



HAL
open science

La conversation des Enfants d'Apollon : une sociabilité et ses stratégies au siècle des Lumières

Marie-Pauline Martin, Solveig Serre

► **To cite this version:**

Marie-Pauline Martin, Solveig Serre. La conversation des Enfants d'Apollon : une sociabilité et ses stratégies au siècle des Lumières. *Revue de l'Art*, 2015, 188, pp.57-63. halshs-01272879

HAL Id: halshs-01272879

<https://shs.hal.science/halshs-01272879>

Submitted on 3 Jan 2018

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 conversation des Enfants d'Apollon :
une sociabilité et ses stratégies au siècle des Lumières*

Marie-Pauline Martin et Solveig Serre

Quiconque étudie l'histoire artistique du siècle des Lumières a déjà entrouvert la porte de la Société académique des Enfants d'Apollon, fondée à Paris en 1741. L'institution se veut ambitieuse, élitiste et singulière. Ambitieuse parce qu'elle revendique l'appellation « académique », et l'on sait combien cette distinction engage de pratiques identifiées et d'enjeux politiques¹. Élitiste en ce qu'elle rassemble parmi les personnalités artistiques et intellectuelles les plus influentes de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Singulière dans la mesure où elle fédère plusieurs talents disciplinaires – les arts du dessin, les lettres et les sciences – autour d'un art particulier : la musique². Clairement assumées et manifestement idéologiques, ces trois particularités méritent d'être discutées, d'une part, à l'aune des usages de la sociabilité académique et mondaine des Lumières et, d'autre part, en considération des rituels et des productions concrètes de l'institution. Car, au-delà des intentions déclarées, la raison d'être effective de l'institution pose question. L'association du peintre, du savant, de l'homme de lettres et du musicien qui y prévaut est-elle réellement motivée, comme le suggèrent les statuts, par un sentiment naturel de fraternité, conduisant spontanément l'homme à rechercher ses semblables ? Cette réunion n'est-elle pas davantage calcul d'utilité, et même conscience d'un intérêt pragmatique pour les hommes de l'art à s'unir et se fréquenter ? En d'autres termes, la conversation des arts, telle qu'elle est prescrite au sein des Enfants d'Apollon, transpose-t-elle véritablement, dans un cadre institutionnel, l'idée d'un universel abstrait capable de réunir les arts ? Ou ce principe de conversation³ a-t-il davantage valeur identitaire et politique ?

Apprécier l'ambition de la Société académique des Enfants d'Apollon suppose de contourner un premier obstacle : l'absence de sources conséquentes liées à l'histoire de cette institution au cours du XVIII^e siècle. Les archives de l'institution sont en effet réputées perdues⁴ : seuls quelques documents conservés à la Réserve de la Bibliothèque nationale de France, et jusqu'alors non identifiés ni étudiés, nous permettent d'établir les premières intentions revendiquées par l'institution et d'en interroger les enjeux pragmatiques et identitaires. En outre, si la Société apparaît, sous forme de brèves mentions, dans de nombreuses monographies d'artistes du siècle des Lumières, les tentatives d'historiographie générale du corps demeurent quasi inexistantes. Deux seules notices historiques furent publiées au XIX^e siècle à l'initiative de deux sociétaires : celle, succinctement dressée en 1860, d'André-Hyppolite Lemonnier⁵, suivie en 1881 par celle de Maurice Decourcelle⁶, plus fournie mais focalisée sur le seul XIX^e siècle – depuis la réorganisation de l'institution en 1806 jusqu'à sa dissolution en 1880. Enfin, si ces deux notices s'avèrent riches d'informations quant aux pratiques de la société au cours du XIX^e siècle, elles n'éclairent ni ne questionnent ses principes idéologiques de fonctionnement, et tout particulièrement les motivations qui ont justifié une telle fondation au XVIII^e siècle. C'est précisément

la raison d'être historique de cette institution dédiée au progrès des arts que nous interrogerons, en pointant particulièrement le décalage manifeste entre sa rhétorique fondatrice et ses usages concrets.

Le statut et les intentions *a priori* d'une société artistique

La Société académique des Enfants d'Apollon n'engage pas seulement, comme les salons littéraires, une sociabilité intellectuelle définie par le principe du savoir. L'appellation « académique » relève en effet d'un parti pris identitaire, qui fait lui-même référence à une somme d'expériences développées à travers l'Europe depuis l'Académie florentine de Marsile Ficcin⁷. En se constituant en société académique, les Enfants d'Apollon revendiquent par conséquent un statut spécifique dont la légitimité et la cohérence reposent sur des pratiques identifiées.

