

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

CESSAC Catherine, COUVREUR Manuel, « La Duchesse du Maine (1676-1753) : une mécène à la croisée des arts et des siècles », In *Etudes sur le XVIIIe siècle*, Volume XXXI, Editions de l'Université de Bruxelles, 2003.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

Introduction

Catherine CESSAC et Manuel COUVREUR

Le colloque dont nous publions ici les actes s'est voulu non pas un colloque sur la duchesse du Maine à proprement parler, mais comme son titre l'indique, un colloque sur les mouvements d'idées, les courants artistiques et leurs productions qui se développèrent autour de la duchesse – et grâce à elle, en particulier dans son château de Sceaux. Ce thème nécessitait les compétences diverses de spécialistes de l'histoire, de la littérature, de la philosophie, du théâtre, de l'histoire de l'art, de la danse et de la musique, spécialistes qui se sont réunis durant trois jours dans l'Orangerie du domaine de Sceaux.

Le projet a été mis en place en 2000 et le 17 novembre 2001 s'est tenue une journée d'études à Bruxelles financée par le FNRS dans le beau lieu de la maison du spectacle La Bellone où certains des intervenants au colloque de Sceaux étaient présents. Nous avons alors échangé nos connaissances et nos premières réflexions, et ainsi posé les bases du colloque.

Petite-fille de Louis II de Bourbon, duc d'Enghien, prince de Condé, dit le Grand Condé, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon naît à Paris le 8 novembre 1676. Elle passe son enfance entre l'hôtel de Condé à Paris et le château de Chantilly où, lors de grandes fêtes dont elle gardera le souvenir, sont données, entre autres, les comédies de Molière et les tragédies de Racine. Mariée à l'âge de seize ans au duc du Maine, fils légitimé de Louis XIV, elle ne tarde pas à s'ennuyer à Versailles et s'en évade dès qu'elle peut, trouvant dans le château de Sceaux, ancienne demeure de Colbert devenue sa propriété en 1699, résidence à sa (dé)mesure. En effet, toute sa vie, Anne-Louise-Bénédictine restera profondément attachée à son identité de Condé, fière de sa naissance et ambitieuse à la hauteur de celle-ci.

Aussi autoritaire qu'extravagante, curieuse de tout, de la poésie aux mathématiques, de l'astronomie à la musique, du théâtre à la philosophie, la duchesse

du Maine s'entoure rapidement de ceux qui peuvent satisfaire son appétit de savoir tout autant que sa soif de vivre, notamment au travers de fêtes qu'elle lance d'abord à Châtenay, puis qu'elle développe à Sceaux dans les années 1714-1715 lors des fameuses Grandes Nuits. La conspiration de Cellamare en 1718 visant à destituer le Régent pour mettre sur le trône de France Philippe V d'Espagne va être fatale pour la duchesse du Maine qui en sera quitte pour un an d'exil. A son retour, elle tente de réunir de nouveau une cour florissante à Sceaux, mais qui s'oriente vers des activités moins festives qu'au cours de la période précédente. Tout le reste de sa vie, que ce soit à Sceaux, au château d'Anet ou dans ses résidences parisiennes de l'Arsenal et de l'hôtel Moras, la duchesse du Maine conservera un intérêt toujours aussi vif pour l'art, surtout le théâtre, ainsi que, de l'aveu du président Hénault, sa forte personnalité : « Impossible d'avoir plus d'esprit, plus d'éloquence, plus de badinage, plus de véritable politesse ; mais, en même temps, on ne saurait être plus injuste, plus avantageuse, ni plus tyrannique »¹.

« Chamarré », l'adjectif choisi par Saint-Simon pour évoquer la personnalité de la duchesse du Maine recouvre le sentiment qu'*a priori* nous pouvons également ressentir à son égard : frondeuse et savante, précieuse et frivole, caractères à partir desquels se sont élaborées les grandes lignes du colloque. Sans doute son caractère excentrique, au sens fort du terme, s'explique-t-il par son statut social, celui d'un membre de la plus haute aristocratie française, mais déclassée par son mariage. Son attitude provocante face à la cour doit s'interpréter comme une manière de rappeler sa naissance et son affranchissement des conventions sociales en vigueur dans des milieux inférieurs : il apparaît que c'est sur ce point précis que porte la critique de Saint-Simon, duc de fraîche date, face à sa noblesse du sang.

De cette instabilité sociale fondamentale résultent deux conséquences. Tout en rappelant au duc du Maine l'infériorité de sa naissance, elle n'aura de cesse – et de plus en plus au fur et à mesure où la mort du roi se rapprochera inévitablement – de le soutenir. La première cour de Sceaux fut manifestement un moyen d'attirer des personnages qui, comme la suite devait le montrer, pourraient avoir un rôle à jouer lors de la succession au trône. Sans doute cette ambition d'élever le duc du Maine, sinon jusqu'au trône, du moins jusqu'à la régence, explique-t-elle aussi l'attitude des deux « mères » du duc du Maine : la mère biologique, madame de Montespan, et la mère de cœur et d'âme, madame de Maintenon, qui semblent s'être au moins accordées sur ce point. Ainsi s'explique la circulation des personnes entre ces trois univers féminins que l'on aurait pu croire étanches. Malgré la rivalité des deux femmes et la disgrâce de madame de Montespan – qui fut bien remplacée par la confiance presque aveugle de M^{me} de Maintenon pour son protégé –, force est de constater qu'il y a eu circulation et passage de nombreuses figures majeures de son entourage à celui du duc et même de la duchesse. C'est même le cas des plus importants d'entre eux : Malézieu et Genest. On constate aussi qu'il n'y a pas la séparation nette attendue entre le monde des bâtards et celui des enfants légitimes : les précepteurs passent de l'un à l'autre. On peut même étendre ce mouvement au groupe des Condé.

¹ HÉNAULT, p. 115.

La seconde conséquence porte sur la nature même de la cour-salon dont la duchesse s'est dotée. Elle entend certes rivaliser avec une cour de plus en plus morose, mais c'est très volontairement qu'elle aura soin de donner à son mécénat la nature même de celui du jeune Louis XIV. C'est peut-être plus l'affirmation d'une continuité que d'un renouveau qui en ressort. C'est non seulement le mécénat de son beau-père qu'elle copie ainsi, mais aussi ceux de madame de Montespan, de madame de Maintenon et de la famille de Condé. Dans cette fonction de passeuse, il est certain que le duc du Maine a joué un grand rôle. Par sa mère et sa tante, il se trouvait directement lié aux grands auteurs du XVII^e siècle, comme Racine, Boileau ou Bossuet.

Si Châtenay, Anet ou le second Sceaux semblent plutôt avoir fonctionné comme un salon, le premier Sceaux, dans son articulation avec Clagny, a bien été une cour. Cet aspect et la forte hiérarchisation qui le caractérise ne disparaîtront jamais : si d'un côté la duchesse, en marieuse, opère des mésalliances parmi ses proches, elle sait s'insurger lorsque Voltaire s'arroge le droit d'inviter en son nom, comme s'il s'était agi encore d'une simple M^{me} de Fontaine-Martel dans une demeure bourgeoise parisienne.

Le mode d'organisation du mécénat de la première cour est très calqué sur celui de Fouquet dirigé par Pellisson ou celui de Louis XIV confié par Colbert à Chapelain et à Charles Perrault. Un secrétaire indique aux artistes la voie à suivre pour plaire au protecteur et contribuer par leurs productions à la formation d'une image claire. Celle que la duchesse a voulue est double, comme l'était celle de Louis XIV : elle oppose le roi et ses préoccupations sérieuses, politiques ou guerrières, au prince qui, dans Versailles, se délasse. L'une de ses facettes sera celle d'une pédante, une femme que tout intéresse et plus encore ce qui n'est pas du ressort d'une femme de son temps : elle s'intéresse au grec, comme M^{me} Dacier, ou à l'astronomie, comme plus tard M^{me} du Châtelet. C'est aussi un univers intellectuel qui semble avoir été régi par le cartésianisme. Parmi les spectacles qu'elle donne, certains relèvent du grand goût : c'est le cas de *Iphigénie en Tauride* ou d'*Athalie*. À côté de ce goût marqué pour le grand, il faut aussi inscrire son intérêt pour Molière et la revendication du comique, fût-il appuyé jusqu'au scatologique.

Par ailleurs, en publiant les *Divertissements de Sceaux*, elle prenait le risque de la préciosité. Il apparaît très clairement que le modèle de l'hôtel de Rambouillet, puis celui de M^{lle} de Scudéry ont largement contribué à former le ton qui a régné dans la facette « salon » de sa cour. On y voit refluer des genres vieillissants, comme les maximes, les portraits, les chansons, les contes et même la poésie néo-latine avec Santeul. La volonté d'affirmer un ton qui fût dans le sillage du Grand Siècle a conduit la duchesse à s'entourer de gens âgés qui avaient participé à la gloire de Louis XIV : c'est le cas de Genest et de Malézieu, de Fontenelle ou de Baron. C'est un lieu régi par les anciennes conventions de la sociabilité, celle qu'avaient su forger ses illustres devancières.

L'opposition entre le trop sérieux et le trop frivole s'articule autour d'un ton, celui de l'autodérision en vigueur dans l'ordre de la Mouche à miel. La parodie et le pastiche désamorcent la critique. Il apparaît que l'univers des farces et comédies-ballets de Molière a servi de référence. S'en dégage alors ce qui est sans doute l'idée clé de cette vie mondaine, celle de « goût ». C'est le rôle que la duchesse tient lors de la dernière Nuit, celle qui résume l'esprit des précédentes. C'est le mot qu'emploie

à son égard M^{me} de Lambert. Quant à Voltaire, dans son *Temple du Goût*, il rend un vibrant hommage aux proches de la duchesse. Pour Voltaire, elle est celle qui a vu passer le Grand Siècle, qui a œuvré à sa gloire et qui, au XVIII^e siècle, en maintient la hauteur : en cela, elle a bien accompli œuvre de passeur.

Ce colloque a été accompagné de concerts et de spectacles (au Pavillon de l'Aurore et à l'Orangerie), ainsi que d'une exposition (au Château) car il nous a paru que c'est par cette diversité des points de vue que la personnalité exceptionnelle de la duchesse du Maine serait à même de se dévoiler. Toutes ces manifestations étaient des « premières » : aucun colloque n'a jamais été mené sur la duchesse, aucune exposition non plus ; et la musique qui a été entendue était aussi en grande partie inédite, notamment le grand œuvre de Bernier, *Les Nuits de Sceaux*, témoignage le plus important et le plus authentique des Grandes Nuits.

Evidemment, la difficulté était grande de restituer cet art subtil gouvernant la cour de la duchesse du Maine, à la fois grave et léger, sérieux et comique, à la frontière du public et du privé, de l'oral et de l'écrit, du badinage et du débat d'idées. Mais la réflexion menée au sein du colloque, doublée des impressions auditives et visuelles des programmes « vivants » a visé à faire entrevoir les fondements d'une société brillante, raffinée, érudite, animée par un même désir de connaissance, un même goût des fêtes, régie par l'équilibre de l'esprit et de la raison, et à faire revivre ce qui fit de Sceaux, pendant près d'un demi-siècle, l'un des endroits les plus stimulants pour la création.

Nous remercions Madame Cécile Dupont-Logié, directeur du musée de l'Ile-de-France, d'avoir accueilli ce colloque qui s'est tenu du 25 au 27 septembre 2003 à l'Orangerie du Château de Sceaux, ainsi que le Conseil général des Hauts-de-Seine.

La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine

Roland MORTIER

Les trois sont associés si étroitement qu'il est difficile de les scinder. Pourtant le couple du Maine n'a acquis le château qu'en décembre 1699. Il avait appartenu d'abord à Colbert, dont le fils, le marquis de Seignelay, l'avait aménagé à grands frais. S'il faut en croire Saint-Simon, le coût en aurait été exorbitant et le marquis s'y serait ruiné avant de mourir en 1690. Les statues du parc, à elles seules, auraient coûté cent mille livres et le château, un million.

Quels sont donc ces deux nouveaux occupants qui vont associer leur nom au château et à son parc dans notre histoire littéraire ?

Dans ce couple d'exception, le duc joue un peu le rôle du figurant. Né Louis-Auguste de Bourbon, à Saint-Germain-en-Laye, en 1670, des amours de Louis XIV avec madame de Montespan, il sera légitimé par son père, qui le fera duc du Maine et plus tard général des galères. Il mourra à Sceaux en 1736. Son éducation est confiée à la future M^{me} de Maintenon, qui lui vouera une affection toute particulière, peut-être en raison d'une légère infirmité, car l'enfant boitait. C'est sous l'influence de cette préceptrice et de ce que Saint-Simon appelle « son faible de nourrice »¹ que le roi lui préparera un mariage particulièrement brillant. En effet, il lui donnera en épouse une petite-fille du Grand Condé, une des filles de M. le Prince, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon-Condé (1676-1753), dont le titre disait l'ascendance royale.

Les trois filles de M. le Prince étaient, toujours selon Saint-Simon, « extrêmement petites »² et on les appelait « les poupées du sang »³. La future duchesse du

¹ SAINT-SIMON, t. I, p. 46.

² *Ibid.*

³ PIÉPAPE, p. 7.

Maine s'appelait alors M^{lle} de Charolais, sa sœur aînée M^{lle} de Condé et sa cadette M^{lle} d'Enghien.

La carrière ultérieure du jeune époux sera entièrement déterminée par ce mariage, puis par l'invalidation du testament de Louis XIV qui aura pour effet d'accorder la régence du royaume à Philippe d'Orléans, le fils de la fameuse princesse Palatine. Cette décision juridique, dont Saint-Simon a laissé une relation inoubliable dans une des plus belles pages de ses *Mémoires*, va écarter le duc du Maine des lieux du pouvoir et le marginaliser définitivement de la vie politique.

Les jugements sur sa personne, sur son caractère et sur son rôle à Sceaux divergent fortement, si ce n'est sur un point essentiel : sa faiblesse vis-à-vis de sa femme, laquelle l'aurait réduit à un rôle subalterne passablement ridicule. Ceci nous conduit à évoquer l'étonnante personnalité de la petite duchesse, traitée avec mépris comme « petite crapaudine »⁴ par l'impitoyable Palatine, son ennemie déclarée.

L'éducation fort singulière que lui avait imposée M. le Prince n'était pas de nature à faciliter les rapports au sein du jeune couple. Mariée à seize ans à peine, le 19 mars 1692, la jeune épouse devait continuer à se consacrer à l'étude et elle passait sa vie parmi les livres et les savants. Elle en gardera le goût, insolite dans son milieu, comme en fait foi le célèbre tableau peint par de Troy, *La leçon d'astronomie de la duchesse du Maine*. Il faut se souvenir que Fontenelle avait publié en 1686 les *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*. Il apparaît, à lire Saint-Simon, que M. le Prince avait un caractère épouvantable, qui a tout l'air d'un trait de famille : « Il tenait tout réduit sous son joug »⁵. Autoritaire, il était aussi tortueux et sournois, et le mémorialiste parle de sa « folle malice »⁶. Pour assurer la stabilité du couple, il avait fait croire à sa fille que son mari le duc était « d'humeur sauvage » et jaloux de surcroît. A son gendre, il avait fait croire que sa femme était « particulière, adonnée à l'étude et désespérée de changer »⁷. Dès lors, durant les premières années de son mariage, la duchesse fut, selon Saint-Simon, « très obscure à la cour »⁸. Au fil du temps, l'ennui devint insupportable. Le jeune couple finit par constater « qu'ils se désolaient l'un pour l'autre » et que « cette étrange et ridicule tromperie était l'ouvrage de l'extravagante malignité de M. le Prince »⁹.

Revenus de leur erreur, réconciliés avec le monde, les époux changent radicalement leur mode de vie : « M^{me} du Maine ne songea plus qu'à se dédommager du temps perdu, et M. du Maine à lui en fournir tous les moyens possibles. Aussitôt après, ce ne fut plus chez elle que divertissements galants, bals singuliers, fêtes et spectacles »¹⁰. Nous sommes ici encore dans les dernières années du XVII^e siècle, qui s'achèvera par l'achat de Sceaux. Celui-ci « fut une occasion de redoubler les fêtes

⁴ Elisabeth-Charlotte DE BAVIÈRE, duchesse D'ORLÉANS, *Lettre à madame de Ludres*, 15 juillet 1718, dans PALATINE (1989), p. 579.

⁵ SAINT-SIMON, t. I, p. 46.

⁶ *Id.*, t. III, p. 727.

⁷ *Id.*, p. 728.

⁸ *Id.*, p. 727.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*, p. 728.

et les plaisirs dans un lieu qui y était si propre ¹¹ et où M^{me} du Maine, qui voulait vivre pour elle, se mit à passer tous les étés », alors que son mari n’y couchait que très rarement « par la prodigieuse assiduité que le roi exigeait de ses enfants naturels encore plus que des autres » ¹².

Le mémorialiste évoque à maintes reprises cette succession de bals, de fêtes et de spectacles, tout en les réprouvant. C’est ainsi que la princesse d’Harcourt « était fort à Sceaux chez M^{me} du Maine, à qui toute compagnie était bonne pourvu qu’on fût abandonné à ses fêtes, à ses nuits blanches, à ses comédies et à toutes ses fantaisies » ¹³. Il écrit plus loin : « La vie de Sceaux, l’assemblage bizarre des commensaux, les fêtes, les spectacles, les plaisirs de ce lieu étaient chamarrés de ridicule » ¹⁴. Sa critique est d’autant plus acerbe que M^{me} de Saint-Simon était mal vue à Sceaux et qu’elle s’était retirée délibérément « d’un lieu où la compagnie peu à peu s’était mêlée » ¹⁵.

Avec la cruauté habituelle de sa plume, il rapportera au fil des années les « folies de la duchesse du Maine » et la honteuse complaisance de son mari, prêt à toutes les humiliations. En 1702 : « La princesse peu à peu avait secoué tous ses jougs, même celui du roi et de M^{me} de Maintenon, qui enfin la laissèrent vivre à son gré ; ce reste de lien lui déplut. M. du Maine tremblait devant elle ; il mourait toujours de peur que la tête ne lui tournât » ¹⁶. En 1705 :

M^{me} du Maine, depuis longtemps, avait secoué le joug de l’assiduité, de la complaisance et de tout ce qu’elle appelait contrainte ; elle ne se souciait ni du roi, ni de Monsieur le Prince, qui n’aurait pas été bien reçu à contrarier où le roi ne pouvait plus rien, qui était entré dans les raisons de M. du Maine. A la plus légère représentation, il essayait toutes les hauteurs de l’inégalité du mariage et, souvent pour des riens, des humeurs et des vacarmes qui, avec raison, lui firent tout craindre pour sa tête. Il prit donc le parti de la laisser faire, et de se laisser ruiner en fêtes, en feux d’artifice, en bals et en comédies qu’elle se mit à jouer elle-même en plein public et en habits de comédienne, presque tous les jours, à Clagny, maison près de Versailles et comme dedans, superbement bâtie pour M^{me} de Montespan, qui l’avait donnée à M. du Maine depuis qu’elle n’approchait plus de la cour ¹⁷.

Et en 1708 encore :

M^{me} la duchesse du Maine [...] se donna en spectacle, tout l’hiver, à jouer des comédies à Clagny, en présence de toute la cour et de toute la ville [...] M. du Maine, qui en sentait tout le parfait ridicule, et le poids de l’extrême dépense, ne laissait pas d’être assis au coin de la porte et d’en faire les honneurs ¹⁸.

¹¹ Saint-Simon parle ailleurs de « la belle et délicieuse maison de Sceaux » (t. I, p. 751).

¹² *Id.*, t. III, p. 728.

¹³ *Id.*, t. II, p. 587.

¹⁴ *Id.*, t. IV, p. 36.

¹⁵ *Id.*, t. II, p. 223.

¹⁶ *Id.*, t. II, p. 186.

¹⁷ *Id.*, t. II, p. 650-651.

¹⁸ *Id.*, t. III, p. 64-65.

Saint-Simon est choqué au plus haut degré par la passion de la duchesse pour le théâtre :

M^{me} du Maine [...] se mit de plus en plus à jouer des comédies avec ses domestiques et quelques anciens comédiens. Toute la cour y allait ; on ne comprenait pas sa folie de la fatigue de s'habiller en comédienne, d'apprendre et de déclamer les plus grands rôles et de se donner en spectacle public sur un théâtre. M. du Maine, qui n'osait pas la contredire, de peur que la tête ne lui tournât tout à fait, comme il s'en expliqua une fois nettement à Madame la Princesse en présence de M^{me} de Saint-Simon, était au coin d'une porte, qui en faisait les honneurs. Outre le ridicule, ces plaisirs n'étaient pas à bon marché ¹⁹.

Il arrivera à la duchesse de passer les bornes, en 1710 : « gâtée par la complaisance sans bornes de M. du Maine, [elle] était devenue une manière de divinité fort capricieuse, qui se croyait tellement tout dû qu'elle ne croyait plus rien devoir à personne » ²⁰. Elle se permettra d'offenser M^{me} de Lauzun, qui s'en plaindra à la duchesse de Bourgogne, laquelle en parlera au roi. Mais c'est à M. du Maine, et non à sa femme, que le souverain, le soir même, « lavera la tête ».

Si l'étrange couple scandalise le mémorialiste, il semble bien qu'il le fascine. Aussi en a-t-il tracé les portraits au vitriol dans un impitoyable diptyque où la haine politique l'emporte sur le ressentiment personnel :

Avec de l'esprit, je ne dirai pas comme un ange, mais comme un démon, auquel il [le duc] ressemblait si fort en malignité, en noirceur, en perversité d'âme, en desservices à tous, en services à personne, en marches profondes, en orgueil le plus superbe, en fausseté exquise, en artifices sans nombre, en simulations sans mesure, et encore en agréments, en l'art d'amuser, de divertir, de charmer quand il voulait plaire, c'était un poltron accompli de cœur et d'esprit et, à force de l'être, le poltron le plus dangereux, et le plus propre, pourvu que ce fût par-dessous terre, à se porter aux plus terribles extrémités pour parer ce qu'il jugeait avoir à craindre, et se porter aussi à toutes les souplesses et les bassesses les plus rampantes, auxquelles le diable ne perdait rien. Il était de plus poussé par une femme de même trempe, dont l'esprit, et elle en avait aussi infiniment, avait achevé de se gâter et de se corrompre par la lecture des romans et des pièces de théâtre, dans les passions desquelles elle s'abandonnait tellement, qu'elle a passé des années à les apprendre par cœur et à les jouer publiquement elle-même. Elle avait du courage à l'excès, entreprenante, audacieuse, furieuse, ne connaissant que la passion présente et y postposant tout, indignée contre la prudence et les mesures de son mari, qu'elle appelait misères de faiblesse, à qui elle reprochait l'honneur qu'elle lui avait fait de l'épouser, qu'elle rendit petit et souple devant elle en le traitant comme un nègre, le ruinant de fond en comble sans qu'il osât proférer une parole, souffrant tout d'elle dans la frayeur qu'il en avait, et dans la terreur encore que la tête achevât tout à fait de lui tourner. Quoiqu'il lui cachât assez de choses, l'ascendant qu'elle avait sur lui était incroyable, et c'était à coups de bâton qu'elle le poussait en avant ²¹.

¹⁹ *Id.*, t. II, p. 868.

²⁰ *Id.*, t. III, p. 730.

²¹ *Id.*, t. II, p. 939.

A ce témoignage accablant, il faut en toute justice opposer celui de la plus proche collaboratrice de la duchesse, cette Rose Delaunay dont elle découvrit les dons littéraires, qu'elle maria à un officier des gardes suisses de son mari, et qui devint ainsi en littérature M^{me} de Staal-Delaunay. Victime des exigences et des caprices de sa maîtresse et bienfaitrice, la mémorialiste tant appréciée par Sainte-Beuve ne cachera pas sa sympathie pour le pauvre mari opprimé. A ses yeux, le duc avait « un esprit éclairé, fin et cultivé », il possédait « toutes les connaissances d'usage, et spécialement celle du monde, au souverain degré ». « Doué de tout ce qui rend aimable dans la société, il ne s'y prêtait qu'avec répugnance »²².

En revanche, pour avoir vécu dans la plus grande intimité avec la duchesse, elle tournera en défaut jusqu'à ses qualités :

Elle croit en elle, de la même manière qu'elle croit en Dieu et en Descartes, sans examen et sans discussion [...]. Elle a des connaissances sans un vrai savoir. On n'a point de conversation avec elle ; elle ne se soucie pas d'être entendue, il lui suffit d'être écoutée²³.

L'acidité de ces lignes n'est sans doute que l'effet d'un ressentiment longtemps étouffé sous le masque de la révérence et de l'admiration. Dans les papiers de Horace Walpole, révélés dans l'admirable édition de Yale, figure un portrait bien plus flatteur de la duchesse par M^{me} de Staal. Il correspond mieux aux conventions de l'époque et à la situation sociale de son auteur, dans la mesure où il est de ceux qu'on pouvait lire dans les salons littéraires ou communiquer par écrit aux intimes :

Semblable à la lumière qui est l'assemblage de toutes les couleurs et ne peut être représentée par aucune d'elles, il faut voir cette princesse et l'entendre, pour savoir ce qu'elle est. J'essaierai cependant de crayonner quelques-uns de ses traits au risque de les défigurer.

La justesse et la netteté sont le caractère de son esprit : le feu, la vivacité, le naturel en sont l'ornement ; la gaieté, les grâces nobles achèvent sa parure. Son génie lumineux lui rend les objets si palpables, qu'il s'irrite contre ceux qui du milieu de leurs ténèbres, n'aperçoivent pas ces mêmes objets, ou ne les voient que confusément. La finesse de sentiment, qui forme le goût, lui en donne un exquis en tout genre.

Son Altesse Sérénissime a acquis par sa pénétration les connaissances où les autres ne parviennent que par de pénibles études ; tout ce qu'elle a voulu savoir, elle l'a su en tournant simplement les yeux de ce côté-là, et tout ce qui s'est placé dans sa tête n'y a jamais reçu la moindre altération. Les choses qui l'ont affectée, s'y conservent si entières, que souvent je lui ai ouï redire de longues conversations dont le récit prenait le même temps qu'elles avaient duré, gardait le même ordre et ne laissait aucune syllabe en arrière. Sa mémoire cependant ne se charge pas indifféremment de tout ; elle ne retient que ce qui l'a intéressée, ou ce qui mérite par soi-même d'être retenu.

²² STAAL, t. III, p. 189-190.

²³ Cité dans Francisque BOUILLON, *Histoire de la philosophie cartésienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. I, p. 442.

Madame la duchesse du Maine possède l'art de la parole au souverain degré, non seulement dans ce qui fait l'éloquence du discours, mais en ce qui constitue la véritable éloquence. Aucun moyen de persuasion ne lui échappe et ne manque d'être mis à sa place : la gradation de lumière, qui approche ou fait fuir les objets, ne peut être mieux ménagée qu'elle l'est dans ses peintures ; le vif éclat des couleurs qu'elle emploie, confond tout à coup ceux qui ne sont pas capables d'arriver par degrés à la conviction, où elle entraîne les autres par la force et l'enchaînement de ses raisons, aussi dompte-t-elle également les esprits forts et faibles. Elle aime à soumettre, et s'y sent encouragée, moins par la supériorité de son rang, que par le sentiment que la nature inspire à ceux qu'elle a rendus dignes de commander. Ses volontés sont absolues et invariables : la résistance les affermit ; le courage que lui ont transmis les héros dont elle tient le jour, riche héritage qu'elle réserve pour l'employer dignement, ne lui a jamais manqué dans les occasions importantes : c'est alors qu'elle prend de nouvelles forces et se rend maîtresse d'elle-même. Ses sentiments vifs, impétueux, qui semblent indomptables, subitement arrêtés par une raison supérieure, laissent agir sans la troubler ; effort qui a d'autant plus de prix, qu'il est moins préparé par l'habitude.

M^{me} la duchesse du Maine, singulièrement vraie, ne se montre point comme ces divinités entourées de nuages, elle se présente sans aucun voile, dit ce qu'elle pense d'elle comme ce qu'elle penserait d'un autre, dédaignant l'artificieuse modestie qui laisse voir ce qu'elle semble cacher.

Ses goûts sont vifs et constants, ses liaisons indissolubles ; sensible à l'amitié, ardente à servir ceux qui lui sont dévoués, elle reçoit avec grâce les hommages d'une nombreuse cour empressée à lui plaire, recherche, honore et chérit le mérite. Elle aime les plaisirs et sait les faire naître. Son âme élevée, faite pour les grandes choses, se prête sans effort aux plus petites par une espèce d'universalité qui embrasse tout sans rien confondre ²⁴.

Le président Hénault, historien de la France et auteur dramatique très recherché dans les salons de l'époque, porte sur la duchesse un jugement nuancé. Il l'admire pour son esprit, son éloquence, son badinage et sa politesse, mais il la trouve parfois « injuste, avantageuse, tyrannique ». Il apprécie sa faculté de « raconter avec une gaieté infinie », qualité que son mari « efface par son extrême naïveté » ²⁵. Une autre mémorialiste n'épargnera ni le duc, ni la duchesse. Il s'agit de M^{me} de Caylus, de qui on aurait attendu plus de bienveillance puisqu'elle était la nièce de M^{me} de Maintenon. Pour elle, le duc manquait « de courage d'esprit » et sa timidité naturelle l'éloignait du commerce des hommes ; sa femme « abusa de sa douceur » ²⁶.

M^{me} du Deffand, la fidèle compagne du vieux président Hénault, habituée comme lui de la cour de Sceaux, a laissé de son hôtesse et amie un portrait tout en contrastes

²⁴ Marguerite-Jeanne CORDIER DELAUNAY, baronne DE STAAL, *Portrait de la duchesse du Maine*, dans Horace WALPOLE, *Correspondence*, W. S. LEWIS (éd.), New Haven, Yale University Press, t. VIII, p. 111-112. L'éditeur américain tient ce portrait pour « *apparently unpublished* ». Je remercie Manuel Couvreur de m'en avoir communiqué le texte.

²⁵ HÉNAULT, p. 131 et s.

²⁶ Marthe-Marguerite LE VALLOIS DE VILLETTE-MURSAY, marquise DE CAYLUS, *Souvenirs*, Bernard NOËL (éd.), Paris, Mercure de France (« Le temps retrouvé »), 1965, p. 43.

et en pointes acérées qui s'accorde parfaitement à la lucidité impitoyable de la célèbre correspondante de Voltaire :

Madame la D... a toutes les manières d'un enfant, elle en a les défauts et les agréments : sa gaieté, ses chagrins, sa bonne ou mauvaise humeur sont comme dans la première jeunesse ; tout ce qu'elle a vu et appris dans son enfance lui fait une impression si forte, que rien n'a pu l'affaiblir. Descartes est le philosophe en qui elle croit, et elle n'est accessible à aucun doute sur les vérités de la religion. La profondeur et la subtilité de son esprit ne servent qu'à la confirmer dans ses opinions ; elle rejette, méprise et n'écoute point tout ce qui y est contraire.

Elle a beaucoup d'esprit, rien n'échappe à ses recherches et à sa pénétration, elle est éloquente, elle a de l'art, de la finesse et beaucoup de vérité ; elle a de la grâce et de la noblesse dans les manières et dans les discours ; elle veut fortement ce qu'elle désire ; aucune excuse ne lui paraît bonne lorsqu'on ne se soumet pas à ses volontés. Elle est d'habitude au point de ne pouvoir se passer de ceux qu'elle aime le moins quand elle est accoutumée à les voir. Je ne peux me passer, dit-elle ingénument, des choses dont je ne me soucie point.

Madame a été accoutumée dès son enfance à être obéie et approuvée ; son amour-propre n'a fait de chemin que celui qu'on lui a fait faire ; si elle a un peu de vanité, du moins elle est sans orgueil ; elle aime les louanges, mais elle les reçoit avec tant de politesse qu'on croirait qu'elle n'y est sensible que par l'estime qu'elle fait de ceux qui les lui donnent.

Elle n'est ni médisante, ni moqueuse, elle fait peu d'attention aux défauts, aux ridicules et peut-être aux agréments des gens qu'elle voit, elle s'amuse de ce qui l'environne sans s'en occuper ; un homme d'esprit a dit qu'elle ne sortait jamais de chez elle et qu'elle mettait rarement la tête à la fenêtre.

Enfin Madame réunit beaucoup de bonnes et grandes qualités qui paraissent contraires : de la dignité avec de la familiarité, une extrême vérité avec de la finesse et de l'adresse, une bonne opinion d'elle-même sans mépris pour les autres, un grand fonds de religion avec beaucoup de goût pour les plaisirs ²⁷.

L'image qui se dégage de ces témoignages est évidemment marquée par les préjugés des mémorialistes et par leur position personnelle. Elle ne devrait pas nous faire oublier le rôle important qu'a joué la cour de Sceaux entre 1700 et 1750 dans la vie sociale et intellectuelle de l'époque, si l'on met à part la pseudo-conspiration de Cellamare et les avanies qui en résultèrent pour les ennemis du Régent. Elle attirait, Saint-Simon en convient, outre l'élite des grandes familles, bon nombre d'intellectuels et d'écrivains séduits par la personnalité originale de l'organisatrice des festivités et des divertissements restés attachés au nom de Sceaux dans la mémoire collective.

L'organisateur des fêtes de Sceaux était un intellectuel de haut niveau, à la fois mathématicien, helléniste et poète, Nicolas de Malézieu (1650-1727), dont le nom a survécu parce qu'il eut le courage de dire à Voltaire, auteur de *La Henriade*, que « les Français n'ont pas la tête épique » ²⁸. Il fut au service du duc en qualité de secrétaire

²⁷ Marie DE VICHY DE CHAMROND, marquise DU DEFFAND, *Portrait de M^{me} la duchesse du Maine*, dans Horace WALPOLE, *op. cit.*, t. VIII, p. 113-114, avec la même mention « *apparently unpublished* ».

²⁸ VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique, Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1877, t. VIII, p. 363.

général aux galères et trempa ensuite dans l'affaire dite de Cellamare. Il fut surtout le metteur en scène et l'animateur des fameux *Divertissements* qui rassemblaient les contributions des familiers du lieu, tels que Chaulieu, l'abbé Genest et Malézieu lui-même, de qui Voltaire parle avec respect dans son *Catalogue des écrivains français du siècle de Louis XIV* : « Il se fit une réputation par sa profonde littérature. M^{me} la duchesse du Maine fit sa fortune »²⁹.

En dehors des habitués, qui pratiquaient surtout la poésie légère, on y vit fréquemment à Sceaux un jeune écrivain de grand avenir, qui s'y préparait plutôt à une intense production théâtrale. Il s'agit de Voltaire qui fréquenta la petite cour de 1712 à 1717, puis de 1746 à 1750.

Si nous savons maintenant, grâce à Jacqueline Hellegouarc'h, que c'est au cours des divertissements de Sceaux que Voltaire écrivit ses premiers contes, *Le crocheteur borgne* et *Così sancta*, c'est d'abord en qualité de poète léger, et ensuite surtout en tant que poète dramatique qu'il s'y manifesta. Ce choix est le reflet fidèle du statut littéraire de Voltaire avant 1750, mais aussi de l'image qu'il se fait de lui-même et du terrain qu'il a choisi pour exceller. C'est par rapport à Corneille et à Racine qu'il veut situer son originalité dans la pratique d'une tragédie historique, c'est-à-dire résolument politique.

Dans sa très importante *Épître dédicatoire* à la tragédie *Oreste* (1750), il lie directement sa conception de la tragédie sans amour à l'érudition et à l'éloquence de Malézieu, capable de réciter de mémoire, dans la langue d'origine, d'admirables passages de Sophocle et d'Euripide. Il affirme que l'idée de son sujet lui est venue lors d'une représentation d'*Iphigénie en Tauride* organisée à Sceaux le 5 août 1713 par Malézieu. Ce rapport au milieu de Sceaux se serait prolongé, puisqu'à l'en croire, c'est à la demande et à l'intention de la duchesse du Maine qu'il aurait composé trois pièces, *Oreste*, *Catilina* (qui deviendra *Rome sauvée* pour occulter la rivalité avec le *Catilina* de Crébillon) et *Sémiramis*. Si la dette intellectuelle va à l'adepte inconditionnel de la tragédie grecque qu'était Malézieu, Voltaire n'a jamais fait mystère de sa reconnaissance profonde envers la duchesse pour l'estime qu'elle lui accordait ouvertement. Condorcet souligne à bon droit cet attachement dans sa biographie de Voltaire :

Cette princesse aimait le bel esprit, les arts, la galanterie : elle donnait dans son palais une idée de ces plaisirs ingénieux et brillants qui avaient embelli la cour de Louis XIV et ennoblis ses faiblesses. Elle aimait Cicéron, et c'était pour le venger des outrages de Crébillon qu'elle excita Voltaire à faire *Rome sauvée*³⁰.

A lire les impromptus et les épîtres que le poète adresse à M^{me} du Maine, il est évident qu'il a été sensible avant tout au poids social et à la considération que lui valait cette protection. Elle lui venait moins de la petite cour elle-même que de

²⁹ VOLTAIRE, *Le siècle de Louis le Grand*, Antoine ADAM (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, t. II, p. 253.

³⁰ Marie-Jean-Antoine Nicolas DE CARITAT, marquis DE CONDORCET, *Vie de Voltaire*, [s.l.], Société littéraire typographique, 1789, p. 62-66.

l'illustre lignée de la duchesse, qu'il souligne avec insistance et sur laquelle il revient dans son *Siècle de Louis XIV*.

