

Marc-Antoine Laugier contre Jean-Jacques Rousseau. Un épisode de la "Querelle des bouffons"

Le 1^{er} août 1752, une troupe de Bouffons italiens donnait à l'Académie royale de musique de Paris une représentation de *La Serva padrona* de Pergolèse, intermède que les Parisiens avaient déjà eu l'occasion d'apprécier au Théâtre Italien le 4 octobre 1746¹. Cette seconde représentation de *La Serva padrona* eut, on le sait, un succès considérable² et fut l'occasion d'une querelle musicale connue sous le nom de la « Querelle des Bouffons »³.

En réalité, si la pièce de Pergolèse fit grand bruit, la querelle proprement dite ne s'ouvrit qu'au début de 1753. Elle est due à plusieurs causes, les Bouffons ayant servi de prétexte. Tout d'abord, il faut admettre que l'Académie royale de musique vivait, en 1752, une période de marasme complet. Cette institution, dont l'activité dépendait du renouvellement des œuvres, tombe dans la stagnation. Les « tragédies en musique » de Lulli ont vieilli et déplaisent aux partisans des « Modernes »⁴. Il y a bien Rameau, mais il a donné depuis quelques années le meilleur de son œuvre. *Zoroastre*, sa dernière tragédie lyrique, date de 1749. Ce « chef-d'œuvre des Modernes », comme l'appelle l'abbé Desfontaines, avait attiré la

1. Sur la première représentation à Paris de *La Serva padrona* et son succès mitigé, cf. GUEULLETTE (Th.-S.), *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e siècle*, p. p. J.-E. Gueullette (Paris, 1938), p. 141, et CUCUEL (G.), *Les créateurs de l'Opéra-Comique français* (Paris, 1914), p. 60 et suiv.

2. Sur le succès des Bouffons en France et l'histoire de leur spectacle, voir LA LAURENCIE (L. de), « La grande saison italienne de 1752. Les Bouffons », dans *S.I.M.*, II (1912), p. 18-33 et 13-22.

3. Le meilleur ouvrage sur la question reste encore celui de RICHEBOURG (L.), *Contribution à l'histoire de la « Querelle des Bouffons »*, Paris, 1937.

4. C'est le moment de la querelle entre les lullistes et les ramistes, cf. MASSON (P.M.), « Lullistes et ramistes », dans *l'Année musicale*, 1911, p. 187-213.

foule. A l'Opéra, lors des représentations, « tout était plein dès trois heures, mais on écoutait en silence⁵ ». Pour un succès, que d'échecs. Pour un homme célèbre, que d'inconnus tentent leur chance avec une œuvre qui tient l'affiche quelques semaines seulement ! Même un Leclair, violoniste illustre, ne réussit pas avec son *Scylla et Glaucus*, opéra remarquable dans la production de l'époque, à obtenir plus qu'un succès d'estime⁶. Faute de mieux, il fallait se contenter des reprises d'œuvres anciennes. Parmi celles-ci, il y eut au début de 1752 la reprise de l'opéra d'*Omphale*, de Destouches, qui permit à Grimm de se manifester dans une brochure où il critique la musique française pour rendre hommage à Rameau⁷, ce que fit également, à la fin de 1752, le baron d'Holbach⁸.

Mais déjà, à ce moment, le feu était aux poudres, ainsi que d'Alembert nous l'apprend dans sa correspondance⁹, et le public de l'Opéra de Paris commençait à se diviser en deux camps : les partisans de la musique italienne, d'une part, qui prenaient place dans le coin de la reine, les défenseurs de la musique française, d'autre part, qui se groupaient dans le coin du roi.

La création, le 9 janvier 1753, de la pastorale de *Titon et l'Aurore* de Mondonville, qui avait pour but de mettre en échec les Bouffons¹⁰ et la publication, dans le même mois, du *Petit prophète de Boemischbroda* qui était une attaque réglée, insolente et moqueuse de l'opéra français devenaient des événements d'une portée considérable et qui, à l'époque même, prirent la première place dans l'actualité¹¹.

5. DESFONTAINES, *Voyage en l'autre monde ou Nouvelles littéraires de celui-ci* (Paris, 1752), II, p. 165.

6. PINCHERLE (M.), *J.-M. Leclair* (Paris, 1952), p. 105, 116.

7. GRIMM, *Lettre sur « Omphale », tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752* (Paris, 1752).

8. HOLBACH, *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra* (Paris, 1752).

9. Lettre du 4 décembre 1752, cf. DE LESCURE, *Correspondance de M^{me} Du Deffand* (Paris, 1865), I, p. 154, et notre article « Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons », dans *Recherches VI* (1966), p. 159-175.

10. POUJIN (A.), « Mondonville et la guerre des coins », dans *Revue et Gazette musicale de Paris* (1860), n° 25, p. 216-217.

11. GRIMM, *Correspondance littéraire*, éd. Taschereau (Paris, 1829), I, p. 27, 1^{er} juillet 1753, les affaires du Parlement et du clergé passent à l'arrière-plan des préoccupations des Parisiens.

De quoi s'agissait-il, très brièvement ? Le petit violoniste de Prague, transporté à Paris par Grimm, critique, avec une verve débridée, la mauvaise exécution de l'orchestre de l'Opéra, la musique française « chétive et pauvre », les cris épouvantables d'une chanteuse qui joue le rôle d'une magicienne, les gargarismes d'un chanteur. L'opéra français, rempli de ces défauts, n'est qu'un spectacle ennuyeux se déroulant dans la fumée des chandelles, dans le brouhaha de la scène occupée par les « grandes marionnettes » que sont les chanteurs et les danseurs. En fait, Lulli n'a rien inventé, et les Bouffons italiens vont apprendre aux Français les mérites d'un spectacle naturel, gai, expressif, où on ne s'ennuiera plus et dans lequel les musiciens seront obligés de faire de la musique et les poètes de bons livrets.