La première d'entre elles est l'adhésion solennelle d'individus de sexe masculin à une communauté close et restreinte de soixante membres. En outre, et comme à l'Académie française, il n'est possible d'intégrer l'institution qu'à la mort, la démission ou l'exclusion d'un de ses membres. Autre signe distinctif d'appartenance au corps, et qui rejoint l'usage académique des jetons : les membres doivent porter une médaille « argent-doré, sur l'une des faces de laquelle est un Apollon tenant sa lyre [...] et sur l'autre un trophée d'instruments éclairé par un soleil », attachée à un ruban « couleur de feu »⁸ (*fig. 1*). La communauté est enfin déterminée par des statuts qui en fixent l'organisation : tous les réalités fonctionnelles et administratives y sont soigneusement consignées, depuis le mode de recrutement des récipiendaires jusqu'à l'élection du chef ou les devoirs des associés. Par leur grande précision, ces statuts – dont nous avons identifié une réécriture en 1757⁹ (*fig. 2*) – sont révélateurs d'un comportement social spécifique, propre à la sociabilité académique des Lumières : ils prescrivent un esprit de corps et un rituel de culture, censé garantir la cohérence du groupe et le soustraire à d'éventuels conflits intérieurs¹⁰.

La deuxième pratique académique de cette société consiste en l'agrégation de ses membres de manière hiérarchique. Suivant l'usage des académies parisiennes, les Enfants d'Apollon sont divisés, dès 1757, en catégories subordonnées. Un groupe restreint d'individus assure la direction du corps ; les dignités, charges et emplois de la Société sont répartis entre un chef, des anciens, un chancelier, un vice-chancelier, un secrétaire, un trésorier, des intendants et contrôleurs de musique, des gardes des archives et autres « officiers qui seront jugés nécessaires »¹¹. À ces hiérarchies s'ajoute une distinction par l'ancienneté : le chef de la Société ne peut être élu que parmi les vingt-cinq membres les plus anciens¹².

L'intention de la Société académique des Enfants d'Apollon repose enfin sur un parti *a priori* et avoué, lui-même reflet de l'idéal encyclopédique des Lumières : envisager le commerce des savoirs, et notamment celui des arts, comme le gage d'une émulation positive des talents. De ce parti résulte le recrutement des sociétaires et la composition hétérogène du corps : en 1757, les Enfants d'Apollon comptent précisément « quarante musiciens », tous « maître[s] professant dans cette ville, ou exécutant

publiquement avec l'instrument ou la voix », auxquels s'associent vingt « non musiciens », qu'ils soient « artistes », « savants » ou « hommes de lettres », pourvu qu'ils aient acquis l'estime de « la société par quelque ouvrage digne de son approbation »¹³. Une liste des membres défunts de la Société établie en 1819¹⁴ mentionne ainsi, regroupés dans un même corps, d'éminents compositeurs et instrumentistes, à l'instar des compositeurs Giovanni Paisiello, Étienne-Nicolas Méhul, Niccolò Piccinni, Joseph Haydn, des violonistes Wilhelm Cramer et Isidore Bertheaume, eux-mêmes entourés d'artistes et d'intellectuels « d'un autre genre »¹⁵, comme les peintres Joseph Vernet, Pierre-Henri de Valenciennes (*fig. 3*), Antoine Renou et Jean-Simon Berthelemy, les dessinateurs et graveurs Charles-Nicolas Cochin et Jean-Michel Moreau le jeune, le sculpteur Jean-Guillaume Moitte, le librettiste Pierre-Louis Moline (*fig. 4*) ou encore l'imprimeur Laurent-François Prault.

Telle que la livrent ses statuts, la Société académique des Enfants d'Apollon apparaît donc, en quelque sorte, comme la mise en forme institutionnelle des écrits sur le système des arts d'un Jean-Baptiste Dubos ou d'un Charles Batteux. Car l'institution envisage non seulement, selon la formule célèbre de Batteux, d'y « réduire » la musique et les arts à des principes d'appréciation morale et esthétique communs¹⁶, mais elle ambitionne de conduire concrètement la pluralité des hommes de l'art à un même projet, tout à la fois social, pédagogique et heuristique : « établir entre eux des rapports incessants de bonne confraternité, et, en se communiquant leurs essais, d'échanger d'utiles conseils et d'amicales censures »¹⁷. La conversation des membres y est de fait défendue théoriquement comme une métaphore du lien social tout autant que de l'unité des arts, et ceci quelques décennies avant le fleurissement en France des lycées et des sociétés savantes¹⁸, ou encore des loges maçonniques¹⁹.