L'épître LXXVII (1747) destinée à célébrer la victoire de Lawfeld et le rôle du fils de la duchesse s'achève sur cet appel :

Cessez, cessez, digne sang de Bourbon
De ranimer mon timide Apollon
Et laissez-moi tout entier à l'histoire.
C'est là qu'on peut, sans génie et sans art,
Suivre Louis de l'Escaut jusqu'au Jart ³¹.

Le petit poème CLXIII (sans date) condense le compliment en quelques vers :

Vous en qui je vois respirer
Du Grand Condé l'âme éclatante,
Dont l'esprit se fait admirer
Lorsque son aspect nous enchante,
Il faut que mes talents soient protégés par vous,
Ou toutes les vertus auront lieu de se plaindre ;
Et je dois être à vos genoux,
Puisque j'ai des vertus et des grâces à peindre ³².

Il lui adresse, en 1727, une charmante lettre mi-prose, mi-vers, où il évoque son séjour à la Bastille et la captivité de la duchesse :

Toutes les princesses malencontreuses, qui furent jadis retenues dans des châteaux enchantés par des nécromants, eurent toujours beaucoup de bienveillance pour les pauvres chevaliers errants à qui même infortune était advenue. Ma Bastille, Madame, est la très humble servante de votre Châlons, mais il y a une très grande différence entre l'une et l'autre :

Car à Châlons les Grâces vous suivirent,
Les jeux badins prisonniers s'y rendirent [...]

Puissiez-vous mener désormais une vie toujours heureuse, et que la tranquillité de votre séjour de Sceaux ne soit jamais interrompue que par de nouveaux plaisirs ! Les agréments seuls de votre esprit peuvent suffire à faire votre bonheur.

Dans ses écrits le savant Malézieu
Joignit toujours l'utile à l'agréable ;
On admira dans le tendre Chaulieu
De ses chansons la grâce inimitable.
Il vous fallut les perdre un jour tous deux,
Car il n'est rien que le temps ne détruise ;
Mais ce beau dieu qui les arts favorise
De ses présents vous enrichit comme eux,
Et tous les deux vivent dans Ludovise ³³.

³¹ VOLTAIRE, t. X, p. 338.

³² *Id.*, p. 535.

³³ *Id.*, *Lettre à la duchesse du Maine*, ca janvier 1720 (D89).

Bien plus tard, le 14 août 1749, il lui écrit de Lunéville, où il vit avec M^{me} du Châtelet :

Madame, Votre Altesse Sérénissime est obéie, non pas aussi bien, mais du moins aussi promptement qu'elle mérite de l'être. Vous m'avez ordonné *Catilina*, et il est fait. La petite-fille du Grand Condé, la conservatrice du bon goût et du bon sens, avait raison d'être indignée de voir la farce monstrueuse du *Catilina* de Crébillon trouver des approbateurs [...] j'ai fait la pièce en huit jours. Vous aurez la bonté, Madame, d'y compter aussi huit nuits. Enfin l'ouvrage est achevé. Je suis épouvanté de cet effort. Il n'est pas croyable, mais il a été fait pour madame la duchesse du Maine [...] Protégez donc, Madame, ce que vous avez créé [...] Je ne me console point de n'être pas aux pieds de Votre Altesse dans Anet. C'est là que j'aurais dû travailler, mais votre royaume est partout ³⁴.

En janvier 1750, la duchesse n'a pas daigné assister à la représentation d'*Oreste* et Voltaire s'en plaint amèrement :

Ma protectrice, quelle est donc votre cruauté de ne vouloir plus que les pièces grecques soient du premier genre ? Auriez-vous osé proférer ces blasphèmes du temps de M. de Malézieu ? Quoi, j'ai fait *Electre* pour plaire à Votre Altesse Sérénissime, j'ai voulu venger Sophocle et Cicéron en combattant sous vos étendards, j'ai purgé la scène française d'une plate galanterie dont elle était infectée, j'ai forcé le public aux plus grands applaudissements, j'ai subjugué la cabale la plus envenimée, et l'âme du Grand Condé, qui réside dans votre tête, reste tranquillement chez elle, à jouer au cavagnol et à caresser son chien ³⁵ !

Une lettre à d'Argental, du 28 août 1749, nous permet de mieux comprendre le dépit de l'écrivain tiraillé entre deux protectrices, à ménager l'une autant que l'autre, la duchesse du Maine, gloire déclinante, et M^{me} de Pompadour, dans tout l'éclat de sa beauté et de son pouvoir. Du moins devait-il à la première de l'avoir soutenu à un moment décisif et il ne pouvait négliger son ascendant : « J'aurai besoin de sa protection, elle n'est pas à négliger. M^{me} la duchesse du Maine tant qu'elle vivra disposera de bien des voix et fera retentir la sienne » ³⁶.

Finalement, ce que Voltaire aura particulièrement aimé dans cette femme originale, c'est précisément ce que lui reprochait Saint-Simon, c'est sa folie du théâtre qui la poussait à jouer elle-même sur la scène et à se commettre avec des comédiens, gens réputés infréquentables. Il écrira encore de Berlin, le 18 décembre 1752, à M. de Thibouville, peu avant la mort de la duchesse : « c'est une âme prédestinée, elle aimera la comédie jusqu'au dernier moment et quand elle sera malade je vous conseille de lui administrer quelque belle pièce au lieu d'extrême onction » ³⁷.

On aurait pu s'attendre à ce que M^{me} du Deffand évoque fréquemment le milieu littéraire de Sceaux dans son abondante correspondance. Or, les rares allusions à la duchesse y touchent à des aspects mineurs, mais d'autant plus curieux, de sa

³⁴ *Id.*, 14 août 1749 (D3979).

³⁵ *Id.*, [12-19 janvier 1750] (D4105).

³⁶ *Id.*, *Lettre à d'Argental*, 28 août 1749 (D3995).

³⁷ *Id.*, *Lettre à la duchesse du Maine*, 18 décembre 1752 (D5115).

singulière personnalité. Il s'agit, par exemple, de son goût pour la chanson satirique, peu remarqué par les contemporains. Dans une lettre à Voltaire du 26 octobre 1765, où il est question du snobisme (sans employer le mot), elle dit se souvenir souvent « d'une chanson que madame la duchesse du Maine avait fait[e] sur un intendant de M. le duc du Maine, qui dans ses audiences affectait toutes les manières de son maître. Cette chanson finissait ainsi : *Chacun dit, connaissant Brillon, la faridondaine, etc. / Voilà Monseigneur travesti, biribi, etc.* »³⁸. Dans une lettre plus tardive, à Horace Walpole, datée du dimanche 13 avril 1777, elle se dit plongée dans les mémoires du maréchal de Noailles où elle n'apprécie que ce qui ne touche pas à la guerre, et elle ajoute :

Ce maréchal qui donnait tant de beaux conseils était un fou. Il me prend envie de vous dire une chanson de feu madame la duchesse du Maine, sur lui et sur Law. La voici :

Votre Law est un filou,
Disait au Régent Noailles ;
Et l'autre, par représailles :
 Votre duc n'est qu'un fou.
C'est ainsi qu'à toute outrance
Ils se sont fait la guerre entre eux ;
Mais le malheur de la France,
C'est qu'ils disent vrai tous deux³⁹.

Pour le fond, M^{me} du Deffand semble n'avoir retenu des propos de la duchesse que celui qui marquait son incapacité à se détacher des menues choses de la vie en leur accordant trop de valeur. Elle confie à Walpole, dans une lettre du mercredi 19 décembre 1770 :

Si l'on se soumettait à la raison, on se mettrait au-dessus de tout événement, on se détacherait de tout, on se passerait de tout : mais il faudrait avoir du courage. C'est un don qu'on reçoit de la nature et qu'elle ne m'a pas accordé. J'éprouve tous les jours qu'on avait grand tort d'être étonné de l'aveu que faisait madame la duchesse du Maine : *Je ne suis point assez heureuse*, disait-elle, *pour pouvoir me passer des choses dont je ne me soucie pas*. J'enchérirais sur elle, et j'ajouterais : de celles que je méprise. Ah ! oui, il y a bien des choses que je méprise et que la crainte de l'ennui me rend nécessaires⁴⁰.

Elle reviendra sur le même sujet, avec le même correspondant, dans une lettre du 21 septembre 1774 où elle dit son désir de pouvoir se passer de tous ceux qui l'environnent et qui sont livrés à l'ambition et à l'intrigue.

Que n'ai-je le bonheur de pouvoir me passer de tous ! Mais cela n'est pas en mon pouvoir ; je suis comme était feu madame la duchesse du Maine : « je ne puis me passer », disait-elle, « des choses dont je ne me soucie pas ». Voilà comme sont les

³⁸ Marie DE VICHY DE CHAMRON, marquise DU DEFFAND, *Lettre à Voltaire*, 26 octobre 1765 (D12953).

³⁹ *Id.*, *Lettre à Horace Walpole*, 13 avril 1777, dans *Correspondence, op. cit.*, t. vi, p. 432.

⁴⁰ *Id.*, 19 décembre 1770, t. iv, p. 496.

caractères faibles, et voilà celui que la nature m'a donné ; et voilà comme je retombe à vous parler de moi ⁴¹.

Le renom posthume de la duchesse et de sa cour tient en définitive à la place qu'elles occupent dans les passionnants *Mémoires* de M^{me} de Staal-Delaunay ⁴². C'est à bon droit que d'Alembert, le dernier familier de l'hôtel Moras où la duchesse termina son existence, a pu écrire à M^{me} du Deffand en apprenant la mort de M^{me} du Maine, le 23 janvier 1753 : « La duchesse du Maine est morte ! Voici le moment d'imprimer les mémoires de M^{me} de Staal » ⁴³. C'est donc à ces pages inspirées à la fois par l'admiration et le ressentiment, à ce texte que Sainte-Beuve tenait pour un classique de notre littérature, que je renvoie ceux qui voudraient prolonger cette promenade dans le passé de Sceaux, à défaut de pouvoir le faire dans les salons d'un château disparu.

⁴¹ *Id.*, 21 septembre 1774, t. VI, p. 95.

⁴² Que Walpole commente dans une note (*op. cit.*, t. VIII, p. 114). Il y évoque une visite à Sceaux, où le comte d'Eu a succédé à sa mère et passe son temps à la chasse. Il remarque que le boudoir de la duchesse est resté intact, par la volonté de son fils : on y voit encore des cartes à jouer et des chandelles sur une table. Dans une petite pièce voisine, il a vu des peintures murales représentant des personnages à tête de singe causant avec la duchesse et sa fille, représentées en déesses. M^{me} du Maine serait-elle devenue un personnage de musée, sinon de légende, après sa mort ?

⁴³ Cité par Gérard Doscot, dans son introduction aux *Mémoires de madame de Staal-Delaunay*, Paris, Mercure de France (« Le temps retrouvé »), 1970, p. 9.

Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIII^e siècle

Katia BÉGUIN

La cour de Louis XIV, ses fastes sans précédent, le déploiement d'un mécénat monarchique d'une ampleur inégalée ont estompé les patronages artistiques princiers et aristocratiques, qui paraissent subir durant la seconde moitié du XVII^e siècle une longue éclipse, pour renaître, dotés d'un éclat et d'un attrait nouveaux, au crépuscule du règne du Roi-Soleil. Deux facteurs majeurs concourent à cet effacement : d'une part, la surcapacité économique et le potentiel supérieur de consécration du mécénat monarchique détournent une partie des artistes et des savants de protecteurs ou de commanditaires secondaires ; d'autre part, la résidence quasi obligée des grands à la cour a pour conséquence évidente de les ramener au rôle de spectateurs des prodigalités et des divertissements royaux. De fait, le mécénat du Grand Condé, aïeul de la duchesse du Maine, s'épanouit dans le cadre du château de Chantilly, en dehors d'une cour que le prince ne fréquente que de manière intermittente. Et la désertion, momentanée ou durable, d'une partie de la haute noblesse de Versailles de la fin du règne, si souvent dépeint comme compassé, glacé, ennuyeux, se traduit par la renaissance des festivités, des raffinements et des mécénats aristocratiques. Comme à Chantilly, à Saint-Maur, à Meudon, à Saint-Cloud et bientôt à Paris, le château de Sceaux, acheté par le duc et la duchesse du Maine à la fin de l'année 1699, devient l'exil des « échappés du premier Versailles », pour reprendre une formule d'André Maurel¹. Ce transfert, ce basculement du centre de gravité des choses de l'esprit et de l'art vers des pôles nouveaux, satellites de plus en plus détachés de l'orbite curiale, a suscité des interprétations historiographiques divergentes, qui ont cependant pu être nourries toutes ensemble par l'activité et la destinée de la duchesse du Maine. Pour les

¹ MAUREL, p. 69.

résumer de façon sommaire, l'une d'elles fait des cours princières comme des salons des XVII^e et XVIII^e siècles (la société de la duchesse est tantôt qualifiée de cour, tantôt de salon) les foyers d'une opposition plus ou moins sourde, sinon la manifestation d'une rivalité face au pouvoir monarchique, quand l'autre situe le mécénat ou la sociabilité aristocratiques dans le registre de l'*otium*, des délices privées, intimes, de grands seigneurs amateurs d'art, de belles-lettres ou de sciences. Bref, c'est la dimension politique du patronage artistique et des pratiques sociables de la haute noblesse qui se trouve en cause, soit pour être exacerbée dans le cadre d'un face-à-face avec le pouvoir et la cour, soit pour être niée purement et simplement. Dans l'un et l'autre cas, on a à la fois étreint l'horizon du mécénat aristocratique et masqué sa finalité véritable, comme je tenterai de le montrer à l'aide des exemples des princes de Condé et de la duchesse du Maine.

Sceaux : un écrin indispensable au statut nouveau du duc du Maine

Une tradition solidement ancrée relie l'épanouissement de l'activité mécénique de la duchesse du Maine à sa rupture inaugurale avec la cour, fondée sur un désappointement : la création du fameux rang intermédiaire, par l'édit de mai 1694, qui situait les fils légitimés du roi (et donc le duc du Maine) entre les princes du sang et les ducs et pairs ². Cette explication se fonde avant tout sur le témoignage du duc de Saint-Simon, adversaire de la cause des bâtards et plein d'une animosité particulière envers le duc et la duchesse du Maine. Le mémorialiste ne manque pas une occasion de souligner les prétentions insatiables de la duchesse, obstinée à recouvrer par les préséances et la faveur royale la position due à sa naissance et perdue par son mariage ³. S'il est fort probable que ce retrait progressif ait épargné à la duchesse du Maine l'humiliante rétrogradation par rapport aux autres princesses du sang que traduisaient symboliquement les préséances curiales, si l'on peut admettre que le château de Clagny, trop proche de Versailles, n'ait pas suffi à cet éloignement, il reste bien difficile de rattacher à un revers politique les premières festivités données à Châtenay, chez l'avocat Malézieu, puis l'acquisition de Sceaux, à la fin de l'année 1699. Certes, il faut se garder de considérer l'ascension des fils illégitimes du roi dans l'optique téléologique qui est délibérément adoptée par le duc de Saint-Simon, là encore, dans sa récapitulation des « degrés rapides des bâtards ». Ce rappel, qui figure à l'année 1714 des *Mémoires*, transforme les faveurs du roi à l'égard du duc du Maine et du comte de Toulouse en autant d'échelons inéluctables qui les ont conduits du néant à la monstrueuse usurpation finale qu'est l'habileté à succéder à la couronne ⁴.

Il n'est pas besoin de cette assimilation ultime aux princes du sang pour mesurer la puissance et le crédit du duc du Maine dans les années 1698-1699, au terme

² Ainsi Maurel (p. 37-38), qui trouve d'autant plus de cohérence à ce rapprochement qu'il situe le fameux édit en 1696, et non en 1694.

³ SAINT-SIMON, t. II, p. 939. Il dépeint la duchesse « indignée contre la prudence et les mesures de son mari, qu'elle appelait misères de faiblesse, à qui elle reprochait l'honneur qu'elle lui avait fait de l'épouser ».

⁴ *Id.*, t. IV, p. 805-821.

d'une distribution d'honneurs, de charges et de gouvernements qui fut un efficace instrument de régulation et de rectification de la hiérarchie aristocratique, largement utilisé par Louis XIV pour établir ses fils naturels ⁵. L'achat de Sceaux, peut-être avec l'aide financière du monarque ⁶, parachève cette élévation, répond à l'impératif de magnificence et de libéralité dont la littérature politique a fait une obligation des princes depuis la Renaissance. Cette exigence est devenue plus impérieuse encore avec le règne personnel de Louis XIV où grands seigneurs et ministres font tous édifier des châteaux à proximité de la cour. Le château de Sceaux, reconstruit sur les ordres de Colbert, embelli par Seignelay, se conforme en tous points à la conception normative de la demeure de plaisance qui triomphe alors, telle que l'a caractérisée André Chastel : « la formule du château uni à la nature et exalté par le décor avait plus de succès que jamais, avec le développement des jeux d'eau, des grottes à surprise, des automates et des mises en scène » ⁷. Dans cet archétype, les jardins, avec leurs aménagements hydrauliques représentent un élément essentiel ; les performances des fontaines et des cascades alimentées par le détournement de cours d'eau obtenu moyennant des dépenses considérables, sont autant de signes de la munificence des possesseurs. Conçus par André Le Nôtre, ceux de Sceaux, renommés pour leur beauté, sacrifient à cette mode de la prouesse et de l'abondance hydraulique, comme ceux de Versailles, du prince de Condé à Chantilly, ou encore du duc d'Orléans à Saint-Cloud. Doté de tous les attributs du château moderne (grand canal, orangerie, ménagerie, parterres de broderies, outre le célèbre pavillon de l'Aurore), le château offre un écrin nécessaire à la grandeur nouvelle du duc du Maine, et non à la seule fantaisie capricieuse de son épouse, comme on l'a parfois écrit, toujours sur la foi de Saint-Simon. Du reste, Emmanuel Le Roy Ladurie a souligné combien ces affirmations du petit duc nourrissaient sa caractérologie du bâtard, fondée sur des valeurs aux antipodes de celles qui sont attachées à l'identité aristocratique : la poltronnerie, l'avarice du duc du Maine, s'opposent ainsi à l'audace et à la munificence de la duchesse, née princesse du sang ⁸. Au vrai, le duc du Maine prend à cœur, sitôt l'acquisition de Sceaux faite, d'embellir des jardins qui offriront le cadre de la plupart des divertissements organisés dès 1703.

La réalité de cette association entre le lieu et son maître se mesure à la lecture des innombrables descriptions de châteaux, dont la vogue s'est accrue tout au long du siècle. Il faut quitter ici la fenêtre monographique pour considérer la multitude

⁵ Je renvoie sur ce point à mon article, « Louis XIV et l'aristocratie : coup de majesté ou retour à la tradition ? », *Histoire, économie et société*, 2000, n° 4 (« Louis XIV et la construction de l'Etat royal [1661-1672] »), p. 497-512, et plus particulièrement à la page 511, pour le duc du Maine.

⁶ C'est encore une supposition de Saint-Simon : « Aux dépenses prodigieuses de M^{me} du Maine, on peut présumer que M. du Maine n'aurait pas été en état de faire une telle acquisition sans les bontés ordinaires du roi pour lui » (SAINT-SIMON, t. I, p. 751).

⁷ André CHASTEL, « Le palais d'Apollidon », dans *Culture et demeures en France au XVII^e siècle*, Paris, Julliard (« Conférences, essais et leçons du Collège de France »), 1989, p. 108.

⁸ Emmanuel LE ROY LADURIE, *Saint-Simon ou le système de la cour*, Paris, Fayard, 1997, p. 160.

de représentations, tant littéraires que picturales, qui célèbrent les merveilles des demeures aristocratiques ou princières comme autant de signes d'une munificence dont elles augmentent la visibilité et la notoriété, au-delà du cercle des invités ou des visiteurs. Descriptions, éloges du lieu, vues gravées sont en effet autant de représentations qu'il faut se garder de considérer comme des documents informatifs, puisque leur vocation est de produire des « effets imaginaires », d'installer le « simulacre », comme Louis Marin nous l'a enseigné⁹. Toutes ces estampes, qu'elles concernent Versailles, Chantilly, Saint-Cloud ou même le Sceaux de Colbert, privilégient invariablement les jardins dont elles soulignent l'immensité à l'aide de plans et de vues à vol d'oiseau, comportent toujours les mêmes exagérations des performances hydrauliques ou végétales, illustrant une thématique de la profusion du rare qui se retrouve aussi dans les relations de fêtes ou les descriptions textuelles des demeures. Ces recueils des plus belles demeures royales et aristocratiques, dont des aquafortistes comme les Pérelle ou les Sylvestre se sont fait une spécialité durant le règne personnel de Louis XIV, inaugurent une tradition durable. Elle se perpétue notamment avec les quelque quatre-vingt planches gravées de Jacques Rigaud (1681-1754), datées de 1736, regroupées dans un recueil intitulé *Diverses vues du château de Sceaux appartenant à M^{gr} le duc du Maine*. Ces gravures révèlent à tous ceux qui ne peuvent pas les voir les splendeurs et les aménagements nouveaux du château. Elles accolent à la personnalité du duc la réputation solidement établie de Sceaux comme pôle artistique de premier plan, notamment pour ses représentations théâtrales où la duchesse du Maine s'est illustrée comme comédienne amateur, contribuant à la vogue alors tout juste naissante, mais puissante au XVIII^e siècle, de ce que les contemporains appellent le « théâtre de société ».

Cette « théâtreomanie » de la duchesse du Maine a constitué une facette majeure de son activité de mécène et d'organisatrice de divertissements mondains. C'est ici que l'on retrouve le problème du face-à-face presque canonique entre la cour du Roi-Soleil et les foyers artistiques épanouis sous l'égide de la très haute noblesse. Il semble que cette tradition interprétative, très française, ne soit pas davantage fondée pour la duchesse du Maine, du moins avant la Régence du duc d'Orléans, qu'elle ne l'était pour celle du prince de Condé, dont la cour de Chantilly recelait un alliage remarquable de goût officiel et d'une pensée hétérodoxe qui n'allait pas jusqu'à une culture d'opposition.

Un mécénat rival ou dans l'orbite de la cour ?

Si mon propos n'est en aucune manière de réduire les mécénats aristocratiques et princiers à une entreprise de pure représentation, où le souci et la passion pour les choses de l'esprit ne seraient qu'un subterfuge, il me paraît en revanche indispensable de prendre en considération le supplément de gloire dont ils nimbent les grands. Le parallèle avec le patronage des princes de Condé, que je connais mieux, me paraît ici opportun. En effet, les deux châteaux de Chantilly et de Sceaux sont invariablement

⁹ Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 224.

Jacques RIGAUD, *Vue du château de Sceaux et du petit parterre qui conduit à l'Orangerie*, eau-forte, 1739, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 84.58.77.

loués comme des asiles du bon goût par des hommes de lettres qui reproduisent ce topique immuable de la figure du mécène, amateur averti, arbitre suprême des talents, dont les jugements éclairent les contemporains comme la postérité. Au point que les historiens ont généralement repris à leur compte cette assertion pour faire de Chantilly « l'écueil des mauvais livres », ou pour s'offusquer d'une telle méprise, à la manière d'André Maurel, qui écrit à propos des Grandes Nuits de Sceaux, qu'« il est impossible de ne pas trouver à cela un profond ridicule » et qu'« un pareil détestable goût » est révoltant, avant de réclamer l'indulgence pour son héroïne, en rappelant que « l'époque est aussi celle des orgies du Temple et du Palais-Royal »¹⁰. M^{lle} Delaunay avait pourtant choisi le thème du bon goût qui se réfugiait à Sceaux et y conduisait les Grâces, pour la dernière de ces Nuits (en dehors des premières Nuits, le programme de chacune incombaît à un roi désigné parmi les convives).

Ces Grandes Nuits, échelonnées entre juillet 1714 et le 15 mai 1715, célèbrent cependant ce que la bonne société prise au plus haut point et qu'elle considère comme un critère d'appartenance à ses rangs : l'à-propos, la créativité, l'imagination, soit un faisceau de qualités proches de celles que la théorie de l'art forgée dans la seconde moitié du XVII^e siècle prête à l'artiste pour le distinguer de l'artisan qui se borne à imiter et à reproduire¹¹. C'est cette même inventivité qui était déjà mise à l'épreuve lorsque se déroulaient les « loteries poétiques » du Sceaux des premières années, où les convives se devaient d'improviser un morceau dont la nature était déterminée par le hasard qui leur avait fait tirer telle ou telle lettre de l'alphabet dans un sac : un sonnet pour le S, un rondeau pour le R, un triolet pour le T, etc.¹². Ce talent pour l'invention est celui des hôtes distingués de la duchesse du Maine, mais cette dernière en administre une preuve suréminente par la nouveauté des divertissements qu'elle sait organiser. Or, toutes ces trouvailles ne sont pas destinées à demeurer enfouies dans l'intimité où elles ont éclos : leur vocation est d'être transcrites par le récit ou, mieux encore, exportées sur d'autres scènes, comme l'opéra pastoral composé par Destouches et mis en musique par Mouret pour la treizième Nuit, qui sera finalement joué à l'Opéra. Car l'échange de gloire qui est au fondement de la relation mécénique n'est accompli, parfait, qu'avec le triomphe de l'œuvre auprès d'autres publics. Le succès, à Paris ou à la cour, entérine le bon goût du mécène, valide son aptitude à déceler et à promouvoir des talents. En outre, la combinaison d'invention, de raffinement et de libéralité forme la matière récurrente et comme inépuisable du répertoire laudateur des descripteurs qui donnent des relations de fêtes aristocratiques au *Mercure galant*. Le récit de la fête dauphine donnée par le prince Henri-Jules de Bourbon-Condé à l'héritier du trône en 1688, vante ainsi tour à tour la nouveauté des spectacles, le caractère inédit des décors et les surprises qu'ils procurent aux spectateurs, tout en procédant à une énumération scrupuleuse des marques les plus ostentatoires de la

¹⁰ MAUREL, p. 79 et 85.

¹¹ René DÉMORIS, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, 1997, vol. 31-32 (« La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720 »), p. 37-50, et notamment p. 41.

¹² MAUREL, p. 64.

prodigalité du maître de Chantilly (nombre de tables, de lustres, quantification des matériaux précieux employés, dimensions des jets d’eaux, du parc, etc.). De tels étalages de richesse, de raffinement et d’invention procèdent, pour une part au moins, d’une rivalité et d’une compétition entre les plus hauts lignages aristocratiques qui n’ont pas pour seul siège la cour, pour unique horizon les préséances, les faveurs et les honneurs accordés par le monarque. A la fin du règne de Louis XIV, elles prennent encore la forme d’une surenchère festive qui a pour cadre les châteaux des uns et des autres et dont la réussite se mesure à l’aune de la durée (la fête dauphine bat un record avec huit journées consécutives), de la dépense et de l’originalité. Il faut replacer les Grandes Nuits, ou les « nuits blanches », comme les appelle Saint-Simon, dans cette joute de la démesure. Et il convient de rappeler qu’elles ponctuent la position nouvelle du couple ducal, qui prend à ce moment précis rang pour le trône de France, au moyen du fameux édit de juillet 1714 qui confirme aux ducs du Maine et de Toulouse le rang de princes du sang et les déclare aptes à succéder à la couronne. La magnificence est alors portée à son comble, tant par le nombre des Nuits (15 ou 16) qu’en raison de leur singularité, puisque l’argent ducal couvre les plus dispendieux programmes prévus par les convives et souverains éphémères.

Cette apothéose de Sceaux ne fait pas d’ombre à Versailles ; elle participe de l’affirmation d’un crédit politique qu’elle intensifie, sans attenter en rien à la majesté d’un roi qui a d’ailleurs contribué à le consolider, par les visites régulières dont il a honoré le duc et la duchesse du Maine de 1701 à 1705, au départ et au retour de Fontainebleau ¹³ (une planche du recueil de gravures de Rigaud représente d’ailleurs la chambre qui avait été aménagée pour lui à Sceaux). Tout comme le Chantilly des Condé n’a renoué avec les fêtes et les réceptions brillantes qu’après le retour de la faveur royale et l’attribution de grands commandements militaires au prince, à la fin des années 1660, les fastes et le goût des arts cultivé à Sceaux sont destinés à éblouir. Pour distancer les concurrents, certes, mais encore pour forger la renommée de Sceaux et de ses maîtres aux yeux de la bonne société et auprès d’un public plus large, composé de curieux qui collectionnent les descriptions de fêtes ou encore les vues et les plans de châteaux – comme l’a établi Antoine Schnapper ¹⁴ –, de visiteurs régnicoles mais aussi étrangers attirés par les fastes de Versailles et de la capitale, dans un contexte qui est celui de l’essor d’une sorte de tourisme européen des élites. Gérard Sabatier a montré comment la « politique de l’image » de Jean-Baptiste Colbert prend acte de cette conjoncture nouvelle, qui permet après 1678 de commercialiser les deux tiers des planches gravées représentant Versailles et les autres maisons royales, tandis que le tiers restant demeure destiné aux distributions habituelles, faites notamment aux ambassadeurs afin qu’ils les diffusent dans les cours étrangères où ils sont en poste ¹⁵. Aussi la cour de la duchesse du Maine, et celles des grands en général, se situent dans l’orbite de Versailles à plus d’un titre : en premier lieu, la société

¹³ *Id.*, p. 86-89.

¹⁴ Antoine SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 255-256.

¹⁵ Gérard SABATIER, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 453.

aristocratique réunie autour de la duchesse compte avant tout de la haute noblesse de cour et ces « échappés » de Versailles ne se soustraient que très momentanément à ses obligations ; ensuite, l'attrait du palais louis-quatorzien rejaillit sur celui des châteaux situés à proximité de lui ; enfin, les divertissements qui y trouvent place relèvent d'un fonds commun, fait de fêtes, de spectacles, de jeux, quelle que soit la quête de nouveauté et d'éclat des princes mécènes. Toutefois, le mouvement centrifuge de l'aristocratie en dehors de la cour s'accompagne d'une publicité quelque peu paradoxale, dans la mesure où elle célèbre les délices de la « retraite » et de la vie privée.

Les « innocents plaisirs d'un champêtre séjour » : l'élaboration d'un mode de célébration des cours princières à la fin du xvii^e siècle

Si l'on a pu considérer, à tort, les demeures princières comme des lieux d'agrément destinés aux jouissances privées de leurs maîtres, ou insérer les divertissements et même les mécénats aristocratiques dans le registre de l'*otium* coupé de toute politique, sinon les concevoir comme des substituts à une influence et une puissance perdues, c'est d'abord parce que cette idée est un trait récurrent, véhiculé par ces représentations multipliées des cours princières. Un discours normatif se constitue alors, qui confère aux agréments de la haute noblesse sortie de Versailles trois propriétés dominantes : l'innocuité, la tranquillité, la simplicité, voire la rusticité. En somme, ils leur attribuent des qualités exactement contraires à celles que porte et qu'exige la société curiale : la proximité du pouvoir et l'ambition courtisane, la portée publique des actes, la rigoureuse définition des places et des rangs de chacun, traduite par les préséances et le cérémonial. L'abbé Genest, dans une lettre adressée à Madeleine de Scudéry en 1699, évoque ainsi les réjouissances données dans la propriété de Malézieu : « Des tranquilles plaisirs la troupe est retirée / Dans le paisible Châtenay »¹⁶. Les vers composés par Antoine Hamilton en l'honneur de la duchesse du Maine célèbrent le même alliage d'esprit et d'agrément dont l'hôtesse de Sceaux aurait eu le secret :

De Sceaux la charmante retraite
Pour votre cour semble être faite ;
Elle a plus d'éclat et d'appas
Que n'eut la Grèce et l'Italie ;
Mais quand vous ne l'habitez pas,
Les y chercher serait folie¹⁷.

Pourtant, cette tonalité est commune à nombre d'écrits sur les mécènes aristocrates de la fin du xvii^e siècle. On la trouve déjà dans les stances irrégulières de Saint-Evremond, pour célébrer la « retraite » du Grand Condé à Chantilly :

¹⁶ Cité par MAUREL, p. 54.

¹⁷ Antoine HAMILTON, « Pour la duchesse du Maine », dans *Œuvres*, Paris, Salmon, 1825, t. II, p. 582.

Le vainqueur s'est vaincu, c'est sa grande victoire,
Tranquille et glorieux
Il vit à Chantilly comme on vit dans les cieux ¹⁸.

Ou encore :

La Gloire, le Repos, la Grandeur, l'Innocence
Étaient à *Chantilly* dans un parfait accord ¹⁹.

La vie menée par le Grand Condé à Chantilly illustre encore la typologie des formes du sublime du père Rapin, qui en fait l'exemple achevé de son sublime de la vie privée, où la paix, la sérénité ont supplanté et surpassé la gloire du héros militaire :

Cette gloire qui l'accompagnait autrefois [...] était plus éclatante, mais elle n'était ni si pure, ni si tranquille que celle-ci. [...] La fortune ne laissait pas que d'avoir part en ses années de conquêtes et de prospérités ; et il n'y a que sa raison toute seule soutenue de sa sagesse, qui ait part à l'honneur de sa retraite. L'intérêt de l'Etat et la passion de la gloire le possédaient alors : maintenant il se possède lui-même. Et le dernier comble de sa gloire est qu'après avoir porté la valeur au plus haut point qu'elle ait été portée par ceux qui ne connaissent pas d'autre vertu que celle-là, il s'est fait un repos si noble et si rempli de dignité, qu'il le regarde comme le fruit le plus solide et le plus précieux de ses victoires : de sorte qu'après avoir acquis tout l'honneur qu'on peut acquérir dans la guerre, il a eu encore le bonheur d'acquérir par sa retraite tout celui que peut faire la paix ²⁰.

Je m'arrêterai enfin sur un autre texte, moins connu que les deux précédents, qui n'évoque pas le Grand Condé, mais son fils Henri-Jules de Bourbon, et au premier chef la fille de ce dernier, la duchesse du Maine, sur la commande et en l'honneur de laquelle il est écrit. Il s'agit d'une œuvre du poète et hymnographe néo-latin Jean-Baptiste Santeul, publiée en 1696 sous le titre de *Salpetria nympa Cantilliaca* ²¹. *Salpetria* était un nom d'emprunt dont la duchesse s'était affublée par fantaisie, choix qui a sans doute à voir avec l'un des usages figurés du terme salpêtre au XVII^e siècle, pour qualifier un tempérament vif et ardent. Quant à Santeul, il fut choisi par le Grand Condé pour composer l'éloge de Chantilly, le *Cantilliaca* (ou les Chantilliennes), imprimé pour la première fois en 1684 ²². C'est d'ailleurs l'analyse de ce texte qui

¹⁸ Charles DE MARGUETEL DE SAINT-DENIS, seigneur de SAINT-EVREMOND, « Sur la retraite de Mr. le prince de Condé à Chantilly. Stances irrégulières », dans *Œuvres mêlées*, Londres, J. Tonson, 1711, vol. 4.

¹⁹ *Id.*, « Sur la mort de Mr. le prince, et sur son catafalque. Stances irrégulières ».

²⁰ René RAPIN, *Du grand ou du sublime dans les mœurs et dans les différentes conditions des hommes*, cité par Mark BANNISTER, *Condé in context. Ideological change in seventeenth-century France*, Oxford, Legenda, 2000, p. 190-191.

²¹ BnF FB-19189, [s.l.n.d.]. On trouve la traduction française, manuscrite, à la cote YC 12 306. C'est celle-ci qui sera citée dans cet article.

²² Sur Santeul et les princes de Condé, je renvoie aux pages 338-340 de ma thèse de doctorat, publiée sous le titre *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*, Champ Vallon, Seyssel, 1999, et surtout à une communication plus récente où je me suis livrée à une analyse du contenu du *Cantilliaca* : Katia BÉGUIN, « Un palais

m'a révélé l'importance centrale des jardins et de l'hydraulique dans les descriptions/éloges des châteaux des grands, d'autant qu'elle est commune à un autre poème latin, les *Sancloviani fontes* (les fontaines de Saint-Cloud), composé par le père Commire pour vanter les beautés du château, possession de Philippe d'Orléans, frère du roi. Le poème latin commandé par la duchesse adopte un registre analogue aux textes déjà évoqués. Je cite ici la traduction française :

Elle quitte l'éclat d'une brillante cour,
 Et sous les traits d'une mortelle
 Vient goûter la douceur nouvelle
 Des innocents plaisirs d'un champêtre séjour.
 Reconnaissons une déesse
 Qui de SALPETRIA prend le rustique nom :
 Sans doute c'est une déesse,
 Ou c'est une illustre princesse
 De l'auguste sang de BOURBON ²³.

Pour l'heure, Santeul ne peut guère louer de la jeune duchesse que son sang royal...

La déesse vint à paraître ;
 Et me fit à l'instant connaître
 Qu'elle était du sang de LOUIS ²⁴

... une beauté, un savoir :

La mère des Amours ne saurait se vanter
 Que du vain titre d'être belle,
 Et l'on ne vit jamais en elle
 Ce savoir que partout vous faites éclater ²⁵,

voire une prédisposition au divertissement et à la discussion :

Vous qui la voyez quelquefois
 Ici sur ces rives fleuries
 Rassembler les jeux et les ris,
 Et par de doctes railleries
 Confondre les plus grands esprits ²⁶.