L'opuscule de Grimm fit scandale et donna lieu à des ripostes vives et promptes¹². Parmi toutes ces réponses, nous voyons apparaître les opinions des Provençaux qui prirent une part active à la querelle. Le Marseillais Jourdan, qui s'était signalé au Théâtre Italien par son *Ecole des prudes* (1750), démontre dans deux opuscules, *Le Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* et la *Seconde lettre du correcteur des Bouffons*, que l'opéra français était devenu « le plus beau spectacle de l'univers » et qu'il souffre surtout de la mauvaise gestion intérieure de l'Académie royale de musique. Pour Jourdan, que les barons allemands, les « lourds agrégés » et les « géomètres » retournent à leurs affaires et ne se mêlent pas de vouloir régenter les artistes véritables. Citons encore l'avocat ciotaden et collaborateur de Fréron, François-Claude Marin, qui, dans deux brochures¹³, parmi les plus amusantes du débat, montre que chacune des musiques, italienne et française, vaut par ses qualités particulières, qu'il ne convient pas de les comparer, mais que, de toute manière, « la musique française a des beautés qui la rendent supérieure à la musique italienne ».

Pendant l'été de 1753, il ne se passa rien de nouveau, mais en septembre, J.-J. Rousseau revint à la charge, d'abord avec sa *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades*

12. RICHEBOURG (L.), *op. cit.*, p. 48.

13. *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Madame Folio* (Paris, 1753), et *Ce que l'on doit dire. Réponse de Madame Folio à la lettre de Monsieur **** (Paris, 1753).

de l'orchestre et ensuite, à la fin de l'année, avec sa *Lettre sur la musique française* qui fit un tel bruit que Grimm pouvait écrire à son propos que « cette lettre fait ici un train épouvantable et autant de bruit qu'en faisait, il y a un an, *Le Petit prophète de Boemischbroda*, mais *Le Petit prophète* faisait rire, et les Français pardonnent tout en faveur de la plaisanterie, au lieu que le citoyen parle raison et renverse à grands coups de hache tous ces autels élevés avec tant de prétention au génie de la musique française. Il serait à souhaiter qu'un homme qui fut capable de tenir tête à M. Rousseau prit la plume, ou bien qu'on se tût, si par malheur il avait raison ¹⁴ ».

Ainsi Rousseau ouvrait la seconde phase de la « Querelle des Bouffons » et il trouva plus d'un homme capable de lui tenir tête. De tous ceux qui prirent la plume contre Rousseau — et on peut compter une vingtaine de littérateurs — nous distinguerons Marc-Antoine Laugier, d'abord parce qu'il était de taille à répondre à Rousseau, ensuite parce que, né à Manosque, il représente, parmi les Provençaux qui prirent part à la défense de la musique française, le plus célèbre d'entre eux ¹⁵.

Quel est le motif qui a poussé Marc-Antoine Laugier à prendre la plume contre Jean-Jacques Rousseau à propos d'une querelle qui aurait pu, après tout, le laisser indifférent ?

Remarquons tout d'abord que l'*Apologie pour la musique française contre M. Rousseau*, de Laugier, a été écrite en 1754, à une période particulièrement active de la vie de son auteur. En 1754, Laugier occupe une situation importante auprès des membres de la Compagnie de Jésus et, venu de sa province, il avait obtenu de demeurer à Paris parce que « la capitale seule était le théâtre des talents ¹⁶ ». Au reste, ses succès d'orateur et d'écrivain allaient lui attirer la sourde hostilité des pères, si bien que Laugier quittera la Compagnie en 1756 ou 1757. Comme écrivain, il se signale dès 1753 par la publication du *Jugement d'un amateur sur l'exposition*

14. GRIMM, *Correspondance littéraire*, op. cit., I, p. 92-93, 15 décembre 1753. Rousseau lui-même n'était pas peu fier de son ouvrage qui, prétend-il, « souleva contre moi toute la nation ». Cf. ROUSSEAU, *Les Confessions*, p. p. J. Voisine (Paris, 1964), p. 455.

15. Citons, parmi ces littérateurs nés en Provence, l'Arlésien Morand, le Nimois Caveirac, l'Aixoïis Dandré-Bardon.

16. *Le Nécrôloge des hommes célèbres de France*, Maestricht, 1775, *Eloge de Monsieur l'abbé Laugier*, p. 334. Sur le peu qu'on connaît de la vie de Laugier, cf. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Bruxelles-Paris, 1903), vol. IV, col. 1556-1559.

des tableaux, lettre à M. le Marquis de V***, brochure bien reçue par le *Journal de Trévoux*, et dont Grimm pouvait écrire : « Cette brochure, la plus considérable de toutes, rend compte de presque tous les tableaux avec beaucoup d'exactitude, et surtout avec une modération et une politesse qu'on ne saurait assez louer. Je ne souscrirais pas peut-être à tous les jugements que l'auteur a portés, mais du moins il a donné un modèle de la façon dont il convient aux honnêtes gens et aux gens de lettres de proposer leurs opinions, afin de s'éclairer par le concours unanime de leurs lumières ¹⁷. » Au même moment, Laugier faisait paraître son *Essai sur l'Architecture* dont le succès fut étonnant ¹⁸, sans doute parce qu'on y trouvait des « critiques hardies, des principes simples, des réflexions rapides et instructives ¹⁹ ». L'ouvrage fit l'objet d'une controverse dont l'auteur devait réunir les différents éléments dans la seconde édition parue en 1755.