La conversation des arts : un principe de sociabilité

L'ambition des Enfants d'Apollon, comme celle de la plupart des sociétés académiques des Lumières, est de rassembler une élite intellectuelle fondée sur la valeur de chaque membre. Les formalités d'admission des nouveaux membres en donnent l'exemple. L'aspirant récipiendaire doit tout d'abord être recommandé par « deux parrains qui certifieront [ses] bonnes mœurs, ses talents, leur genre, et s'il est possible leur point de perfection »²⁰. Après son élection et avant d'être officiellement reçu, il est agréé sur présentation d'une œuvre : un concert pour le musicien, un discours pour l'homme de lettres et le savant, ou des marques de leur talent pour les autres arts. Cet esprit d'élite est exalté encore par la pratique de la « conversation », dont les statuts de 1757 fixent expressément les règles.

La sociabilité des Enfants d'Apollon repose tout d'abord sur un rituel de rencontres et d'assemblées. Ses membres s'assemblent « tous les seconds dimanches du mois, à dix heures précises du matin, dans le lieu dont il sera convenu »²¹. L'objet de ces réunions est divers : l'élection du chef de l'année suivante, la nomination des officiers, ou encore l'organisation d'une « grande fête annuelle »,

destinée à présenter les travaux des membres. Ces concertations sont par ailleurs suivies d'un concert privé tenu à onze heures²², puis d'un banquet²³.

La conversation des Enfants d'Apollon est également assurée par l'adoption de règles de civilité, gages d'une cohésion et d'une paisible concertation des pairs. Il est notamment significatif que les statuts, dès 1757, insistent sur « la politesse et la décence » qui doivent régner au sein des réunions ou des festivités²⁴. Il n'est pas plus admis de « parler d'affaires, pas même de celle de la Société, ni de religion ni de gouvernement »²⁵. Enfin, « toutes les conversations générales et particulières [doivent cesser] au moment que le concert commencera »²⁶. De fait, le chancelier Charles Coqueley de Chaussepierre, dans sa réponse à l'*Éloge d'Antoine Sacchini* prononcé en 1786, conclut son discours en rappelant que « la base et le motif de notre honnête société est l'amitié réciproque de tous ses membres les uns pour les autres, la simplicité des mœurs, les talents et la justice que chacun de ceux qui la composent rend aux talents et aux vertus de chacun de ses membres »²⁷. Il s'agit donc, au sein des Enfants d'Apollon, de garantir l'esprit de corps et d'éviter tout antagonisme en réglant dûment les échanges, ceux-ci ne devant porter que sur les « Belles Lettres, l'Histoire, les Sciences et les Arts, etc. »²⁸. Cette main mise sur la conversation n'est ni marginale ni spécifique à la Société des Enfants d'Apollon ; plus qu'un usage de politesse, le maintien d'une conversation neutre et policée a valeur corporative, en ce qu'elle assure la cohésion nécessaire à la fondation de toute société de talents²⁹.

Enfin, la Société académique des Enfants d'Apollon a pour but déclaré la concertation active, productive et utile des différents talents, en vue du progrès d'un art précis, la musique³⁰. Or dans ce processus, la participation des artistes, des littérateurs et des savants, lors des assemblées, des concerts et même du recrutement de nouveaux membres, paraît manifestement nécessaire pour cautionner la qualité des travaux de la société, et par-là même pour en certifier le caractère d'excellence.

Ainsi la conversation des hommes et des arts est-elle ici réglée et pensée suivant des enjeux ciblés. Le premier est d'ordre mondain : il s'agit, pour le peintre, le savant, l'homme de lettres et le musicien, de nourrir la conscience d'appartenir à une communauté de commerce intellectuel. Le second enjeu est d'ordre moral et pédagogique : activer l'échange entre élites au nom d'un esprit de corps, et surtout envisager la concertation des talents comme le moyen efficace et concret de concourir au progrès de la musique. L'intention est claire, mais s'accorde-t-elle concrètement à la réalité des pratiques des Enfants d'Apollon ?

Une sociabilité active et productive

Les rares documents conservés qui décrivent les activités et les travaux des Enfants d'Apollon au XVIII^e siècle témoignent *a priori* d'une sociabilité active, incarnée par des productions volontaires. Au-delà de leur énumération, il nous importe d'en mesurer l'ambition et l'authentique perspective.