Mais il ne manque pas de l'associer à l'éloge convenu du château paternel qui l'accueille alors :

Palais superbe et solitaire
 Chantilly, tranquille séjour,
 Qu'un prince quelquefois préfère
 Aux charmes pompeux de la cour ²⁷.

de papier : les représentations de Chantilly dans la seconde moitié du xvii^e siècle », dans *Palais et pouvoir. De Constantinople à Versailles*, Marie-Françoise AUZÉPY et Joël CORNETTE (éd.), Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 309-332.

²³ YC 12 306, f. 4.

²⁴ *Id.*, f. 8.

²⁵ *Id.*, f. 7.

²⁶ *Id.*, f. 5.

²⁷ *Id.*, f. 4.

Faut-il voir dans la commande de ces vers latins un indice de l'appartenance initiale de la duchesse au camp des Anciens, où combat Santeul, avec le soutien du Grand Condé et de son fils, et dans lequel se range plus ouvertement le duc du Maine ? Rappelons que l'une des facettes de cette querelle des Anciens et des Modernes, ranimée depuis 1694 avec la publication de la *Satire x* de Boileau, *Contre les femmes*, à laquelle réplique l'*Apologie des femmes* de Charles Perrault, concerne l'identification des femmes avec la cause des Modernes, puisque la plupart ignorent le latin²⁸. Il est dès lors légitime de supposer qu'ils aient été voués à proclamer l'éminente supériorité de la duchesse, qui ne pouvait être confondue avec le gros des lectrices de romans en langue vernaculaire, ou à apporter un appui délibéré aux défenseurs de la latinité poétique, au moment où Santeul publiait d'autres vers sur l'avantage qu'il y avait pour les poètes à être appréciés des jeunes femmes qui décidaient du goût²⁹? Ce lien logique entre la désignation d'un poète latin et une position affichée dans la fameuse querelle, s'il n'est pas impossible, me paraît toutefois un postulat réducteur. Le choix d'une langue à laquelle ses défenseurs prêtent la vertu d'une intelligibilité éternelle et universelle paraît surtout adapté à la diffusion d'une renommée qui ne se veut pas bornée par les frontières linguistiques du royaume³⁰. Au moins, cette option linguistique n'est pas la marque d'une préférence exclusive et définitive, non plus que chez les Condé, d'autant que le poème est accompagné d'une traduction française, mais elle autorise sa lecture à l'étranger. Songeons qu'en 1720, un objectif analogue conduit un auteur nommé Jean-Baptiste Monicart à faire traduire en prose latine sa poésie descriptive intitulée *Versailles immortalisé*, afin de favoriser sa connaissance dans les pays d'Europe où il cherchait des souscripteurs³¹.

Répetons-le en effet, les « retraites », plus ou moins durables de l'aristocratie dans ce que l'on appellera au XVIII^e siècle les « campagnes » proches de la cour, leur accès réservé à des invités, mais fermé au tout-venant des courtisans, leurs divertissements exigent une visibilité élargie, que procurent tout ensemble les poésies latines, les relations données au mondain *Mercure galant* ou des œuvres spécifiques comme les *Divertissements de Sceaux*, dans lesquels l'abbé Genest rassemble des impromptus ainsi sauvés de l'éphémère. Ces *Divertissements* fournissent la matière d'un volume considérable (476 pages) publié d'ailleurs par l'imprimerie du duc du Maine, celle de Trévoux. Ils n'ont pas pour destinataires la seule postérité, mais exposent aux contemporains les plaisirs des convives de Sceaux. En témoigne cette préface conçue

²⁸ Voir Marc FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard (« Folio classique »), 2001, p. 206-207.

²⁹ *Id.*, p. 207-208. Marc Fumaroli donne la traduction de la dédicace de Santeul à Charles Perrault (un des chefs des Modernes) de son élégie intitulée : « Les poètes latins ne sont pas en honneur auprès de la cour » : « Il sera toujours utile d'avoir plu aux tendres jeunes femmes. C'est ainsi, car seuls plaisent les vers qui plaisent à elles seules ». Elle était parue en 1694 dans les *Opera poetica* de Santeul, accompagnée de la traduction française de Desmarest de Saint-Sorlin.

³⁰ Je renvoie sur ce point au livre de Françoise WAQUET, *Le latin ou l'empire d'un signe, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1998, en particulier p. 283-298.

³¹ Gérard SABATIER, *op. cit.*, p. 286.

sur le mode de la dénégation, où l'abbé Genest fait rejouer l'opposition factice privé/public, en spécifiant que ce recueil ne s'adresse qu'aux seuls initiés :

Au reste, je ne conseillerais pas à ceux qui ne connaissent ni Sceaux ni les personnes qui l'habitaient d'ordinaire de s'arrêter à cette lecture : ils pourraient y trouver beaucoup d'endroits qui leur sembleraient peu intelligibles ³².

Bref, c'est en quelque sorte une divulgation par prétérition (figure du discours qui consiste, comme l'a souligné Pierre Fontanier, à « feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force » ³³). L'opération qui associe publication et avertissement pourrait se résumer ainsi : qu'on se le dise partout, le château de Sceaux abrite des raffinements exquis, qui s'offrent à tous, mais ne sont pas accessibles au premier venu. Cette délimitation restrictive et distincte du lectorat qualifié pour goûter les plaisirs de la société de la duchesse du Maine, avec lequel le préfacier établit une connivence explicite, illustre l'association d'intimité revendiquée et de publicité orchestrée qui fait la spécificité du mécénat et de la vie de société des cours aristocratiques à l'orée du XVIII^e siècle.

Le mécénat de la duchesse du Maine (mais faut-il le séparer comme on l'a fait de l'œuvre d'embellissement de Sceaux à laquelle s'est consacré le duc ?) révèle, mieux encore que celui des princes de Condé, la genèse et l'épanouissement d'un modèle nouveau de vie aristocratique, dont on sait qu'il fera un retour en force au cœur même de l'institution curiale dès le milieu du XVIII^e siècle. Il participe d'un souci d'ostentation, d'une nécessité de la magnificence qui se doit d'être accordée ou proportionnée à un rang, à un statut, et aux réalités de la rivalité protéiforme qui oppose les grands lignages. Il emprunte encore à Versailles les sociétés qu'il sélectionne et s'offre à l'admiration des mêmes voyageurs ou, mieux encore, de visiteurs de marque qu'il s'agit d'attirer lors de leur séjour en France (ambassadeurs, comme celui de Guillaume III, lord Portland, qui séjourne à Chantilly, membres de la grande noblesse européenne, comme Stanislas Leszczyński qui visite Sceaux). Cependant, il cultive et affiche ce qui l'oppose à la cour : les plaisirs partagés avec des convives choisis, l'absence de cérémonial et d'étiquette, le cadre prétendument bucolique, mais aménagé à grand frais, qui les accueille. Ces « retraites » que le père Rapin dépeint comme le paragon du sublime de la « vie privée » se donnent pourtant à voir. Car la notoriété qui les érige en temples du bon goût leur confère le potentiel de consécration indispensable qu'un cénacle des champs, fermé et isolé, adonné à ses délices sélectives et iréniques, n'eût pas suffi à offrir aux artistes, aux auteurs et aux savants en quête de reconnaissance.

³² *Divertissements*, préface.

³³ Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion (« Champs »), 1977, p. 143.

Jacques RIGAUD, *Vue du château de Sceaux du côté de la grande avenue prise à la première grille*, eau-forte, 1736, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 84.83.2.

Complot contre l'Etat et opinion publique La duchesse du Maine et la conspiration de Cellamare (1718-1720)

François MOUREAU

La conspiration dite de Cellamare (décembre 1718) marque la fin des ambitions politiques du duc et de la duchesse du Maine. Le testament cassé de Louis XIV, puis l'affaire des ducs et pairs avaient été deux premiers avertissements. Compromis par le lit de justice du 26 août 1718, l'avenir politique des princes légitimés fut définitivement clos avec ce complot espagnol assez platement mené et rapidement éventé. Guidé par l'officieux abbé Dubois, le duc d'Orléans Régent traita habilement, mais mollement, une affaire qui déconsidérerait pour toujours le plus dangereux des légitimés allié à une Condé. En d'autres temps, l'exil et, peut-être l'échafaud, eussent été le prix à payer. On semble avoir assez rapidement étouffé l'affaire. On remplit la Bastille d'acteurs secondaires, dont Frantz Funck-Brentano ¹ nous a laissé une liste sans doute exhaustive, et qui témoignent de l'art de punir avec rudesse pour oublier avec délicatesse. On fut moins tendre avec la noblesse bretonne qui ne fit point chômer les échafauds lors de la Chambre ardente de Nantes.

Les registres de la Bastille concernent pour l'essentiel ce qu'ils appellent « l'affaire de la duchesse du Maine » entre le 10 décembre 1718 et le 12 juillet 1719 (n° 2417-2465), correspondant à quatorze arrestations en décembre, onze en janvier, deux en février, huit en mars, cinq en avril et une en juillet, soit un total de quarante personnes. Des pics, qui signalent des arrestations collectives, se remarquent le 29 décembre (9) et, à moindre titre, les 27 janvier (3) et le 29 mars (4). La durée habituelle d'incarcération tournait autour de quelques mois à un an, sauf pour deux officiers dont

¹ Frantz FUNCK-BRENTANO, *Les lettres de cachet à Paris, étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659-1789)*, Paris, Imprimerie nationale, 1903.

la trahison choquait particulièrement l'honneur militaire, l'un des deux ayant même eu le projet d'enlever le Régent : ce La Jonquères mourut à la Bastille en octobre 1723 (n° 2459), puis on libéra son valet. Parmi les prisonniers de marque, on relevait le nom du duc de Richelieu dont c'était le troisième séjour à la Bastille (n° 2454), il était naturellement accompagné de son valet et séjourna six mois dans la forteresse. Parmi les intimes de la duchesse, on n'était pas étonné de trouver l'ami de tous les jours heureux et des nuits de Châtenay et de Sceaux, Nicolas de Malézieu (n° 2432) et, incarcérée le même jour, 29 décembre, Rose Delaunay, future M^{me} de Staal (n° 2430), confidente attitrée de la princesse : Malézieu fut libéré en février 1720, parmi les derniers, et M^{lle} Delaunay, qui pourtant avait été très loquace avec la police, en juin seulement. Bonne noblesse, robe de qualité : les prisonniers sont du meilleur monde ; on les enferme le plus souvent avec leur valet de prédilection, mais ils sont mêlés à de moins brillants sujets. D'un côté, le marquis de Pompadour – de la vieille roche limousine – qui eut l'honneur d'être arrêté le premier et que l'on exilera « dans son pays » en janvier 1720, Davisard, avocat général au Parlement de Toulouse, l'abbé Le Camus, directeur des Dames bénédictines de Montreuil, le marquis de Saillant, colonel d'un régiment à son nom, le comte de Laval, lui aussi colonel, et, de l'autre, de nombreux « chevaliers » d'industrie, personnages louches nécessaires à tout bon complot politique : Despavots, laquais de la duchesse, qui se faisait connaître dans le monde sous le nom de chevalier de la Roche, et, plus magnifique encore, Avranches, valet de chambre tapissier de la duchesse, prenant celui de prince de Listenai. Le but de la conspiration est bien résumé dans le dossier du marquis Jean de Pompadour : « 1° de prendre la défense des princes légitimés contre les princes du sang ; 2° de diminuer l'autorité du Régent et de favoriser le roi d'Espagne pour qu'il pût influencer sur le gouvernement du royaume ; 3° de rétablir le duc du Maine dans le pouvoir que Louis XIV lui avait donné dans son testament ; 4° toutes les intrigues et manœuvres qui ont occasionné en 1719 la guerre d'Espagne et la conspiration de Bretagne pour faire soulever cette province ».

Notre propos n'est pas de traiter une nouvelle fois de cette affaire bien connue, une sorte de « putsch » international conduit par le cardinal Alberoni qui entendait substituer au Régent son cousin Philippe V d'Espagne comme tuteur du jeune roi encore mineur et instituer « vice-régent » le duc du Maine. Un projet d'enlèvement du Régent aurait ajouté un quasi-régicide au coup de force soutenu par quelques régiments et les nostalgiques du règne précédent. On peut imaginer ce qu'en auraient été les suites. L'affaire se décompose en deux phases : en premier lieu, la saisie à Poitiers des correspondances du prince de Cellamare, ambassadeur du roi d'Espagne, et son expulsion de France, puis la vague d'emprisonnements qui s'en suivit du 10 au 29 décembre 1718, jour de l'arrestation du duc du Maine à Sceaux et de la duchesse à Paris, tous deux conduits sous bonne escorte aux citadelles de Doullens et de Dijon. C'était la première fois, depuis la Fronde, qu'on arrêtait des princes de sang royal. Qu'en dit la presse officielle, à peu près limitée alors à la *Gazette* et au *Mercure*, si l'on exclut les *Mémoires de Trévoux* jésuites publiés sous la protection du duc du Maine, prince de Dombes ?

La *Gazette*² du 17 décembre 1718 donne, en fin de livraison, le premier écho officiel de la conspiration ; il avait fallu près de deux semaines pour que le périodique, alors hebdomadaire, en distille une information contrôlée :

Sur la découverte qui a été faite par des lettres de l'ambassadeur d'Espagne auprès de Sa Majesté, signées de lui et entièrement écrites de sa main, et par plusieurs autres preuves convaincantes, qu'il avait des intelligences et faisait des mouvements pour causer du trouble dans l'Etat, Sa Majesté a pris la résolution de le renvoyer en Espagne, et de le faire accompagner jusqu'à la frontière par le sieur Delybois, l'un des gentilshommes ordinaires de sa Maison, de faire sceller ses papiers en sa présence de son cachet, joint à celui de Sa Majesté, et de les faire déposer au Palais du Louvre, pour y être gardés en toute sûreté, et l'ambassadeur partit de cette ville [Paris] le 13 de ce mois (p. 600).

On notera qu'aucune identité n'est révélée et que le contenu des lettres reste extrêmement vague. La livraison suivante est muette sur l'affaire ; sans établir de lien, celle du 31 décembre rapporte en détail la brutale expulsion – « de gré ou de force » – du duc de Saint-Aignan, ambassadeur à Madrid (p. 617-618) et, en conclusion de la nouvelle parisienne du même jour, l'arrestation du duc et de la duchesse du Maine (p. 624) : aucune raison n'est indiquée. L'information fait suite à une série tout à fait anodine : nomination de l'évêque de Rieux, confession et messe du roi pour Noël, mort du comte de Solre, discours latin du père Porée à Louis-le-Grand, sujet des prix d'éloquence et de poésie de l'Académie française pour 1719 (« Que le trône du roi qui juge les pauvres sera affermi pour toujours »)...

Le 29 de ce mois, le duc du Maine fut arrêté par ordre du roi dans son château de Sceaux par le sieur de la Billarderie, lieutenant des Gardes du corps, pour être conduit dans la citadelle de Doullens, et la duchesse du Maine a été arrêtée en même temps à Paris par le marquis d'Ancenis, capitaine des Gardes du corps, pour être conduite au château de Dijon.

Ce texte se retrouve à une ou deux variantes près dans la plupart des correspondances du temps. Il est clair que la *Gazette* se réserve un délai avant de fournir une version officielle et se dispense pour l'instant de faire le lien entre ces diverses informations. Puis, brusquement entre deux nouvelles sans grande importance – nomination à des bénéfices ecclésiastiques et décès du marquis d'Hautefort –, la *Gazette* du 14 janvier 1719 annonce sans aucun préambule : « Le 9 du mois, on publia une ordonnance du roi portant déclaration de guerre contre l'Espagne » (p. 24). La livraison suivante donne des nouvelles anodines de Madrid et annonce la suppression à Paris d'une prétendue « déclaration » du « Roi Catholique » qu'on n'a garde, cependant, de lui attribuer (21 janvier, p. 36). Le 28 janvier (p. 48), Saint-Aignan est de retour à Paris, sans autre commentaire. Le 6 mai (p. 228), évocation de premières escarmouches au-delà de la Bidassoa. Les livraisons suivantes développent ce type d'information militaire. En conclusion,

² Son privilège est alors possédé par Eusèbe Renaudot, petit-fils du fondateur. Voir la notice de Gilles Feyel dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, Jean SGARD (éd.), Paris, Universitas, 1991, t. I, n° 492.

on peut dire qu'un contemporain uniquement informé par la *Gazette* n'aurait rien pu comprendre des événements qui s'étaient déroulés en France : aucun lien entre les quelques informations concernant la conspiration de Cellamare, aucune information sur les diverses vagues d'arrestations, rien sur les affaires de Bretagne qui étaient liées directement au complot ³, rien sur la destinée du duc et de la duchesse du Maine. Si l'on se limitait à la lecture de la *Gazette*, les nouvelles de « Paris » (et donc de France) semblaient ne relever que de nominations, décès, réceptions d'ambassadeurs, spectacles variés donnés aux grands et au roi, nouvelles de la cour (Tuileries et Palais Royal), plus quelques nouvelles militaires ⁴.

Le *Nouveau Mercure* de l'abbé Buchet ⁵ réservait une partie de ses livraisons à ce que nous appelons les informations générales : « nouvelles étrangères » suivies d'un « journal de Paris ». En parallèle au périodique imprimé, Buchet fournissait des nouvelles à la main politiques par abonnement ⁶. Organe du parti moderne et « orléaniste », le mensuel a alors le caractère d'une espèce de journal officiel ⁷ ; c'est pourquoi les nouvelles politiques sont largement plus développées que sous son fondateur, Jean Donneau de Visé, et sous ses successeurs immédiats. Qu'en est-il de la conspiration de Cellamare ? Le *Mercure* de novembre 1718 fait mention de l'arrivée à Paris de l'abbé Porto-Carrero, futur recéleur des lettres secrètes (p. 181). Celui de décembre annonce l'expulsion du prince de Cellamare (9 décembre) et reproduit ses deux lettres au cardinal Alberoni – objet de la décision –, missives « entièrement écrites de sa main et sans chiffres » (p. 129) : si le *Mercure* ne publie pas le mémoire coté 54 concernant un « catalogue des noms et des qualités de tous les officiers français qui demandent de l'emploi dans le service » du roi d'Espagne (p. 131), il se réserve de le diffuser, « lorsque le service du roi et les précautions nécessaires [le] permettront » (p. 135). Prudence et menace font assez bon ménage. En fin de livraison, le *Mercure* reproduit sans commentaire le texte de la *Gazette* concernant l'arrestation du duc et de la duchesse du Maine (p. 198). En janvier 1719, le *Mercure* publie dans leur intégralité le « Manifeste » français contre l'Espagne et la « Déclaration de guerre » (p. 54-77). Et c'est tout : pas plus que la *Gazette*, le *Nouveau Mercure* ne relie l'arrestation des deux princes aux affaires espagnoles. Quant aux *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* publiés à Trévoux sur les presses du duc

³ Le 24 avril, les députés des Etats de Bretagne « présentèrent les cahiers de la province à Sa Majesté » (29 avr. 1719, p. 216).

⁴ Gilles FEYEL, *L'annonce et la nouvelle. La presse d'information en France sous l'Ancien Régime (1630-1788)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

⁵ Voir notre notice dans le *Dictionnaire des journaux*, t. II, n° 922. Buchet dirigea le *Mercure* de 1717 à 1721.

⁶ François MOUREAU, *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, n° 1724.1, p. 139-140.

⁷ Un dossier des Archives nationales, datable de la Régence, donne la liste des collaborateurs ministériels en charge des divers secteurs politiques du *Mercure* (J¹³ 1034, 13) ; voir la notice « Fuzelier » par Michel Gilot et François Moureau du *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, Jean SGARD (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 1999, t. I, n° 321.

du Maine, prince de Dombes, mais rédigés à Paris par une assemblée de jésuites, ils proposent dans chaque livraison mensuelle des « nouvelles littéraires » à coloration parfois politique. Silence aussi de ce côté-là : les numéros qui pourraient faire allusion à la conspiration s'en dispensent. Le lien entre les ultramontains et le parti espagnol étant évident dans cette affaire, les pères de la Compagnie préférèrent un pieux silence à toute déclaration. Les armes du duc du Maine ornant la page de titre du périodique étaient, après tout, celles d'un « prince étranger », le souverain de Dombes.

Il est évident que le pouvoir – le Régent au premier chef, l'abbé Dubois, en charge des Affaires étrangères, Le Blanc à la Guerre et d'Argenson aux Sceaux – entendit contrôler l'information et traiter le cas particulier du duc et de la duchesse du Maine en toute discrétion. Présent au conseil de Régence du 28 décembre, la veille de l'arrestation de la duchesse, Saint-Simon, qui donne le détail de ces journées qu'il vécut au plus près du Régent, indique « qu'il avait bien défendu au garde des Sceaux, à l'abbé Dubois et à Le Blanc, qui seuls le savaient, de faire le plus léger semblant de cette connaissance »⁸. Cela ne veut pas dire que le public averti ne chercha pas à relier ces bribes d'information et à poser des questions que la presse ne semblait pas vouloir envisager ; il n'y eut aucune allusion dans celle-ci à l'identité des complices français de Cellamare, pas plus qu'aux circonstances de la découverte du complot : la *Gazette* parle seulement d'« intelligences » et de « mouvements pour causer du trouble dans l'Etat », ce qui reste vague. L'arrestation du duc de Richelieu, en mars, resta inconnue des lecteurs de la presse française⁹. Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy et de Sablé, membre du Conseil de Régence et ministre d'Etat, qui composait des « Mémoires diplomatiques » chronologiques pour la formation des futurs envoyés français à l'extérieur s'autorise de l'absence de « mémoires secrets » sur la période pour se dispenser d'en parler¹⁰ : prudence d'un homme « soupçonné d'être espagnol »¹¹ et qui était rien moins que l'ami de son successeur aux Affaires étrangères, l'abbé Dubois.

Mais l'information ne se limitait pas à la *Gazette* ; des circuits parallèles fonctionnaient depuis longtemps pour pallier cette censure préventive des nouvelles.

⁸ SAINT-SIMON, t. VII, p. 343.

⁹ La concentration à la Bastille de prisonniers liés à la conspiration inquiétait pourtant le pouvoir. Le chevalier de Piossens rapporte qu'en avril « la Bastille était toujours pleine de prisonniers distingués, qui auraient pu corrompre leurs gardes, ou peut-être même les forcer, Son Altesse Royale envoya un renfort considérable dans cette prison » (*Mémoires de la Régence de SAR M^{gr} le duc d'Orléans*, La Haye, Jean van Duren, 1730, t. II, p. 301).

¹⁰ « Mémoires diplomatiques. Affaires générales de l'Europe dans les premières années qui suivirent la mort de Louis XIV, d'après les correspondances rassemblées par Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy et de Sablé, membre du Conseil de Régence, ministre d'Etat » (Paris, BnF, ms., fr. 10672 ; *Répertoire des nouvelles à la main*, n° 1715.9.3). Ces mémoires étaient destinés à l'Académie politique : ils sont violemment hostiles à Dubois et s'intéressent de près à Cellamare, avant la découverte de la conspiration.

¹¹ Expression de la *Gazette de la Régence* du 19 décembre 1718 (*Gazette de la Régence. Janvier 1715-juin 1719*, Edouard DE BARTHÉLEMY (éd.), Paris, Charpentier, 1887, p. 298). Voir ci-dessous à propos de cette série de nouvelles à la main.

D'un côté, des correspondances privées à caractère « ostensible » circulaient dans des milieux choisis et donnaient lieu à des « registres » qui pouvaient ensuite s'échapper vers un plus large public : ce fut le cas du registre de M^{me} Doublet à l'origine des *Mémoires secrets* dits « de Bachaumont » ; d'autre part, une presse professionnelle, clandestine et manuscrite – les « nouvelles à la main » – imitait dans la forme, sinon dans le fond, les gazettes (périodicité et structure de l'information)¹². C'est dans ces sources qu'il faut tenter de mesurer l'écho souterrain de « l'affaire de la duchesse du Maine ». La correspondance de Madame Palatine, mère du Régent, très copieuse sur le sujet, sur le « boîteux » et sa femme, « cette petite crapaudine méchante » – termes peu amènes par lesquels elle désignait le duc et la duchesse du Maine – fourmille d'informations de première main, mais sa proximité du principal protagoniste de l'affaire n'en fait pas un témoin de l'opinion publique, ce qui est le propos de ces pages¹³.

Les correspondants de la marquise de Balleroy fournissent un parfait exemple de ces correspondances privées à caractère « ostensible ». Dans son château de Normandie, « par Bayeux », la marquise recevait à la fois des lettres de nouvelles de la part de ses proches et des nouvelles à la main professionnelles. Le dossier chronologiquement ordonné est conservé à la Bibliothèque mazarine¹⁴ ; Edouard de Barthélemy l'a publié en 1883¹⁵. Marie-Charlotte Lefèvre de Caumartin avait épousé en 1693 Jacques de la Cour, seigneur de Manneville, puis marquis de Balleroy à la suite de l'acquisition qu'il fit en 1702 de cette propriété normande appartenant à l'abbé de Choisy, cousin de sa femme. Le marquis appartient plus tard au club politique de l'Entresol¹⁶. Des parents et des amis, très au fait des diverses actualités parisiennes, mais aussi des novellistes comme Jean Buvat, dont nous reparlerons, tiennent informée la très dévote provinciale (morte en 1749), mais peu ultramontaine, de tout ce que l'on doit déceimment savoir et même de ce que l'on peut faire mine d'ignorer.

¹² Pour plus de détail, nous nous permettons de renvoyer à notre *Répertoire des nouvelles à la main* et à sa préface.

¹³ A défaut des originaux allemands, on consultera la moins mauvaise des traductions-adaptations françaises (*Correspondance complète [sic] de Madame duchesse d'Orléans*, G. BRUNET (éd.), Paris, Bibliothèque Charpentier, 1912, t. II). Les *Lettres françaises* (Paris, Fayard, 1989) publiées par Dirk Van der Cruysse parlent peu de l'affaire. Voir aussi la biographie de D. Van der Cruysse (*Madame Palatine, princesse européenne*, Paris, Fayard, 1988, p. 577-582).

¹⁴ « Lettres politiques et autres écrites par divers personnages » (titre manuscrit du XVIII^e siècle), ms. 2334-2341, *Répertoire des nouvelles à la main*, n° 1705.1.

¹⁵ *Les correspondants de la marquise de Balleroy*, Paris, Hachette, 1883, 2 vol. (t. I : 1705-1718 ; t. II : 1719-1724). Le manuscrit conservé à la Mazarine est plus complet ; l'éditeur a coupé des lettres sans l'indiquer et corrigé le texte... Le dossier renferme aussi des correspondances adressées aux proches de la marquise et des lettres du marquis de Balleroy supprimées par l'éditeur (t. I, p. LXX). Nous citons le plus souvent d'après le manuscrit en signalant la référence de l'imprimé.

¹⁶ Créé vers 1722, par l'abbé Alary qui fut soupçonné de complicité dans l'affaire Cellamare. La monographie récente de Nicolas Clément (*L'abbé Alary [1690-1770]. Un homme d'influence au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002) consacre son chapitre 2 à « la conspiration de Cellamare » (p. 27-32) : il ne nous apprend rien de nouveau.

Cette correspondance personnalisée, amicale et mondaine se présente comme une véritable gazette suivie, d'où une certaine autocensure n'est pas absente¹⁷. Souvent anonyme – ou plutôt non signée, selon les règles de la correspondance entre intimes et familiers –, elle est le fruit de conversations avec des « nouvellistes de premier ordre »¹⁸ et produit « des nouvelles qui ne se trouvent pas dans la gazette [de France] »¹⁹. Certains correspondants sont plus actifs et plus réguliers que d'autres, qui se lassent. Sous la Régence, le lien direct avec le pouvoir se fait par les deux fils d'Argenson, futurs ministres de Louis xv et très attachés alors à Dubois, et par leur père, Marc-René, lieutenant général de police depuis 1697, qui venait d'être nommé aux Sceaux en 1718²⁰ : il était cousin de M. de Balleroy. On ne pouvait être plus proche du pouvoir. Mais comme le notait l'un de ces correspondants anonymes, cela impliquait à la fois une bonne connaissance de l'information et le devoir d'en contrôler l'accès : « dans un temps où il faut être circonspect et moi plus qu'un autre qui suis souvent chez le Régent et ai quelquefois l'occasion de lui parler »²¹. Or que disent les correspondants de M^{me} de Balleroy ?

La conspiration de Cellamare et ce que l'on nommera « l'affaire de M^{me} du Maine » paraissent y suivre des cours parallèles, qui se rencontrent très tardivement, sauf pour de très rares allusions. L'autocensure notée dans la presse officielle se retrouve donc dans des correspondances, sans doute soumises au cabinet noir, mais qui sont néanmoins beaucoup plus précises que celle-là et dévoilent des noms et des circonstances celées ailleurs. Mais l'information mit longtemps à prendre sa forme officieuse, c'est-à-dire compatible avec le secret d'Etat. Selon Saint-Simon qui participa au conseil de Régence du 8 décembre 1718 – la veille de l'arrestation de Cellamare –, le Régent déclara alors que « M. et M^{me} du Maine se trouvaient tout de leur long dans l'affaire de l'ambassadeur d'Espagne »²² : d'Argenson était présent. Une lettre mal datée par Edouard de Barthélemy²³, mais postérieure au 9 décembre s'intitule dans le manuscrit Balleroy : « Bruits de Paris, articles sérieux » et précède une autre relation plus circonstanciée de l'affaire, elle aussi mal datée par Edouard de Barthélemy : de fait, elle fut rédigée le 24 décembre, cinq jours avant l'arrestation

¹⁷ « Je supprime ici l'essentiel de l'autre lettre [du prince de Cellamare], crainte qu'on ne m'accuse de copier des imprimés, et je ne sais comment m'y prendre pour contenter un chacun », écrit l'un des correspondants qui résume les deux lettres saisies que, pourtant, « M. le Régent a fait imprimer en italien et en français » (ms. 3336, f. 300, 17 déc. 1718 ; partiellement reproduit, t. I, p. 393).

¹⁸ Le marquis de Balleroy évoque cette « grosse troupe de nouvellistes » qui se rassemble à « la messe du roi » (t. I, p. 359, 25 sept. 1718).

¹⁹ *Id.*, t. II, p. 86 (lettre de Caumartin de Boissy, 12 nov. 1719).

²⁰ Dangeau écrit à propos des relations de d'Argenson avec Dubois : « Le garde des Sceaux était [...] dans son intimité et dans son entière dépendance » (DANGEAU, vol. 17, p. 427, 8 déc. 1718).

²¹ Ms. 3337, f. 24 (absent de l'imprimé, 11 fév. 1719).

²² *Mémoires, op. cit.*, t. VII, p. 343.

²³ Du 29 novembre (t. I, p. 375). La lettre porte d'une autre main, postérieure, la date erronée du 24 novembre (ms. 3336, f. 274).

du duc et de la duchesse du Maine ²⁴. Ces deux lettres accusaient l'abbé Brigault d'avoir été, involontairement, à l'origine de la découverte des lettres de Cellamare. Dès le 9, une version officielle de l'arrestation de l'ambassadeur était proposée par un correspondant comme « chose inouïe et très extraordinaire », d'après « une lettre détaillée » qu'il recevait à l'instant ²⁵ : seul le marquis de Pompadour était nommé parmi les conjurés et il était fait allusion au courrier saisi à Poitiers. Une autre version, qui eut du succès ²⁶, fut lancée immédiatement pour expliquer la découverte : elle rapportait en détail une histoire assez scabreuse où était mêlée une célèbre maquerelle parisienne, la Fillion, qui aurait espionné son client, l'ambassadeur d'Espagne. En effet, Pompadour et Brigault connurent la paille de la Bastille les 10 et 11 décembre. Quant à l'histoire de la Fillion, il n'en fut plus question. Il s'agissait de toute évidence d'une tentative de dissimuler la vérité.

Car un « Mémoire de la Conspiration détestable du prince de Cellamare » ²⁷, malheureusement non daté, propose une version qui semble aujourd'hui la plus vraisemblable aux historiens : « L'abbé Dubois découvrit le secret du prince de Cellamare par un copiste de la Bibliothèque du roi nommé Duval et duquel le prince de Cellamare se servait aussi, l'abbé Dubois récompensa très mal ledit Duval ». De fait, ce « Duval » est Jean Buvat, nouvelliste et copiste bien connu par son *Journal de la Régence* manuscrit ²⁸, par diverses séries de nouvelles à la main ²⁹ et par une autre *Gazette de la Régence* manuscrite qu'on lui attribue ³⁰. Cette dernière rapporte sous la date du 12 décembre une version assez proche de la vulgate pour l'arrestation du prince de Cellamare, mais totalement muette sur les circonstances de la découverte ³¹ : très naturellement, le nouvelliste se dit « consterné », comme « le public », de cette « conspiration », mais sans plus de détail ; en revanche, la relation qu'il donne d'une vive sortie de Cellamare contre Dubois et Le Blanc, au moment où l'on allait, « par ordre de la cour, arrêter ses papiers dans son hôtel » ³², ne semble pas se trouver ailleurs et confirmerait l'attribution de la *Gazette de la Régence* à Buvat, copiste de Cellamare et qui avait toute raison de participer, *intuitu personæ*, à ces expertises ³³. Unique source connue pour ces informations, le « Mémoire » cité ci-dessus évoque la curieuse et un peu trop diplomatique cavalcade vers l'Espagne

²⁴ Ms. 3336, ff. 273-275 (t. I, p. 382-383, datée du 2 décembre).

²⁵ T. I, p. 387-388 (ms. 3336, ff. 292-293).

²⁶ Elle est encore rapportée sous la Révolution, avec quelques variantes, dans la *Vie privée du maréchal de Richelieu*, Paris, Buisson, 1791, t. I, p. 107-108.

²⁷ Paris, BnF, ms., na. fr. 20076, ff. 143-144 (*Répertoire des nouvelles à la main*, n° 1650.1.13). Collection composée par Jean-Aymar Piganiol de la Force.

²⁸ *Journal de la Régence. 1715-1723*, E. CAMPARDON (éd.), Paris, Plon, 1865, 2 vol.

²⁹ *Répertoire des nouvelles à la main*, n° 1700.2.

³⁰ *Gazette de la Régence ; Répertoire des nouvelles à la main*, n° 1715.7.

³¹ *Gazette de la Régence*, p. 293-297. Le 29 janvier 1719 (p. 310), elle parle d'« un homme de qualité » qui a révélé « les machinations » au Régent.

³² *Id.*, p. 297 (19 déc. 1718) : « J'ai su d'hier une conversation fort vive... ».

³³ Dès le 3 octobre, la *Gazette de la Régence* (p. 287) révélait le complot espagnol « pour troubler la Régence » et l'implication du duc du Maine connue du Régent : Buvat était-il à la fois informé et imprudent ?

du prince de Cellamare : « Quand il fut arrivé à Orléans, il fut harangué par le Corps de Ville qui lui fit les présents de ville. De là, il alla à Blois où le Corps de Ville le reçut avec le même cérémonial qu'avait observé celui d'Orléans. Il alla descendre « à la Galère » (où il est encore le 12 janvier 1719 à mon grand étonnement) », conclut l'anonyme ³⁴. Il semblerait qu'en province on n'ait pas mesuré le sens exact de ce séjour du prince. Curieux de tout ce qui se disait, le président Bouhier collectionnait à Dijon les correspondances parisiennes : les lettres qu'il reçoit alors de l'abbé d'Olivet ne contiennent pas la moindre allusion à ce tremblement de terre politique ; on y parle littérature et un peu « Mississipi »... ³⁵

Toutes les autres correspondances rapportent de façon à peu près identique l'arrestation du duc et de la duchesse du Maine au cours de la nuit du 28 au 29 décembre et, dans le manuscrit Balleroy comme ailleurs, sans faire de lien direct avec l'affaire Cellamare ³⁶. Certes la correspondance évoque un grand nombre de conspirateurs : quatre cents selon une déclaration du Régent au cardinal de Noailles rapportée le 24 décembre ³⁷, alors que les lettres de Cellamare ne fournissaient que quelques dizaines de noms. Selon Dangeau, au conseil de Régence du 9 décembre, « on ne lut point les noms de ceux qui sont accusés d'être entrés dans cette affaire ; on dit qu'il y en a soixante-et-deux nommés dans le mémoire de l'ambassadeur » ³⁸. Les divers correspondants novellistes jugent sévèrement, comme Buvat, ce qu'ils appellent une « détestable conjuration » ³⁹. Caumartin de Boissy, membre du Grand Conseil et frère de M^{me} de Balleroy, parle même de « conjurés ridicules » : « C'est un grand bonheur que tout cela ait été découvert » ⁴⁰. Les correspondants et les diaristes sont plus précis et plus cruels que la presse imprimée sur les conditions de transfert à Lyon de la duchesse du Maine. « On l'a menée dans un carrosse de louage en sortant de sa maison, écrit Dangeau. On l'a menée par le rempart pour éviter la plus grande partie des rues de Paris » ⁴¹. « Madame la duchesse du Maine est restée à Fontainebleau pour y attendre un carrosse plus doux que celui dans lequel elle est partie, ne le pouvant supporter », poursuit un correspondant de M^{me} de Balleroy ⁴². Puis le silence s'abattit sur le destin proche de la princesse, malgré de rares allusions à des interventions en sa faveur de la part de membres de la famille royale ⁴³.

³⁴ *Loc. cit.*, f. 144. Il y resta jusqu'au 3 mars selon Buvat (*Gazette de la Régence*, p. 324).

³⁵ *Correspondance littéraire du président Bouhier*, n° 3 : *Lettres de Pierre-Joseph Thouliez, abbé d'Olivet (1719-1745)*, Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE et Henri DURANTON (éd.), Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1976. Ancien jésuite, d'Olivet avait été sollicité pour être le précepteur du prince des Asturies, fils aîné de Philippe v.