Au moment où il traitait de peinture et d'architecture, Laugier s'annexait aussi le domaine musical. Est-ce parce qu'il voulait prouver que les « arts peuvent avoir de vraies obligations à d'autres qu'à des artistes, et tout le monde est recevable à proposer des systèmes pour leur perfection ? ²⁰ » C'est possible. Connaissait-il seulement la musique ? Son *Apologie de la musique française* nous montrera qu'il y était certainement sensible. Dans un autre ouvrage, nous lisons ces phrases qui pourraient être révélatrices : « Comme je ne me suis point contenté de savoir la musique superficiellement, mais que je me suis toujours appliqué à l'approfondir, j'ai beaucoup réfléchi non seulement sur les ouvrages de théorie que j'ai lus, mais encore sur tous les ouvrages de pure pratique que j'ai entendu exécuter ²¹ », mais peut-on tirer une preuve définitive d'un écrit dont l'attribution reste discutée ²² ?

17. GRIMM, *Correspondance littéraire*, éd. Taschereau (Paris, 1829), I, p. 88.

18. *Journal de Trévoux* (1753), p. 1069-1085, 1298-1318, 1579-1597.

19. *Nécrologe des hommes célèbres... op. cit.*, p. 334.

20. *Essai sur l'Architecture*, 2^e éd. (1755), p. 60.

21. *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique* (Paris, 1756), p. 3-4.

22. Cet ouvrage est attribué tout d'abord à De Lérès (DUREY DE NOINVILLE-TRAVENOL, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, Paris, 1757, *Catalogue*, p. 10) qui n'en serait que l'éditeur (*Dictionnaire des Lettres françaises* publié sous la direction du cardinal G. GRENTE, *Le XVIII^e siècle*, s. v. Lérès). FÉTIS donne l'ouvrage au Père Laugier (*Biographie universelle des musiciens...*, VI, s. v. Laugier, et *Catalogue de la Bibliothèque de F.-J. FÉTIS*, Bruxelles, 1877, p. 472, n° 3953). P.-M. MASSON, *L'opéra de Rameau* (Paris, 1930), p. 426, n° 5, donne comme principal auteur de Morambert, à qui l'ouvrage est attribué dans le *Dictionnaire des Lettres françaises* (avec la collaboration de Lérès). Le *Larousse de la musique* rend l'ouvrage à Laugier. SOMMERVOGEL, *op. cit.*, n'en dit rien.

Il nous reste donc à imaginer que le père Laugier fut amené à prendre position dans la « Querelle des Bouffons » à cause du mouvement d'humeur qui saisit l'opinion après la publication de la *Lettre sur la musique française* de Rousseau. En cela, le père Laugier aurait réagi comme beaucoup de ses contemporains. Chez Laugier s'ajouterait encore le sentiment qu'après avoir traité de peinture et d'architecture, rien ne s'opposait à ce que sa tendance affirmée vers les idées générales ne puisse s'exercer dans la matière musicale qu'il connaissait suffisamment²³.

Dès le début, en ouvrant son *Apologie de la musique française*, on est convaincu que Laugier va prendre le problème de haut, ainsi qu'il l'avait fait pour la peinture ou l'architecture. On se souviendra que Rousseau avait décrété dans les conclusions de sa *Lettre sur la musique française*, qu' « il n'y a ni mesure, ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible (...). D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux²⁴ ». La phrase n'est qu'un paradoxe poussé tellement loin qu'il en devient ridicule. Nier l'existence de la musique française revient à nier un fait. Laugier a beau jeu de relever que le principe énoncé par Rousseau est faux et que, par voie de conséquence, son application est également fautive. Qu'est-ce que la musique, en définitive ? « C'est, si je ne me trompe, écrit Laugier, l'art de peindre et d'émouvoir par les sons. » Fort de cette définition, Laugier en tire cette proposition logique : « ... des sons qui font image et qui excitent le sentiment sont donc de la vraie musique ». Dès lors, il devient évident que « le caractère d'une musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la mesure du génie²⁵ ».

Rousseau avait voulu disserter sur la musique, mais il s'était enfermé dans la musique vocale. Laugier, lui, porte la discussion sur son véritable terrain en partant d'une définition sûre et, dès

23. D'après FÉTIS, *Biographie universelle...*, op. cit., s. v. Laugier, Boisgelou possédait un autre manuscrit de Laugier intitulé *Supériorité de la musique française démontrée* qui ne nous est pas parvenu.

24. L'analyse de la *Lettre sur la musique française* a été faite à diverses reprises, cf., par exemple, TIERSOT (J.), *Jean-Jacques Rousseau*, 2^e éd., Paris, 1920, p. 126 et suiv., RICHEBOURG (L.), op. cit., p. 71 ss., et plus récemment, DAVAL (P.), *La musique en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1961, p. 237 ss.

25. LAUGIER, op. cit., p. 4 et 5. On reprochera d'ailleurs à Rousseau de ne pas avoir défini le mot musique, cf. FRERON, *Lettre sur la musique française...*, 1754, *Partie II*.

les premières lignes, on se rend compte qu'il possède sa matière et que les opinions avancées par Rousseau avec humeur ou distribuées comme des sarcasmes ne tiendront pas devant la démonstration précise et brillante qui s'annonce.