La première responsabilité des Enfants d'Apollon est un devoir de mémoire envers les sociétaires défunts, opéré à la fois de manière concrète et symbolique. L'article 11 du titre VII des statuts de 1757 prévoit ainsi qu'il soit célébré chaque année, en leur hommage, « une messe en musique à grand chœur, faite par les compositeurs de la société, à laquelle tous les associés seront tenus d'assister »³¹. La mémoire des anciens est également entretenue par la production d'éloges historiques, suivant un usage rendu exemplaire, dès la fin du XVII^e siècle, par les travaux de l'Académie française³², ou les *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture³³. Le seul éloge qui nous soit parvenu pour le XVIII^e siècle est celui du compositeur Antonio Sacchini (**fig. 5**). Prononcé en décembre 1786 par le sociétaire Hesmart, il construit non seulement, entre la biographie et l'hagiographie, la gloire du musicien ; mais il prend soin d'identifier son talent au mérite de la Société tout entière. Là réside d'ailleurs l'intérêt véritable de la production et de la publication de ces éloges : au-delà de la commémoration individuelle, il s'agit de célébrer publiquement une communauté de talents :

Et comment pourrions-nous mieux exprimer [nos remerciements] qu'en rendant public, par la voie de l'impression, ce discours qui est le nôtre ? Il apprendra au public que la base et le motif de notre honnête société sont l'amitié réciproque de tous ses membres les uns pour les autres, la simplicité des mœurs, les talents et la justice que chacun de ceux qui la composent rend aux talents et aux vertus de chacun de ses membres³⁴.

La production des portraits en médaillon des différents sociétaires constitue le pendant de ces éloges, et sert parfois même à leur illustration (**fig. 6**). Cet usage n'est certes pas inscrit dans les statuts, mais il revendique *de facto* une noble tradition : celle incarnée par les *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel* tracés en médaillon, de l'académicien Charles Perrault³⁵ ; mais aussi celle, plus récente, d'une suite de portraits d'« amateurs » fréquentant les Dîners du Lundi de Madame Geoffrin, gravés par Cochin dans les années 1750³⁶. Trente ans plus tard, le même Cochin, devenu sociétaire des Enfants d'Apollon, achève le portrait d'au moins quarante-trois de ses confrères³⁷, tous dessinés suivant un même modèle : un portrait en buste et de profil, dans un médaillon de six centimètres de diamètre, détaché d'un fond sombre sur lequel est inscrit, au registre supérieur, le titre de l'institution et, au registre inférieur, le nom et le statut du sociétaire (**fig. 7 et 8**). L'unité formelle de ces portraits a bien sûr valeur stratégique et démonstrative : elle offre le tableau homogène d'une société d'artistes, de musiciens et d'amateurs unis par une ambition, un goût et des rituels de culture communs.

La troisième mobilisation concrète de la Société consiste en l'exécution d'œuvres musicales, non seulement au sein des assemblées mensuelles, mais, à partir du 27 mai 1784, sous forme de concerts publics annuels tenus dans la salle du Musée de la rue Dauphine³⁸ (**fig. 9**). L'entrée en est gratuite, « quoique avec des billets »³⁹ – ce qui permet à la Société de contourner les privilèges du Concert spirituel et de l'Académie royale de musique⁴⁰. La physionomie initiale de ces concerts annuels peut en partie d'être retracée grâce à quatre programmes aujourd'hui identifiés, correspondant aux représentations des jeudis 9 juin 1785, 24 mai 1787, 12 juin 1788 et 23 avril 1789⁴¹. Tous proposent

en majorité des œuvres inédites, de musique instrumentale comme de musique vocale, réparties généralement en deux parties. La distribution des œuvres interprétées nous permet par ailleurs de constater que les exécutants, chanteurs ou musiciens, sont généralement membres de l'Académie royale de musique – qu'il s'agisse de Mlle Maillard, de M. Chénard ou de M. Guichard. Quelques témoignages attestent d'ailleurs la qualité de ces concerts : le *Journal de Paris* du 19 mai 1784 s'en réjouit :

L'exécution [a] été aussi parfaite qu'il est possible de se l'imaginer, et l'on en sera facilement convaincu lorsque l'on saura qu'outre les virtuoses que nous venons de nommer, les symphonistes étaient composés des principaux sujets [de l'Académie royale de musique], dont on applaudit les talents dans les concerts publics et particuliers⁴².

La louange est confirmée par les *Mémoires secrets*, qui parlent également « d'exécution parfaite »⁴³. De fait, plus qu'une initiative sacrifiant à la vogue des concerts publics⁴⁴, les représentations musicales des Enfants d'Apollon constituent manifestement un acte de légitimation, engageant non seulement les qualités de composition et d'exécution des membres sociétaires, mais le fonctionnement du corps et sa relation aux autres institutions de la ville.