³⁶ Ms. 3336, f. 308 (t. I, p. 399, 30 déc. 1718).

³⁷ Ms. 3336, f. 275 (t. I, p. 383, mal datée).

³⁸ DANGEAU, vol. 17, p. 434.

³⁹ Ms. 3336, f. 300 (absent de l'imprimé, 17 déc. 1718).

⁴⁰ Ms. 3336, f. 301 (t. I, p. 394, 18 déc. 1718).

⁴¹ DANGEAU, vol. 17, p. 445.

⁴² Ms. 3337, f. 3 (t. II, p. 1, 2 janv. 1719).

⁴³ *Gazette de la Régence*, p. 306 (2 janv. 1719).

Arrestation de conjurés de second ordre ⁴⁴ et déclaration de guerre à l'Espagne occupent les mois suivants de la correspondance Balleroy comme des autres collections de nouvelles. On semble avoir oublié les deux princes assignés à résidence. Seule l'arrestation en mars 1719 du duc de Richelieu ranime l'attention sur la conjuration : il aurait mis au service de l'Espagne son régiment de Bayonne ⁴⁵. Le rédacteur tardif de sa *Vie privée* parlera plutôt d'une rivalité amoureuse avec le Régent à propos de sa propre fille, M^{lle} de Valois, qui aurait d'ailleurs rendu visite au prisonnier dans son cachot de la Bastille ⁴⁶ ! Au printemps, on commença à relâcher certains prisonniers, mais toujours dans l'anonymat : « On ne m'a pas pu dire le nom d'aucun » ⁴⁷, écrit alors le marquis de Balleroy à sa femme. Dans les mois précédents, le garde des Sceaux d'Argenson avait souvent officié à la Bastille, mais en toute discrétion ⁴⁸ : dans ses *Mémoires*, M^{me} de Staal, ex-M^{lle} Delaunay, en fait mention ⁴⁹. Ce manque de réaction judiciaire de Philippe d'Orléans, alors que les affaires de Bretagne allaient montrer sa détermination à châtier, peut s'expliquer par des raisons familiales – le duc du Maine était son beau-frère – ou personnelles – maladie et mort de sa fille chérie, la duchesse de Berry (19 juillet 1719) ⁵⁰ – et surtout par ce que Saint-Simon appelle, à propos de l'affaire Cellamare, la « négligence » et « l'abandon » d'un prince totalement gouverné par l'abbé Dubois ⁵¹. Le résultat fut, comme le remarque un mémorialiste du temps, le chevalier de Piossens, qu'« une conduite aussi modérée fit qu'on ne s'aperçut presque pas en France qu'il s'y fût passé rien d'extraordinaire » ⁵².

Il fallut la fin heureuse de la guerre avec l'Espagne pour que la machine de l'information officielle réintègre le couple exilé dans l'habituelle litanie des membres en représentation de la famille royale. La *Gazette* parisienne en redécouvre l'existence en janvier 1720, et le *Nouveau Mercure* de Buchet construit alors, avec plus de détails, la réapparition progressive du prince et de la princesse. Exilés séparément, ils devaient provisoirement vivre de même et ne pas résider à Paris : cela faisait partie

⁴⁴ « L'on arrête force gens tous les jours » (BALLEROY, *op. cit.*, t. II, p. 2, 2 janv. 1719).

⁴⁵ Ms. 3337, f. 46 (t. II, p. 41-42, 30 mars 1719). *Gazette de la Régence*, p. 324 (27 mars 1719).

⁴⁶ *Vie privée du maréchal de Richelieu*, *op. cit.*, t. I, p. 107-120. La rédaction en est attribuée à Louis-François Faur ou à Jean-Benjamin de La Borde. L'attribution erronée à Soulavie vient de ce qu'il a publié en 1790 les *Mémoires du maréchal duc de Richelieu*.

⁴⁷ Ms. 3337, f. 71 (t. II, p. 58, 20 mai 1719, texte récrit).

⁴⁸ DANGEAU, vol. 17, p. 438 (17 déc. 1718) : « M. le garde des Sceaux alla à la Bastille, il y dîna même ; on dit qu'il a parlé à plusieurs prisonniers, mais cela ne se sait pas encore sûrement ». *Gazette de la Régence* : « M. d'Argenson travaille toujours fort à la Bastille » (p. 309, 16 janv. 1719) ; « M. d'Argenson examina hier pour la seconde fois M. de Richelieu » (*id.*, p. 327, 5 avr. 1719).

⁴⁹ STAAL, t. II, p. 103.

⁵⁰ Au chevet de sa fille, le Régent « néglige même les affaires de la dernière importance, dont le monde raisonne étrangement » (*Gazette de la Régence*, p. 327, 5 avr. 1719).

⁵¹ Addition au *Journal* de Dangeau (DANGEAU, vol. 17, p. 427, 8 déc. 1718).

⁵² *Mémoires*, *op. cit.*, t. II, p. 234-235 : à propos de la « modération » du Régent.

du non-dit de la presse ⁵³. Deux nouvelles du « Journal de Paris » de la livraison de janvier du *Mercur* se succèdent, comme par un miraculeux hasard, qui n'en est pas un, évidemment. C'est une manière de lier ce qui ne peut être dit et que l'on fait néanmoins comprendre au lecteur : « Le 6, M. le marquis de Pompadour, M. de Bois david ⁵⁴ et M. de Mesnil ⁵⁵ furent élargis de la Bastille. / Le 7, M. le duc du Maine arriva à Boulogne, et le 8, il se rendit à Clagny, maison de plaisance proche Versailles » (p. 194). D'où « arrivait » le prince ? Il aurait fallu se reporter à un *Mercur* antérieur de plus d'un an pour le savoir. Quant à la princesse, elle dut encore attendre quelques jours et se voir gratifier d'un appendice de nouvelle discrètement insolent : « Le 13, madame la duchesse du Maine arriva à Sceaux. M. de La Billarderie, aide-major des gardes du corps, qui a accompagné cette princesse, a obtenu à son retour un cordon rouge » ⁵⁶ (p. 195). La Billarderie ayant été, durant un an, le geôlier qui « accompagnait » le duc du Maine, c'était rappeler quel avait été son statut et souligner une fidélité à la monarchie dont d'autres ne pouvaient se targuer. Sous le règne de la censure d'Etat, les lecteurs de journaux surent, à toutes les époques, déchiffrer les sous-entendus de la presse officielle.

En février, le *Mercur* siffla la fin de partie en annonçant l'élargissement de Malézieu et de Saint-Geniès-Navailles (p. 181) ⁵⁷. Ce que les correspondances manuscrites commencent à appeler « l'affaire de M^{me} du Maine » ⁵⁸ n'a plus alors accès à la presse imprimée. Mais on devine par les échos manuscrits qu'il n'en fut pas de même dans l'opinion publique. La correspondance Balleroy informe de quelques dessous qui expliquent la chronologie de ce mois de janvier. La réintégration de la duchesse était liée à des aveux écrits qu'elle tardait à rédiger et à un accord diplomatique avec l'Espagne. Le 1^{er} janvier, le chevalier de Girardin en présente le tableau à la marquise :

M. le duc du Maine doit arriver ce soir à Clagny et M^{me} du Maine demain à Sceaux ; les uns disent que M^{me} la princesse sa mère ⁵⁹ l'a obtenu par l'aveu que M^{me} du Maine a fait es mains de M. le duc d'Orléans, car on dit qu'il n'y en a jamais

⁵³ Dangeau en donne le détail : vol. 18, p. 192, 29 déc. 1719 : le duc du Maine rappelé à Clagny et la duchesse à Sceaux : « elle est en pleine liberté, hormis qu'elle ne pourra pas venir à Paris » ni rencontrer son mari ; p. 209, 18 janv. 1720 : la duchesse est à Sceaux, le Régent décide qu'il faut demander la permission à M^{me} la Princesse pour la voir ; p. 221, 30 janv. 1720 : la duchesse est autorisée à se rendre à Paris, mais elle doit coucher à Sceaux.

⁵⁴ François de Montaigu, chevalier de Bois davy (FUNCK-BRENTANO, *op. cit.*, n° 2464), incarcéré le 29 avril 1719.

⁵⁵ Chevalier de Ménil (FUNCK-BRENTANO, *id.*, n° 2424), incarcéré le 17 décembre 1718. Il en est souvent question dans les correspondances.

⁵⁶ L'ordre de Saint-Louis (« un ruban large et couleur de feu auquel est attaché une croix de Saint-Louis », Richelet) récompensait les officiers méritants.

⁵⁷ Incarcéré dès le premier jour, 10 décembre 1718, avec le marquis de Pompadour (FUNCK-BRENTANO, *op. cit.*, n° 2418).

⁵⁸ BALLEROY, *op. cit.*, t. II, p. 107 (lettre du chevalier de Balleroy, 26 janv. 1720), p. 108 (« les affaires de M^{me} du Maine », lettre de Caumartin de Boissy, 27 janv. 1720).

⁵⁹ Anne de Bavière, princesse palatine (1648-1723) (à ne pas confondre avec Madame Palatine, mère du Régent).

eu contre M. le duc du Maine ; les autres disent que c'est un préliminaire que le roi d'Espagne a voulu avant la paix, aussi bien que faire sortir de prison tous ceux qui sont arrêtés ⁶⁰.

La formulation un peu louche utilisée témoigne de quelque incertitude d'un correspondant moyennement informé. Au même moment, d'Argenson perdait l'administration des finances au bénéfice de John Law, ce qui ne fut peut-être pas sans influence sur la qualité de l'information. Le 8 janvier, Caumartin de Boissy fait état d'une nouvelle raison du retard :

M^{me} du Maine n'arrive point. L'on commence même à douter si elle est partie. L'on dit que M. du Maine ne la veut plus voir, que tout ce qu'elle a fait a été traité à son insu et qu'il ne lui pardonnera jamais d'avoir été cause de sa prison et de la perte de son rang ⁶¹.

Le mari était déchargé très politiquement d'une responsabilité qui tombait maintenant uniquement sur sa femme. Ce fut seulement le 20 janvier que le même correspondant annonça à la marquise la conclusion de « l'affaire de M^{me} du Maine » : « Je ne vous crois pas assez peu instruite pour vous faire un détail de la confession de M^{me} du Maine contenue en dix-huit pages bien circonstanciées sur tous les faits les plus forts » ⁶². Cette nouvelle formulation semble prouver que la confession de la duchesse avait circulé auparavant de façon suffisamment large pour qu'elle atteigne la province. Caumartin de Boissy diffuse alors une vulgate de l'affaire qui a tout l'air d'être la version officielle du pouvoir : la duchesse était la seule coupable, son mari et le roi d'Espagne ignoraient tout de la conspiration, Alberoni a été remercié ; la paix peut revenir sur l'Europe. Le duc du Maine « est bien à plaindre d'avoir eu une femme qui, après l'avoir ruiné, lui a d'ailleurs fait essuyer tant de malheurs » ⁶³, commente Caumartin : on fera un peu languir la duchesse à Sceaux en lui autorisant seulement quelques rares visites, on lui interdira de coucher à Paris ; cette mise en quarantaine humiliante était bien le minimum que l'on pouvait attendre de la part du pouvoir, d'autant que la « piquante » princesse continuait d'aiguillonner son mari et de le pousser à la révolte sur la perte de ses privilèges de prince légitimé ⁶⁴. La chute prochaine du Système allait opportunément faire oublier ces écarts de conduite. Le petit duc de Saint-Simon, qui savait si bien saisir, dans les situations les plus convenues, l'élément révélant leur véritable sens, note dans une addition à Dangeau

⁶⁰ T. II, p. 96 (ms. 2338, f. 1).

⁶¹ Ms. 2338, f. 8 (t. II, p. 101). Le duc « s'était séparé depuis quelque temps de corps et de biens d'avec la duchesse son épouse », rapporte alors le chevalier de Piossens, *op. cit.*, t. II, p. 393.

⁶² Ms. 2338, f. 24 (t. II, p. 105).

⁶³ T. II, p. 106.

⁶⁴ Piossens évoque une entrevue orageuse avec le Régent, qui conclut : « “Madame, tout est pardonné et oublié. Ainsi n'en parlez plus je vous prie”. La princesse fit éclater là-dessus des sentiments, qui faisaient voir qu'elle n'était pas prête d'oublier l'affront fait à sa personne et à son époux, auquel elle écrivit sur le champ ce qui s'était passé dans cette entrevue. Cependant il n'arriva rien de ce qu'on avait appréhendé du ressentiment de la duchesse » (*op. cit.*, t. II, p. 394).

que la « déposition » de la duchesse du Maine fut lue au Conseil de Régence du 15 janvier, mais que le brouhaha fut tel que personne n'en entendit rien ⁶⁵.

« L'affaire de M^{me} du Maine », qui paraît si ridicule par son impréparation et par l'amateurisme des conspirateurs, fut gérée de main de maître du point de vue de l'information par les politiques et, en premier lieu, par l'abbé Dubois. Ecarter les « constitutionnaires » ⁶⁶ qui, autant que les adversaires de la bulle *Unigenitus*, gênaient le pouvoir, fortifier l'alliance avec l'Angleterre étaient des objectifs importants que la conspiration de Cellamare, épiphénomène très pratique, permit de favoriser. La « mouche à miel » de Sceaux piqua dans le vide. On inquiéta grâce à la Bastille quelques mauvais Français tentés par l'aventure, on impressionna les princes légitimés par un exil intérieur assez humiliant, mais sans aller jusqu'à répandre dans le public la félonie, ni même la « fronde » de la petite-fille du Grand Condé ⁶⁷. « L'affaire de M^{me} du Maine » prouve que la Régence, en ce domaine comme en tant d'autres, fut à la pointe d'une certaine forme de modernité ; en l'espèce, celle de l'information dirigée et de la gestion de l'opinion publique.

⁶⁵ DANGEAU, vol. 18, p. 207.

⁶⁶ « La cour de Rome joue parfaitement son rôle dans la présente crise des affaires. Ses constitutionnaires sonnent partout le tocsin contre le Régent, ses ministres » (*Gazette de la Régence*, p. 329, 7 avr. 1719).

⁶⁷ Celle-ci sut se faire plus habile, sinon plus humble, avec les puissants du jour, ainsi qu'en témoigne cette lettre au cardinal de Fleury pour le féliciter de sa nomination comme principal ministre à la suite du duc de Bourbon, ennemi intime de la duchesse : « A Sceaux, ce 12 juin 1726. Je ne puis m'empêcher, Monsieur, de joindre ma voix aux acclamations publiques sur ce qui vient d'arriver ; je craindrais que mon compliment ne parût plus intéressé que celui d'un autre [*sic*], si je ne me flattais que vous me rendez justice d'être persuadé [*sic*] que je ne suis pas moins attachée aux intérêts du roi et de l'Etat qu'aux miens propres ; je ne puis m'empêcher de m'applaudir un peu en moi-même d'avoir toujours pensé qu'on ne devait point désespérer du salut de l'Etat, tant que vous serez auprès de la personne du roi. Je ne vous en dis pas d'avantage, Monsieur, parce que vous trouverez renfermés dans cette phrase tous les sentiments que j'ai pour vous et que vous méritez. Louise Bénédicte de Bourbon ». Au verso : « A Monsieur, Monsieur l'évêque de Fréjus » (LAS, cachet. Coll. de l'auteur).

à Leaux ce 12 Juin 1726. France

Je ne puis m'empêcher monsieur de louer
 ma voix aux acclamations publiques sur ce
 qui vient d'arriver, je craindrois que mon
 compliment ne parût plus intéressé que
 celui d'un autre, si je ne me flattois que
 vous me rendés la justice d'être persuadé
 que je ne suis pas moins attachée aux
 intérêts du roy et de l'estat qu'àux miens
 propres, je ne puis m'empêcher de répéter
 ce peu en moy même d'avoir toujours
 senti qu'on ne devoit point désespérer
 du salut de l'estat, tant que vous serés
 auprès de la personne du roy. Je ne vous
 en dis pas davantage monsieur, car ce que
 vous trouverés renfermé dans cette phrase
 tous les sentimens que l'ay pour vous et
 que vous mérités. La Reine Bénédicte de Brousson

L'inventaire après décès de la duchesse du Maine

Etudes et commentaires

Marc FAVREAU

Conservé dans le fonds de l'étude xxxv (673, 19 février 1753) du Minutier central aux Archives nationales à Paris, l'inventaire, bien connu des historiens, se compose de cent quatre-vingt-un folios non numérotés. Sa rédaction commence le lundi 19 février 1753, vingt-sept jours après le décès de la duchesse ¹, et se conclut le 13 juillet. Elle fut confiée à René-Claude-Gabriel Baron, notaire au Châtelet, sur la réquisition, d'une part, de Louis-Auguste de Bourbon (1700-1755), prince souverain de Dombes, représenté par son intendant Jean de Bèze, et, d'autre part, par Louis-Charles de Bourbon (1701-1775), comte d'Eu et duc d'Aumale, représenté par son agent Daniel Bargetton. Pour la prise des effets, le notaire s'adjoignit les compétences de François Desmoulins, huissier et commissaire priseur au Châtelet de Paris, de Laurent-Charles Mariage, marchand tapissier privilégié du roi, demeurant rue de la Harpe, paroisse Saint-Séverin, du libraire Louis-Etienne Ganeau, rue et paroisse Saint-Séverin, du maître joaillier Jean-Jacques Lempereur, fils d'un célèbre joaillier parisien, Jean-Denis Lempereur, habitant rue du Palais, paroisse Saint-Barthélemy, et, par l'intermédiaire de Desmoulins, des conseils de Poirier, marchand à l'enseigne de la Couronne d'or, rue Saint-Honoré à Paris ². Baron dut se déplacer en Normandie – « un jour et demi de marche » – en compagnie de Desmoulins et Mariage, pour effectuer l'inventaire des châteaux d'Anet et de Sorel, et de la maison de Laquène.

L'ampleur du patrimoine de la défunte nécessita huit vacations pour l'hôtel parisien (19 février-8 mars) sur sept journées et demi, six vacations pour le château de

¹ Notice nécrologique dans le *Mercure de France*, mai 1753, p. 209.

² *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du roi 1748-1758*, L. COURAJOD (éd.), Paris, Nobèle, 1965, p. LXXXIV.

Sceaux (9-15 mars), deux sur deux matinées pour le mobilier rapporté du couvent de la Visitation de Chaillot (24 et 31 mars), deux pour le mobilier rapporté d'Anet à Paris (17 et 18 mai), six sur cinq journées et demi pour le château d'Anet (18-23 juin), deux pour le château de Sorel (24 et 25 juin) et une pour la maison de Laquène (27 juin). L'inventaire se termina avec les papiers de la succession les 2 et 13 juillet. Au total, il comprend 3 065 lots répartis entre les six demeures ducales.

Le prestige des résidences

L'inventaire après décès de la duchesse présente un intérêt considérable pour la connaissance de ses résidences situées en Ile-de-France (Paris et Sceaux) et dans l'Orléanais (Anet, Sorel, Laquène), car un sort funeste s'est acharné à en détruire la quasi-totalité.

Seule résidence intacte, l'hôtel parisien, situé rue de Varenne, fut construit pour Abraham Peyrenc de Moras par Jean Aubert (v. 1681 ?-1741) sur un projet de Gabriel entre 1728 et 1730 ³. Le 1^{er} août 1736, la veuve du financier le loua par rente à vie à la duchesse obligée de quitter l'hôtel du Maine, rue de Bourbon, par les dispositions testamentaires de son défunt mari. La princesse modifia peu le corps principal, ne fermant que par des baies vitrées la cage d'escalier où elle installa une chapelle. Disposant des poêles dans les chambres, elle conserva aussi la disposition originelle des appartements. Au rez-de-chaussée, le grand salon vert et le vestibule séparaient deux appartements d'apparat, l'un doté d'une salle à manger et l'autre du salon des Médailles et du cabinet de la Chine ⁴. Au premier étage, se remarquait le grand salon blanc qui donnait accès à la bibliothèque et à un premier appartement dit des bains. Un second grand appartement comprenait surtout le salon jonquille qui renfermait une partie de l'importante collection des porcelaines et des laques. Les autres objets et meubles occupaient les grandes pièces d'apparat du rez-de-chaussée et du premier étage. A proximité de ces salles, l'inventaire indique de petits appartements qui constituaient sans doute des lieux de commodité et de « privance ». Après la mort de la duchesse, les Peyrenc vendirent l'hôtel au maréchal-duc Louis-Antoine de Gontaut-Biron le 7 mai 1753 ⁵.

Seconde résidence principale de la duchesse, le château de Sceaux dont Victor Advielle laissa une étude dès 1883, reprise par Georges Poisson, possédait déjà une histoire prestigieuse ⁶. Reconstitué pour Jean-Baptiste Colbert par un architecte non

³ Jacques HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Editions de Minuit, 1963, t. II, p. 598.

⁴ Certains intitulés de pièces se retrouvaient aussi sur les plans de Jean-Michel Chevotet pour l'hôtel du Maine.

⁵ *Le faubourg Saint-Germain. La rue de Varenne*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1981, p. 80-81.

⁶ Victor ADVIELLE, *Histoire de la ville de Sceaux depuis son origine jusqu'à nos jours*, Sceaux-Paris, Charaire-Picard, 1883 ; Georges POISSON, « Sceaux, domaine princier », *Les monuments historiques de la France*, n° 5, 1975, p. 41-59 ; Id., *Le château de Sceaux. Histoire et guide*, Paris, [s.éd.n.d.].

identifié entre 1670 et 1677, puis embelli par le marquis de Seignelay, le château connut sa plus importante période de renommée avec son acquisition par le duc du Maine, le 20 décembre 1699, auprès de Jacques-Nicolas Colbert (1654-1707), archevêque de Rouen, puis avec le séjour de la duchesse après le 4 juillet 1736. L'inventaire de 1753 commence par le jardin où se trouve le pavillon de l'Aurore, la ménagerie organisée autour d'un salon central ⁷ et le « petit château », ancien lieu de séjour des fils des ducs et dont le mobilier témoignait d'un certain abandon. Le château présentait un corps de logis assez bas, doté d'un pavillon central avec une horloge et deux pavillons latéraux, ainsi que de deux ailes en retour d'équerre ; une de ces dernières abritait la chapelle décorée par Le Brun. Là aussi, les modifications du couple ducal s'avéraient limitées avec la réalisation de décors intérieurs pour le nouvel appartement de la duchesse par Claude III Audran (1658-1734) en 1704 ⁸. La princesse habitait aussi l'entresol et même un réduit, « sa chartreuse », appelé par Louis XIV, lors de sa visite, « le beau grenier de Sceaux » ⁹. Malgré l'imprécision du texte notarial, on peut remarquer les deux grands appartements d'apparat, l'appartement des bains et l'appartement de la duchesse, complétés par des cabinets (cabinet doré, d'aventurine) et des salons (salon des jeux, de marbre) qui présentaient différents objets d'art de la collection. En revanche, aucune indication topographique ne localise le cabinet de travail du feu duc, dans cette « tourelle » construite à un angle du château par Jacques de La Guêpière. Peut-on rapprocher cette pièce du « serre papier » au-dessus de la bibliothèque ¹⁰ ?

Reconstruit par Philibert de l'Orme entre 1548 et 1553 ¹¹, le château d'Anet échut à la duchesse du Maine le 29 mars 1733, après le long règlement de la succession de la princesse de Condé, mère de la duchesse de Vendôme ¹². La duchesse hérita d'une résidence en très mauvais état et commanda des travaux auxquels participa Audran vers septembre 1733, huit mois avant sa mort, avec le décor du salon doré.

En suivant les pas du notaire, malgré les travaux menés par le duc de Vendôme à partir de 1678 et la destruction partielle du château, on peut tenter de retrouver les grandes parties de la distribution interne : les pièces de service (cuisine, offices) et les chambres des domestiques de cuisine au nord de la basse-cour (à l'est), les écuries et leurs gens à l'ouest du château. Au rez-de-chaussée du corps de logis principal, les pièces de réception (salon de marbre, salon de billard en suite, chambre des Muses, salon doré en suite, cabinet des glaces, salon blanc après l'appartement de la duchesse),

⁷ Voir le plan dans Victor ADVIELLE, *op. cit.*, p. 331.

⁸ Roger-Armand WEIGERT, « Quelques travaux décoratifs de Claude III Audran », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1950, p. 89. L'appartement se situait dans le pavillon sud-ouest du corps de logis.

⁹ Victor ADVIELLE, *op. cit.*, p. 276.

¹⁰ Henry SOULANGE-BODIN, *Sceaux, son château, son parc*, Paris, Editions Morancé, 1928, p. 28.

¹¹ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Philibert de l'Orme, architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000, p. 259. Nous remercions l'auteur pour ses informations.

¹² Adolphe DE RIQUET, comte DE CARAMAN, *Anet, son passé, son état actuel*, Paris, Duprat, 1860, p. 122.

les appartements de la duchesse et des bains ; côté est, l'« appartement vert », la salle du buffet suivie par la salle à manger, l'« appartement du lit d'ange », la chapelle et sa tribune. Au premier étage, plus résidentiel, se trouvaient différents appartements dont celui du roi avec le cabinet des singes, et de M^{me} d'Estrée, surmontés d'entresols abritant des chambres plus intimes, celui, plus petit, du duc de Vendôme, l'appartement de la défunte M^{lle} du Maine ¹³, et la galerie devant la chapelle. Au niveau des combles du corps de logis nord, se situaient le garde-meuble et treize appartements, sous les logis des valets de pied et du secrétaire M. Chérette. Le notaire indique le « bâtiment du gouverneur », sans doute cette grande construction située au nord-est du corps de logis, comprenant les appartements de M. de Grouchet, au rez-de-chaussée, du prince de Dombes, de l'écurier et des domestiques au premier étage. Enfin, l'inventaire se conclut par la « chapelle de Diane attenant le château ».

Troisième résidence, le château de Sorel, situé depuis le xiv^e siècle sur la route d'Anet à Dreux, devint la propriété du duc du Maine en 1732 par voie de succession ¹⁴. La position privilégiée du château sur la vallée de l'Eure ne pouvait que séduire la duchesse du Maine qui en hérita le 29 mars 1733 et qui le loua pendant neuf ans à Denis Egasse, notaire au bailliage du lieu ¹⁵. Détruite en 1798, la demeure nous est cependant connue grâce à un dessin de la collection Gaignières ¹⁶ et à des descriptions. Reconstituée vers 1622 par Jacques-Clément Métezeau (1581-1652) pour Pierre III Séguier, puis en 1721 après un incendie, elle présentait un corps de logis en brique et pierre, cantonné par deux pavillons et précédé au sud par une cour entièrement close par un mur et des fossés. La partie habitée s'élevait sur quatre niveaux : au sous-sol voûté, les cuisines et leurs annexes ; au rez-de-chaussée, le vestibule central donnant accès au salon de compagnie et à l'appartement ducal à l'ouest et à la salle à manger, deux chambres avec garde-robes et la chapelle à l'est ; au premier étage carré, six chambres et, à l'étage de combles, neuf chambres complétaient la distribution.

L'inventaire fait état aussi des meubles rapportés du couvent de la Visitation Sainte-Marie de Chaillot. Fondé en 1651, cet établissement avait pris l'habitude d'accueillir des membres de grandes familles, comme la duchesse du Maine ou sa fille après la conspiration de Cellamare. Ces hôtes étaient logés dans un bâtiment particulier, près de l'enclos des Minimes ¹⁷. Mais cette retraite monastique et mondaine n'apparaît pas dans l'inventaire car les effets furent ramenés à Paris.

¹³ Louise-Françoise DE BOURBON (1707-1743).

¹⁴ Nous remercions vivement M. de Bazelaire de Rupierre pour les précieux renseignements qu'il nous a fournis. O. POMPONNE DE BAZELAIRE, *Sorel*, manuscrit dactylographié (v. 1973), p. 12-13 ; E. LEFÈVRE, « Notice sur le château de Sorel », *Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loire*, t. 1, 1858, p. 18-38.

¹⁵ *Id.*, p. 29.

¹⁶ « Vue du château de Sorelle, dans le Hurepoix, à une lieue d'Anet et à deux de Dreux, appartenant à M. Diel, seigneur du lieu, 1702 » (aquarelle), Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, va 28, 5194.

¹⁷ *Chaillot, Passy, Auteuil. Promenade historique dans le 16^e arrondissement, exposition organisée par le musée Carnavalet et la délégation à l'action artistique de la ville de Paris*, Paris, Musée Carnavalet, 1982, p. 23 (n° 14) et 30 (n° 30) ; Victor ADVIELLE, *op. cit.*, p. 312.

Dernière résidence, plutôt un pied-à-terre non loin d'Anet, la maison de Laquène ¹⁸ avait été acquise par la duchesse et son écuyer, de Goya, auprès de Balthazar Luiquebeuf, bourgeois de Paris, le 1^{er} avril 1737. L'inventaire témoigne d'une maison à deux étages et à pavillon, au modeste mobilier comparativement aux autres demeures.

Les fastes du mobilier et de l'argenterie

Au moment de la prisée, l'imposant mobilier de la duchesse n'avait pas été déplacé. Seuls les meubles de la Visitation de Chaillot et d'Anet avaient été rapportés pour les besoins de l'inventaire.

Derrière l'image fastueuse et « extravagante » selon le mot de Georges Poisson de cette cour princière, le château de Sceaux abritait un mobilier habituel pour un membre de la famille royale. Les pièces de réception et les grands appartements contenaient des meubles de menuiseries, en bois doré et sculpté, mais aussi peint, et des meubles d'ébénisterie dont certaines pièces fabriquées avec des essences exotiques (palissandre, amarante, bois des Indes, bois violet). Ce mobilier s'avérait caractéristique à la fois de l'apparat hérité du Grand Siècle, notamment pour les lits à la française garnis de velours cramoisi, mais aussi d'une société hédoniste de jeux et de littérature avec la multiplication des sièges, des tables de jeux et des bureaux. Parmi les nombreux meubles, se distinguait un important mobilier d'ébénisterie disposé dans les appartements et pièces d'apparat à Paris, Sceaux et Anet, et composé principalement de tables à écrire, de jeu (trictrac), d'encoignures (*coin*) et de commodes ; ces dernières recouvertes de plaques marmoréennes. Dans les mêmes résidences, le notaire releva aussi dix-neuf meubles (principalement des tables à écrire et des bureaux), à marqueteries d'écaille et de cuivre (doré ou argenté) qui ornaient aussi le socle de statuettes de bronze ou la caisse de certaines pendules. La rareté des meubles en pierres dures chez la duchesse, avec une table en porphyre sur pied doré et sculpté, et une table dont le plateau était composé de différents marbres rapportés ¹⁹, est une constante dans le mobilier français ²⁰. Le grand garde-meuble du château témoignait de la persistance des ameublements saisonniers dans la haute société aristocratique puisqu'il abritait les meubles d'été des principaux appartements de la duchesse ²¹.

Pièces mobilières majeures d'une résidence aristocratique au XVIII^e siècle, les tapisseries se situaient dans les trois principales résidences de la duchesse. Dans l'hôtel de la rue de Varenne, deux chambres n'abritaient que deux tentures aux thèmes et à la facture récents : les *Fêtes flamandes* d'après Teniers en trois pièces de Bruxelles

¹⁸ Nous remercions M^{me} Marianne de Meyenbourg, du musée d'Ile-de-France, de nous avoir indiqué le nom actuel de Laqueux-les-Yvelines où se trouve encore cette maison.

¹⁹ Arch. nat., MC, XXXV, 673, f. 105 (n° 1908), 130v° (n° 2415).

²⁰ Alvar GONZALÈS-PALACIOS, « La manufacture des Gobelins de Paris », *Antiquités et objets d'art*, 1991, vol. 17 (« Mosaïques et pierres dures »), p. 50.

²¹ Jean FERAY, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault, 1997, p. 240-241.

et les *Sujets chinois* en cinq pièces des Gobelins ²². En revanche, les châteaux de Sceaux et d'Anet contenaient des pièces en plus grand nombre. Dans la première demeure, étaient accrochées six tentures (*Figures chinoises*, *Ulysse*, *Jeux d'enfants*, *Figures flamandes d'après Teniers*, *Sujets romains*, *Mois de l'année* et *Verdures*) totalisant trente-sept pièces en grande majorité de Bruxelles (vingt-deux), de Beauvais (neuf) et d'Aubusson (six). Dans la seconde, on trouvait quatorze tentures (*Sujets de chasse*, *Travaux de campagne*, *Gombault et Macé*, *Sujets grotesques*, *Fleurs*) dont certaines sans doute dépareillées, et provenant d'Angleterre et des Flandres. Malgré l'absence de descriptions précises, une première remarque montre que les belles tentures récentes se situaient à Paris et peut-être à Sceaux. On y trouvait en effet les fameuses ténieres de Bruxelles, tissées par les ateliers de Leyniers d'après les cartons de David II ou David III Teniers tout au long du XVIII^e siècle ²³ et qui donnaient une vision idéalisée et stéréotypée du monde rural ; la fameuse *tenture chinoise* tissée vers 1690 d'après les cartons de Vernansal, Blin de Fontenay et Mons, sous la direction de Béhagle ²⁴ ; et des tentures (*Verdures* ?) d'Aubusson dont le renouveau s'était amorcé à partir de 1731 avec l'arrivée du peintre Jean-Joseph Dumons (1687-1779) ²⁵. La même demeure conservait des tapisseries plus anciennes, du XVII^e siècle comme les *Jeux d'enfants* tissés à Beauvais durant la seconde moitié de ce siècle et, peut-être, la tenture de *Gombault et Macé* fabriquée en Angleterre ²⁶. En revanche, les simples mentions (« vieilles » tapisseries, « ancienne fabrique d'Angleterre », pièces « à grands personnages » ou à « Fleurs ») ne permettent aucune identification de provenance ou d'époque pour, par exemple, les *Mois de l'année* de Bruxelles. Cependant, il convient de souligner que les tentures anciennes, dépareillées, voire même des « morceaux », se situaient toutes à Anet.

La vogue pour l'Orient se traduisait par la présence de papiers peints, « papiers des Indes », dont la mode apparut à la fin du XVII^e siècle grâce au jésuite du Halde mais fut combattue par Louvois ²⁷. Plus petits que les papiers indiens (3,60 x 1,20m), les véritables lés chinois offraient la vision des branches de fleurs avec des oiseaux et des insectes, des paysages avec des villages, dans une même continuité visuelle. Produits de luxe de petites dimensions, ces papiers chinois garnissaient de petites pièces (chambres, boudoirs, cabinets) et leurs motifs répondaient aux porcelaines ou aux laques. Ainsi, la « garde-robe des papiers des Indes » de l'hôtel Peyrenc de Moras présentait six panneaux et six médaillons dans des moulures dorées et collées

²² Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 7 (n° 61) et 10v° (n° 113).

²³ Guy DELMARCEL, *La tapisserie flamande*, Paris, Imprimerie nationale, 1999, p. 352-361.

²⁴ Madeleine JARRY, *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1968, p. 25 et 227 (fig.)

²⁵ Dominique et Pierre CHEVALIER, Pascal-François BERTRAND, *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin*, Paris, Editions Thierry et Bibliothèque des Arts, 1988, p. 109.

²⁶ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 76v° (n° 1500), 142v° (n° 2618) et 143v° (n° 2626).

²⁷ Madeleine JARRY, *Chinoiseries*, Fribourg – Paris, Office du Livre – Editions Vilo, 1981, p. 56.

sur toile ²⁸. D'autres feuilles orientales ornaient des petits paravents et écrans de cheminée ²⁹.

En revanche, le développement de la curiosité pour les objets orientaux, à partir de 1730, s'accompagnait de l'acquisition de pièces mobilières en « vernis à la Chine ». Nous ignorons le marchand-mercier qui fournit les quelques meubles, commodes, tables, sièges, la niche du chien à Sceaux ou le petit coffre fait en armoire de la duchesse ³⁰. En revanche, la « Manufacture royale pour les beaux vernis de la Chine » ³¹ des frères Martin vendit certainement sept petits meubles ³². La quantité modeste de ces productions françaises indiquait plutôt un goût de la duchesse pour les véritables pièces orientales. Le mobilier chinois et japonais se situait dans l'hôtel parisien et à Anet sous la forme de paravent, coffres, boîtes, cabinets et armoires ³³. La duchesse du Maine ne possédait plus qu'un paravent car les feuilles de ce meuble permettaient souvent aux marchands-merciers et aux ébénistes le placage ou l'insertion de laques sur des meubles ou des lambris de leur création. Ainsi, le grand garde-meuble parisien renfermait « plusieurs morceaux de vieux bois de la Chine, 13 panneaux de vieux bois de la Chine partie montée en sapin », comme ce fut l'usage au XVIII^e siècle ³⁴. En revanche, l'inventaire indique notamment une commode qui, portant la marque de Sceaux, fut identifiée et attribuée à l'ébéniste Jean Desforges qui l'a recouverte de laques du Japon ³⁵.

Participant, tout autant sinon plus que les objets évoqués ci-dessus, au prestige de son possesseur, l'argenterie de la duchesse du Maine fut regroupée lors de la prise des dixième et onzième vacations à Paris, et présentée par Bertrand Cointreau, officier d'office de la duchesse. Elle se composait de la vaisselle « à l'usage de l'office », de trois cent quarante-huit pièces (567 marcs 7 onces) aux armes de la duchesse et au poinçon de Paris, de soixante manches de couteau (11 marcs 2 onces), de la vaisselle de la chambre ducale de quatre-vingt-quatorze pièces (354 marcs 4 onces), l'argenterie de la chapelle en onze pièces (31 marcs 4 onces) et l'argenterie de toilette en treize pièces (7 marcs 4 onces) ³⁶. A cela se rajoutait l'orfèvrerie de la chapelle de Sceaux où

²⁸ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 8, n° 78.