Pour démontrer l'importance secondaire de la langue dans l'expression musicale, Laugier fait état du latin qui, en Italie comme en France, sert à la composition des motets. Si on suivait l'opinion de Rousseau, on devrait conclure que la musique composée sur des paroles latines est la même partout. Or, il n'en est rien, un motet français ne peut se comparer à un motet italien ²⁶.

Mais il faut bien en revenir à la langue française puisque Rousseau a déclaré qu' « il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ». A quoi Laugier a beau jeu de répondre que la langue française est composée de longues et de brèves, que les Français ont des poètes, de vrais versificateurs, comme J.-B. Rousseau, par exemple, et que si la langue française a des défauts, comme toute autre langue d'ailleurs, il reste à prendre exemple sur les bons auteurs « qui trouvent le moyen d'adoucir et de cadencer leur style, de lui donner une tournure légère et coulante, d'en régler la marche, ici par une grave et pompeuse lenteur, là avec une volubilité vive et brillante, tantôt avec une tranquillité simple et naturelle, tantôt avec fougue, rapidité, précipitation ²⁷ ». On ne peut donc affirmer que la langue française soit impropre à la musique.

Au demeurant, quand Rousseau attaque la musique française en elle-même, ses « ornements arbitraires », son absence d'expression, est-il bien sûr d'avoir raison ? On pourrait objecter que la musique italienne ne manque pas de défauts. Pour Laugier, « la plupart de ses chants ne sont que des chants de fantaisie qui font valoir les sons des paroles, sans en exprimer le sens », si bien qu'en définitive, « cette musique (l'italienne) ressemble aux feux d'artifice qui éblouissent et qui n'éclairent pas ²⁸ ».

26. LAUGIER, *op. cit.*, p. 8.

27. *Ibid.*, p. 9-16. On trouvera une défense identique de la langue française dans FRÉRON, *Lettre sur la musique française...* (Genève, 1754), *Partie I*. Fréron prend Quinault comme exemple pour sa démonstration.

28. LAUGIER, *op. cit.*, p. 17-18. Cf. des critiques de même nature à l'égard de la musique italienne dans LA MORLIÈRE, *Lettre d'un sage à un homme très respectable dont il a besoin*, 1754 ; COSTE D'ARNOBAT, *Deutes d'un pyrthonien proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, 1753, p. 27 ; MORAND, *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, 1754, p. 15 ; FRÉRON, *Lettres sur la musique française...*, *Lettre I*.

La question est-elle là ? Non, pour Laugier. Que les Italiens gardent donc leur musique puisque, la chose est maintenant prouvée, nous avons la nôtre. Est-elle bonne ? Est-elle mauvaise ? Voilà ce qu'il convient d'examiner.

Dans la musique, il faut prendre en considération la composition d'abord, l'exécution ensuite. Parmi les compositeurs, il y en a de bons, mais il y a aussi les médiocres et les mauvais. Tout en se bornant à parler des compositeurs morts, Laugier ne parlera que des bons compositeurs qui, pour lui, sont Lulli, Clérambault, Campra, Delalande. Ces noms apparaissent souvent sous la plume des critiques contemporains et on ne peut affirmer que Laugier opère, en cette matière, un choix nouveau, mais il prend le meilleur²⁹. L'originalité de Laugier reste entière dans la manière dont il parle de ses musiciens préférés. Les pages qu'il leur consacre peuvent être tenues pour des modèles d'une critique raffinée et nuancée qui annonce la critique « impressionniste » du XIX^e siècle.

Dans cette période de l'histoire de la musique française qui voit la gloire de Rameau s'affirmer, Laugier exalte les mérites de Lulli. Si le compositeur d'*Armide* n'est plus à la mode, il faut en accuser la décadence du goût qui s'oriente vers le singulier, l'affecté, le précieux, le Phébus. Lulli est trop simple, il ne peut être apprécié que par ceux qui recherchent le naturel et la vérité³⁰. Mais il reste pour tous un exemple parce que « tout, chez lui, est excellemment caractérisé », qu'il a eu pour but de « charmer le cœur et non d'étonner l'esprit ». Son œuvre reste un modèle que tous les compositeurs qui aspirent à la gloire doivent avoir sous les yeux et étudier sans cesse³¹.

29. LAUGIER, *op. cit.*, p. 23; (d'Aiembert), *Fragment sur la musique en général et sur la nôtre en particulier*, ms, vers 1752 (Campra-Lulli-Rameau); GRIMM, *Lettre sur « Omphale »...*, 1752 (Lulli-Campra-Rameau); JOURDAN, *Le correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague*, 1753 (Lulli-Campra); CAUX DE CAPPEVAL, *L'Anti-Scurra ou préservatif contre les Bouffons italiens* (Lulli-Campra).

30. LAUGIER, *op. cit.*, p. 24-25, dévoile ainsi qu'il pourrait être du parti des « lullistes ». MORAND, *Justification de la musique française*, 1754, p. 2, 5, 6 et 11, insiste également sur le naturel et la simplicité de Lulli.

31. *Ibid.*, p. 27-31.

Pour Clérambault, il y a moins à dire, mais il convient toutefois de remarquer le caractère mélodique de son récitatif qui plaît à Laugier par « la grande naïveté des images et l'extrême franchise des expressions ³² ».