Une autre forme de production des Enfants d'Apollon, commune à la plupart des académies parisiennes, est de rendre compte publiquement de ses activités particulières. En mai 1813 par exemple, Poisson de la Chabeaussière, littérateur et secrétaire perpétuel de la Société, « obéit à l'usage » qui « doit tous les ans le compte public de ses travaux »⁴⁵, en faisant lecture d'un « bilan » lors de la « séance annuelle et publique », et en le faisant imprimer. Autant documentaire qu'apologétique, celui-ci vante d'une part les tableaux des peintres sociétaires François Dumont, François-André Vincent et Carle Vernet exposés au Salon de 1812⁴⁶, et mentionne d'autre part les nouvelles compositions musicales de ses membres – notamment Rodolphe Kreutzer, Charles-Henri Plantade et Méhul.

Somme toute, à bien les considérer, les démarches et productions concrètes de l'institution opèrent davantage la représentation publique du corps qu'elles n'engagent de collaboration active entre les différents hommes de l'art. Il s'agit en effet avant tout, pour les Enfants d'Apollon, de produire l'éloge du groupe, de garantir son statut d'élite, de le distinguer du commun et du vulgaire, et surtout de rendre public ce mérite par des initiatives ciblées : l'impression des discours des membres, l'édition d'éloges historiques, l'organisation de concerts publics, la diffusion de portraits gravés. Or l'on doit questionner l'enjeu idéologique et identitaire de ces actions. Si elles ont fonction agrégative, et si elle soudent le collectif⁴⁷, elles produisent la distinction de ses membres, et tout particulièrement celle des musiciens.

Sous le patronage des arts et des lettres : produire la distinction du musicien

Dans son ambition encyclopédique, la réunion des Enfants d'Apollon vise particulièrement l'encouragement d'un art, la musique. Les musiciens y sont en effet majoritaires, aussi bien numériquement – quarante pour un total de soixante membres⁴⁸ – que symboliquement – les statuts de 1757 prévoient que les musiciens soient inscrits sur un tableau séparé de celui des autres membres et qu'ils s'acquittent d'une contribution moindre pour les « frais ordinaires de la société »⁴⁹. Cette volonté de distinction du corps des musiciens au sein des Enfants d'Apollon mérite précisément d'être considérée à l'aune d'une réalité institutionnelle : l'absence de sociabilité proprement académique au sein de l'Académie royale de musique tout au long de l'Ancien Régime. En dépit de son titre de prestige, l'Académie royale de musique définit en effet, non pas un lieu d'émulation artistique et intellectuelle, mais une entreprise proprement théâtrale et commerciale, justifiant d'ailleurs son autre appellation d'usage, l'Opéra de Paris. Sa création en 1669 a certes donné lieu à des lettres patentes, mais elle ne recouvre alors aucun statut, et il faut attendre les règlements de 1713 et 1714 pour qu'une administration soit établie, visant essentiellement l'organisation des spectacles. En outre, les membres de l'Académie royale de musique, tous salariés, ne portent jamais le titre d'« académiciens », pas plus sous la plume de leurs contemporains que dans les textes officiels ; et ils ne prennent aucune part dans les décisions de l'institution, assurées par le seul titulaire du privilège⁵⁰. Autrement dit, à l'Académie royale de musique, nul recrutement élitiste n'est opéré, nulle assemblée n'est tenue, nulle concertation n'est encouragée, nulle mondanité n'est préconisée, nulle règle de civilité n'est imposée et, par-là même, nulle entreprise de valorisation « académique » du corps musical n'est menée – l'institution étant vouée exclusivement à n'être qu'une entreprise de production de spectacles.

Ce paradoxe d'une Académie musicale dépourvue de toute sociabilité académique ne manque pas d'être constamment relevé par ses contemporains. Et l'Académie royale de musique peine elle-même à intégrer les réflexions théoriques ou lexicographiques sur l'académisme au sens large. En effet, si la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* parue en 1694, soit vingt-cinq ans après la fondation de l'Opéra de Paris, définit l'« ACADEMIE » comme une « assemblée de quelques personnes qui font possession des belles lettres, des sciences et des beaux arts »⁵¹, l'Académie royale de musique n'entre pas au nombre des institutions citées – et l'on n'en trouve pas plus allusion aux articles « OPERA » ou « THEATRE ». Le même constat peut être fait pour l'édition de 1718 ; seule l'édition de 1740 mentionne, à l'article « ACADEMIE », une « Académie de musique », non pour souligner le travail « académique » qui est y fait, mais pour la simple raison que « c'est le titre qui est donné à l'Opéra dans les lettres de son établissement »⁵².