²⁹ *Id.*, f. 10v° (n° 118), 11 (n° 126), 70 (n° 1389), 116v° (n° 2154), 173 (n° 3010).

³⁰ *Id.*, f. 8 (n° 75), 11 (n° 125, 130, 134), 12 (n° 157), 57v° (n° 1162, 1163), 66 (n° 1304), 67 (n° 1341), 71v° (n° 1419), 72 (n° 1420), 84v° (n° 1623), 105 (n° 1907, 1915), 115 (n° 2125), 116 (n° 2151), 116v° (n° 2153), 117v° (n° 2181), 121 (n° 2253), 129 (n° 2380), 132 (n° 2442), 174v° (n° 3030-3031).

³¹ Thibaut WOLVESPERGES, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Editions de l'amateur-Editions Racine, 2000, p. 24-29 ; Andrée LORAC-GERBAUD, *Les secrets du laque. Techniques et historiques*, Paris, Editions de l'amateur, 1996, p. 86.

³² Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 7v° (n° 64 et 92), 105v° (n° 1916), 109 (n° 1989), 120 (n° 2235), 128 (n° 2366), 136v° (n° 2517), 164 (n° 2883).

³³ *Id.*, f. 9v° (n° 90), 20 (n° 298), 28 (n° 418-420), 34 (n° 577), 34v° (n° 587, 597, 601), 35v° (n° 625-629, 631), 119v° (n° 2223-2224).

³⁴ *Id.*, f. 20, n° 298. Thibaut WOLVESPERGES, *op. cit.*, p. 53.

³⁵ Thibaut WOLVESPERGES, *id.*, p. 57.

³⁶ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 20v°-22v°, n° 301-318.

se distinguaient notamment un grand crucifix-reliquaire (43 marcs) et deux chérubins « d'argent blanc, couverts de draperies et portant des ailes de cuivre d'or moulu »³⁷.

Le goût littéraire et musical

A l'opposé de son image traditionnelle de femme de lettres, la duchesse possédait, à Paris, une bibliothèque ne renfermant que 941 volumes imprimés³⁸ dont la plupart des titres reste inconnue en raison de la prisée. Aussi est-il très mal aisé et approximatif de définir les goûts littéraires de la défunte qui avait aussi hérité des livres de son mari³⁹. En revanche, le château de Sceaux abritait une bibliothèque plus importante, contenant 1 721 volumes imprimés, cinquante-huit *Journaux de Trévoux* et cinq volumes du *Mercur* [de France], et 95 manuscrits qui étaient des livrets d'opéras – *Persée* et *Roland de Lully*, *Issé* de Destouches et *Pirame et Thisbé* de Rebel et Francœur –, des recueils d'airs ainsi que des paquets de musique, « morceaux détachés, gravés et manuscrits ». Peut-on seulement remarquer un intérêt nourri pour l'histoire moderne (17%) et ancienne (12%), et la religion (17%). Curieusement, la littérature antique et moderne, les romans et les fables ne représentent respectivement que 5%, 8% et 7% ; le théâtre et la philosophie représentent 1%. Peu férue de géographie et de récits de voyages (1,5%), la duchesse se passionnait néanmoins pour l'Orient dont témoigne la *Description de la Chine*, titre ne correspondant à aucun traité célèbre de l'époque. Tout aussi parcimonieuse, la littérature scientifique (2%) se limite à un *Essai sur l'électricité* et à un traité d'ophtalmologie (*Maladie des yeux*) susceptible d'aider la princesse.

La musique, autre passion déjà visible dans la bibliothèque, se concentrait principalement au château de Sceaux comme en témoigne le nombre important d'instruments répertoriés. Si à Paris et à Anet, pourtant deux grandes résidences ducales, on ne trouvait que deux clavecins construits respectivement par Philippe Denis (?-1705) et Nicolas Dumont (maître en 1675), le château de Sceaux abritait deux clavecins dont un second exemplaire de Denis dans une caisse « peinte à figures sur son pied de noyer » mais aussi un orgue dont le notaire ne spécifia pas la composition, et une flûte d'ébène montée en ivoire⁴⁰.

La préciosité des objets d'art et des instruments scientifiques

La duchesse du Maine ne restera pas dans l'histoire du collectionnisme comme la figure exemplaire d'un grand amateur de peintures et de curiosités au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. L'inventaire révèle cent peintures dont quarante-sept toiles, six dessus-de-porte, un dessus-de-miroir et un dessus-de-cheminée, quatorze

³⁷ *Id.*, f. 73v^o.

³⁸ Advielle indique que cette bibliothèque du duc intégra ensuite celle du Palais-Royal (*op. cit.*, p. 330).

³⁹ La littérature (36%) dont 31% de romans et de fables, le théâtre (26%), la religion (27%), l'histoire ancienne et moderne (15,8%), la cuisine (13%), le droit (7%), les dictionnaires (2%), les sciences (7%), les voyages (7%) et les descriptions de fêtes (*Sacre du roi* et *Fêtes de la ville*) et les almanachs royaux (2).

⁴⁰ Pour la description des clavecins de la duchesse, on se reportera à l'article d'Alain ANSELM, publié ci-dessous.

miniatures, le tout réparti entre Sceaux (quarante), Anet (trente-neuf), le château de Sorel (neuf), l'hôtel parisien (huit) et le couvent de la Visitation (quatre) ; aucun dans la maison de Laquène. Malgré l'imprécision du relevé, nous pouvons remarquer que trente peintures présentaient un sujet de dévotion (une *Sainte Famille*, la *Cène*, un *Saint Hubert* pour la chapelle de Sorel ou un *Ermitage*), trois scènes de genre (*Joueur de clavecin* et *Un rémouleur* à Paris, et un *Sujet chinois* à Sceaux, qui rappelle les productions de Boucher)⁴¹, trois copies d'après Teniers à Sceaux⁴², douze portraits de famille dont dix en miniatures et deux en dessus de cheminée et de miroir, six tableaux de chiens et de chasses (d'Oudry ?) à Anet et Sorel, une dizaine de *Paysages* à Sceaux, Anet et Sorel. La modeste quantité de ces peintures décoratives se répartit dans les oratoires (Paris, Sceaux et Sorel), la chambre de la défunte (Paris et Sorel), les salles de réception (Paris, Anet), voire même dans les chambres d'hôtes et de domestiques (Sceaux). On peut noter cependant une importance « relative » de la peinture religieuse, quelques sujets flamands et chinois dans le goût de la période. Les thèmes cynégétiques, dont les *Chiens* rappelant Oudry, se situent à Anet et à Sorel.

Le domaine de la curiosité, notamment naturelle, se limitait modestement à une boîte de sapin renfermant des coquillages, un petit œuf de caillou d'Égypte garni d'or, une petite tabatière en cailloux d'Égypte et quatre pièces en ambre dans le salon jonquille et l'oratoire de l'hôtel parisien⁴³. La rareté de pièces en ambre chez la duchesse témoigne d'un phénomène plus général qu'a remarqué Kirsten Piacenti : « Au milieu du XVIII^e siècle, l'intérêt pour l'ambre décline. Les princes qui avaient patronné son accès au faite de la popularité, lui préfèrent alors la porcelaine, plus malléable, plus souple, aux coloris infinis, beaucoup plus en harmonie avec le Rococo »⁴⁴.

En revanche, nous pouvons remarquer un intérêt évident pour la petite statuaire européenne avec trente et une pièces dont dix-huit à Sceaux et neuf à Anet, mais aucune à Paris. Prouvant l'influence de Louis XIV chez ses proches, un ensemble important de vingt et un petits bronzes se détache devant quatre bustes en plâtre (Sorel), deux marbres blancs et deux terres de Sceaux dans le château éponyme⁴⁵. Le notaire reste silencieux sur l'ancienneté des statuette. Peut-on alors rapprocher la *Diane à cheval* en argent d'une orfèvrerie allemande du XVII^e siècle ; suggérer qu'un *Hercule au berceau*, *Une femme couchée* (d'après la *Cléopâtre* du Belvédère ou l'*Hermaphrodite* du Louvre ?) en marbre, *Silène*, *Bacchus* et un *Faune* (d'après l'exemplaire Giustiniani ?) en bronze (Sceaux), et deux petits bronzes représentant des *Philosophes*, sur pied de marqueterie de cuivre et d'écaillage sont des copies d'antiques ; *Scaramouche* et *Arlequin* (Sceaux) une allusion à la *Commedia*

⁴¹ Arch. nat., MC, XXXV, 673, f. 30v° (n° 493, chambre de la défunte), 93v° (n° 1730, chambre du concierge Sauer).

⁴² *Id.*, f. 92v°, n° 1708 (chambre n° 36).

⁴³ *Id.*, f. 34 (n° 575), 38 (n° 694), 40 (n° 765) et 44v° (n° 876).

⁴⁴ Kirsten A. PIACENTI, « L'ambre », *Antiquités et objets d'art*, vol. 15 (« Ambre, ivoire, laque, cire »), 1991, p. 28.

⁴⁵ Arch. nat., MC, XXXV, 673, f. 107 (n° 1955-1956) et v° (n° 1958).

*dell'arte*⁴⁶ ? S'ajoutent six figures de bronze représentant *Diane, Vénus, Bacchus, un flûteur et Pluton, et Hercule*, sur des piédestaux de marqueterie (Sceaux) et une *Diane à cheval* (Anet), un groupe comprenant le *Printemps* et l'*Été*, et des représentations animalières (*Tigre et Bouc, Petit taureau et cheval* en bronze à Sceaux et Anet)⁴⁷.

Les effets de la duchesse du Maine renfermaient aussi un nombre important d'objets en cristal de roche, regroupés principalement dans l'hôtel parisien (environ cent quarante-neuf pièces) ; le reste se répartissait à Sceaux (dix-sept) et à Anet (quinze), la maison de Laquène n'abritant qu'un lustre. Ceci montre qu'une bonne part de ces cristaux revêtait un aspect utilitaire : cent vingt-trois pièces de vaisselle à Paris, dix-sept luminaires (lustres, flambeaux) dans quatre demeures, et autant de pièces à caractère liturgique (reliquaires, châsses, bénitiers montés en bronze doré ou en or émaillé, et petite *Vierge* d'or émaillé, posée dans le temple, portant un croissant enrichi de diamants roses) dans l'oratoire de Sceaux⁴⁸. En revanche, on peut remarquer de petites boîtes, un panier servant sans doute pour décorer et surtout trois statuettes à Paris : un *Neptune* d'argent sur char à quatre monstres marins, sur pied de cuivre doré, dans le salon blanc, un *Crocodile* en bois doré avec tête et queue en cristal de roche et une petite barque tirée par un cygne et portant une petite figure d'or enrichi de diamants, dans le salon jonquille⁴⁹. La princesse ne présentait pas la même passion pour cette roche que son cousin Louis XIV. Et Sylvie Raulet de préciser : « Par ailleurs, le développement de l'esprit scientifique et rationnel qui s'empare de la société européenne au XVIII^e siècle désacralise le cristal de roche, le vide de ses vertus symboliques et occultes, et le confine exclusivement à sa beauté physique »⁵⁰.

D'autres pièces en cristal provenaient de Bohême et de Silésie dont les produits de luxe connaissaient une réputation européenne depuis 1700⁵¹. Mais la duchesse du Maine ne possédait qu'un lustre à six branches ornées de pommes et d'amandes⁵².

Parmi les autres bibelots que la princesse collectionnait, se détachaient les quatre-vingt-dix-sept tabatières rassemblées dans le salon jonquille de l'hôtel parisien et les dix-huit autres rapportées du château d'Anet⁵³. Cette collection, à l'instar de celles du Régent et du prince de Conti, témoignait de la vogue de cet objet, lancée dès la

⁴⁶ *Id.*, f. 104 (n° 1892), 107v° (n° 1958).

⁴⁷ *Id.*, f. 104v° (n° 1894), 105 (n° 1911). Il est à noter que certains thèmes (*Hermaphrodite, Silène, Bacchus, Cheval et Taureau*) se retrouvent dans la collection royale : *Les bronzes de la couronne*, Paris, Louvre (avr.-juil. 1999), Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1999, p. 79-80 (n° 30), 90 (n° 60), 96 (n° 76), 117-118 (n° 147-148, 153-155), 143-144 (n° 217-220).

⁴⁸ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 12v° (n° 164 et 166), 105v° (n° 1923).

⁴⁹ *Id.*, f. 35v° (n° 630), 42 (n° 797, 808).

⁵⁰ Sylvie RAULET, *Cristal de roche*, Paris, Editions Assouline, 1999, p. 140-141 et 146.

⁵¹ *Verres de Bohême 1400-1989. Chefs-d'œuvre des musées de Tchécoslovaquie*, Paris, Musée des arts décoratifs – Flammarion, 1989, p. 33-34.

⁵² Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 118, n° 2202.

⁵³ *Id.*, ff. 46-49 (n° 913-927, 929, 932-933, 948-996), 110 (n° 2015), 119v°-120 (n° 2226-2233, 2285-2293).

Régence ⁵⁴. L'inventaire manque de précision pour connaître la provenance de ces boîtes précieuses, notamment d'origine royale, et leurs créateurs comme Daniel Govaers, Noël Hardivilliers ou Jean Ducroux ⁵⁵.

De moindre importance, l'ensemble des objets en pierre dure s'élevait à trente-quatre pièces, principalement présentées à Paris, trois petits étuis à cure-dents en « caillou d'Angleterre », en aventurine et en jaspe, mais surtout quatorze coupes en jaspe, jaspe sanguin et agate, quatre vases en agate ou cornaline, avec des montures en or émaillé, perles et émeraudes ⁵⁶.

L'intérêt principal de la duchesse concernait les porcelaines et laques orientaux. Les mille deux cent huit céramiques orientales – pots-pourris, jattes, gobelets, tasses, écuelles, en porcelaine bleu et blanc, bleu céleste ou rouge – se répartissaient dans treize pièces de réception et d'appartements de la duchesse à Paris (quatre cent vingt-cinq), mais aussi à Sceaux (cinq cent vingt-sept), Anet (cent quatre-vingt-quatorze) et Sorel (soixante). Peu d'entre elles avaient reçu une monture en argent (8%), en cuivre (2,5 %), en bronze doré (1,7%) ou en or (0,5%).

La collection de laques rassemblait deux cent cinquante-deux pièces, essentiellement dans l'hôtel parisien ⁵⁷, dont cinquante-huit considérées comme chinoises ⁵⁸. Un tiers des pièces étaient des plateaux et un autre des boîtes, coffres et autres baguiers ; le restant se composant de récipients (pots, théières, tasses, sucrier, écuelle), soucoupes mais aussi meubles (guéridons, tables sur piètement en bois doré et sculpté, secrétaire). Les indications du notaire sont peu précises pour identifier des pièces encore conservées, sauf pour la célèbre boîte de Maria van Diemen. Nous ignorons encore comment cette boîte en laque du Japon se retrouva à Paris ⁵⁹, mais elle faisait partie de ces trente-huit pièces estimées anciennes. On peut aussi rapprocher, sans certitude néanmoins, une boîte en éventail, d'époque Edo (début du XVIII^e siècle) de celle provenant de l'ancienne collection de Marie-Antoinette et conservée au musée Guimet à Paris ⁶⁰.

Peut-on cependant parler toujours de collection lorsque certains plateaux servaient de supports à des services à boissons en cristal, lorsque cent deux pièces de porcelaine chinoise servaient visiblement de service de table ou seize plats et trente-sept assiettes en bleu et blanc de Chine faisaient fonction à l'évidence de vaisselle

⁵⁴ Solange DE PLAS, *Tabatières*, Paris, Editions Massin (« L'amateur d'art »), [s.d.], p. 16-17.

⁵⁵ Musée des arts décoratifs, *Tabatières en or : dessins et modèles*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1994, p. 7.

⁵⁶ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 33 (n° 552-556), 35v° (n° 617), 40v° (n° 761-764, 766), 42v° (n° 816-817), 44v° (n° 877), 106 (n° 1927, 1932), 107 (n° 1957), 118 (n° 2191), 118v° (n° 2214).

⁵⁷ L'hôtel parisien abritait deux cent vingt-huit pièces. On en retrouve sept prisées à Sceaux, quinze à Anet, deux à Sorel et deux à Laquène.

⁵⁸ Onze objets étaient en laque rouge.

⁵⁹ Thibaut WOLVESPERGES, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁰ Christine SHIMIZU, *Les laques du Japon*, Paris, Flammarion, 1988, p. 211 et 219.

quotidienne, près de la salle à manger de l'hôtel parisien ⁶¹ ? L'usage de ces objets d'art précieux allait de soi au sein de la cour puisqu'un laque ou une porcelaine participait au prestige de son détenteur. Ainsi, Louis XIV prenait habituellement ses confitures dans de la vaisselle orientale.

A ces pièces, s'ajoutait une quarantaine de statuettes asiatiques à Paris et à Sceaux et onze à Anet. La majorité consistait en magots et pagodes, en bois, « pâte des Indes », porcelaine chinoise ou européenne, pierre de lard ⁶², à têtes « mouvantes », placées parfois sur des chevaux ou en bateaux, ou sur une pendule ornée de bronze doré. Mais on trouvait aussi un cerf, en ancienne porcelaine, dont les bois formaient deux bobèches de cuivre doré.

Le deuxième grand intérêt de la duchesse se portait sur les porcelaines européennes, et surtout de Saxe, regroupées principalement dans le salon jonquille de l'hôtel parisien. L'ensemble des pièces de porcelaines allemandes totalisait le nombre de cent cinquante et une pièces dont soixante-treize étaient des tasses et des gobelets avec leur soucoupe, vingt-deux des écuelles, compotiers et autres pièces de forme, mais surtout quinze statuettes représentant des *Saisons* (Paris, Sceaux), des *Danseurs* et des *Joueurs de vièle*, deux *Cygnés* portant un vase du Japon, un *Serin* dans une cage de bronze doré ou un *Mouton* dans une cage de platine (Sceaux). Deux grands types se détachaient avec des décors de cartouches à miniatures et des fonds verts à cartouches (Sceaux). Mais on pouvait distinguer de petites figures chinoises (Paris) qui s'harmonisaient avec les porcelaines orientales, et des branchages de cerisier (Sceaux). La collection ducale comprenait aussi quinze pièces de la manufacture de Saint-Cloud, dix de la manufacture de Chantilly, quatre de Sceaux et treize d'Angleterre, d'Augsbourg ou en « terre suisse ».

Figure caractéristique d'une société passionnée par les sciences et les techniques, la duchesse du Maine possédait des instruments répartis dans ses différentes résidences. L'essentiel des objets scientifiques se situait à Sceaux avec vingt-sept pièces, tandis qu'à Paris on dénombrait quinze objets, à Anet treize et à Sorel deux ; à Chaillot et Laquène, on trouvait seulement une pendule à répétition. Situé dans les chambres d'apparat ou dans des salons des autres résidences, ce dernier instrument de mesure du temps se présentait avec différents mécanismes (à répétition, à secondes), généralement dans des boîtes en marqueterie de cuivre, moins souvent dans des boîtes en porcelaine, portées par des pagodes (Sceaux) ou des boîtes en cuivre doré portées par des figures posées sur un socle orné de sphinx ⁶³. Les cadrans portaient le nom de leur créateur, souvent d'illustres horlogers du roi et de la reine, comme Isaac Thuret

⁶¹ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 12v°, n° 165.

⁶² Pierre semi-précieuse à base de silicate : Thibault WOLVESPERGES, « Le mobilier à panneaux de pierre de lard : rareté et préciosité », *L'estampille-L'objet d'art*, n° 352, nov. 2000, p. 62-75.

⁶³ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 9v° (n° 102), 10v° (n° 114), 33 (n° 560), 104v° (n° 1903), 105 (n° 1909).

(v. 1660-1706), son fils Jacques (fin xvii^e-1738) Jean-Baptiste Baillon (?-1772) ou Pierre Leroy (?-1785) ; mais aussi des horlogers parisiens comme Vincent Delorme (maître de 1717 à 1755) ou Gilles Martinot (v. 1680-1726) ⁶⁴.

La richesse des matériaux qui composaient les boîtes se retrouvait avec les quatre montres (Paris) dont une à répétition, instruments pratiques mais aussi scientifiques et accessoires de mode ⁶⁵, aux boîtiers d'or ou de jaspe, avec des diamants, avec une boussole en argent (Sceaux) et, plus modestement, avec des cadrans solaires en cuivre (Sceaux). La recherche de l'infiniment grand et de son opposé apparaît avec la présence de deux télescopes (Paris et Sceaux) de Passement et Edouard, et une lunette d'approche (Sceaux) mais surtout avec sept microscopes (Paris, Sceaux, Anet) dont cinq en cuivre ⁶⁶. « Parmi les instruments d'optique, ceux que l'on peut considérer comme de simples appareils de démonstration, sinon d'amusement, ont connu au cours du siècle une certaine évolution. On pourrait ranger parmi eux les microscopes » ⁶⁷. Le château de Sceaux abritait aussi une lanterne magique qui devait fasciner les hôtes de la duchesse et complétait les illusions des pièces de théâtre ⁶⁸. La passion de la géographie et de l'astronomie, dont témoigne la *Leçon d'astronomie* (vers 1705, Sceaux) de François de Troy, se manifestait avec quatre mappemondes à Paris, deux globes terrestres et célestes et une sphère de carton à Sceaux, et deux globes et une sphère à Anet ⁶⁹. Enfin, la panoplie de cette physicienne amateur se complétait par un alambic en argent avec sa lampe de verre, un cadran mathématique de cuivre doré, et six baromètres dans des cadres de bois doré et sculpté (Sceaux, Anet et Sorel) ⁷⁰.

Conclusion

La lecture de l'inventaire après décès de la duchesse du Maine témoigne d'un mobilier caractéristique de cette première moitié du xviii^e siècle, avec des souvenirs du siècle précédent, d'un intérêt pour la curiosité extrême-orientale, connue sans être étudiée, et la porcelaine européenne. Mis à part les laques et les porcelaines asiatiques, aucun domaine de l'art ne semble distinguer la princesse du reste de la haute société.

Ce document juridique nous laisse cependant dans l'expectative sur l'identification des meubles et objets d'art. Du mobilier des six résidences ducales,

⁶⁴ Pierre KJELLBERG, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Âge au xx^e siècle*, Paris, Editions de l'amateur, 1997, p. 511-515.

⁶⁵ Sonnerie à la demande, inventée simultanément vers 1680 par les horlogers anglais Adward Barlon et Daniel Quare : Catherine CARDINAL, *La montre des origines au xix^e siècle*, Paris, Editions Vilo – Office du livre, 1985, p. 49, 83-84.

⁶⁶ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 9v^o (n^o 100), 33 (n^o 560), 35 (n^o 607), 49v^o (n^o 1001, 1005), 106v^o (n^o 1939), 108 (n^o 1971-1980), 130 (n^o 2398, 2399).

⁶⁷ Maurice DAUMAS, *Les instruments scientifiques aux xvii^e et xviii^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1953, p. 187.

⁶⁸ Arch. nat., MC, xxxv, 673, f. 108, n^o 1973.

⁶⁹ *Id.*, f. 36 (n^o 632), 108 (n^o 1980), f. 130 (n^o 2395).

⁷⁰ *Id.*, f. 40v^o (n^o 758), 67 (n^o 1324), 130 (n^o 2398-2399), 135v^o (n^o 2504), 164 (n^o 2882).

dont cinq ont disparu, nous ne connaissons plus pour l'heure, que la table, le fauteuil et la commode conservés respectivement à Sceaux et aux Etats-Unis, et les lambris de l'hôtel de Biron de l'ambassade de Grande-Bretagne à Paris. Bilan décevant qui risque de le rester.

La duchesse du Maine : une mécène d'architecture entre deux siècles

Nina LEWALLEN

Peu d'historiens ont reconnu l'importance du mécénat de la duchesse du Maine en matière d'art et d'architecture ¹. Cette lacune résulte du peu d'édifices, d'ensembles décoratifs, ou de peintures réalisés pour la duchesse qui soient arrivés jusqu'à nous. Nous connaissons les intérieurs des châteaux d'Anet et de Sceaux uniquement par des descriptions contemporaines et par quelques dessins fragmentaires. Les pavillons de la duchesse à l'Arsenal de Paris et au parc de Sceaux ont été démolis au XVIII^e siècle. Son hôtel parisien situé rue de Bourbon a été rasé par un promoteur immobilier un siècle plus tard. Plusieurs des portraits de la duchesse ont été perdus ou n'ont pas encore été identifiés.

D'autres raisons peuvent expliquer la relative obscurité du mécénat de la duchesse du Maine par rapport à d'autres commanditaires féminins de l'Ancien Régime qui ont fait l'objet de recherches approfondies ². Premièrement, la plupart des édifices

¹ Cet article s'inspire de concepts que je développe en ce moment dans le cadre d'un ouvrage sur le mécénat artistique et architectural de la duchesse du Maine. Cette publication a reçu le généreux soutien du J. Paul Getty Trust. Des éléments de cette présentation proviennent de ma thèse de doctorat intitulée : *The aristocratic town house in Regency Paris : hôtel du Maine and hôtel de Matignon* (Columbia University, 2000). Je remercie la Fondation Samuel H. Kress d'avoir soutenu ce projet. Mes plus sincères remerciements vont à Hilary Ballon et Robin Middleton pour leurs encouragements et suggestions. Je voudrais enfin remercier Catherine Cessac pour son invitation au colloque de Sceaux, le musée de l'Ile-de-France pour avoir pris en charge mes dépenses de voyage et Jean-François Bédard qui a traduit cet article de l'anglais et m'a inspiré plusieurs idées.

² Voir par exemple Sheila FLOLLIOT, « In the garden of Allegory : Catherine de Medicis and the locus of female rule », dans Mirka BENES et Diane HARRIS (éd.), *Villas and gardens in early modern Italy and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 207-224 et Elise GOODMAN, *The portraits of Madame de Pompadour*, Berkeley, U.C. Press, 2000.

commandés par la duchesse ne lui ont pas été attribués. En effet, le duc du Maine, son mari, était le seul habilité à signer les marchés de construction et autres documents légaux, suivant en cela la coutume de l'Ancien Régime. Les journaux de l'intendant de la famille du Maine, Jacques Brillon, soulignent cependant le vif intérêt que portait la duchesse aux projets architecturaux et décoratifs. Brillon établit hors de tout doute son rôle de commanditaire principale ³. Deuxièmement, en dépit de ses efforts, la duchesse du Maine n'était ni reine, ni régente comme les grands mécènes féminins que furent Catherine ou Marie de Médicis. Elle ne disposait tout simplement pas de ressources suffisantes pour construire à une échelle royale. Enfin, les orientations artistiques que choisissait la duchesse ne connaissent pas la faveur des historiens actuels. Les historiens de l'art se sont plus intéressés aux femmes qui ont soutenu les artistes d'avant-garde et les styles novateurs, à l'exemple de la comtesse de Verrue. La duchesse du Maine, au contraire, faisait appel à une multitude d'architectes, d'artistes et d'artisans de talents inégaux. Elle mélangeait à plaisir les styles à la mode et les formes plus archaïques.

La duchesse du Maine était une véritable « bête » politique dans tous les domaines, y compris en architecture. Si ses activités politiques ont éclipsé son mécénat, ce dernier est déterminé par celles-ci. Comme d'autres membres de l'élite de l'époque, la duchesse du Maine utilisait tous les moyens à sa disposition, et particulièrement les arts visuels, pour tenir son rang dans la société de cour. Loin d'une simple affirmation de la hiérarchie nobiliaire, la duchesse utilisait aussi les arts à des fins de propagande politique. Elle annonce en cela les projets artistiques de M^{me} de Pompadour. Seule une étude de son mécénat dans le contexte de ses ambitions politiques, de l'image qu'elle désirait projeter, et des événements qui ont marqué sa vie, peut nous permettre de comprendre le sens des œuvres qu'elle a commandées. Cet article examinera deux projets architecturaux : l'hôtel du Maine à Paris (1716-1725 ; par Robert de Cotte, Armand-Claude Mollet et Antoine Mazin) et le pavillon de la ménagerie de Sceaux (1720-1722 ; par Jacques de La Guêpière).

La ménagerie de Sceaux

Lorsqu'en 1700 la duchesse quitta Versailles pour établir sa propre cour, le château de Sceaux devint sa résidence principale. Il fut aussi le principal foyer d'opposition de la duchesse, selon l'expression de Georges Poisson ⁴. En cela il ressemblait au château de Chantilly, conçu par le grand-père de la duchesse en concurrence architecturale et politique avec Versailles. Bien que le château de Sceaux eût été construit pour Colbert, la duchesse du Maine y apporta son goût propre. Dès son installation, elle

³ Pierre-Jacques BRILLON, *Journal de la maison du Maine (1717-1735)*, Paris, Bibliothèque de l'Institut, ms. 373-401, 29 vol. Un autre volume, du même auteur, porte sur Sceaux : *Journal de Sceaux et environs (1729-1736)*, Paris, Bibliothèque de l'Institut, ms. 402.

⁴ Georges POISSON, « Un foyer d'opposition à Versailles au XVIII^e siècle : la cour de Sceaux », *Revue de la société suisse des amis de Versailles*, 1961, n° 7, p. 31-36 et n° 8, p. 40-45. A propos de Chantilly comme palais rival de Versailles, voir Jean-Pierre BABELON, *Chantilly*, traduit par Judith HAYWARD, Paris, Scala, 1999, p. 12.

fit appel à Claude III Audran pour redécorer une partie de l'intérieur du château ⁵. Au début des années 1720, elle ordonna la construction du pavillon de la ménagerie. Un architecte peu connu, Jacques de La Guêpière, fut chargé du pavillon, démoli en 1798 ⁶. Je tenterai de démontrer que le pavillon de la ménagerie, une simple et riante maison de plaisance au premier abord, faisait aussi partie de la propagande politique ourdie par la duchesse du Maine à Sceaux.

Versailles était la référence constante en matière d'architecture pour les cours princières : la ménagerie de Versailles fut donc la référence de la duchesse du Maine lorsqu'elle fit construire son propre pavillon à Sceaux ⁷. La ménagerie de Versailles avait été construite dans les années 1660 d'après un dessin de Louis Le Vau. Elle servait de retraite pour le roi et ses courtisans dans le parc. Au centre de ce château miniature, tel que le dépeint une gravure d'Aveline, se trouvait un pavillon octogonal à dôme, de deux étages. Le salon sous la coupole servait de salle à manger et la lanterne qui la surmonte, d'observatoire astronomique ⁸. Une suite d'enclos occupés par des animaux exotiques se déployait en éventail à partir de ce point central de surveillance et constituait la fonction principale de ce bâtiment. La duchesse du Maine connaissait assurément la ménagerie de Versailles, bien que ce bâtiment fût peu fréquenté au moment de son arrivée. Cette situation changea en 1698 lorsque Louis XIV ordonna la redécoration de la ménagerie pour la duchesse de Bourgogne, un des deux projets architecturaux majeurs entrepris à Versailles lors de la résidence de la duchesse du

⁵ La duchesse du Maine avait aussi fait aménager un théâtre au premier étage du château. Françoise DE CATHEU, *Le château de Sceaux*, Paris, [s.éd.], 1938, p. 15.

⁶ Les planches de Mariette indiquent que le pavillon était bâti « sur les desseins de M. de La Guêpière architecte du roi ». Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Jean Mariette, 1727, t. II. D'autre part, Brillon mentionne que La Guêpière était entrepreneur du pavillon, cité dans Claude BUNOT-KLEIN, « L'histoire de l'impasse du marché à Sceaux », *Bulletin des amis de Sceaux*, 1985, n° 2, p. 63. Sur la carrière de La Guêpière, voir Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Editions Mengès, 1995, p. 277-278. Brillon note la présence d'un serviteur nommé « de la Guepiere » au service de la famille pendant quarante-quatre ans, au moment de la mort du duc en 1736 (BRILLON, *Journal de Sceaux*, p. 527). Il prit part au partage de la succession du duc du Maine en tant que concierge à Sceaux (Archives nationales, Minutier central LXV 263, 30 août 1736).

⁷ Les guides du XVIII^e siècle soulignent qu'en dépit de son nom, la ménagerie de Sceaux n'abritait aucun animal (C.-F. GAINAT DE L'AULNAYS, *Promenade de Sceaux-Penthièvre, de ses dépendances et de ses environs*, Amsterdam, à Paris chez P. F. Gueffier, 1778, p. 62). En revanche, Brillon et les inventaires après décès des duc et duchesse du Maine indiquent que la basse-cour du pavillon servait de ferme ornée, avec vaches et laiterie. Brillon écrivait dans son journal que la duchesse « n'a pas voulu que l'on estime les vaches de sa ménagerie » (BRILLON, *Journal de Sceaux*, p. 537-538). L'inventaire de la duchesse du Maine de 1753 (Archives nationales, Minutier central XXXV 673 et Archives nationales 300 AP I 905) indique la présence d'une laiterie et d'une étable à vaches à côté de la basse-cour de la ménagerie ; ces pièces ne faisaient pas partie de l'inventaire après décès du duc en 1736 (Archives nationales, Minutier central VIII 1015 et Archives nationales 300 AP I 898).

⁸ Gérard MABILLE, « La ménagerie de Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, 1974, n° 83, p. 9.

Maine ⁹. Des boiseries à l'ameublement, les intérieurs furent complètement refaits pour la jeune princesse chère à Louis XIV et initiatrice d'un renouveau des fêtes à la cour ¹⁰.

La duchesse du Maine choisit le terrain de l'ancien moulin à vent de Colbert pour sa ménagerie. Séparé du parc, entouré de son propre parterre, le petit pavillon cruciforme était disposé sur un soubassement circulaire, encore visible de nos jours ¹¹. Tel qu'aperçu de l'allée qui y mène depuis le chemin de Versailles, le pavillon semblait plutôt vertical. Dès que le visiteur se déplaçait du côté faisant face aux parterres, la verticalité du dôme était mitigée par un rez-de-chaussée horizontal. Le garde-corps de fer forgé entourant le toit plat en terrasse était une solution élégante qui remplaçait avantageusement les balustrades de pierre des bâtiments dits « à l'italienne ». Les façades du pavillon étaient appareillées en simples blocs de pierre et percées de hautes fenêtres entourées de fines moulures surmontées par des agrafes. Des pots à feu décoraient le toit d'ardoise du dôme. L'inspiration de La Guèpière pour ce bâtiment était bien sûr le pavillon de l'Aurore de Sceaux, particulièrement en ce qui concerne sa composition en volumes simples. Mais l'équilibre élégant des axes verticaux et horizontaux, la finition des surfaces extérieures, les formes et les grandeurs des ouvertures, et l'ornementation délicate font plutôt penser au pavillon français d'Ange-Jacques Gabriel (1750) qu'à celui de Colbert.

La Guèpière utilisa une variété de formes géométriques (cercle, croix, octogone) afin d'animer le plan du petit pavillon. Deux pièces octogonales faisant office d'antichambre et de chambre à alcôve flanquaient un salon central circulaire. L'utilisation de l'octogone doit être comprise comme une référence directe à la ménagerie de Versailles. Les quatre coins du bâtiment étaient occupés par de petites pièces circulaires : un cabinet, une garde-robe, un cabinet pour le café, et un escalier à vis menant au premier étage. Là, au même niveau que le tambour du dôme, se trouvait un salon éclairé de huit portes vitrées à arcades. Elles donnaient accès à la terrasse située sur le toit. Ce salon servait de belvédère d'où l'on pouvait admirer de beaux paysages. Tout comme la ménagerie de Versailles, il pouvait aussi servir d'observatoire astronomique. Les formes variées des pièces, la multiplicité des réseaux de circulation, et l'alcôve dans la chambre à coucher anticipaient les innovations apportées à l'organisation des hôtels aristocratiques.

⁹ L'autre était la transformation d'une partie du rez-de-chaussée du château en 1692-1693 pour y construire un salon ovale servant de galerie de sculptures et une « pièce des coquillages » pour y exposer des peintures. Guy WALTON, *Louis XIV's Versailles*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 179-181.

¹⁰ Pour la duchesse du Maine, méprisée à la cour en raison de la bâtardise de son mari et elle-même jalouse des enfants de France, les faveurs prodiguées par Louis XIV à la duchesse du Bourgogne devaient être bien cruelles. Cette expérience pourrait être à l'origine de la construction de sa propre ménagerie à dôme.

¹¹ Le pavillon nous est connu par des gravures de Jean Mariette consistant en deux plans, deux élévations et une coupe. Il existe aussi un plan du terrain montrant le dessin des parterres au Nationalmuseum de Stockholm (THC 7628), reproduit dans Katharina KRAUSE, *Die maison de plaisance landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, München, Deutscher Kunstverlag, 1996.

Telle que représentée par Mariette dans une coupe transversale, la décoration intérieure du pavillon était aussi avant-gardiste. Avec leurs moulures courbes et délicates, les boiseries du salon central, de la chambre à coucher, et du belvédère étaient du goût moderne naissant. L'aspect le plus remarquable des intérieurs du pavillon de Sceaux sont les enroulements en forme de « C » de la corniche du salon, le couronnement asymétrique de ses boiseries, et les cartouches disposés dans la gorge du plafond de la chambre à coucher. L'inventaire de 1753 atteste de la présence de nombreux miroirs dans ce petit édifice, tous encadrés de bois sculpté et peints en vert d'eau, suggérant des tons pastel pour l'ensemble des pièces¹². L'inventaire de 1736 nous indique que le pavillon était rempli de chinoiseries¹³. La perfection précieuse et la modernité du pavillon de la duchesse éclipsaient nettement l'architecture de la ménagerie de Versailles.