Avec Lulli et Clérambault, Laugier considère qu'il en a terminé avec la musique profane. Passons à la musique religieuse et aux motets français dont Laugier nous dira que les plus beaux « sont au-dessus de presque toute la musique connue ». D'après l'opinion de notre critique, les deux grands maîtres du motet sont Campra et Delalande. Lorsqu'il parle de ces deux compositeurs, l'enthousiasme de Laugier ne connaît plus de bornes, et il aura écrit, à leur propos, des pages d'une étonnante pénétration et qui montrent, chez leur auteur, une grande sensibilité musicale ³³. Le parallèle Campra-Delalande n'était pas nouveau, sans doute, mais Laugier l'enrichit d'un apport personnel nouveau ³⁴. Pour lui, Campra est l'un des « plus beaux génies pour la musique qui aie jamais paru ». Malheureusement, cet « esprit vif et léger ne se donna point la peine de limer et de finir ses ouvrages ; tout y paraît touché au premier coup, mais avec un si prodigieux naturel qu'on croirait que ses chants se sont faits d'eux-mêmes ». « Campra est un séducteur qu'on aime infiniment ³⁵. »

Delalande est tout le contraire. Il ne pourrait être dupe de sa facilité, car ses dons naturels sont limités. Mais il jouit d'une grande capacité de travail. Il est assidu, opiniâtre, méditatif et réussit à force d'étude et de patience. Qu'il soit plus égal que Campra, cela ne fait aucun doute. Son mérite le plus sûr consiste à avoir épuisé dans le motet « tout ce que la pureté du goût avait de richesses cachées ³⁶ ».

Par cet examen, Laugier prouve, contre Rousseau, que la France a possédé d'excellents compositeurs, et on pourrait encore, avec Laugier, allonger cette liste en mentionnant les noms de Gilles

32. *Ibid.*, p. 31-34, répond directement à Rousseau.

33. On pourra relire les pages consacrées à Delalande dans *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, publiées sous la direction de N. DUFOURCO (Paris, 1957), p. 210-213.

34. Cf. DOM CAFFLAUX, *Histoire de la musique*, Paris, B.N., ms. f° 187 ; D'AQUIN, *Siècle littéraire de Louis XV* (Amsterdam, 1752), I, p. 97-100, et, pour l'ensemble de la question, notre ouvrage sur *André Campra* (Paris), 1957, p. 41.

35. LAUGIER, *op. cit.*, p. 34-41.

36. LAUGIER, *op. cit.*, p. 35-49.

de Tarascon, de Desmarests, de Destouches, de Moutet, de Madin, de Bernier, de Batistin Stuck, compositeurs célèbres, auxquels il faudrait encore joindre tous ceux qui, quoi qu'en dise Rousseau, nous amusent par leurs vaudevilles et leurs chansons à boire.

L'existence de la musique française, illustrée par de grands maîtres, ne pouvant plus être mise en doute, Laugier aborde le problème de l'unité de la mélodie.

L'unité de la mélodie paraît indispensable à Rousseau pour rendre la musique « intéressante ». Pour lui, on ne peut y atteindre qu'en abandonnant la polyphonie, la multiplicité des parties instrumentales, les accompagnements trop étudiés, l'harmonie recherchée. Rousseau se pose en partisan de l'unisson, et il rejette, ainsi qu'il l'écrit lui-même, les « fugues, imitations, doubles dessins et autres beautés arbitraires et de pure convention qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue ». Le débat n'était pas nouveau. Fréron rabat de beaucoup les prétentions de Rousseau à l'originalité en citant le père André et l'abbé Batteux parmi ses prédécesseurs en ce domaine³⁷. Quant à Laugier, il accepte comme fondé le principe de l'unité de mélodie, mais il n'est pas d'accord sur l'application qu'en propose Rousseau pour la musique française³⁸.

Pour lui, en effet, les accords à l'unisson de la musique italienne ne sont propres qu'à « déceler l'impuissance de l'art ». Les Italiens feraient mieux dans ce domaine, de se mettre à l'école des Français dont les accompagnements musicaux « embellissent l'expression sans la couvrir ni la défigurer, et il en résulte un ensemble dont l'agrément n'est consommé que par l'union des parties³⁹ ». De même, il ne convient pas d'abuser des fugues, ce qui, pour un musicien du XVIII^e siècle, consisterait à revenir à des formes anciennes,

37. FRÉRON, *Lettres sur la musique française...* (Paris, 1754), *Lettre II*, fin. Cf. ANDRÉ, *Essai sur le Beau* (Amsterdam, éd. de 1767), p. 84 et ss., prend son point de départ dans saint Augustin : « *omnis porro pulchritudinis forma unita est* » et en montre l'application dans la musique. Cf. encore, BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747), p. 288 et suiv.

38. Ce n'est pas chez Rousseau, ni chez Laugier, qu'on trouvera une définition bien précise de ce principe de l'« unité de mélodie ». BLAINVILLE (C.-H.), *L'Esprit de l'art musical*, Genève, 1754, p. 23, nous dira, à ce propos, que « l'unité de mélodie consiste donc en ce que le chant des accompagnements soit d'un caractère propre et conforme au sujet principal, c'est-à-dire dans la même modulation, le même caractère et la même mesure, qu'il le suive pas à pas ».

39. LAUGIER, *op. cit.*, p. 51-54.

« gothiques », mais Laugier ajoute que « prétendre que ce sont là des beautés arbitraires et de pure convention, qu'il n'y a pas moyen d'en tirer avantage pour embellir et fortifier l'expression, c'est raisonner contre une expérience certaine, c'est ôter à l'art une de ses plus précieuses ressources » et, en définitive, « ce n'est que sottises qu'entre les mains des sots ⁴⁰ ».