Le flou institutionnel qui entoure l'Opéra justifie par ailleurs que fleurissent, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, divers projets de réforme de l'Académie royale de musique. Deux d'entre eux nous semblent significatifs en ce que leur ambition éclaire manifestement la raison d'être idéologique de la Société académique des Enfants d'Apollon. Parues en 1764 sous la forme d'un long manifeste de trente-huit pages, les *Idées sur l'Opéra* du présumé Le Texier de Forge arguent en faveur de la

création d'une « véritable académie de musique », dont le roi serait protecteur et la ville de Paris sous-protectrice⁵³. Ce projet suggère justement l'instauration de plusieurs classes d'académiciens : une première composée de seize « bons compositeurs de musique en tous genres, de ceux qui auront écrit sur la musique et de ceux qui auront composé de bons opéras » ainsi que « de bons compositeurs étrangers » et d'associés libres, « véritables amateurs de musique » ; et une seconde formée des dix-huit « meilleurs acteurs et actrices de l'Opéra et de l'Opéra-Comique »⁵⁴. Notons que ces *Idées sur l'Opéra* projettent encore la tenue de séances collectives capables de fédérer les membres précités, et l'organisation hebdomadaire de concerts uniquement réservés aux abonnés⁵⁵. Douze ans plus tard, *l'Examen des causes destructives du théâtre de l'Opéra*, attribué à un certain Gariel, défend un parti similaire⁵⁶. Partant du constat que l'Académie royale de musique est la « seule connue qui soit sans académiciens et que le privilège réel dont l'Académie royale de musique devrait jouir serait d'avoir des académiciens », et que c'est dans ce souci organisationnel qu'il faut trouver la « décadence de ce spectacle »⁵⁷, l'auteur propose de réunir « tous les arts et toutes les sciences [...] pour donner au spectacle de l'Opéra le degré de grandeur et de magnificence dont il est susceptible ». Son projet conçoit justement plusieurs classes d'académiciens : une première composée de « gens de goût, amateurs et cultivateurs des beaux arts et des sciences », une deuxième formée de « gens de lettres et artistes célèbres qui font honneur à notre siècle », et une dernière rassemblant « des compositeurs dont les productions ont mérité les suffrages du public et des musiciens chantant et exerçant, qui ont acquis la réputation la mieux fondée »⁵⁸.

Ces deux projets, qui pointent le déficit intellectuel et distinctif de l'Académie royale de musique, convergent de toute évidence avec l'horizon d'attente de la Société académique des Enfants d'Apollon, et en éclairent la raison d'être. En sociabilisant le corps des musiciens et en l'intégrant à la République des arts, des lettres et des sciences, la Société encourage manifestement la promotion intellectuelle d'un art, la musique, par un contact permanent avec les autres disciplines. Le principe de conversation des arts, consubstantiel aux réunions des Enfants d'Apollon, peut ainsi être lu moins comme l'expression d'un idéal communautaire que comme un moyen de produire la distinction du musicien, en l'incluant dans une élite artistique et intellectuelle déjà constituée et approuvée.

1. Sur la sociabilité des académies artistiques françaises du siècle des Lumières, nous renvoyons notamment – outre l'étude fondamentale de Daniel Roche (*op. cit.* à la note 10), à deux récentes parutions : C. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève, 2012 ; et B. Baudez, *Architecture & tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, 2012.

2. « La Société académique des Enfants d'Apollon, fondée en 1741, a pour but de son institution et pour objet de ses travaux, la culture des Lettres, des Arts, et spécialement de la Musique » (*Statuts de la Société académique des Enfants d'Apollon. 1814*, Paris, 4^e édition, 1837, titre I, article 1, p. 3).