La duchesse du Maine utilisait sa ménagerie à des fins de propagande lors de divertissements de sa cour, de façon littérale et métaphorique. C'était en effet le lieu où se tenaient les spectacles (Brillon parle d'« une grande illumination à la ménagerie de Sceaux, et feu d'artifice »)¹⁴. Plusieurs dîners avec ses intimes y eurent également lieu¹⁵. Métaphoriquement, la sculpture de la façade participait aux messages complexes des divertissements de cour, un sujet qui mérite une étude plus approfondie. Le fronton de la façade du côté de l'entrée était orné d'une ruche monumentale, entourée de personnages à genoux. Cette ruche évoquait l'ordre de la Mouche à miel, pseudo-ordre de chevalerie que la duchesse avait établi en s'inspirant ironiquement des ordres royaux comme celui du Saint-Esprit. La ruche apparaissait encore comme motif principal du fronton de la façade latérale, mais elle était accompagnée cette fois d'un berger avec sa houlette, en témoignage de l'idéologie pastorale qui inspira plusieurs des divertissements de Sceaux. Les historiens du mode pastoral ont démontré que cette idéologie était pleine de sous-entendus politiques subversifs¹⁶. Enfin, un génie soutenant un globe décorait la partie droite du fronton

¹² Dans le salon, on trouvait « un trumeau de cheminée de trois glaces, la première de quarante-trois pouces, la seconde de vingt-neuf et la troisième cintrée de vingt pouces de haut sur quarante-sept de large » ; dans la chambre à coucher, « un trumeau de cheminée de trois glaces [...] la première glace de quarante-cinq pouces, la seconde de trente, la troisième cintrée de quatorze pouces le tout de haut sur quarante-huit pouces de large », dans le cabinet de toilette « un trumeau de cheminée de trois glaces, la première de trente-neuf pouces, la seconde de vingt-trois pouces, et la troisième cintrée de dix-sept pouces le tout de haut sur trente-six pouces de large » (*Inventaire après décès de la duchesse du Maine, op. cit.*).

¹³ *Inventaire après décès du duc du Maine, op. cit.*

¹⁴ BRILLON, *Journal de Sceaux*, p. 30 (samedi 17 nov. 1729).

¹⁵ Les *Suites des divertissements de Sceaux* comprennent deux chansons composées par Malézieu dont l'exécution eut lieu à la ménagerie : « Chansons, faites à la ménagerie, un soir qu'il y avait une illumination » (p. 58) et « Vers de M. de Malézieu, qui furent chantés le même jour, à la ménagerie. Pour entendre cette plaisanterie il faut savoir que le salon de la ménagerie, où l'on mangeait, avait été autrefois un moulin » (p. 59).

¹⁶ Paul ALPERS, *What is Pastoral ?*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996. Amy WYNGAARD, « Serious shepherds : Marivaux, Watteau and the politics of the pastoral in the eighteenth-century France », communication présentée à la conférence de la College art association, Philadelphie, 2002 (non publiée). Voir également Julie PLAX, *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

du pavillon, soulignant les ambitions intellectuelles de la duchesse, une autre attaque contre l'ordre établi ¹⁷. L'extérieur de la ménagerie cristallisait donc plusieurs thèmes subversifs de la cour de la duchesse et démontrait la cohérence de ses messages politiques sous différents modes d'expression artistique ¹⁸.

L'hôtel du Maine

La résidence parisienne de la duchesse avait aussi été conçue selon un projet politique. L'hôtel du Maine, rue de Bourbon, avait été construit sous la Régence, au même moment que le pavillon de la ménagerie. Son dessin rappelait cependant celui des hôtels du siècle précédent ¹⁹. La modernité de la ménagerie met en relief le recours conscient à des éléments archaïsants, « baroques », dans la construction de l'hôtel.

Avant la mort de Louis XIV, le duc et la duchesse du Maine ne possédaient pas de demeure à Paris, à part l'Arsenal, dont ils avaient l'usage grâce à la charge de grand maître de l'artillerie appartenant au duc. Contrairement aux autres membres de la cour, ils n'avaient pas acquis de résidence parisienne avant la Régence ; ils avaient cru que le testament de Louis XIV serait respecté et qu'ils seraient pourvus d'appartements aux Tuileries. Ils se trouvèrent sans toit lorsqu'au cours du lit de justice d'août 1718 le duc du Maine perdit son poste de surintendant de l'éducation du roi ainsi que son logement aux Tuileries.

Chassés de l'épicentre du pouvoir royal, la duchesse chargea immédiatement les officiers de sa maison de lui trouver une résidence parisienne adaptée à son statut ²⁰. Cette recherche eut lieu tout de suite après la disgrâce de la famille du Maine dans l'affaire des princes et pendant l'élaboration de la conspiration de Cellamare. Ces événements ont fortement déterminé le sens que cet hôtel a pris pour la duchesse du Maine. Celle-ci ne cherchait pas simplement une demeure à Paris, elle voulait tout simplement supplanter le Palais-Royal comme siège du gouvernement dans l'éventualité du succès de son coup d'Etat. Même après l'arrestation de la duchesse, le luxe de l'hôtel du Maine doit être compris comme un défi lancé au régent Philippe II d'Orléans. Dans cette optique, le style démodé de l'hôtel du Maine n'est pas surprenant. J'aimerais proposer que le rejet des dernières nouveautés en matière de distribution des pièces et de décoration intérieure s'explique par ce désir de transformer l'hôtel du

¹⁷ D'autres œuvres d'art commandées par la duchesse, notamment *La leçon d'astronomie de la duchesse du Maine* de François de Troy (1705), soulignent sa grande culture. J'ai présenté cette notion de manière plus détaillée dans une communication à la conférence de la College art association à New York en 2003 (« *The astronomy lesson of the duchesse du Maine : knowledge and power in the Ancien Régime* »).

¹⁸ Claude III Audran a utilisé la même iconographie dans la décoration de la galerie et du cabinet du château aux environs de 1700-1704. Cette décoration est décrite dans un poème intitulé « Dessein de l'appartement de SAS M^{me} la duchesse du Maine à Sceaux » conservé au musée Condé de Chantilly (550. 1117). Ce poème est transcrit dans un article de A. PANTHIER, « L'appartement de la duchesse du Maine à Sceaux », *Bulletin des amis de Sceaux*, 1930, p. 70-85.

¹⁹ Pour une discussion plus fouillée sur l'hôtel du Maine voir Nina LEWALLEN, *The aristocratic town house in Regency Paris : hôtel du Maine and hôtel de Matignon*, op. cit.

²⁰ Raconté dans BRILLON, t. II (1718).

Maine en palais. Les modèles de la duchesse étaient Versailles et le Palais-Royal, et non les hôtels voisins du faubourg Saint-Germain.

Disposant de peu de temps, la duchesse du Maine choisit d'acheter et d'adapter à ses besoins l'hôtel de Conti dont sa sœur, la princesse de Conti, avait commencé la construction. L'architecte du roi Robert de Cotte avait conçu cette demeure en 1716, mais, selon les dires de l'intendant Brillon, ses murs ne furent élevés que vers la fin de 1718 ²¹. Entre 1718 et 1726, le corps de logis et l'aile droite de l'hôtel furent partiellement démolis et reconstruits, une nouvelle basse-cour érigée de l'autre côté de la rue, et la décoration intérieure complétée pour les nouveaux propriétaires ²². Armand-Claude Mollet, l'architecte de l'hôtel d'Humières voisin de l'hôtel du Maine, ainsi que du palais de l'Élysée, dirigea les travaux jusqu'en 1723. Il fut remplacé alors par l'ingénieur du roi et architecte Antoine Mazin.

Le plan du faubourg Saint-Germain en dit long sur les ambitions monumentales de la duchesse du Maine. En effet, la surface totale de l'hôtel et de la basse-cour, connus sous le nom de petit hôtel du Maine, en faisait une demeure princière. La comparaison avec les autres hôtels du quartier souligne la grande quantité de terrain occupée par la famille du Maine, dans le but avoué de montrer sa puissance. Le petit hôtel servait de logement aux membres de l'énorme maison de cette famille : la quantité de serviteurs logés dans la basse-cour était digne de la suite d'un prince.

Le déplacement de la basse-cour de l'autre côté de la rue a permis à Mollet d'agrandir la cour d'honneur de l'hôtel principal. La largeur de la cour correspondait à la façade de l'hôtel lui-même. Il était coiffé d'un haut toit et de grandes cheminées, en souvenir des constructions du XVII^e siècle. La façade sur cour comportait des lucarnes ²³ et on pouvait compter trois étages carrés sur le jardin, contrairement à la pratique contemporaine qui prônait l'élimination du troisième étage et la dissimulation des toits derrière une balustrade (comme à l'hôtel de Matignon), afin d'obtenir une masse plus horizontale ²⁴. Si la simplicité de l'ornementation extérieure est bien celle des constructions de la Régence, les façades imposantes de l'hôtel du Maine le mettent à part parmi les hôtels du faubourg Saint-Germain.

L'intérieur de l'hôtel singeait aussi les formes architecturales du Grand Siècle. Si les appartements de la duchesse étaient décorés selon la mode la plus actuelle, la distribution de l'hôtel du Maine ne comprenait pas les éléments qui caractérisaient les plans des hôtels de la Régence. Contrairement à l'hôtel Amelot de Gournay (1712) ou à l'hôtel d'Evreux de la place Vendôme (1707), les pièces de l'hôtel du Maine étaient toutes rectangulaires et ne comportaient pas de pans coupés ou de

²¹ *Id.*, p. 147 (21 octobre 1718).

²² A propos de la démolition de l'édifice de Cotte, voir *id.*, p. 388 (13 décembre 1718) et p. 390 (14 décembre 1718).

²³ Jacques-François Blondel critiqua l'édifice à cause de cette disposition : « Il est contre la bienséance d'apercevoir au-dessus des appartements habités par les maîtres de la première importance, des logements destinés à des hommes subalternes » (*Architecture française ou Recueil des plans, élévations, coupes, et profils*, Paris, Jombert, 1752-1756, p. 278).

²⁴ Sébastien Le Blond soulignait les mérites des hôtels à l'italienne dès 1710. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, Jean Mariette, 1710, p. 185.

formes ovales. La présence d'une longue enfilade ne permettait pas de planifier des corridors. Il n'est pas surprenant de lire dans le journal de Brillon qu'il jugeait l'hôtel peu confortable, surtout au moment où la commodité dans le dessin des hôtels prenait toute son importance à Paris. Brillon notait par exemple que les appartements étaient « sans commodités ni décharges »²⁵. La femme d'honneur de la duchesse, M^{me} de Chambonas, jugeait qu'il n'y avait pas assez de garde-robes ou que celles qui s'y trouvaient étaient trop exigües²⁶. La commodité avait été apparemment sacrifiée à la splendeur, dans l'esprit du vieux Versailles.

La décoration du rez-de-chaussée était particulièrement archaïque : on y avait préféré la « grande manière » à un style plus contemporain. Ainsi, les murs étaient tendus de tapisserie au lieu d'être couverts de boiseries sculptées. Les sièges et les fenêtres étaient habillés de brocard cramoisi, comme au château de Versailles, au lieu des couleurs pastel à la mode à cette époque. La décoration de l'appartement du duc du Maine, qui comprenait un buste de marbre de Louis XIV et des tapisseries figurant les actes héroïques du grand roi, semblait avoir été conçue pour souligner la filiation du duc. Dans une ultime provocation à l'égard du Régent, l'appartement du duc du Maine comprenait une chambre de conseil, une pièce dont l'usage était réservé aux princes du sang²⁷.

Brillon nous fait part de plusieurs visites d'ambassadeurs à l'hôtel du Maine, montrant comment l'édifice aurait pu servir de palais si la conspiration de Cellamare avait abouti. En septembre 1732, le nonce du pape visita la duchesse du Maine dans son appartement de parade situé au premier étage de l'hôtel²⁸. La disposition de cet appartement contribuait à l'image du palais. La coutume prévoyait en effet que, dans un hôtel, les appartements de parade devaient être situés au rez-de-chaussée. Dans les palais, par contre, ceux-ci étaient placés au bel étage.

Le cadre architectural renforçait les bienséances qui présidèrent à la visite de l'ambassadeur. Des membres de la maison du Maine accompagnèrent le nonce et sa suite jusqu'à des étapes précises dans l'enfilade qui menait à la chambre de parade de la duchesse. Elle les y attendait, installée sur un lit de cérémonie faisant office de trône, séparé de la pièce par une balustrade. Des visites comme celle-ci nous montrent comment la distribution de l'hôtel s'apparentait à des formes plus nobles. « Un palais », c'est ainsi que Brillon désignait l'hôtel dans ses échanges avec la duchesse. Comme le château de Sceaux, l'hôtel du Maine servait de cadre architectural pour matérialiser l'étiquette convenable à son statut de princesse du sang.

Conclusion

Cette évocation de deux projets architecturaux de la duchesse, la ménagerie de Sceaux et l'hôtel du Maine à Paris, souligne la diversité de son mécénat artistique. A la croisée de deux époques, la duchesse du Maine employait de façon interchangeable la

²⁵ BRILLON, t. II, p. 148.

²⁶ *Id.*, p. 209.

²⁷ Cette description est tirée de l'inventaire après décès du duc du Maine en 1736, *op. cit.*

²⁸ BRILLON, t. XXVIII, p. 221 (10 septembre 1732).

grande manière du xvii^e siècle et celle du xviii^e. En dépit de leur apparence différente, tous les édifices construits par la duchesse servaient un seul but : faire taire ceux qui, à la cour, voulaient contrecarrer ses ambitions politiques. Cette étude jette un éclairage sur la nature du mécénat français au début du xviii^e siècle. Les clients de cette époque se servaient de différents styles artistiques, chacun possédant son message esthétique, politique et social. Si, dans certaines circonstances, il était avantageux de soutenir les recherches les plus avancées en matière de goût, il était plus sage à d'autres moments de s'inspirer de celui du xvii^e siècle. Cela permettait de souligner ses liens à la monarchie. La chronique du progrès stylistique dans les arts a souvent masqué cette coexistence de modes artistiques différents au début du xviii^e siècle, témoins de la richesse de cette période.

Jacques DE LA GUËPIÈRE, *Plan du rez-de-chaussée de la ménagerie de Sceaux, ca 1720*, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, t. II, pl. 312, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Jacques DE LA GUËPIÈRE, *Plan du salon au premier étage de la ménagerie de Sceaux, ca 1720*, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, t. II, pl. 313, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Jacques DE GÜÉPIÈRE, *Élévation de la ménagerie de Sceaux, vue du côté de l'entrée, ca 1720*, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, t. II, pl. 314, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Jacques DE LA GUÉPIÈRE, *Élévation de la ménagerie de Sceaux, vue du côté des parterres, ca 1720*, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, t. II, pl. 315, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Jacques DE LA GUÉPIÈRE, *Coupe et profil de la ménagerie de Sceaux sur la longueur*, ca 1720, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, t. II, pl. 316, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Robert DE COTTE et Armand-Claude MOLLET, *Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel du Maine à Paris*, 1716-1725, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, Sceaux, Musée de l'Ile-de-France.

Robert DE COTTE et Armand-Claude MOLLET, *Élévation du côté de la cour de l'hôtel du Maine à Paris*, 1716-1725, dans Jean MARIETTE, *L'architecture française*, Paris, Mariette, 1727, Sceaux, Musée de l'Île-de-France.

Le duc et la duchesse du Maine Princes bâtisseurs, protecteurs de Germain Boffrand

Gérard ROUSSET-CHARNY

Les mécènes et leurs architectes

Pendant la première moitié du XVIII^e siècle, les plus importantes commandes dans le domaine de l'architecture vinrent des branches cadettes de la famille royale – Orléans et Bourbon-Condé – ainsi que des enfants légitimés de Louis XIV et de Françoise-Athénaïs de Rochechouart, marquise de Montespan. Mariés par la volonté du monarque aux plus prestigieuses familles, ces bâtards et cadets royaux constituaient une parenté par alliance exceptionnelle au sein de laquelle existaient des tensions importantes mais qui restait néanmoins capable d'insuffler un ton nouveau au mécénat architectural.

Jules Hardouin-Mansart qui était devenu premier architecte du roi, en 1681, chargé de contrôler ou d'élaborer les édifices commandés par le souverain, avait dû par ailleurs engager successivement plusieurs assistants. Indépendamment de François d'Orbay, à l'époque déjà bien connu, il convient de retenir, dans le cadre de cette étude, les noms de Robert de Cotte, intervenu dès 1676, Pierre Cailleteau, *dit* Lassurance, remarqué sur le chantier du château de Clagny et auteur de nombreuses esquisses pour Versailles et Trianon, Jean Aubert, dessinateur remarquablement doué, qui bénéficiait d'une grande protection au sein de la famille des Bourbon-Condé, et Germain Boffrand formé dans les bureaux des Bâtiments royaux de 1686 à 1698.

Neveu de Philippe Quinault, poète et librettiste de Lully, Boffrand ¹ étudia la sculpture sous la direction de Bouchardon, avant de recevoir l'essentiel de sa formation au sein de l'équipe entourant le premier architecte du roi. Artiste lettré,

¹ Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 72-79.

Boffrand composa des comédies comme son célèbre contemporain anglais, l'architecte Nicholas Hawksmoor. Il sut, grâce à ses talents précoces ainsi qu'à l'expérience acquise sur deux grands chantiers, celui de l'Orangerie de Versailles et celui de la place Vendôme à Paris, attirer l'attention de protecteurs princiers, fortunés et influents.

La diminution notable des activités des Bâtiments royaux, au déclin du règne de Louis XIV, entraîna les architectes et décorateurs à se tourner vers le marché des particuliers. Les princes du sang prendront alors le relais du mécénat royal.

C'est pour la mère de la duchesse du Maine, Anne de Bavière, princesse Palatine, que Boffrand aménagea le petit Luxembourg, à Paris, résidence située à proximité du grand hôtel de Condé, aujourd'hui disparu. Il fut l'auteur de plusieurs hôtels particuliers admirés pour leurs élévations et distributions ingénieuses. Il faut citer la demeure de Michel Amelot de Gournay, diplomate et homme d'Etat, membre du Conseil de Régence, ainsi que les résidences de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy et de Charles-Eléonore Colbert, comte de Seignelay, neveu du précédent et petit-fils du Grand Colbert. Boffrand soumettra également à l'Académie d'architecture de Paris un projet « pour le château de Lunéville que M^{gr} le duc de Lorraine commence à faire rebâtir suivant ses dessins »². Il devient alors, en 1711, premier architecte du duc Léopold dont Voltaire évoquera les ambitions architecturales dans *Le siècle de Louis XIV* :

Il est à souhaiter que la dernière postérité apprenne qu'un des moins grands souverains de l'Europe a été celui qui a fait le plus de bien à son peuple [...] On ne croyait presque pas avoir changé de lieu quand on passait de Versailles à Lunéville³.

Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, fut également l'un des protecteurs de Boffrand.

Les embellissements de la seigneurie de Sceaux

Entre 1670 et 1690, les Colbert avaient agrandi considérablement leur domaine de Sceaux. De nouvelles seigneuries et terres avaient été acquises, tandis que le château avait été transformé et embelli. Il fut ainsi doté de bâtiments, essentiels aux activités d'une grande demeure ou destinés à l'agrément, parmi lesquels figuraient des communs et leurs dépendances, le pavillon de l'Aurore, le petit château ou la vaste Orangerie érigée sur les dessins de l'architecte Jules Hardouin-Mansart. Les talents de Charles Le Brun et d'André Le Nôtre furent associés pour tracer le parc, aménager la cascade, le canal, les bosquets et fontaines, ornés de nombreuses statues⁴. Les aménagements d'une envergure considérable ne laissèrent pas la marquise de Sévigné indifférente :

² Cité dans *idem*, p. 75.

³ VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1957, p. 790-791.

⁴ Marianne DE MEYENBOURG et Gérard ROUSSET-CHARNY, *Le domaine de Sceaux*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2000, p. 6-13.

J'ai voulu vous écrire sur la mort de M. de Seignelay. Quelle mort ! Quelle perte pour sa famille et pour ses amis ! On me mande que sa femme est inconsolable, et qu'on parle de vendre Sceaux à M. le duc du Maine. O mon Dieu, que de choses à dire sur un si grand sujet ⁵ !

En 1700, lorsque le duc et la duchesse du Maine entrèrent en possession de Sceaux, l'œuvre réalisée par les Colbert conservait encore tout son prestige. Le fils bâtard, préféré du roi, et la petite fille du Grand Condé, Anne-Louise-Bénédictine, se trouvaient ainsi en possession d'un patrimoine de qualité, indépendamment de l'appartement de prince légitimé qui leur était réservé au château de Versailles ⁶. Le duc de Saint-Simon révélera les conditions de cette acquisition :

M. du Maine acheta des héritiers de M. de Seignelay la belle et délicieuse maison de Sceaux, où M. Colbert et beaucoup plus M. de Seignelay avaient mis des sommes immenses. Le prix fut de neuf cent mille francs, qui allèrent bien à un million avec les droits ; et si les héritiers en conservent beaucoup de meubles, et pour plus de cent mille francs de statues dans les jardins. Aux dépenses prodigieuses de M^{me} du Maine, on peut présumer que M. du Maine n'aurait pas été en état de faire une telle acquisition sans les bontés ordinaires du roi pour lui ⁷.

Le monarque avait également accordé au duc et à la duchesse la possibilité de bénéficier de la compétence des Bâtiments royaux.

Ils ordonnèrent les agencements de plusieurs appartements dans le château. Le premier, destiné au roi, fut achevé dès 1703. Puis, l'année suivante, Claude III Audran, peintre décorateur ⁸, et Jean Poultier, sculpteur ⁹, aménagèrent un cabinet dédié aux arts et sciences ainsi qu'une galerie, l'ensemble situé au premier étage du château.

Audran, qui forma le jeune Antoine Watteau, savait tracer avec virtuosité des danseurs, musiciens, équilibristes et baladins que le suédois Daniel Cronström, proche de l'architecte Tessin le Jeune, appréciait « plus délicats et plus sveltes » que dans les créations antérieures de Bérain. Contemporains des décors réalisés pour le roi à Versailles, Marly et Fontainebleau, pour la princesse de Conti à Versailles, pour M. le Prince à Chantilly et pour le duc de Vendôme à Anet, les dessins tracés, à Sceaux, pour la jeune duchesse du Maine, confirment que la gaieté naissait sous les doigts de cet artiste. Pour le cabinet dédié aux arts et aux sciences, il avait créé des scènes représentant Apollon et les quatre genres poétiques.

⁵ Marie DE RABUTIN-CHANTAL, marquise DE SÉVIGNÉ, *Lettre à Philippe-Emmanuel de Coulanges*, 1^{er} décembre 1690, *Correspondance*, Roger DUCHÊNE (éd.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1978, t. III, p. 951.

⁶ Danielle GALLET-GUERNE et Christian BAULEZ, *Versailles. Dessins d'architecture de la direction générale des Bâtiments du roi*, Paris, Archives Nationales, 1983, t. I, p. 227 (n° 1114 et 1115), p. 228 (n° 1119-1121), p. 229 (n° 1122 et 1123), p. 252 (n° 1261), p. 263 (n° 1323), p. 267 (n° 1346), p. 270 (n° 1359).

⁷ SAINT-SIMON, t. I, p. 751.

⁸ Deux dessins d'Audran pour le plafond du cabinet et de la galerie sont conservés au Nationalmuseum de Stockholm, coll. Cronstedt, II, 112 ; III, 83.

⁹ François SOUCHAL, *French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, 1987, t. III, p. 165.

Poultier, qui fut également actif sur les chantiers du château de Versailles et des Invalides, exécuta, pour la duchesse, à Sceaux, des bas-reliefs en stuc placés aux quatre angles du plafond en dôme qui représentaient Apollon tenant le serpent Python, écorchant le silène Marsyas et poursuivant la nymphe Daphné, ainsi que la jeune Clytie aimée du Soleil. Au-dessus de la cheminée apparaissait une ruche, emblème de l'ordre chevaleresque de la Mouche à miel, créé par la princesse. A l'opposé, du côté de la fenêtre, se trouvait le monogramme de la duchesse accompagné de guirlandes de fleurs, d'un chevreuil et d'un jeune chien. Sur les quatre murs, des compositions en frises présentaient des enfants jouant de la musique ou dansant, une chèvre battant la mesure, un singe accordant son violon, un perroquet et un coq chantant, l'ensemble environné d'ornements et de trophées.

La galerie était embellie d'autres bas-reliefs ornés d'enfants qui symbolisaient les arts – dont un sculptant le buste de la duchesse – accompagnés de trophées de musique. Sur le mur au-dessus de la cheminée, un jeune astrologue prédisait l'avenir, accompagné d'un renard et d'un singe. A l'opposé se trouvaient des enfants philosophes surveillés par deux hiboux. D'autres, représentés en astronomes, examinaient des globes terrestre et céleste sous les regards de l'aigle de Jupiter et du paon de Junon. Dans la galerie où Audran avait peint des amours jouant au milieu des arbres, des fleurs et des fruits, Poultier installa un riche décor de stuc, essentiellement constitué de têtes de divinités, nymphes, bacchantes et satyres, accompagnés d'essaims d'abeilles, d'étoiles, d'un compas, d'un globe céleste et d'une lyre. A proximité couraient des guirlandes de lierre. Les portes présentaient des trophées de musique.

Le château de Sceaux était aussi célèbre pour :

Un cabinet appelé le cabinet de la Chine, qui est de toute beauté, parce qu'il y a des morceaux rares d'antiquité, plusieurs pierres précieuses et beaucoup de magots chinois et figures de la Chine très riches ¹⁰.

Les intimes de la duchesse pouvaient admirer son appartement, situé dans l'imposant pavillon d'angle dressé au sud-ouest, face au jardin de fleurs, orné de treillages couverts de jasmin et de chèvrefeuille. Cette suite était célèbre pour la grande salle de marbre, le décor de miroirs ainsi qu'une importante collection de porcelaines rares et curieuses.

Les courtisans découvraient également un cabinet d'aventurine (pierre fine pailletée) où étaient représentées, déguisées en singes, plusieurs personnes qui composaient la cour de la duchesse ¹¹. Lors de sa visite à Sceaux, en 1767, cet aménagement suscita l'étonnement de l'anglais Horace Walpole qui partagea ses impressions avec madame du Deffand ¹². Quant à Claude-François Gagnat de L'Aulnays, il confirma, en 1778, la présence d'une salle de théâtre au premier étage :

¹⁰ Claude-François GAGNAT DE L'AULNAYS, *Promenade de Sceaux-Penthièvre de ses dépendances et de ses environs*, Paris, Gueffier, 1778, p. 40.

¹¹ *Id.*, p. 42.

¹² Horace WALPOLE, *Correspondence*, W.S. LEWIS (éd.), New Haven, Yale University Press, t. VIII, p. 114.

L'appartement, faisant face à l'entrée du château, du côté des cours et de l'avenue, était au temps de madame la duchesse du Maine et de M. le comte d'Eu, une salle de comédie, où il y avait un théâtre en règle, sur lequel madame la duchesse du Maine faisait représenter, par diverses personnes de sa maison et autres, des pièces de comédie ¹³.

La déesse se retirait, selon ses humeurs, dans son Olympe :

Au second étage au haut du château est le petit appartement, nommé la Chartreuse, fort recherché dans toutes les choses précieuses qui y sont ; il est de toute beauté, tant pour les meubles que pour les tableaux rares, curieux et originaux. La vue est admirable, on découvre de plus de huit à dix lieues autour du château ; aussi Louis XIV l'a-t-il appelé le beau grenier de Sceaux ; il était la retraite favorite de madame la duchesse du Maine ; elle s'y faisait monter par une trappe, dont le siège était enlevé au moyen d'un contrepoids ¹⁴.

Elisabeth-Charlotte de Bavière, dite la princesse Palatine, apprécia les nouveaux aménagements du château de Sceaux et écrivit, en 1704 :

J'allai visiter les nouveaux jets d'eau qu'a fait faire le duc du Maine ; ils sont fort beaux. Ce sont comme deux rochers à jour composés de pierres, de coquillages, de coraux, de nacres, de joncs et de roseaux ; ces joncs et ces roseaux sont dorés à la pointe ; l'eau tombe d'en haut, comme une cascade naturelle, sur les rochers et les coquillages en faisant un bruit très agréable. Ces deux jets d'eau sont placés en face l'un de l'autre dans un salon d'ifs [...]. Tout autour il y a des palissades vertes, de sorte qu'on dirait tout à fait un cabinet particulier. C'est très joli. [...] Quand je rentrai dans ma chambre, on me dit que M^{me} du Maine était dans la sienne, au troisième étage. J'y grimpai donc lui rendre visite, mais ce ne fut pas sans souffler beaucoup [...] M^{me} du Maine a fait faire ici une jolie galerie et un cabinet ¹⁵.

L'ensemble de ces décors raffinés et souvent précieux disparut lors de la destruction du château, dans les années qui suivirent la Révolution française.

Au nord-ouest du domaine, le jardin du petit château, dominé par une grande fantaisie, fut aménagé pour les enfants de la duchesse du Maine ¹⁶.

Après la conjuration de Cellamare, en 1718, et l'obtention de l'héritage de la duchesse de Vendôme, la duchesse du Maine ordonna la construction du pavillon de la ménagerie et l'aménagement du jardin attenant, soulevant l'inquiétude dans l'esprit de son parcimonieux intendant, Pierre-Jacques Brillon. L'architecte Jacques de La Guépière en fournit les plans. La construction du bâtiment commença en 1722 et la décoration intérieure fut vraisemblablement exécutée à partir de 1723 ¹⁷. Il fut mentionné dans la *Suite des divertissements de Sceaux*, parue en 1725. L'architecte publia les plans, élévations et coupes gravés de cet édifice de fantaisie, en 1727.

¹³ Claude-François GAINAT DE L'AULNAYS, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴ *Id.*, p. 45-46.

¹⁵ PALATINE (1985), *Lettre à l'électrice Sophie de Hannover*, 26 octobre 1704, p. 232.

¹⁶ Claude-François GAINAT DE L'AULNAYS, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁷ BRILLON, ms. 373-401, t. v, p. 351-359, t. vi, p. 22-47. Nous remercions M. David Beurain de sa récente relecture de ces documents.

Particulièrement attachée à son domaine de Sceaux et regrettant vraisemblablement l'éclat de ses années de jeunesse, la duchesse du Maine commanda, en 1752, au peintre Nicolas Delobel ¹⁸ deux toiles, *Zéphire et Flore* ainsi que *Vertumne et Pomone*, pour décorer respectivement les deux cabinets nord et sud du pavillon de l'Aurore. Ces compositions évoquaient la cinquième Grande Nuit de Sceaux pendant laquelle Zéphire et Flore distribuaient des fleurs aux membres de la cour de la duchesse, et où Vertumne, dieu protecteur de la végétation, déguisé en vieille femme, disait la bonne aventure à la nymphe Pomone.

Toutefois ces transformations et fantaisies décoratives ne pouvaient rivaliser avec la qualité d'autres créations commanditées par la parentèle de la duchesse. Il faut citer notamment les grandes écuries du château de Chantilly, inspirées de celles de Versailles, construites, à partir de 1721, pour Louis-Henri, prince de Condé, duc de Bourbon, chef de la branche cadette, neveu de la duchesse du Maine. Grâce aux importants bénéfices qu'il avait tirés du système imaginé par le financier John Law, il avait pu commander à l'architecte Jean Aubert, protégé de Jules Hardouin-Mansart, une des plus importantes constructions privées de ce premier demi-siècle.

Les résidences parisiennes

Depuis 1694, le duc du Maine était grand maître de l'Artillerie. Par ailleurs, en 1712, après le décès du duc de Bourgogne, la volonté du roi fut de confier à ses enfants naturels la qualité de princes du sang pour leur permettre de prétendre à la succession. Le duc du Maine et son frère le comte de Toulouse souhaitèrent alors s'établir dans des résidences parisiennes dignes de leur nouveau rang et dont le décor serait à l'image de leurs charges. Peu avant sa disparition, Louis XIV avait décidé les transformations et agrandissements du palais de l'Arsenal, à ses frais et à l'usage de son fils bâtard. Par ailleurs, dès 1710, ce prince avait fait donner la survivance de la grande maîtrise à son jeune fils, le comte d'Eu.

Les plans proposés par Boffrand, entre 1715 et 1725 ¹⁹, prévoyaient de garder le logis historique de Sully et de le doubler par un nouveau bâtiment face à la Seine, doté de toutes les commodités contemporaines. Ces propositions ambitieuses permettaient d'installer un premier appartement pour le duc, regardant sur l'île de Louviers, un deuxième pour la duchesse, exposé au nord, alors qu'elle avait déjà ce lieu en horreur, et un autre pour M^{lle} du Maine.

Les travaux commencèrent dans les premiers mois de l'année 1715, mais furent arrêtés après la mort du roi. Ils reprirent en 1720. La façade du nouveau palais

¹⁸ Nicolas Delobel (1693-1763), peintre, formé par les frères Boullogne, fut pensionnaire de l'Académie de France à Rome et devint académicien en 1733. Au Salon de 1737, il présenta *La réunion de la Lorraine à la France*. En 1739, il travailla au château de Compiègne. Toutefois, les commandes devenant rares dans le domaine de la grande peinture, il se spécialisa progressivement dans les scènes de genre (voir Hélène ADHÉMAR, « Autour de quelques œuvres inédites de Delobel », *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, p. 175-182).

¹⁹ Jean-Pierre BABELON, « Le palais de l'Arsenal à Paris », *Bulletin monumental*, 1970, t. CXXVIII, IV, p. 273-275 et 284-290. Michel GALLET et Jörg GARMS (éd.), *Germain Boffrand 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986, p. 41-43.

s'éleva, mais l'argent manquait car le Régent gardait une évidente rancune à l'égard de la princesse turbulente. Après la disparition de Philippe d'Orléans, en 1723, la construction fut continuée jusqu'en 1725. Les façades étaient alors bâties, la charpente et les toitures en place.

Le dessin de *La façade du logis des grands maîtres sur le mail*²⁰ présente de vigoureuses lignes horizontales et un large avant-corps central, souligné d'un balcon et couronné d'une balustrade agrémentée d'ornements martiaux. Toutefois, l'édifice, inachevé, attendait encore ses cloisons, portes et fenêtres ainsi que son décor intérieur. Les propositions de Boffrand apparaissent dans deux remarquables dessins conservés à la Kunstbibliothek de Berlin²¹. Ils concernent le grand salon d'apparat, en réalité une antichambre commune aux deux appartements du duc et de la duchesse²². Les boulets jaillissant de mortiers et le monogramme « L.A. » de Louis-Auguste de Bourbon y sont représentés. Le programme iconographique faisait allusion à la charge de grand maître de l'Artillerie, l'une des plus considérables du royaume. La grande figure du dieu Mars triomphant, sur fond de trophées d'artillerie, attirait le regard pour se diriger vers l'appartement du grand maître. Boffrand développait ici un répertoire qu'il avait déjà esquissé à l'hôtel du petit Luxembourg. Sur les murs de cette antichambre de l'Arsenal, de grands cadres moulurés rectangulaires devaient recevoir des toiles peintes. La partie inférieure s'ornait de la tête du lion de Némée, et sa dépouille servait de cartel. Le registre supérieur de ce salon devait recevoir une abondante décoration vraisemblablement sculptée qu'il faut comparer aux aménagements contemporains de l'hôtel Soubise. L'histoire d'Alexandre le Grand retenue pour ce décor, dans l'esprit des grandes frises des palais italiens, devait permettre également de rappeler les heures de gloire du duc du Maine à Philipsbourg et Fleurus.

Un troisième dessin de Boffrand, conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg²³, montre l'élévation du côté de la cheminée, soit l'extrémité de ce même salon, où se prolonge la grande frise. Le trumeau de glace, surmontant la cheminée est dominé par un groupe imposant couronné par Bellone, déesse romaine de la guerre, indiquant la direction de l'appartement de la duchesse.

En 1729, Boffrand traça plusieurs dessins pour un pavillon situé sur un bastion d'angle du même site, qui fut érigé en bordure de la Seine²⁴. En vérité, pendant cette période, le duc du Maine appréciait surtout la belle ordonnance et les gracieux jardins du château de Clagny, dont il avait hérité après la disparition de sa mère, en 1707.

²⁰ Germain BOFFRAND, *Façade du logis des grands maîtres sur le mail*. Elévation (ca. 1715), Paris, BnF, va 419 J, t. IX (pièce 7, partie inférieure).

²¹ *Salon côté opposé aux croisées et salon côté des croisées*, Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. 342 et 3110.

²² Bruno PONS, « Germain Boffrand et le décor intérieur », dans *Germain Boffrand (1667-1754)*, op. cit., p. 207-211.

²³ *Projet pour le salon de l'Arsenal, côté de la cheminée*, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, 33 464.

²⁴ Jean-Pierre BABELON, op. cit., p. 273-274 et 288-294. *Germain Boffrand (1667-1754)*, op. cit., p. 43.