L'expression musicale trouve-t-elle son compte lorsque l'harmonie reçoit une réalisation complète ? Rousseau le nie. Et Laugier qui définit le plaisir musical en fonction de la justesse et de l'opportunité de l'expression, ne peut manquer, à ce propos, de répondre à Rousseau. Rien ne prouve qu'une harmonisation complète nuise à l'expression. Parmi les musiciens, on compte des maladroits, des ignorants, et s'il n'y a « pas de règles sûres pour discerner toujours le degré d'harmonie qui convient », Rousseau ne nous fournit, par ailleurs, aucune recette qui déterminerait les accords, les agrégations harmoniques, les modulations qui conviendraient pour donner à la phrase musicale le juste degré d'expression que le musicien désire lui conférer. Le problème n'était pas nouveau et sur ce point, la réponse de Laugier nous semble un peu évasive, alors qu'il pouvait faire état des travaux de Rameau, même s'il ne désire pas citer les musiciens encore vivants ⁴¹.

Pour Rousseau, la musique italienne est encore supérieure à la française par la précision de la mesure. On sait que dans la musique française, il convient de relâcher ou de précipiter la mesure selon le degré d'expression souhaité — c'est affaire de goût —, et, ici, le rythme l'emporte souvent sur la musique, et les paroles du texte la contraignent à une exacte illustration de leur contenu. Laugier partage ce point de vue. La tyrannie de la mesure dans la musique italienne lui paraît excessive. Il condamne, par exemple, l'introduction d'un mouvement vif lorsque la nature du morceau développe un sentiment de tristesse. Certes, le cas peut se produire, et

40. *Ibid.*, p. 55. Ici encore, la prétention à l'originalité de Rousseau est mise en doute par MORAND, *op. cit.*, p. 29, qui remarque qu'Estève a porté les mêmes attaques contre la polyphonie (cf. *L'Esprit des Beaux-Arts*, Paris, 1752, p. 213).

41. LAUGIER, *op. cit.*, p. 60. Rameau parle souvent des possibilités expressives de l'harmonie, cf. son *Traité de l'Harmonie*, Paris, 1722, et ses *Observations sur notre instinct pour la musique...*, Paris, 1754. Pour cette question, cf. GIRDLESTONE (C.), *Jean-Philippe Rameau* (Paris, 1962), p. 507 et suiv.

Laugier de citer, à titre de démonstration, le duo d'Héraclite et de Démocrite « où Batistin fait pleurer l'un et l'autre sur le même mouvement ». Mais cet exemple, très habilement choisi (et Laugier s'est-il rendu compte de son habileté ?), est tiré de l'œuvre d'un musicien italien qui a fait carrière en France ⁴².

Laugier avait distingué deux parties dans la musique : la composition et l'exécution. Il serait difficile à Laugier d'affirmer et surtout de démontrer que l'exécution musicale en France, à son époque, était encore de qualité. Les bouffonnistes ne se sont pas fait faute d'ironiser à ce propos, depuis Grimm jusqu'à Rousseau ⁴³. Sur ce point précis, les attaques révèlent des faits qui ne peuvent être niés, si bien que Laugier est bien obligé d'admettre que l'exécution musicale était meilleure autrefois en France ⁴⁴. « Autrefois, écrit-il, les maîtres étaient extrêmement sévères à ne rien souffrir de ce qui s'écartait de l'exécution littérale. Mais depuis qu'on a imaginé que toute la gloire consiste à bien filer un son, à bien marteler une cadence, à faire de très longues tenues, des roulements et des fredons de toute espèce, on s'est beaucoup négligé sur la précision du jeu et du chant. On s'est accoutumé à une pratique extraordinaire et déréglée ⁴⁵. » Mais une fois de plus Rousseau se contente de critiquer, de dénigrer, sans proposer les remèdes qui conviendraient pour redresser cet état décadent. Laugier, lui, va s'en charger. Partant du principe que « l'art de bien exécuter est le même que celui de bien lire ⁴⁶ », il tient surtout à l'unité de l'exécution qui dépend, selon lui, de l'effectif orchestral, de son équilibre, de sa composition, la basse devant prévaloir. Il conviendra d'empêcher les libertés des exécutants, de les contraindre à ne rien changer à la partition et de respecter la mesure. Il n'en est pas moins vrai que certains signes de l'écriture musicale manquent de précision, il en est ainsi des indications dynamiques dont l'exé-

42. LAUGIER, *op. cit.*, p. 64-65. Sur Batistin, cf. notre étude « Les cantates de Jean-Baptiste Stuck, dans *Recherches II*, 1961-1962, p. 125-137.

43. GRIMM, *Le petit prophète de Boemischbroda*, 1753, p. 40 ; CAZOTTE, *La guerre de l'Opéra*, 1753, p. 9 ; ROUSSEAU, *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre*, 1753.

44. Même opinion, plus tardive, de Berton, cf. TENED, « Souvenirs de famille de H.-M. Berton », dans *S.I.M.*, I (1911), p. 42-52. Les critiques, à cet égard, étaient sévères et portaient principalement sur la médiocrité des musiciens et sur le tintamarre des exécutions, cf. GIRDLESTONE (C.), *op. cit.*, p. 555, qui cite Rousseau, Grimm, d'Alembert, et même *Le Mercure de France*.