-
3. A. Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 273-287.
 4. Ces archives furent manifestement conséquentes. Dès les premières années de sa fondation, l'institution marque en effet un souci de conservation de sa mémoire : l'article 12 du titre VII des statuts de 1757 prévoit ainsi que soient déposés, à l'institution, « toute musique publiquement exécutée par la société » ainsi que « tous les morceaux qui ont été prononcés publiquement dans les assemblées générales et qui auront liaison au but et à l'esprit de la société » (*Règlements et statuts de la Société académique des Enfants d'Apollon*, s.l., 1757, p. 22-23).
 5. A.-H. Lemonnier, *Notice historique sur la Société académique des Enfants d'Apollon*, Paris, 1860, 22 p.
 6. M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon (1741-1880)*, Paris, 1881, 248 p. En dépit des bornes chronologiques mentionnées ici dans le titre, cette notice fait état des seuls « travaux de la section musicale de la Société académique des Enfants d'Apollon » au cours du XIX^e siècle (p. 3).
 7. Voir notamment J. Leclant, « Des académies de l'Ancien Régime à l'Institut national du Directoire », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 108, n° 2, 1996, p. 628.
 8. *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, titre VI, article 3, p. 16.
 9. *Ibidem*, conservés à la Réserve de la BNF (Smith Lesouef R-1091).
 10. Nous reprenons ici les conclusions de D. Roche, *Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, 1989, vol. 1, p. 96-99.
 11. *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, titre VII, article 4, p. 20.
 12. *Ibidem*, titre III, article 2, p. 9.
 13. *Ibidem*, titre I, article 4 et 5.
 14. *Tableau des membres de la Société académique des enfants d'Apollon*, Paris, 1819, p. 17-19.
 15. « Délibération du 21 septembre 1757 », *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, p. 45.
 16. Nous faisons ici référence au fameux ouvrage *Les beaux-arts réduit à un même principe* de l'abbé Ch. Batteux, Paris, 1746.
 17. « Société académique des Enfants d'Apollon », *Annuaire des sociétés savantes de la France et de l'étranger, publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique*, Paris, 1846, p. 179.
 18. Voir notamment à H. Guénot, « Musées et lycées parisiens (1780-1830) », *Dix-huitième siècle*, 1986, n° 18, p. 249-266 et C. Guichard, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris : le Musée de Pahin de La Blancherie (1777-1788) », in K. Béguin et O. Dautresme (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours, 2004, p. 55-72.
 19. A.-H. Lemonnier, dans un discours prononcé en 1841 à l'occasion du centenaire de l'institution, suggère d'ailleurs l'origine paramaçonnique de la Société des enfants d'Apollon : « [l']ambition [des fondateurs], toute pacifique, était d'établir, sans aucun faste, un centre de réunion où les arts qui, avec raison, se disent frères, pussent fraterniser effectivement » (*Société académique des enfants d'Apollon. Fête séculaire. Séance publique tenue dans la salle du Conservatoire le jeudi 20 mai 1841*, Vaugirard, 1841, p. 19).
 20. *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, titre II, article 1, p. 6.
 21. *Ibidem*, titre VII, article 1, p. 19.
 22. « À onze heures, on commencera un concert, où tous les associés musiciens, tant instrumentaux que vocaux, auront le droit d'exécuter, seuls ou en chœur ou en symphonie, les morceaux de leur composition ou de composition étrangère, et néanmoins dans l'ordre qui sera réglé sur le tableau destiné à cet usage, par les intendants de la musique, et en leur absence par les contrôleurs » (*ibidem*, titre VII, article 2, p. 19).
 23. « Considérant qu'à l'issue du concert le plus grand nombre demeurent assemblés pour dîner ensemble ; que depuis l'institution de la société le repas qui suit le concert fait partie de ses fêtes, que, quoique cette partie des usages de la société n'ait pu ni dû être comprise dans les statuts, il n'est pas moins nécessaire d'en régler l'ordre » (« Délibération du 21 septembre 1757 », *ibidem*, p. 48-49).
 24. *Ibidem*, p. 49.
 25. *Ibidem*.
 26. *Ibidem*, p. 47.
 27. *Éloge d'Antoine Sacchini, de la Société académique des enfants d'Apollon, par M. Hesmart, ... et prononcé par lui, le 10 décembre 1786. Réponse par M. Coqueley de Chaussepierre*, Paris, 1787, p. 20.
 28. « Délibération du 21 septembre 1757 », *Règlements et statuts de la Société académique des Enfants d'Apollon*, 1757, *op. cit.* à la note 4, p. 50.
 29. Daniel Roche a souligné l'enjeu social de ces règles de civilité (D. Roche, 1989, *op. cit.* à la note 10, vol. 1, p. 99-104).
 30. En 1813, le secrétaire perpétuel Poisson de la Chabeaussière confirme cette mission dans son compte rendu public des travaux des Enfants d'Apollon : « Vous ne l'ignorez pas, Messieurs, la première et principale institution de cette société [...] a pour base la culture de la musique ; de ce bel art qui naquit avec l'univers et ne sera périssable qu'avec lui ; de cet art que le Ciel même paraît avoir désigné pour être le lien naturel entre la terre

et lui » (A.-É.-X. Poisson de la Chabeaussière, *Discours prononcé à la séance annuelle et publique de la Société des Enfants d'Apollon le 27 mai 1813... et compte rendu des travaux*, s.l., 1813, p. 7). L'année suivante, les statuts de 1814 stipulent, en préambule du titre I, que « la société académique des enfants d'Apollon, fondée en 1741, a pour but de son institution et pour objet de ses travaux la culture des Lettres, des Arts et spécialement de la Musique » (*Statuts. 1814, op. cit.* à la note 2, titre I, article 22, p. 3).

31. *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, titre VII, article 11, p. 22.

32. Depuis le dernier quart du XVII^e siècle à l'Académie française, l'éloge de l'académicien défunt est demandé à son successeur. Par ailleurs, l'*Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres* et l'*Histoire de l'Académie royale des sciences* paraissent tout au long du XVIII^e siècle sous forme de mémoires annuels, comprenant notamment l'éloge historique des académiciens défunts. Sur ces pratiques, voir notamment B. Baudez, « Individualisme britannique et esprit de corps français dans les académies artistiques : un effet des institutions politiques ? », *Dix-huitième siècle*, 2009/1, n° 41, p. 90.