A la même époque, le comte de Toulouse bénéficiait par sa probité, de la faveur du jeune roi Louis xv. Il eut l'opportunité de faire exécuter par Robert de Cotte et François-Antoine Vassé de prestigieux décors pour la grande galerie de son hôtel parisien, autrefois érigé par François Mansart. Les artistes créèrent un ensemble, inspiré de ses charges de grand amiral de France et de grand veneur, qui peut encore être admiré aujourd'hui comme l'un des plus beaux de la première moitié du xviii^e siècle.

Malgré une situation financière désastreuse, Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, choisit, de son côté, de se rapprocher du centre historique du faubourg Saint-Germain. Un hôtel particulier et ses dépendances, situés rue de Bourbon, commencés en 1716, pour la sœur aînée de la duchesse, Marie-Thérèse de Bourbon, princesse de Conti, furent achevés et aménagés intérieurement par les architectes Robert de Cotte et Armand-Claude Mollet. La construction de ce bâtiment, au parti paradoxalement ambitieux et rétrograde, traversa plusieurs vicissitudes : le changement de propriétaires puis d'architectes, Robert de Cotte ayant choisi d'abandonner la versatile duchesse pour se consacrer à d'autres commandes plus prestigieuses, l'installation du duc du Maine au palais des Tuileries, à l'époque où il devait surveiller l'éducation du jeune roi Louis xv, la conjuration de Cellamare et enfin l'exil. Toutes ces circonstances particulièrement difficiles ne contribuèrent pas à la création d'un chef-d'œuvre de l'architecture privée ²⁵.

Après la mort du duc du Maine, en 1736, les dispositions testamentaires forcèrent sa veuve à faire un choix au sein de leur patrimoine. Elle décida de conserver Sceaux auquel elle était fort attachée. Son fils aîné hérita alors de l'hôtel de la rue de Bourbon. A cette époque, peu de lambris agrémentaient cette résidence seulement décorée de nombreuses tapisseries, telle la tenture des *Conquêtes de Louis XIV* ²⁶.

Dans le même quartier de Paris, les années 1726-1730 virent surgir des créations architecturales novatrices. La duchesse douairière de Bourbon, veuve du duc Louis III de Bourbon-Condé, et le marquis Armand de Lassay, époux de mademoiselle de Bourbon, confièrent aux architectes Giardini, Pierre Cailleteau et Jean Aubert, la construction de deux hôtels particuliers, dits de Bourbon (actuellement siège de l'Assemblée nationale) et de Lassay (aujourd'hui Présidence de l'Assemblée nationale). Dans ces deux édifices, jouissant d'un beau panorama sur la Seine et la rive droite, se révélaient des analogies avec les grandes écuries de Chantilly et l'hôtel Peyrenc de Moras ²⁷. Ces affinités n'étaient pas fortuites. De 1736 à 1753, la duchesse du Maine loua l'hôtel particulier, rue de Varenne (l'actuel musée Rodin), qui avait été construit, entre 1727 et 1732, pour le financier Abraham Peyrenc de Moras, par Jean Aubert. Complétant les décors raffinés des lambris, attribués au talentueux

²⁵ Voir Nina LEWALLEN, « La duchesse du Maine : une mécène d'architecture entre deux siècles » (article publié dans le présent volume).

²⁶ « L'hôtel du Maine », catalogue de l'exposition *La rue de Lille, Hôtel de Salm*, Musée de la Légion d'honneur, Paris, Délégation artistique, 1983, p. 59-63.

²⁷ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française*, Paris, Mengès, 1989, p. 342.

Mathieu Legoupil, entre 1729 et 1730, le peintre François Lemoyne avait exécuté dix-huit peintures, en dessus de portes, inspirées des compositions mythologiques de René-Antoine Houasse, exécutées au Trianon de Versailles. Les dessins tracés par l'architecte contemporain Jean-Michel Chevotet permettent d'apprécier cette résidence qui ressemblait en fait à un château aux proportions harmonieuses, environné d'un vaste jardin au tracé régulier, situé dans ce quartier parisien de Grenelle en plein développement. La duchesse y fit construire de nouveaux communs ²⁸.

Ainsi, après la disparition de son époux, la duchesse du Maine pouvait à nouveau passer des jours heureux à Sceaux ou dans deux demeures prestigieuses, dignes de son rang mais dont elle n'avait pas ordonné la construction : l'harmonieux château d'Anet, créé pour le roi Henri II et Diane de Poitiers, par l'architecte Philibert de L'Orme, dont elle hérita de la duchesse de Vendôme, Marianne de Bourbon-Condé, et qui fut profondément transformé durant ces décennies ²⁹, et l'hôtel Peyrenc de Moras qu'elle habita jusqu'à son ultime soupir.

²⁸ « Hôtel Peyrenc de Moras ou de Biron, 77, rue de Varenne », dans *Le faubourg Saint-Germain, La rue de Varenne*, catalogue d'exposition, Musée Rodin, Paris, 1981, p. 80-85. Jean-Luc BORDEAUX, « François Lemoyne et la décoration de l'hôtel Peyrenc de Moras », *Gazette des Beaux-arts*, t. LXXVII, fév. 1971, p. 65-76.

Bruno PONS, *De Paris à Versailles (1699-1736), Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Universités de Strasbourg, 1986, p. 122, 135, 137, 138, 242 (ill. p. 363-366).

²⁹ Le maréchal de Vendôme avait ordonné d'importantes transformations à l'intérieur du château ainsi que dans les jardins. En outre, Claude III Audran (1658-1734), âgé de plus de soixante-dix ans, passa un contrat pour des peintures à exécuter à un plafond du château d'Anet, époque où la duchesse du Maine en avait hérité. Jean VALLERY-RADOT, « Claude III Audran », dans *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm, Collections Tessin et Cronstedt*, Paris, Bibliothèque nationale, 1950, p. XXIII et p. 1, 2 et 67.

Adam PERELLE, *Vue et perspective du château de Clagny à Versailles du côté du jardin*, eau-forte, 1739, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 00.6.92.2.15.

Germain BOFFRAND, *Projet pour le pavillon de la duchesse du Maine à l'Arsenal*, plume, encre, lavis et aquarelle, après 1729, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes Inv. VA 251.

Germain BOFFRAND, *Projet de décoration pour le salon de l' Arsenal à Paris, du côté des croisées*, dessin à la plume, encre, lavis et aquarelle, entre 1715 et 1725, Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Hdz 3110.

Germain BOFFRAND, *Projet de décoration pour le salon de l'Arsenal à Paris, du côté opposé aux croisées*, dessin à la plume, encre, lavis et aquarelle, entre 1715 et 1725, Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Hdz 342.

Jean-Michel CHEVOTET, *Élévation du côté du jardin de la maison de M. de Moras, rue de Varenne à Paris*, dessin à la plume et lavis bleu gris, vers 1730, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. EBA 1911.

Mathieu LEGOUPIL, *Projet de porte et de dessus de porte pour l'hôtel Peyrenc de Moras, rue de Varenne à Paris*, dessin au crayon et encre brune sur papier, Berlin, Kunstbibliothek, Inv. OZ 96, f° 23v°.

Mathieu LEGOUPIL, *Projet de cheminée et de trumeau pour l'hôtel Peyrenc de Moras, rue de Varenne à Paris*, dessin au crayon et encre brune sur papier, Berlin, Kunstbibliothek, Inv. OZ 96, f° 24r°

La duchesse du Maine et la musique

Catherine CESSAC

Comme toute aristocrate, Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon reçut une éducation musicale. Lors de son mariage avec le duc du Maine célébré à Versailles le 19 mars 1692, le *Mercure galant* désireux de présenter à ses lecteurs la nouvelle venue à la cour de France écrit : « Elle danse bien et joue parfaitement bien du clavecin »¹. Par la suite, autant les témoignages sur ses prestations de comédienne abondent, autant ceux sur sa pratique de la musique sont quasiment inexistantes. Ce n'est que dans le *Journal* de Brillon que nous trouvons quelques informations. Lors d'une partie de biribi à laquelle il assiste, Brillon relate : « SAS a été fort enjouée, j'ai payé de plaisanteries, car elle y prenait goût et même en chantant certain air, elle faisait des vers à la louange de M. de Torpanne ; je ne savais pas que SAS jouait de la flûte, elle sait la musique en perfection mais elle n'a pas de grande voix »². D'autres éléments permettant de mesurer la place de la musique dans la vie de la duchesse du Maine émanent de son inventaire après décès³ où sont consignés les instruments de musique et les ouvrages musicaux qu'elle possédait.

Du côté des premiers, on relève plusieurs clavecins à l'hôtel de la rue de Varenne à Paris, à Sceaux et au château d'Anet⁴. En ce qui concerne les livres de musique,

¹ *Mercure galant*, mars 1692, p. 296.

² BRILLON, jeudi 7 novembre 1720.

³ Archives Nationales, Minutier Central, xxxv, 673, 19 février 1753.

⁴ Dans son lieu de captivité à Savigny-lès-Beaune en Bourgogne, la duchesse du Maine avait aussi un clavecin. Cf. *Mémoires de madame de Staal Delaunay sur la société française au temps de la Régence*, Paris, Mercure de France, 2/2001, p. 329. Pour la description de tous ces instruments, voir ci-dessous l'article d'Alain ANSELM, « Les clavecins de la duchesse du Maine : lecture des inventaires et approche organologique ».

l'inventaire fait état de plus d'une centaine de volumes conservés à Sceaux. Les principaux genres représentés sont des opéras (tragédies en musique, pastorale et ballet), des cantates et des airs. Cette bibliothèque, aujourd'hui disparue, contenait très probablement la musique jouée à Châtenay et à Sceaux qui nous fait tellement défaut.

Douze volumes in-folio qui sont différents opéras, dont *Persée* ⁵
 Neuf volumes in-folio dont six manuscrits, lesquels volumes sont *Roland* ⁶ et autres opéras
 Vingt-trois volumes in-4° qui sont partitions de musique manuscrites
 Huit volumes in-folio qui sont opéras dont *Issé* ⁷
 Douze volumes in-4° opéras dont le *Triomphe des Sens* ⁸
 Quinze volumes in-4° opéras dont *Pirame* et *Thisbé* ⁹
 Seize volumes in-4° recueil d'airs la plupart manuscrits
 Six volumes in-folio et quatre volumes in-4° qui sont cantates
 Un paquet de musique tous morceaux détachés, gravés et manuscrits
 Un autre paquet de musique gravée et manuscrite.

Les divertissements de Sceaux de 1712 nous enseignent sur la vie et l'atmosphère de la « première cour » de la duchesse du Maine à Châtenay, puis à Sceaux. Au lieu de « cour », il serait plus juste de parler de « salon » pour ces années-là. En effet, l'abbé Genest témoigne de l'esprit particulier qui y règne dans une lettre adressée à Madeleine de Scudéry, alors au soir de sa vie : « Partout où j'avais beau regarder et tâcher d'en découvrir les traces, je ne les trouvais plus ces divertissements ingénieux, où la raison a tant de part, ces nobles plaisirs qui ne se rencontrent point parmi le tumulte et le désordre des passions, plaisirs tels qu'on les voit, Mademoiselle, dans ces belles promenades que vous nous avez décrites, ou dans ces aimables et sages conversations que vous nous avez données [...] madame la duchesse du Maine les y a tous amenés avec elle » ¹⁰.

Ces « nobles plaisirs », ce sont d'abord de petits divertissements, souvent impromptus, mêlés de comédie, de musique, de jeux, de poésies, de portraits, d'énigmes et de bouts-rimés, de conversations sur les sujets les plus divers, de promenades et des plaisirs de la table. Ici, la musique fait partie intégrante de tout un art de vivre. Elle est essentiellement présente sous forme de chansons dont les textes sont écrits sur le champ à partir de thèmes connus. Les deux livres des *Divertissements de Sceaux* nous livrent ces textes, fort nombreux, accompagnés de « sur l'air de... » ¹¹. Nous avons recensé en tout treize timbres différents (« Ah ! Qu'elle est belle », « Dans ce couvent bienheureux », « Dirai-je mon confiteur ? », « Je vous l'ai dit », « Joconde », « L'inconnu », « Laire la, lan laire », « Réveillez-vous, belle

⁵ Tragédie en musique de Quinault et Lully (1682).

⁶ Tragédie en musique de Quinault et Lully (1685).

⁷ Pastorale héroïque de Houdar de La Motte et Destouches (1697).

⁸ Ballet héroïque de Roy et Mouret (1732).

⁹ Tragédie en musique de La Serre, Rebel et Francœur (1726).

¹⁰ *Divertissements*, p. 29-30.

¹¹ Cette pratique de la parodie se perpétuera lors des Grandes Nuits.

endormie », « Si quelque jaloux », « Sur le bord de la Seine », « Les Triolets », « Va t'en voir s'ils viennent », « Vogue la galère ») que nous avons retrouvés, en particulier dans les livres de *Brunetes ou petits airs tendres* et dans *La clef des chansonniers ou Recueil de vaudevilles*, recueillis par Ballard entre 1704 et 1717.

Au fil des années, ces récréations se transforment progressivement en des fêtes, de plus en plus fastueuses. La première apparition de la musique dans une fête inspirée par la présence de la duchesse du Maine se trouve dans la *Fête de Châtenay* « donnée par M. de Malézieu » dans sa maison en juillet 1702, où « l'on vit paraître sur les huit heures du soir un grand nombre de sylvains et de nymphes tous habillés de verdure, de fleurs et de coquillages ; c'était l'élite de la Musique du roi ». Nous ne connaissons pas l'auteur de la musique, mais il est possible qu'elle fût de Jean-Baptiste Matho.

En effet, Matho (1663-1746) est le premier compositeur attaché aux fêtes organisées à Châtenay par Malézieu. A cette époque, il mène sa carrière à la cour en tant que chanteur comme chantre de la Chapelle et maître de chant de la musique de la dauphine, puis du duc de Bourgogne qui le pensionne à partir d'avril 1700. En 1688, il participe à la fête de Chantilly donnée par Monsieur le Prince, père de la duchesse du Maine, où il chante un rôle de haute-taille dans *Orontée* de Paolo Lorenzani. En 1694, il épouse Geneviève Gautier. Le contrat de mariage est signé par Louis XIV, le dauphin et la princesse de Conti (Marie-Thérèse de Bourbon, sœur de la duchesse du Maine, épouse de François-Louis, prince de Conti). Matho livre ses premières compositions dès 1687 avec la pastorale *Tircis et Célimène*, puis *Coronis*, tragédie donnée à Fontainebleau en 1699 et 1702, mais surtout avec les comédies de Malézieu jouées à Châtenay (*Philémon et Baucis* en 1703, *Le prince de Cathay* en 1704, *La Tarentole* en 1705 et peut-être *Les importuns de Châtenay* et *L'hôte de Lemnos* en 1706 et 1707). Toutes les musiques de ces comédies sont perdues, mais la réception fut enthousiaste ¹².

Avec de tels succès, on peut se demander pourquoi Matho n'est pas entré au service de la cour de la duchesse du Maine. Son âge (il a alors une quarantaine d'années) ¹³ et ses fonctions assurées à Versailles pourraient en être l'explication. Remarquons toutefois qu'*Arion*, son unique tragédie en musique pour l'Académie royale de musique, sera créée (sans grand succès d'ailleurs) le 10 avril 1714, c'est-à-dire peu avant le début des Grandes Nuits de Sceaux.

Le seul vestige peut-être de musique de Matho entendue à Châtenay se trouve conservé dans un manuscrit de la main de Philidor ¹⁴ datant de 1697 et intitulé : « Motets de Messieurs Lalande, Mathau, Marchand l'aîné ¹⁵, Couprin, et Dubuisson. Qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petite Musique qui reste pour les messes des derniers jours pendant que toute la Musique prend les devants afin de se trouver tous

¹² Voir *Divertissements*, p. 105, 166-167 et le *Mercure galant*, août 1703, p. 321-322.

¹³ Encore que notre duchesse aime à s'entourer de gens d'expérience : Genest, le duc de Nevers, Baron, Malézieu...

¹⁴ Bibliothèque municipale de Versailles, Manuscrit musical 18. Le motet de Matho occupe les p. 47-70.

¹⁵ Jean-Noël Marchand.

à la messe du p^{er} jour ». Ce manuscrit contient la seule œuvre sacrée de Matho, un *Nisi Dominus* pour trois voix (deux dessus et une basse-taille), deux violons et basse continue, qui fut – on peut seulement l’imaginer – chanté à l’église de Châtenay où la fête annuelle commençait toujours par une messe à l’église paroissiale ¹⁶.

Le 13 septembre 1705, peut-être pour fêter l’installation à Sceaux, on joue le *Divertissement de Sceaux*, comédie-ballet en un acte sur un texte de Florent Carton Dancourt ¹⁷ et une musique (perdue) de Jean-Claude Gilliers, deux artistes très importants de l’époque dont ce sera néanmoins l’unique contribution aux fêtes de la duchesse du Maine. Puis, pendant quasiment dix ans, nous ne possédons plus aucune information sur des créations de pièces renfermant de la musique ¹⁸, jusqu’au commencement des fameuses Nuits le 31 juillet 1714. Ce sera évidemment dans ce cadre que la musique va jouer un rôle de premier plan avec la participation de plusieurs compositeurs, parmi les plus grands de l’époque.

Comme dans toute demeure aristocratique, la musique se devait d’être présente à Sceaux, comme faisant partie de l’« image » et du bon fonctionnement de la maison. Les fréquentes visites de Louis XIV à son fils (Sceaux est une étape sur la route de Fontainebleau où le roi se rend régulièrement à l’automne pour la chasse) ne peuvent s’envisager sans quelques réjouissances musicales. Le *Mercur galant* et le journal du marquis de Dangeau évoquent les petits concerts donnés en général par le même groupe de musiciens composé de René Descoteaux à la flûte allemande, Jean-Baptiste Buterne au clavecin, Robert de Visée au luth ou au théorbe, et Antoine Forqueray à la basse de viole. Tous les quatre se produisaient aussi chez le prince de Conti, la duchesse de Bourgogne ou Monsieur le Duc, dans son château de Saint-Maur. Bien qu’appartenant à la Musique royale, il est possible que ces instrumentistes de grand talent se soient constitués en association et que des gains supplémentaires à leurs revenus habituels aient été la récompense de ces « extra ». Les compositeurs joués à ces concerts ne sont pas toujours connus, sauf lorsque des pièces vocales y sont insérées. Tel est le cas de l’« Ode chantée devant le roi » de Michel-Richard de Lalande sur un texte de Genest, de deux pièces du duc de Nevers mises en musique par Jean-Baptiste Matho et le compositeur italien Antonio Guido, jouées en octobre 1704.

Quelques années après l’installation à Sceaux, le duc du Maine se dote d’un musicien officiel, Jean-Joseph Mouret. Originaire d’Avignon, Mouret avait trouvé à son arrivée à Paris un poste en qualité de maître de musique chez le duc de Noailles ¹⁹. Un an après ce premier engagement, Mouret entre au service du duc du

¹⁶ Nous savons par exemple que le dimanche 5 août 1703, « M. Matho, ordinaire de la Musique du roi, donna pendant l’offertoire un motet de sa composition qui fut trouvé excellent et excellemment exécuté », *Divertissements*, p. 86-87.

¹⁷ *Œuvres de Monsieur Dancourt*, Paris, Veuve Ribou, 1729, t. VIII, p. 353-360.

¹⁸ La duchesse du Maine se consacre alors essentiellement au jeu de la tragédie au château de Clagny.

¹⁹ Maréchal de France, capitaine des gardes du corps, ministre d’Etat et mémorialiste, Adrien-Maurice, comte d’Ayen, puis duc de Noailles, était le frère de Marie-Victoire-Sophie de Noailles, mariée avec Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, lesquels auront un fils,

Maine en 1708. Sa principale fonction semble avoir été d'enseigner la musique aux enfants du couple princier : Louis-Auguste de Bourbon, prince de Dombes, né le 4 mai 1700, Louis-Charles de Bourbon, comte d'Eu, né le 15 octobre 1701, et Louise-Françoise, dite M^{lle} du Maine, née le 4 décembre 1707²⁰. En 1711, Mouret épouse Madeleine, fille de Jacques Prompt de Saint-Mars, surintendant des finances du château. Le contrat est signé le 20 octobre et porte les augustes signatures du duc et de la duchesse du Maine, de leurs deux fils Louis-Auguste et Louis-Charles de Bourbon, de Marie-Anne de Bourbon (sœur de la duchesse du Maine), de Nicolas de Malézieu et de son épouse²¹. Après son mariage, Mouret quitte sa demeure de Versailles pour s'installer à Paris, place du Palais Royal. C'est aussi à Paris qu'il mène principalement sa carrière, en tant que chef d'orchestre de l'Académie royale où il fait représenter ses ouvrages lyriques, puis au Théâtre français et au Théâtre italien, ainsi qu'à la cour où il obtient, en 1720, une charge de chantre de la Musique de la chambre du roi.

Si lors de son mariage en 1711, Mouret est désigné comme « ordinaire de la musique de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le duc du Maine »²², trois ans plus tard, il porte le titre d'« ordinaire de la Musique de SAS Madame la duchesse du Maine »²³, date qui correspond au début des Grandes Nuits. Ce titre ne l'empêche pas de perdre son poste à la mort du duc en 1736. Dans les ouvrages composés pour Sceaux, on ne trouve le nom de Mouret qu'à partir de 1714, dès la première des Grandes Nuits qu'il inaugure naturellement en tant que musicien officiel de la cour. Nous le retrouvons ensuite lors de la cinquième Nuit pour laquelle il compose la musique des deux premiers intermèdes (*Grande Nuit du pavillon de l'Aurore* et *Dialogue de Flore et de Zéphire*) sur des textes de Malézieu, puis lors de la sixième Nuit pour une « espèce de représentation du Sabbat » et de la septième Nuit pour l'intermède des savants. Les douzième et treizième Nuits scellent la collaboration de Mouret et de Philippe Néricault Destouches. Sur une idée de la duchesse du Maine, ils conçoivent *Le mystère ou les fêtes de l'inconnu*, puis une comédie entièrement en musique, *Les amours de Ragonde*.

Même si la carrière et l'œuvre de Mouret dépassèrent le cadre de la cour de Sceaux, les liens avec cette dernière restèrent toujours privilégiés. Le principal témoignage de cet attachement réside dans l'exclusivité des dédicaces des œuvres

le duc de Penthièvre, à qui écherra le domaine de Sceaux en 1775, à la mort du comte d'Eu. Il était aussi l'époux de Françoise-Charlotte d'Aubigné, nièce de M^{me} de Maintenon, laquelle tint sans doute un rôle de premier plan dans la présence de certains musiciens à Sceaux, que ce soit Mouret ou Bernier comme nous le verrons plus loin. M^{me} de Maintenon accompagnait souvent le roi à Sceaux où elle avait ses appartements dans lesquels on donnait des concerts, ainsi que le mentionne le marquis de Dangeau, les 23 et 24 octobre 1704.

²⁰ La duchesse du Maine donna naissance à sept enfants dont seulement trois survécurent.

²¹ Voir Jérôme DE LA GORCE, « Documents inédits relatifs à la vie de Jean-Joseph Mouret », dans *Jean-Joseph Mouret, Journées d'études d'Aix-en-Provence, 28 et 29 avril 1982*, Université de Provence, CAER XVIII, Paris, Minkoff, 1983, p. 9-37.

²² Archives nationales, Minutier Central, ci, 146, 20 octobre 1711, mariage.

²³ Page de titre des *Fêtes de Thalie*.

du compositeur adressées à la duchesse du Maine et à ses enfants. La première est la destinataire de quatre œuvres majeures dans la production de Mouret : le ballet *Les fêtes de Thalie* (1714), les tragédies en musique *Ariane* (1717) et *Pirithoüs* (1723), le ballet héroïque *Les Grâces* (1735). Mouret dédie encore deux livres à M^{lle} du Maine pour ses vingt ans en 1727 (le *III^e livre d'airs sérieux et à boire et de plusieurs parodies bachiques*) et le ballet héroïque *Les amours des dieux*) et deux autres au prince de Dombes (les *Fanfares pour des trompettes, timbales, violons et hautbois, avec une suite de symphonies mêlées de cors de chasse* en 1729 et le ballet *Le triomphe des sens* en 1732).

Le nom de Mouret est aujourd'hui bien connu ; celui de Marchand l'est beaucoup moins. Et pourtant, ce musicien occupa une place tout aussi importante à Sceaux en tant qu'« officier de la duchesse du Maine »²⁴. Qui était-il ? Il faisait partie de la grande dynastie des Marchand, musiciens du roi. D'après les recherches que nous avons menées jusqu'ici, il s'agirait de Pierre (appelé aussi Jean-Pierre ou Pierre-Nicolas selon les actes notariés²⁵), fils de Jean (1636-1691), violoniste du roi et de la reine, et frère de Jean-Noël (1666-1710), également violoniste du roi et auteur de la musique des *Cantiques* de Racine. Né en 1682 (la même année que Mouret), il est domicilié à Versailles chez son frère Jean-Noël jusqu'à la mort de ce dernier, le 31 mai 1710. Il est probablement entré au service de la duchesse du Maine peu après, en tout cas avant 1714. D'après le *Journal* de Brillon, seule source évoquant sa situation de musicien à Sceaux, nous savons que contrairement à Mouret, Marchand logeait au château, mais qu'il recevait comme lui mille livres annuelles²⁶. Pierre Marchand était organiste. Le mercredi 28 octobre 1722, Brillon rapporte : « J'ai entendu la messe à la chapelle du château. Marchand a joué de l'orgue. Il m'a dit qu'il y aurait l'année prochaine une réparation à y faire ». Quelques mois plus tard (samedi 27 mars 1723), Brillon écrit : « Les princes chantent demain à la paroisse l'*O filii* en musique de la composition de Marchand. Le prince de Dombes jouera du basson, M. le comte d'Eu du violon, Marchand et Michel de la flûte traversière ». Brillon cite Marchand dans son journal jusqu'en 1723, alors qu'au début de 1729, un acte notarié²⁷ le désigne comme « ordinaire de la Musique du roi » demeurant à Paris, ce qui indiquerait qu'il a quitté ses fonctions à Sceaux entre ces deux dates.

On doit à Marchand une partie de la musique de six des quinze Grandes Nuits : le troisième intermède de la quatrième Nuit (*Dialogue d'Hespérus et de l'Aurore* sur un texte de Genest), le troisième intermède de la cinquième Nuit (*Vertumne et Pomone* également de Genest), le troisième intermède de la sixième Nuit « représentant les

²⁴ Voir Marcelle BENOIT, « Une dynastie de musiciens versaillais : les Marchand », *Recherches sur la musique française classique*, 1961-1962, II, p. 155.

²⁵ *Ibid.* ; et Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT, « Musiciens de Versailles à travers les minutes du Bailliage de Versailles », *Recherches sur la musique française classique*, 1966, VI, p. 207 et 211.

²⁶ Comptes des revenus du duc du Maine (1719), Musée Condé, Chantilly, Registre 19 (96 B 5).

²⁷ Archives nationales, Minutier Central, LXXXVII, 9 janvier 1729, cité dans M. BENOIT, *op. cit.*, p. 155.

quatre parties du monde venant offrir les produits les plus rares de leurs climats » de Pellegrin, le troisième intermède de la septième Nuit où « des loups-garous et des gens devenus fous trouvaient à Sceaux une guérison à leurs maux » de Mallet ²⁸, le premier intermède de la dixième Nuit (*Les Egyptiennes* de Pierre-Charles Roy), enfin le troisième intermède de la douzième Nuit (*Cérès* de Néricault Destouches). Malheureusement, nous n'avons plus une seule note de sa musique ²⁹.

Le cas du marquis Marc-Antoine de Dampierre est un peu différent des précédents. Gentilhomme du duc du Maine en 1698, il est maître de sa vénerie en 1709. Il participe volontiers aux premières fêtes de Châtenay comme musicien, mais aussi comme comédien : Arlequin dans la fête de 1703, confident du prince de Cathay en 1704, Bruscambille, valet de monsieur de Pincemaille dans *La Tarentole* en 1705. L'abbé Genest atteste de ses multiples talents : « M. de Dampierre, l'un des gentilshommes de M. le duc du Maine, qui joint à toutes les qualités essentielles de condition plusieurs talents propres à occuper agréablement une compagnie. Il sait très bien la musique : il joue de la flûte allemande et du violon : il sonne du cor dans la dernière perfection, et après les grands maîtres personne ne touche mieux la viole » ³⁰. Après ces joyeuses années, Dampierre deviendra en 1722 gentilhomme des Menus Plaisirs ; il sera de toutes les chasses de Louis xv et apportera à la vénerie royale une nouvelle dimension en perfectionnant la facture de la trompe de chasse.

Outre Marchand et Mouret qui furent les plus actifs dans l'écriture musicale des Grandes Nuits, d'autres musiciens furent appelés à prêter leur talent à ces fêtes : Nicolas Bernier, François Colin de Blamont et Thomas-Louis Bourgeois ³¹. De la même génération que Matho, Nicolas Bernier a probablement été introduit à Sceaux par l'intermédiaire de madame de Maintenon. En effet, son premier poste le conduisit en 1694 à la cathédrale Notre-Dame de Chartres. Or, nous savons qu'à cette époque, la ville de Versailles faisait partie du diocèse de Chartres et madame de Maintenon entretenait des liens privilégiés avec son évêque, Paul Godet des Marais. Bernier avait aussi acquis la bienveillance du duc de Noailles ³², également protecteur de Mouret. Dans ces années 1710, d'autres compositeurs comme Philippe Courbois ³³ ou Nicolas Clérambault ³⁴ ont manifestement désiré s'introduire dans le cercle scéen, mais apparemment sans résultat.

²⁸ Peut-être s'agit-il de Jean-Roland Mallet reçu à l'Académie française en 1714.

²⁹ Il existe toutefois une cantate intitulée *L'enlèvement d'Orithie* et une pièce de clavecin *La badine* signées de « M^r Marchand du Maine » conservée en manuscrit au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France.

³⁰ *Divertissements*, p. 91-92.

³¹ Pour ces deux derniers, nous renvoyons aux articles d'Anne DELVARE et de Benoît DRATWICKI, ci-dessous.

³² Auquel il offre son second livre de motets en 1713.

³³ Qui dédia en 1710 à la duchesse du Maine ses *Cantates françaises à 1. et II. voix. sans symphonie et avec symphonie*.

³⁴ Qui dédia au comte d'Eu *Le bouclier de Minerve*, cantate publiée en 1716. Voir les hypothèses que nous avons formulées dans notre ouvrage *Nicolas Clérambault*, Paris, Fayard, 1998, p. 165 et 184-185.

Après la conspiration de Cellamare, ce que l'on appelle la « seconde cour » ne produit plus de fêtes à l'image des précédentes ³⁵. Mouret et Marchand sont toujours entretenus par le château. Mademoiselle du Maine reçoit des leçons de clavecin de Buterne ³⁶ et de danse de Balon, nécessitant la présence d'instrumentistes (les violonistes Voisin et Brillant) pour l'accompagner. Les gages pour tous ces artistes tournent autour de 500 livres annuelles. Dans les années 1720, le journal de Brillon témoigne des économies à faire, des revendications des musiciens en mal d'être payés, mais aussi d'un certain mépris à leur égard : « On a supprimé à Sceaux la table des musiciens. La plupart sont aux gages du prince et ce qu'ils ont leur tient lieu de nourriture, en sorte que quand on les nourrit à Sceaux, c'est une grâce qu'on leur fait et, par conséquent, ils ne doivent pas se rendre trop difficiles. Ainsi on les fera manger à la table des valets de chambre, à l'exception de M. le Prince, musicien du roi qui, n'étant point aux gages de Monseigneur, mange à la table du contrôleur avec les pages » ³⁷. Au début de l'année 1729, il semble même que la salle de musique a été condamnée : « Madame la duchesse du Maine fait faire des bains dans la salle de la musique et un appartement nouveau dans celui des bains » ³⁸.

Les principales sources des fêtes données à Sceaux proviennent des deux ouvrages intitulés *Les divertissements de Sceaux* de 1712 et 1725. Chaque fête est décrite d'une manière plus ou moins détaillée. Dans le meilleur des cas, on y trouve certains des textes récités ou mis en musique ou seulement la description (malheureusement souvent trop) succincte de certaines soirées. Cette relation parcellaire est ainsi justifiée au début de la préface des *Divertissements* de 1712 : « La plupart des ouvrages que l'on trouve rassemblés ici, ne devaient pas vraisemblablement sortir du petit cercle où ils ont été renfermés d'abord. Ce sont de purs amusements, des jeux imprévus, non pas des compositions méditées ; et jusqu'aux divertissements qui paraissent le mieux suivis, ce ne sont à vrai dire que des espèces d'impromptu, propres seulement pour les occasions qui les ont fait naître » ³⁹. Les *Divertissements* de 1725 affichent le même état d'esprit : « On ne donne pas cette comédie ⁴⁰, ni plusieurs parties des *Grandes Nuits*, qui auraient eu besoin de trop longues explications pour les rendre intelligibles et agréables aux personnes qui n'ont pas été témoins des plaisirs sur quoi elles roulent » ⁴¹.

En ce qui concerne la musique, nous possédons extrêmement peu de sources. *Les Nuits de Sceaux* de Bernier publiées à l'initiative du compositeur en 1715, peu après

³⁵ Il faut cependant signaler Joseph Bodin de Boismortier qui aurait fait jouer sa cantate *Le printemps* au pavillon de l'Aurore. Voir Stéphane PERREAU, *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755. Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2001, p. 33.

³⁶ S'agit-il de Jean-Baptiste Buterne, âgé alors d'environ soixante-dix ans ou de l'un de ses deux fils, David et Charles ?

³⁷ BRILLON, mardi 31 mai 1718.

³⁸ BRILLON, dimanche 3 janvier 1729.

³⁹ *Divertissements*, p. 29-30.

⁴⁰ La *Comédie du carré magique* de la seizième Nuit.

⁴¹ *Suite des divertissements*, p. 326-327.

leur exécution, constituent le plus précieux témoignage des musiques composées sous l'égide de la duchesse du Maine. Quelques années auparavant, Bernier avait également édité sa cantate *Les jardins de Sceaux*. Nous possédons aussi une source des *Amours de Ragonde* de Mouret, mais la partition qui nous est parvenue est celle qui a servi à la reprise de l'œuvre à l'Académie royale de musique le 30 janvier 1742, soit un peu plus de vingt-huit ans après sa création à Sceaux. Cette partition fut imprimée après la mort de Mouret par sa veuve et il n'est pas sûr que les aménagements apportés soient de la main du compositeur⁴². Toutes les autres pièces données dans le cadre des fêtes de Châtenay et de Sceaux sont actuellement perdues.

Etant donné l'état très lacunaire des sources, il est difficile d'avoir une idée précise des compositions jouées à la cour de la duchesse du Maine et d'appréhender dans toute sa réalité la place de la musique dans les fêtes. Voici ce que néanmoins, d'après les sources littéraires et les mentions trouvées dans la relation des fêtes, nous pouvons cerner comme genres musicaux⁴³. La plupart du temps, il s'agit de petites ou de moyennes formes⁴⁴ : « petit opéra » (*Philémon et Baucis*, Châtenay, 1703), « comédie-ballet » (*Le prince de Cathay*, Châtenay, 1704 ; *La Tarentole*, Châtenay, 1705), dialogue en musique (*Dialogue d'Hespérus et de l'Aurore*, *Dialogue de Flore et de Zéphire*, *Vertumne et Pomone*, Sceaux, 1714-1715), parodie d'opéra (acte du destin de *Thétis et Pelée*⁴⁵ dans la huitième Nuit), cantates (*Les jardins de Sceaux* et *Les Nuits de Sceaux* de Bernier⁴⁶). D'autres cantates furent jouées lors de la onzième Nuit (« Cantate de M. Bourgeois » sans précision) et les *Divertissements* de 1725 contiennent une cantate « pour SAS Madame la duchesse du Maine chantée le jour de la Saint-Louis » sur un texte de Genest⁴⁷.

⁴² La comparaison des livrets de 1714 et 1742 permet de se rendre compte des importantes modifications qui ont été apportées.

⁴³ A partir de la quatrième Nuit, une forme régulière est mise en place : trois intermèdes (avec musique pouvant être accompagnée de danses) séparés par les reprises du jeu. La plupart sont indépendants les uns des autres, d'autres sont sur le même thème (neuvième Nuit, treizième Nuit, quatorzième Nuit, quinzième Nuit) ou réunis par un fil commun (septième Nuit, seizième Nuit).

⁴⁴ La seule grande forme est l'opéra *Issé* d'André-Cardinal Destouches dans lequel se produisit madame du Châtelet en décembre 1747, à Sceaux. Mais il n'est pas certain que l'opéra entier y fût représenté.

⁴⁵ Tragédie lyrique sur un livret de Fontenelle et une musique de Pascal Collasse, créée à l'Académie royale le 11 janvier 1689 et reprise de nombreuses fois.

⁴⁶ Le titre complet de l'ouvrage est : *Concerts de chambre ou cantates françoises à plusieurs voix, en maniere de divertissements, meslez d'airs de violon et autres symphonies avec la basse continue*. En effet, nous nous trouvons ici à la frontière des genres de la cantate et du divertissement, voire du petit opéra. Les éléments de composition propres à la cantate traditionnelle sont élargis du point de vue de la forme (notamment l'adjonction de nombreuses danses dans la première) et des effectifs (chœur, petit orchestre dans la seconde).

⁴⁷ *Suite des divertissements*, p. 24-29. Voir aussi *Didon et Enée* de Colin de Blamont sur un texte du prince de Conti jouée à Sceaux en 1721.