45. LAUGIER, *op. cit.*, p. 66-68.

46. *Ibid.*, p. 66.

cution dépend dans une trop large mesure d'interprétations personnelles⁴⁷. Au surplus, rien ne prouve que les Italiens jouent mieux la musique que les Français, mais les critiques de Rousseau peuvent nous offrir l'occasion de nous corriger⁴⁸.

« La musique française n'est donc point un être imaginaire », telle est la conclusion de Laugier, et il entraîne son lecteur à partager sa conviction. Parmi toutes les réfutations de la *Lettre sur la musique française*, son ouvrage fit, à l'époque, quelque bruit. Passons sur les éloges et le résumé des *Mémoires de Trévoux*⁴⁹ qui sont dictés par l'appartenance de Laugier au milieu des Jésuites, mais Grimm retient l'*Apologie* parmi les deux ouvrages « dignes de distinction » nés de l'attaque de Rousseau⁵⁰. En 1764, il fut inséré dans le volume II des « Œuvres » de J.-J. Rousseau publiées à Neuchâtel, et un critique du XIX^e siècle écrit à son propos qu'il s'agit peut-être de la « meilleure réponse qui fut faite à Rousseau⁵¹ ».

Ces éloges, décernés à un ouvrage né de circonstances particulières et dont l'intérêt devait disparaître avec elles, montrent les mérites de l'auteur. Laugier, en effet, a su, au milieu de tout le tapage suscité par la *Lettre* de Rousseau, se tenir à l'écart de toute attaque personnelle. Il se distingue ainsi de la plupart des écrivains qui, voulant réfuter Rousseau, sont tombés dans le travers facile de ce qu'on appelait au XVIII^e siècle les « personnalités ». Il s'en distingue encore, nous l'avons vu, par sa hauteur de vue et son habileté à traiter des idées générales. Alors que la plupart s'abandonnent aux invectives, s'acharnent sur des détails, se réfugient dans l'ironie facile, dans la défense d'une tradition nationale et dans une manière d'apologie d'une coterie littéraire ou philosophique, Laugier agit avec indépendance et domine la querelle.

47. *Ibid.*, p. 70. Sur ces questions, cf. BORREL (E.), *L'interprétation de la musique française*, Paris, p. 215-231, et GEOFFROY-DECHAUME (A.), *Les « secrets » de la musique ancienne*, Paris, s. d.

48. LAUGIER, *op. cit.*, p. 77.

49. *Mémoires de Trévoux* (1754), p. 523-541.

50. GRIMM, *op. cit.*, I, p. 108, l'autre brochure est de BATON, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue*, Paris, 1754.

51. THOINAN, *Supplément à la Biographie des musiciens de Fétis*, vol. II, s. v. Rousseau.

En définitive, on imaginerait volontiers que, s'étant forgé un idéal en matière de Beaux-Arts, Laugier veut le préserver, et que la « Querelle des Bouffons » lui permet de l'affirmer dans le domaine de la musique. Parler d'un idéal en matière des Beaux-Arts c'est, au XVIII^e siècle, promouvoir une certaine idée du Beau et, en fin de compte, nous avons l'impression que par son *Apologie de la musique française*, Laugier a voulu défendre une fois de plus ce Beau essentiel dont il a écrit : « Ce Beau essentiel, nous le sentons, nous avons peine à le définir, c'est un charme qui nous intéresse, l'impression du plaisir nous reste, l'idée de la chose nous échappe ; le cœur est sûr de son fait, l'esprit n'est pas toujours en état de s'en rendre raison à lui-même. En un mot, ce qui plaît nécessairement ne saurait être une beauté arbitraire⁵². » Faut-il en convenir ? Dans l'esprit du père Laugier, la musique française n'était certainement pas « une beauté arbitraire ».

Considérée d'un point de vue plus général, l'*Apologie* du père Laugier n'est toutefois pas sans défaut. De nos jours, la critique s'attacherait surtout à démontrer que le père Laugier défend une conception relativement étroite du rôle expressif de la musique. La musique n'est pas seulement l'art de « peindre et d'émouvoir par les sons », comme il le prétend. De même, les « sons qui font image et qui excitent le sentiment » ne donnent pas lieu nécessairement à de la « vraie musique ». Sa définition pêche donc par son caractère limitatif. Mais peut-on lui faire grief, sans entamer une querelle qui, dès lors, n'aurait aucun sens, de partager, à l'égard de la musique, les conceptions de son temps ? Fontenelle venait à peine de soupirer : « Sonate, que me veux-tu ? », que d'Alembert réaffirmerait sans ambiguïté, dans le *Discours préliminaire* à l'*Encyclopédie*, que la musique, comme tous les arts, se doit d'imiter la nature, qu'elle se borne à exprimer les mouvements de l'âme, la force des passions⁵³. La musique se suffisant à elle-même, et considérée comme l'art des sons, reste une conception étrangère au XVIII^e siècle français.

