la langue et les mœurs y sont sur scène, semblables au miroir de la nation. La nation s'identifie par la langue, par les mœurs et par son histoire. Ce furent les arguments de la Querelle. Les rôles de genre sont parfaitement distribués et réglementés dans ce système d'auto-protection. Attaquer l'opéra français, sa langue et sa tradition, c'est attaquer un système de sociabilité où les rôles de chacun sont précisément définis. Rousseau a agi en goujat d'un ordre mondain et intellectuel où les jugements s'élaborent dans les salons ou s'adressent à ces dames, peut-être enfermées dans leur rôle, mais détentrices de l'approbation.

L'autorité primale demeure malgré tout celle du Roi. L'associer aux partisans de la musique française suffit à légitimer un avis. Rousseau ne s'est pas revendiqué du coin de la Reine : ses détracteurs l'y ont placé de force, jetant sur lui une sorte de discrédit, l'interdisant finalement de prendre part au débat sur la nation. L'état suzerain de l'Ancien Régime émerge comme la valeur suprême de légitimation durant la Querelle des Bouffons. Patriarche de la nation, le Roi renforce l'inscription historique de l'opéra français. Être de son coin s'avère autosuffisant. Il n'y a aucune impression de contradiction chez les partisans de la musique française entre l'allégeance au roi et la défense d'un système de sociabilité où la femme exerce le pouvoir de juge du goût. Il ne s'agit pas, durant la Querelle, de poser la question "Qui peut définir les femmes ?" comme allait le faire Desmahis dans l'*Encyclopédie*. Il s'agit de respecter un système hiérarchique auquel l'opéra participe à double titre : comme lieu public de cette sociabilité et comme territoire d'illustration de la nation.

---

<sup>61</sup>Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.