33. À partir de 1689, Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, consacrait plusieurs conférences à la lecture de *Mémoires historiques* sur d'anciens académiciens qu'il a lui-même rédigés. Ces *Mémoires* palliaient l'absence d'éloges funèbres, comme ceux que l'on prononçait à l'Académie française (*ibidem*) et qui servaient à écrire l'histoire du corps. Sur cette pratique, voir C. Michel et J. Lichtenstein (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, t. I, 2006, p. 46.

34. *Éloge d'Antoine Sacchini*, 1787, *op. cit.* à la note 27, p. 20.

35. Paru en 2 volumes, à Paris, entre 1696 et 1700.

36. Voir C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, p. 219-223.

37. La liste des médaillons (connus) dessinés par Cochin, et gravés pour la plupart par Éléonore Lingée et Charles-Simon Miger, est dressée par C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993 p. 625-626. Outre les médaillons de Cochin, quelques autres furent dessinés par les sociétaires Jean-Michel Moreau le Jeune et François Dumont.

38. « Cette Société a arrêté de donner une fois par an, dans le cours du mois de mai, un concert public, dans lequel on ne jouerait que des morceaux nouveaux, composés et exécutés par des frères. Le premier a eu lieu le jeudi 27 de ce mois dans la salle du Musée de la rue Dauphine » (*Mémoires secrets*, 31 mai 1784, Londres, 1986 [t. XXVI], p. 20).

39. M. Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900, p. 367.

40. Depuis le privilège octroyé par Louis XIV à Pierre Perrin (en 1669) puis à Lully (en 1672), l'Académie royale de musique a l'exclusivité absolue, sur le territoire national, des spectacles en musique et de danse en français ou en une autre langue, sauf autorisation. En proie à des difficultés financières récurrentes après la mort de Lully, l'Opéra prend l'habitude de conclure des baux avec d'autres institutions concurrentes, qui offrent l'avantage de représenter une source de revenus considérables. Voir P. Constant, *Histoire du Concert spirituel (1725-1790)*, Paris, 1975.

41. Seul le programme du 24 mai 1787 est conservé à la BnF (*Concert de la société des Enfants d'Apollon. Du jeudi 24 mai 1787*, Paris, s. d.) ; les trois autres programmes sont retranscrits dans la notice historique de M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon (1741-1880)*, Paris, 1881, p. 37-40.

42. *Journal de Paris*, samedi 19 mai 1784, p. 653.

43. *Mémoires secrets*, 31 mai 1784, *op. cit.* à la note 38, p. 20.

44. H. Burton, « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, vol. 37, décembre 1955, p. 124.

45. A.-É.-X. Poisson de la Chabeaussière, 1813, *op. cit.* à la note 30, p. 1.

46. *Ibidem*, p. 4.

47. Selon l'expression d'A. Lilti, 2005, *op. cit.* à la note 3.

48. *Règlements et statuts*, 1757, *op. cit.* à la note 4, titre I, article 4, p. 4.

49. « Enfin, en ce qui concerne les dépenses ordinaires et extraordinaires, que chaque associé musicien paiera, dans l'un des trois premiers mois de chaque année, ès mains du trésorier, la somme de six livres pour sa part des frais ordinaires de la société, y compris ceux de la grande Fête et de la messe pour les frères défunts, quand le cas y échoira. Que chaque associé non musicien paiera, dans le même temps, ès mains du trésorier, la somme de douze livres pour sa part des mêmes frais » (*ibidem*, p. 51).

50. Voir à ce sujet le chapitre consacré au personnel de l'Académie royale de musique par S. Serre, dans *L'Opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, 2011.

51. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^e édition, Paris, 1694, p. 6.

52. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1740, p. 10.

53. *Idées sur l'opéra, avec un projet d'établissement d'une véritable Académie de musique qui aurait la direction de l'Opéra et de l'Opéra-comique ; projet suivant lequel les auteurs seraient mieux récompensés et les principaux acteurs encouragés en les faisant partager aux profits*, s.l., 1764, p. 28.

54. *Ibidem*, p. 27-28.

55. *Ibidem*, p. 34-35.

56. *Examen des causes destructives du théâtre de l'Opéra et des moyens qu'on pourroit employer pour le rétablir, ouvrage spéculatif, par un amateur de l'harmonie*, Londres et Paris, 1776.

57. *Ibidem*, p. 21.

58. *Ibidem*, p. 7.