52. LAUGIER, *Essai sur l'architecture* (Paris, 1755), p. 255.

53. BARTHELEMY (M.), « Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons », dans *Recherches VI* (1966), p. 166.

Dans la mesure où s'affirme la doctrine classique de l'imitation de la nature, la musique a tendance à devenir le commentaire sonore de la parole. Elle est la servante d'un texte qu'elle illustre ; il lui faut un support. Et il est évident que l'ouvrage du père Laugier, comme la *Lettre* de Rousseau, comme le prétexte de la « Querelle des Bouffons », ne concernent que la musique vocale. De grands musiciens écrivaient en France, à la même époque, des sonates, des concertos, des symphonies, non sans succès d'ailleurs, mais il n'en est pas question. Dans le domaine de la musique vocale, Laugier se limite principalement à la musique religieuse. Les scrupules de l'homme d'Eglise arrêtent, dans sa quête, les désirs de l'amateur. On le voit mal en compagnie de ces abbés qui, aux secondes loges de l'Opéra, rencontraient des brunes et des blondes⁵⁴. Certes, il admire les opéras de Lulli, mais rien ne nous assure qu'il les ait vus, et d'ailleurs, ils commencent à tomber en désuétude⁵⁵. Laugier ne pouvait (on le comprend bien) prendre argument dans la musique religieuse de Lulli, partie secondaire de son œuvre. Mais on regrette qu'il n'ait pas trouvé bon de nous dire son sentiment sur l'œuvre profane de Campra. Il y a là un oubli qu'on comprend d'autant moins que les opéras du maître d'Aix lui auraient permis d'illustrer par d'abondants exemples l'aspect séduisant du génie de Campra dont il a justement parlé.

On pourrait encore reprocher à Laugier une certaine timidité lorsqu'il aborde cette partie de la musique qu'il appelle la composition. Bien sûr, avec adresse, il fait la part du génie, de ce pouvoir naturel de l'esprit à concevoir et à créer. Ce n'est pas suffisant à notre gré. Pour lui, en réalité, tout procède de cette « unité de mélodie » que Rousseau avait jetée dans la discussion. La recherche d'un équilibre exact entre la mélodie, son accompagnement et la précision de l'expression provient, chez Laugier, d'un

54. *Chansonnier Clairambault*, t. XI, f. 298 :

« Ensuite je grimpai jusqu'aux loges secondes

Là, je vis des abbés, des brunes et des blondes »,

cité par MELESE (P.), *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, 1934, p. 209.

55. A titre d'exemple, voici les œuvres de Lulli qui, en 1754, ne sont plus jouées : *Cadmus et Hermione*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Persée*, *Béllérophon*, *Phaeton* ; d'autres vont disparaître de la scène vers 1755 : *Alceste*, *Proserpine*, *Roland*. Resteront au répertoire, les trois opéras les plus célèbres : *Thésée*, *Amadis*, *Armide*.

goût inné pour l'architecture qui, elle aussi, subordonne les nécessités de l'exécution, le choix des détails et des ornements à une notion d'équilibre. En matière musicale, Laugier manifeste une grande prudence. Il indique ce qu'il convient d'éviter — les affirmations catégoriques de Rousseau lui permettent sur ce point des ripostes aisées —, mais il paraît soucieux de mesure et esquive une nette explication lorsqu'il aborde le domaine de l'expression harmonique où subsiste l'un des désaccords les plus profonds entre les partisans des Italiens et des Français.

Enfin, il reste à retenir chez Laugier un idéal du Beau qu'il a peine à définir, ainsi qu'il l'écrit dans son *Essai sur l'Architecture* qui nous fait mieux comprendre la pensée esthétique de son auteur que l'*Apologie* plus limitée dans son dessein⁵⁶. Laugier nous suggère plutôt ce que ce Beau essentiel pourrait être selon lui : « ... un charme..., une impression du plaisir ». La raison ne paraît pas y participer. En fait, il s'agit de ce « je ne sais quoi » qui, dans l'œuvre d'art, ne s'adresse pas à l'esprit, mais touche le cœur et devient, dès lors, indéfinissable⁵⁷. Cette notion, nous l'avions déjà retrouvée à l'époque de la querelle des Anciens et des Modernes⁵⁸, puis dans le « Théâtre » de Gherardi⁵⁹, et il est possible d'en rechercher une origine plus lointaine encore. En musique, ce « je ne sais quoi » naît d'un pouvoir d'évocation sentimentale qui est dans sa nature propre. Rémond de Saint-Mard a insisté sur ce caractère de la musique qui « fait que chaque particulier en est ému selon la portion de sensibilité qu'il tient de la nature », et il affirme encore que « le rapport mécanique de ces chants délicieux avec

56. On s'aperçoit d'ailleurs que ce Beau essentiel n'est pas celui qu'avaient étudié Platon et saint Augustin, et que le Père ANDRÉ (dont l'*Essai sur le Beau* avait paru en 1741), conçoit comme le modèle, l'archétype des œuvres. Les notions de charme, de plaisir, du cœur « sûr de son fait », de la raison qui recule, invitent à croire que le Père Laugier a été sensible aux ouvrages de l'abbé Dubos.

57. A ce propos, cf. SOREIL (A.), *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, nouvelle édition (Bruxelles, 1955), p. 74-76.

58. BARTHÉLEMY (M.), « L'Opéra français et la Querelle des Anciens et des Modernes », dans *Les lettres romanes*, X (1956), p. 386.

59. BARTHÉLEMY (M.) « La critique et l'actualité musicales dans le « Théâtre italien » de Gherardi, dans *Revue d'histoire littéraire de la France* (1959), p. 490.

les affections de notre cœur » reste inexplicable⁶⁰. Laugier ne poussera pas plus loin que Rémond de Saint-Mard sa définition du Beau essentiel, mais cette notion qu'il a esquissée nous permet de comprendre mieux l'origine particulière de ses jugements perspicaces et nuancés sur les œuvres des grands maîtres français de l'opéra, de la musique religieuse et, en fin de compte, d'apprécier en lui une nature délicate, un esprit sensible et ouvert à la musique.

M. BARTHELEMY.

60. REMOND DE SAINT-MARD, « Réflexions sur l'opéra », dans *Œuvres* (Amsterdam, 1749), V, p. 53 et 57-58.