Tous ces genres appartiennent pleinement au répertoire de divertissement du début du XVIII^e siècle avec toutefois des thématiques particulières ⁴⁸, mais où s'exerce finalement l'apologie permanente de l'hôtesse des lieux, mortelle louée pour « l'élévation de son esprit », « sa vivacité et sa pénétration », mais aussi déesse « qui doit un jour briller au haut des cieux ».

Il est cependant une pièce, *Les amours de Ragonde*, qui fait figure de nouveauté ⁴⁹. Sa conception paraît découler du ballet *Les fêtes de Thalie* (sur un livret de Joseph de La Font) donné peu de temps auparavant, le 14 août 1714, à l'Académie royale de musique. Mouret se fait alors remarquer pour avoir fait chanter des personnages du quotidien, « habillés à la française » et évoluant sur le mode de la comédie. Lorsque Destouches et Mouret se mettent à la conception des *Amours de Ragonde*, le souvenir des *Fêtes de Thalie* donnait quelques mois auparavant est sans doute présent. Et peut-être aussi l'idée de jouer à la cour de Sceaux ce qui a été quelque peu blâmé par l'Opéra. En effet, *Les amours de Ragonde* reprend, d'une manière assez directe, certains thèmes développés dans *Les fêtes de Thalie*, comme ceux de *La veuve* et de *La noce de village*, et surtout le nouveau filon de la comédie lyrique ⁵⁰. En outre, il s'agit d'une pièce musicalement autonome, contrairement aux autres ouvrages, liés à une comédie, et intervenant soit au cœur même du théâtre récité, soit comme intermède.

⁴⁸ Pour ce qui est du cycle des Grandes Nuits, le thème récurrent est précisément celui de la Nuit, associé à celui du Sommeil, ce dernier étant toujours présenté comme un ennemi puisque la duchesse du Maine était connue pour ses insomnies et son goût pour les fêtes nocturnes. Ces allégories sont souvent en lutte avec celles associées au jour (L'Aurore, Le Soleil). Peut-on percevoir également dans cet affrontement une réaction, consciente ou non, au culte du Roi-Soleil ? Les autres personnages présents dans les Grandes Nuits appartiennent à la mythologie (Vénus, Apollon, Mercure, les muses Thalie et Melpomène), au roman de chevalerie (la fée Urgande, le Chevalier de la lune et le Chevalier du soleil), à la comédie italienne (Arlequin, Mezzetin, Pierrot), à la pastorale (Astrée, nymphes, bergers), à l'univers du fantastique et des enchantements (génies, lutins, loups-garous, magiciens), de l'ésotérisme (scène de chimistes, cabalistes) et de l'exotisme (habitants du Groenland). On assiste également à une scène d'Ombres célèbres (Archimède, Descartes, Euripide, Corneille, Térence, Anacréon, Orphée, Arion) aux Champs-Élysées. L'intérêt de la duchesse du Maine et de sa cour va encore aux sciences comme l'astronomie (la muse Uranie, les planètes Saturne, Jupiter, Mars, Vénus, Mercure...) ou l'astrologie (les bohémiennes).

⁴⁹ « C'est ici un divertissement burlesque, composé pour M^{me} la duchesse du Maine. [...] C'est un ouvrage extrêmement agréable dans son genre. Nous ne connaissions pas encore les Opéras-Bouffons des Italiens, qui ont fait tant de bruit parmi nous. Ragonde avait donc le mérite de l'invention et de la nouveauté » (Sébastien-Roch NICOLAS, dit CHAMFORT et Joseph DE LA PORTE, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. 1, p. 92).

⁵⁰ *Les amours de Ragonde* bénéficiera d'une réception et d'une longévité remarquables. Après sa création à l'Académie royale de musique le 30 janvier 1742, la comédie est reprise en 1743, 1744, 1752, 1769 et 1773. Madame de Pompadour fit représenter la pièce sur son théâtre des petits appartements de Versailles le 27 février 1748 où elle-même tenait le rôle de Colin.

Pour conclure, nous poserons la question du rapport entretenu par la duchesse du Maine à l'art des sons. Son goût pour les sciences et les beaux-arts, sa passion plus particulière pour le théâtre sont connus, sa relation intime à la musique beaucoup moins. Elle l'a pourtant apprise et la fera enseigner à ses enfants (ses deux fils seront des musiciens accomplis) ; elle sait jouer au moins de deux instruments, mais chantonne plus qu'elle ne chante⁵¹. Lorsqu'elle joue *Athalie* à Sceaux à la fin de l'année 1714, il semble que ce fût sans la musique de Jean-Baptiste Moreau qui accompagna l'œuvre de Racine à sa création. Dans sa dédicace de *Pirithoüs*, Mouret nous éclaire quelque peu : « Tous les beaux arts trouvent un facile accès à la cour de Votre Altesse Sérénissime, et vous les honorez toujours d'un accueil favorable. L'application que vous donnez chaque jour aux sciences qui éclairent l'esprit et forment les sentiments du cœur, n'empêche pas que Votre Altesse Sérénissime n'accorde quelques moments aux plaisirs innocents de la musique ». Tous ces éléments et le sentiment que nous pouvons nous-mêmes avoir portent à penser que pour la duchesse du Maine, la musique était avant tout de l'ordre du délasserment plus que de l'investissement, davantage un « ornement » supplémentaire à la somptuosité de ses fêtes qu'un art majeur.

⁵¹ Dans *Le prince de Cathay* joué à Châtenay le 3 août 1704, la duchesse du Maine joue son propre rôle sous un de ses nombreux surnoms, ici Ludovise. Mais lorsque le personnage doit chanter, c'est mademoiselle Bury qui s'acquitte de cette tâche.

François Colin de Blamont à la cour de Sceaux : le jeu des influences et des rencontres

Benoît DRATWICKI

De la longue carrière de François Colin de Blamont, surintendant de la musique de la chambre du roi entre 1719 et 1760, nous connaissons aujourd'hui de nombreux détails par l'abondante littérature officielle de l'époque (papiers de la Maison du roi, *Etats de la France*, *Mercur* et *Gazette de France*...) : celle-ci ne pouvait en effet ignorer une personnalité musicale établie à un rang si élevé. Sur la jeunesse du compositeur, en revanche, on possède beaucoup moins d'informations susceptibles d'expliquer pourquoi et comment le jeune François Colin, âgé de vingt-neuf ans à peine en 1719, se trouve à même d'acheter à Jean-Baptiste de Lully fils la survivance de sa charge.

Grâce aux travaux réalisés par Catherine Massip¹, on cerne assez précisément l'entourage familial du compositeur, dont le père – Nicolas Colin, ordinaire de la musique de la chapelle royale – est lié à certains grands artistes de la cour de Louis XIV comme le compositeur Michel-Richard de Lalande ou le peintre Hyacinthe Rigaud. On imagine aisément que le jeune François entame l'étude de la musique sous la houlette paternelle. Et l'on devine que le compositeur fait très rapidement des rencontres décisives pour la suite de sa carrière. Aux côtés de Michel-Richard de Lalande, son futur professeur, la duchesse du Maine et sa cour de Sceaux semblent avoir joué un rôle des plus déterminants pour l'avenir du musicien. C'est dans l'entourage de la duchesse qu'il s'affirmera comme compositeur, au contact des plus éminentes personnalités artistiques du temps, dont certaines lui marqueront un attachement indéfectible.

¹ Catherine MASSIP, *François Colin de Blamont, musicien du roi*, Paris, mémoire du Conservatoire national de musique, 1971 (non édité).

Jusqu'à une période très récente, les seuls documents témoignant des liens entre la duchesse du Maine et François Colin de Blamont ne livraient aucun détail, ni sur les prémices, ni sur le quotidien de leur relation. En 1780, Jean-Benjamin de La Borde évoque les premières années à Sceaux : « M. de Blamont n'avait que dix-sept ans lorsqu'il fut admis à la musique de madame la duchesse du Maine, qui, dès ce moment, ne cessa de lui continuer ses bontés »². L'information permettait de fixer à 1707 l'année de la rencontre et d'imaginer que le musicien avait entretenu, par la suite, de bons rapports avec sa protectrice. Une seconde information, rapportée cette fois par l'abbé Genest dans ses *Divertissements de Sceaux*³, évoque la participation ponctuelle de François Colin aux Grandes Nuits de Sceaux données en 1714 et 1715, en tant que compositeur de la musique du second intermède de la septième Nuit. A ce jour, seules ces deux informations éclairaient les premiers pas du compositeur avant qu'on ne le trouve mentionné, pour la première fois en 1709, comme haute-contre de la chapelle du roi⁴.

On ne pouvait ainsi avancer que des hypothèses quant aux raisons et aux modalités de l'arrivée de François Colin à la cour de Sceaux. Parmi celles-ci, Catherine Massip évoquait la possible intervention de Lalande, qui composa pour cette cour à plusieurs reprises⁵, et aurait pu introduire personnellement son principal disciple⁶.

Quelques documents récemment découverts éclairent d'un jour nouveau cette chronologie. Le plus important, un *Eloge historique de feu M. de Blamont* édité sans nom d'auteur, livre de précieuses informations :

[...] A treize ans, le jeune Colin composa un air [Premier recueil, *Agréables moments*] qui se répandit et plut généralement [...]. Madame la duchesse du Maine, dont alors, il n'avait l'honneur d'être connu que par cette composition, souhaita qu'il fût des concerts qu'elle donnait fréquemment, à son magnifique château de Sceaux. Une figure noble, une taille riche et aisée, une physionomie belle et heureuse, un air de candeur et de modestie, des grâces naturelles avec une expression vive, de l'élévation

² Jean-Benjamin DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, E. Onfroy, 1780, vol. 3, p. 391.

³ *Suite des divertissements*, p. 161 : « Septième Nuit [...] second intermède. Des chercheurs de trésors viennent à Sceaux, engagés par un oracle de Merlin ; qui après un travail inutile, leur explique que le véritable trésor qu'il leur avait promis, était les regards favorables de la princesse. Les vers sont de M. Mallet, et la musique, de M. Collin ».

⁴ *Etats de la France, 1644-1789 : la musique, les institutions et les hommes*, Yolande DE BROSSARD et Erik KOCEVAR (éd.), Paris, Picard (« Recherches sur la musique française classique », xxx), 2003, p. 288-289 (maison du roi, musique de la chapelle, vol. 1, p. 42-44 [1712]) : « Tous les musiciens et symphonistes ci-après nommés sont placés dans le rang de leur partie, tant vocale qu'instrumentale. L'année de la réception de chaque musicien, ou officier de la musique est mise au commencement de son nom : et la grande lettre qui est à la fin de chaque nom, marque l'endroit où ce musicien est payé. La lettre C. marque qu'il est payé à la fin de chaque quartier sur la cassette du roi, par les mains des premiers valets de chambre [...] Hautes-contres, Messieurs, [...] Laïques [...] 1709. François Colin, C. ».

⁵ Un divertissement sur des vers de Jean-Baptiste Rousseau en 1700, et une musique pour des paroles de l'abbé Genest en 1704.

⁶ Catherine MASSIP, *op. cit.*, p. 19.

dans le sentiment, une exacte circonspection, une politesse franche, un caractère toujours égal, ne tardèrent pas à faire distinguer notre jeune auteur dans la cour de cette princesse. Elle et le prince son époux l'honorèrent dès lors, et l'ont toujours honoré dans la suite (ainsi que les deux princes – le prince de Dombes et le comte d'Eu – leurs fils), des témoignages les plus flatteurs de leur bienveillance. Madame la duchesse du Maine, dès ces premiers temps, charmée de la force de sentiment et de la finesse d'expression qu'il mettait dans son chant, en fit le récit au roi, qui voulut l'avoir à sa musique ; il n'avait pas encore dix-sept ans lorsqu'il y fut admis ⁷.

Ce texte permet de donner aux « bontés » de la duchesse, évoquées par La Borde, une réalité de fait : charmée par les dispositions du jeune compositeur, c'est elle qui est intervenue personnellement auprès de Louis XIV en faveur de son protégé, l'introduisant dans le monde fermé des musiciens de la cour. Par ce geste, la nature du regard que la duchesse du Maine portait à Colin de Blamont apparaît dans toute sa profondeur, basée sur une haute estime de son talent et la volonté de l'aider à amorcer sa carrière.

En outre, ce texte révèle que, dès 1703 (une précocité qui peut surprendre), François Colin compose des airs, et que c'est sur la seule renommée acquise grâce à sa musique que la duchesse du Maine l'engage parmi ses musiciens. Dater la rencontre entre le compositeur et sa protectrice de 1707, année évoquée par La Borde et confirmée *a priori* par ce texte (qui précise bien que Colin de Blamont fut employé pour les concerts donnés au « magnifique château de Sceaux ») semble toutefois tardif : n'est-il pas étonnant de voir la duchesse, admirant un air écrit en 1703, attendre si longtemps pour faire la connaissance de l'auteur ? Par ailleurs, le même *Eloge historique* précise paradoxalement que le compositeur « n'avait pas encore dix-sept ans » lorsqu'il fut admis à la musique du roi Louis XIV, auquel il fut présenté par la duchesse. En 1706, donc, Colin de Blamont et sa protectrice se connaissaient déjà. Peut-être le jeune homme a-t-il participé aux fêtes de Châtenay, données entre 1703 et 1707, avec les musiciens du roi, prêtés pour l'occasion par Sa Majesté ?

Si la présence effective de Colin de Blamont à la cour de la duchesse du Maine ne fait aucun doute, il s'avère beaucoup plus difficile de connaître ses attributions exactes. Son travail de composition n'est attesté par Genest qu'en 1714. Colin de Blamont a-t-il laissé d'autres œuvres pour la cour de Sceaux ? Aucune, en tout cas, n'a été conservée ⁸, à l'exception, peut-être, de la cantate *Circé*, composée en 1709 ⁹ et sans doute jouée à Sceaux à la même époque. Mais Colin de Blamont fut certainement requis avant tout pour ses talents d'interprète : il était excellent chanteur (il occupera successivement les pupitres de haute-contre puis de taille des chœurs de la musique du roi) et bon claveciniste. On le retrouvera ainsi, de nombreuses années plus tard,

⁷ [Anonyme], *Eloge historique de feu M. de Blamont*, [s.l.n.d.] [Paris, 1760 ?], p. [2]. Je remercie Louis Castelain de m'avoir fait connaître l'existence de ce document.

⁸ L'*Eloge historique de feu M. de Blamont* mentionne, sans plus de précisions, « plusieurs divertissements particuliers, tant pour la cour de Sceaux que pour celle de différents princes du sang » (*id.*, p. 18).

⁹ « A dix-neuf [ans], enthousiasmé de la sublime poésie de la cantate de *Circé* du grand Rousseau, il entreprit de la mettre en musique » (*id.*, p. 5).

accompagnant au clavecin certains proches de la duchesse – le marquis de Dampierre, le comte d’Eu et le prince de Dombes – lors d’un Concert de la Reine à Versailles ¹⁰.

Rien ne témoignait, à ce jour, de la poursuite des relations entre le compositeur et la duchesse. Devenu surintendant de la chambre du roi en 1719, au moment même où le scandale de la conspiration de Cellamare éparpilla la cour de Sceaux, on aurait pu croire que les nouvelles obligations du compositeur l’éloignèrent du milieu scéen. Mais l’étude d’un document minutieusement dépouillé par Catherine Cessac laisse entendre la présence de Colin de Blamont à la nouvelle cour que la duchesse rassembla autour d’elle après son exil.

Dans le *Journal* où il consigne le quotidien de la vie à Sceaux, l’intendant Brillon note en effet, à la date du samedi 26 juillet 1721, que « M. le prince de Conti est venu à Sceaux. Il y a eu un concert, on a chanté une cantate dont il a fait les vers qui sont bons. Didon et Enée en sont le sujet » ¹¹. Or cette cantate, c’est *Didon*, dont Colin de Blamont composa la musique et qu’il édita en 1723 dans son *Premier livre de cantates françaises*. Dès le mois de décembre 1721, le texte était paru dans le *Mercure de France* sous le titre de *Didon, cantate, mise en musique par M. Colin de Blamont, surintendant de la musique du roi* ¹². L’exécution rapportée par Brillon dans les derniers jours de juillet 1721 pourrait bien être la création de l’œuvre, en présence du poète, de la maîtresse des lieux et, à n’en pas douter, du compositeur. Pierre-Louis d’Aquin de Château-Lyon notera dans son *Siècle littéraire de Louis XV* :

Je n’oublierai pas la *Didon* de M. de Blamont. Elle a fait beaucoup de bruit dans le monde. Les paroles sont d’un grand prince (feu monseigneur le prince de Conti) protecteur des favoris des muses ; ce qui a dû contribuer au succès de cette cantate ¹³.

La cantate *La toilette de Vénus*, également éditée en 1723 dans le *Premier livre de cantates françaises*, pourrait avoir connu la même genèse et la même destinée que *Didon*. Le poème a récemment pu être attribué au président Hénault ¹⁴, figure essentielle de la seconde cour de Sceaux. Il fut lui aussi publié dans le *Mercure de France* en 1721 ¹⁵. Il est légitime de penser que Hénault et Colin de Blamont donnèrent à entendre cette œuvre quelques mois plus tôt chez la duchesse.

La même année 1721, Colin de Blamont fit peut-être exécuter à Sceaux un divertissement champêtre dont la composition remontait à 1719. A la date du 23 février en effet, le marquis de Dangeau notait dans son *Journal* :

¹⁰ *Mercure de France*, déc. 1730, p. 2758.

¹¹ BRILLON (26 juillet 1721). Je remercie Catherine Cessac de m’avoir communiqué ces informations.

¹² *Mercure de France*, déc. 1721, p. 41.

¹³ Pierre-Louis D’AQUIN DE CHÂTEAU-LYON, *Siècle littéraire de Louis XV*, « Lettre IV, Sur la cantate, la musique d’église, et les maîtres les plus renommés », Amsterdam, Duchesne, 1754, p. 92.

¹⁴ Le poème est partiellement copié dans les *Œuvres diverses* du Président Hénault, Chantilly, Musée Condé, ms. 443, [s.l.n.d.], f. 148 r. (le feuillet 149 v., portant sans doute les derniers vers, est manquant).

¹⁵ *Mercure de France*, août 1721, p. 49 : « Poésies, énigmes, chansons. *La toilette de Vénus. Cantate.* »

La comtesse de Fontaine et Ferrand ont travaillé à un petit opéra qui n'est autre qu'un centon de différents poètes français qui ne sont plus en vie ; le prologue et le premier acte sont déjà faits et Colin en a fait la musique. M. et madame la princesse de Conti allèrent l'après-dînée chez madame de Fontaine, où on répéta ce divertissement qui réussit à merveille ; il y avait beaucoup de gens ¹⁶.

L'œuvre fut achevée par la suite et redonnée en 1721 ¹⁷. Une lettre du président Hénault à la duchesse du Maine, tendrait à prouver que cette exécution eut lieu à Sceaux :

Cela a rapport à un ballet dont M. Ferrand avait fait les paroles qu'il avait tirées de tous les anciens poètes français et que M. de Blamont avait mis en musique :

Vous dont nous empruntons les vers
Retournez chez les Ombres
Sceaux va ranimer nos concerts,
Et ces bocages sombres
Valent bien le sacré vallon.
La faridondaine la faridondon,
Ecrit ce dix mai de Paris biribi
A la façon de Barbari mon ami ¹⁸.

Il est étonnant que Colin de Blamont n'ait dédié aucun ouvrage à sa protectrice, pas même son *Premier livre de cantates françaises*, dont trois des quatre cantates avaient été composées pour Sceaux. Peut-être était-ce le cas du premier ou du second recueil d'airs sérieux et à boire, réunissant d'autres compositions de jeunesse (dont l'air « *Agréables moments...* » qui l'avait fait connaître) ? Tous deux furent édités entre 1729 et 1732, mais aucun exemplaire ne nous est parvenu.

Au-delà du soutien déterminant de la duchesse, la cour de Sceaux fut, pour Colin de Blamont, un milieu particulièrement fertile en rencontres de tous genres, où se scellèrent des amitiés durables et productives. Au cours de la carrière du compositeur, resurgiront en effet quelques figures parmi les plus saillantes du milieu scén. A la cour du jeune Louis xv, Colin de Blamont retrouvera Claude Balon ¹⁹, devenu compositeur des ballets du roi en 1719, le marquis de Dampierre (dont il utilisera les fanfares dans divers ouvrages ²⁰), ou Nicolas Bernier, promu au rang de sous-maître de la chapelle royale. Mais c'est avant tout avec les hommes de lettres de la cour

¹⁶ DANGEAU, jeudi 23 février 1719.

¹⁷ L'*Eloge historique de feu M. de Blamont* note en effet : « Fête champêtre, ou divertissement, paroles de différents auteurs anciens, surtout de M. Ferrand, conseiller au Parlement, 1721 » (*op. cit.*, p. 17).

¹⁸ Président HÉNAULT, *Lettre à madame la duchesse du Maine* [1721 ?], dans *Œuvres diverses, op. cit.*, f. 117 v.

¹⁹ Balon réalisera notamment, avec Colin de Blamont, les intermèdes de *La princesse d'Elide* et de *L'inconnu*, comédies données à la cour en 1728.

²⁰ Notamment une « fanfare » (*La royale*) dans *Le retour des dieux sur la terre* (1725) et une « chaconne [...] avec des cors de chasse » dans les intermèdes de *La princesse d'Elide* (1728).

de Sceaux que les liens les plus étroits se tisseront, et particulièrement Fontenelle, Pellegrin ou le Président Hénault. Ces derniers lui fournirent nombre de livrets d'opéras ou de divertissements. L'inventaire après décès de Colin de Blamont fait d'ailleurs apparaître la présence, dans sa bibliothèque, des « œuvres de Fontenelle en huit volumes reliés en veau » et de « deux volumes des œuvres de Pellegrin reliés en veau »²¹.

Avec l'abbé Pellegrin, le compositeur donnera plusieurs œuvres de circonstance, notamment *Les présents des dieux* (1727), idylle héroïque pour la naissance de Mesdames Premières et *Le ballet du Parnasse* (1729), pastiche d'œuvres antérieures de Colin de Blamont, Campra, Destouches, Lully et Mouret, exécuté en grande pompe sur la cour de marbre pour la naissance du dauphin. Par ailleurs, les deux auteurs réalisèrent des ouvrages de moindre envergure, telles une *Cantatille sur l'heureux retour de la reine* (octobre 1744) ou *Le départ de la Renommée* (cantatille exécutée plusieurs fois à la cour de 1727 à 1748). Il semble que Pellegrin et Colin de Blamont aient également travaillé ensemble à un *Pastor fido*, tragédie lyrique ou pastorale héroïque²² qui ne fut jamais représentée.

Avec Fontenelle, Colin de Blamont ne produira qu'un seul ouvrage, *Endymion*, pastorale héroïque représentée à l'Académie royale de musique en 1731. A propos de la genèse de cette œuvre, l'*Histoire de l'Académie royale de musique* note :

Personne n'ignore que ce poème est un des premiers ouvrages de M. de Fontenelle, qui ne jugea pas à propos de l'exposer sur la scène lyrique et qui cependant le fit imprimer parmi ses poésies. M. Colin de Blamont, crut que c'était une perte pour le public et pour la réparer, il demanda à l'auteur la permission de la faire paraître à l'Académie royale de musique. M. de Fontenelle non seulement y consentit mais même permit qu'on retranchât ce qu'on jugerait nécessaire à la représentation. Un auteur très intime de celui de *Jephté* prit ce soin²³.

Écrit en 1692 et publié dans le second tome des *Œuvres complètes* de Fontenelle en 1727, *Endymion* fut en effet retravaillé par la suite avec la complicité de l'abbé Pellegrin et de Colin de Blamont. Fontenelle avouait lui-même :

J'ai bien de l'obligation à M. de Blamont, non seulement pour la belle musique par laquelle il a fait valoir mon *Endymion*, mais même pour bien des remarques qu'il m'a fait faire dans ce poème, et dont j'ai profité. Je n'ai jamais vu d'homme plus modeste et à qui cependant on eût plus volontiers pardonné de ne l'être pas²⁴.

²¹ Catherine MASSIP, *op. cit.*, inventaire après décès reproduit en annexe.

²² L'*Eloge historique de feu M. de Blamont* signale « *Le pastor fido*, tragédie en cinq actes, paroles de feu l'abbé Pellegrin » (*op. cit.*, p. 18), alors que le *Dictionnaire des lettres françaises* fait apparaître dans la liste des œuvres dramatiques de Pellegrin : « *Le pastor fido*, pastorale héroïque, 3 actes, vers libres, 1726 » (Georges GRENTE et François MOUREAU [éd.], *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Paris, Librairie générale française, 1996, art. « Pellegrin », p. 1023).

²³ Claude et François PAREFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent (1645-1742)*, f. 49 de la copie dactylographiée par Renée Girardon-Masson (vers 1950) à partir du manuscrit conservé à Paris (BnF, ms. F-Pn / Rés. Vmb 47).

²⁴ *Eloge historique de feu M. de Blamont*, *op. cit.*, p. [11].

Quant à la part de l'abbé Pellegrin, le marquis d'Argenson précise sèchement : « L'abbé Pellegrin arrangea assez mal les paroles du divertissement du dernier acte »²⁵. Dans ses *Notices sur les œuvres de théâtre*, le marquis témoigne également de l'étrange destinée du poème de Fontenelle :

Les paroles sont charmantes, c'est la plus galante et la plus touchante pastorale qu'on puisse lire. La musique a eu jusqu'ici bien des sorts : Colasse avait commencé à mettre en musique, Fontenelle se brouilla avec Francine, les Mélophilètes y travaillèrent, et depuis quelques temps Blamont l'a exécuté [...]²⁶.

Aucune trace du projet de Colasse n'a été conservée. En revanche, le poème intégralement mis en musique par le président Hénault en 1713 nous est parvenu sous la forme de deux manuscrits identiques²⁷. Peut-être s'agit-il de l'œuvre composée au contact du cercle des Mélophilètes, dans l'entourage du prince de Conti.

Le poème des *Caractères de l'amour*, ballet héroïque donné en 1736 aux Concerts de la Reine puis repris à l'Académie royale de musique, est le fruit d'une collaboration des plus originales, symptomatique de la personnalité de Colin de Blamont :

On croit devoir informer le public de ce qui a donné lieu à ce ballet [...]. Un homme d'un esprit reconnu et d'un goût exquis entreprit d'extraire des ouvrages des Tibulles et des Saphos du siècle de Louis le Grand des paroles propres à la poésie lyrique et dont on put former un concert. Cette première tentative parut si avantageuse au musicien qu'il ne put résister à l'envie d'en former un ballet entier sous le titre des *Caractères de l'amour*, mais la mort du poète interrompit son projet ; il a cru depuis [...] qu'il valait mieux conserver les fragments tant de cet auteur que des anciens, [faire composer] les vers des scènes et des fêtes qui n'étaient point faites. Quelques amis voulurent bien y contribuer [...]²⁸.

Parmi ces amis, les personnalités rencontrées dans l'entourage de la duchesse figurent en bonne place : le Président Hénault, J.-B. Ferrand ou l'abbé Pellegrin... Pour cet ouvrage, Colin de Blamont renouait avec la pratique du collage de textes et du « collectif d'auteurs », tels qu'il les avait vu mis en œuvre à Sceaux ou, en 1719, pour le *Divertissement champêtre* dont il avait écrit la musique. Mais, à l'aimable société d'alors – la comtesse de Fontaine ou le prince de Conti – dont le compositeur avait été une sorte de faire-valoir, s'était substitué un brillant cénacle de penseurs et de gens de lettres, réuni par sa seule volonté autour d'un projet artistique. Un projet qui permet de mesurer pleinement l'évolution de sa carrière et la position sociale acquise à la cour du Bien-Aimé.

²⁵ Note manuscrite autographe de René-Louis DE VOYER DE PAULMY, marquis D'ARGENSON en tête d'un exemplaire imprimé de l'œuvre lui ayant appartenu (F-Pa / M 607).

²⁶ René-Louis DE VOYER DE PAULMY, marquis D'ARGENSON, *Notices sur les œuvres de théâtre*, Henri LAGRAVE (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1966, vol. 42-43, t. II, p. 486.

²⁷ F-Pa / M 6609 et F-Pc / D 5684.

²⁸ « Avertissement » de la troisième édition des *Caractères de l'amour*, Paris, Ballard, 1749, p. vi.

Un curieux divertissement
pour la onzième Grande Nuit de Sceaux :
Le comte de Gabalis,
de Beauchamps et Bourgeois

Anne DELVARE

Le divertissement *Le comte de Gabalis* fut donné en octobre 1714 lors de la onzième Grande Nuit, qui était organisée par le président de Romanet et la duchesse de Nevers. C'est une pièce en deux actes, dont les vers sont de Pierre-François Godard de Beauchamps, la musique de Thomas-Louis Bourgeois et les ballets de Claude Balon. On joua ensuite une cantate. Cette Nuit fut tellement fastueuse qu'il y eut un arrêt avant la douzième Nuit, ainsi que l'explique Adolphe Jullien :

La magnificence de ces divertissements allait toujours croissant, au point de soulever de justes réclamations parmi les ennemis de la duchesse [...] La duchesse avait d'abord bravé le concert de réclamations qui s'élevaient à la cour contre ses folles prodigalités ; mais ces dépenses atteignirent bientôt des proportions telles qu'elle crut de bonne politique de les interrompre ¹.

Les auteurs

Pierre-François Godard de Beauchamps est en 1714 un jeune auteur de vingt-cinq ans, et cette pièce est sa première œuvre connue. Quelques années plus tard, il collaborera à nouveau avec des musiciens en écrivant son *Ballet de la jeunesse*, représenté devant Louis XV aux Tuileries en 1718 (musique de Matho, autre compositeur de la duchesse, et Alarius). Il se consacrera ensuite au roman et à la comédie, ainsi qu'à l'histoire du théâtre (*Recherches sur les théâtres de France*, 1735).

Thomas-Louis Bourgeois, quant à lui, est né dans le Hainaut en 1676. Il a commencé sa carrière comme maître de chapelle dans des cathédrales de l'Est de la France (Toul et Strasbourg) avant de se tourner vers la musique profane en entrant comme chanteur haute-contre à l'Académie royale de musique de Paris vers 1707.

¹ Adolphe JULLIEN (1876), p. 37-38.

Au moment où il écrit ce divertissement, il est déjà l'auteur d'un livre de cantates qui aura une belle carrière au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, et d'un opéra-ballet, *Les Amours déguisés* (livret de Fuzelier), représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1713, et qui sera repris plusieurs fois, notamment en juin 1714. Son introduction à la cour de Sceaux fut peut-être le fait de Jean-Joseph Mouret, qui avait été nommé surintendant de la musique de la duchesse du Maine en 1708 ou 1709. En effet, ce musicien venait d'obtenir le poste de chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, où il rencontra fort probablement Bourgeois.

Source du livret

Le comte de Gabalis paraît dans un recueil d'œuvres de Beauchamps en 1737². Ce livret est l'un des rares qui nous soient parvenus en édition séparée parmi les divertissements musicaux donnés à Sceaux. Comme il est indiqué dans l'avertissement de l'ouvrage, l'auteur s'inspire d'un livre de Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon, abbé de Villars, *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, publié en 1670.

Villars y tourne en dérision les doctrines cabalistiques à travers cinq entretiens imaginaires entre le narrateur et un certain comte de Gabalis, dont le nom est manifestement formé sur « cabale ». Selon ces théories, les quatre éléments sont peuplés d'êtres mortels : salamandres pour le feu, gnomes et gnomides pour la terre, ondins et nymphes pour l'eau, et sylphes et sylphides pour l'air. Les humains ayant été initiés aux mystères cabalistiques, appelés Sages, ont la possibilité de leur donner l'immortalité en les épousant. Ces êtres sont aussi réputés garder les trésors des éléments.

Ce sujet paraît original comparé à ceux des autres divertissements des Grandes Nuits, beaucoup plus traditionnels. En effet, si l'on trouve des pièces mettant en scène des loups-garous (septième Nuit), un alchimiste (dixième Nuit) ou la fée Urgande et les chevaliers de la lune et du soleil (dixième Nuit), la plupart font appel à des sujets courants à l'époque, comme ceux issus de la mythologie³.

Ici, plusieurs aspects ont pu intéresser les auteurs :

- la possibilité de mettre en scène des personnages pittoresques et d'exposer à la vue du public des costumes et des accessoires variés et colorés ;
- la possibilité de faire des offrandes à la duchesse sous la forme de présents issus des quatre éléments ;
- le potentiel comique du sujet, qui est exploité dans le deuxième acte ;

² Pierre-François GODARD DE BEAUCHAMPS, *Les lettres d'Héloïse et d'Abailard* [...], troisième édition, revue, corrigée et augmentée de quelques ouvrages qui ne se trouvent point dans la seconde édition, Paris, Prault père, 1737, p. 167-197.

³ Malgré tout, on retrouve un antécédent musical chez Charpentier, qui écrivit la musique des intermèdes de *La pierre philosopale*, pièce à machines de Thomas Corneille représentée au théâtre Guénégaud en 1681. Cette satire de l'occultisme rosicrucien reprend les idées énoncées chez Villars, et les passages musicaux, dont les textes sont de Donneau de Visé, mettent en scène les peuples des quatre éléments. Ils sont insérés dans l'acte IV, qui se déroule chez le comte de Gabalis.

- peut-être aussi la popularité du livre de Villars (« un livre si connu qu'on croit inutile d'en parler ici » [Avertissement]).

Effectifs et problème du genre

Les rôles se divisent en rôles parlés (les humains) et rôles chantés (les peuples élémentaires). Les rôles parlés sont au nombre de trois : le comte de Gabalis, le Sage, la vicomtesse ; en ce qui concerne les rôles chantés, la distribution en indique quatorze, ce qui semble beaucoup. De plus, deux points paraissent étranges : d'une part, il y a quatre personnages par élément (deux hommes, deux femmes), mais deux seulement pour le feu (salamandres) ; d'autre part, les personnages apparaissant réellement sont moins nombreux : il manque une gnomide, une sylphe et une nymphe. En réalité, la distribution doit être la suivante : deux personnages par élément (un homme, une femme), soit huit solistes, auxquels il faut ajouter un chœur et un groupe de danseurs. La musique est perdue et le livret ne donne pas d'indication d'instruments, mais s'il y a danse, on suppose un effectif instrumental un peu développé.

Alors que la plupart des divertissements de la fin du xvii^e siècle et du début du xviii^e sont entièrement musicaux, celui-ci contient donc, en plus du chant et de la danse, des passages parlés. Il existe des scènes entièrement parlées et des scènes mixtes (voir tableau). La scène 7 de l'acte II fait intervenir une sylphide et le Sage, c'est-à-dire un rôle chanté et un rôle parlé. Alors que dans les autres scènes mixtes, le chant est clairement séparé du texte parlé, ici, les deux types de texte se mélangent dans un dialogue, ce qui est caractéristique de la comédie-ballet. Et d'ailleurs, plusieurs scènes relèvent du genre comique, notamment la scène 5 de l'acte II (intervention de la vicomtesse, rendue folle par les théories cabalistiques).

D'autre part, comme dans un opéra-ballet, la danse est cantonnée à la dernière scène de chaque acte.

Ainsi, cette pièce se situe à la frontière de plusieurs genres : divertissement, comédie-ballet et opéra-ballet.

Tableau : Structure du divertissement

<i>Acte</i>	<i>Scène</i>	<i>Texte</i>	<i>Danse</i>
I	1	Parlé	
	2	Parlé et chanté	x
II	1	Parlé	
	2	Parlé	
	3	Parlé	
	4	Parlé	
	5	Parlé	
	6	Parlé	
	7	Parlé et chanté	
	8	Parlé et chanté	x

Argument et « divertissements »

Dans l'acte I, le comte de Gabalis, seul dans les jardins de Sceaux, expose dans un long monologue ses théories ésotériques, puis il invite les peuples élémentaires à rendre hommage à la duchesse du Maine et à lui offrir leurs trésors, ce qu'ils font. Dans l'acte II, le comte de Gabalis tente de convaincre un de ses élèves (le Sage) d'épouser une sylphide ; survient une vicomtesse, qui veut voir les peuples élémentaires ; le comte la renvoie rapidement, et le mariage est célébré.

Les divertissements dans le divertissement que constituent les deux scènes de fin d'acte sont très structurés. Empreints de la majesté et de la cérémonie conférés par la situation (hommage à la duchesse, puis mariage), ils sont aussi le lieu où apparaissent de beaux costumes et accessoires ; le livret donne la liste précise des « habillements » et des « présents » des peuples élémentaires. Par exemple, il est indiqué que les salamandres « seront habillées de robes de taffetas couleur de feu, avec des flammes » et que les ondins et les nymphes « donneront des perles, de l'ambre, et du corail dans des corbeilles de nacre » ; le texte mentionne aussi un « habillement de cérémonie » et une couronne pour le marié.

Le premier divertissement est composé de deux parties :

- un hommage à la duchesse, qui comprend : chœur général, danse, air, danse, reprise du chœur (soit une forme symétrique) ; puis intervention des chanteurs solistes des peuples élémentaires deux par deux (un homme et une femme d'éléments différents), suivie chaque fois d'une danse générale ;
- une cérémonie d'offrandes, qui comprend un chœur général, puis un air par élément (personnages masculins représentant le feu, la terre, l'eau, puis l'air ; le tout se terminant par une danse). Chaque présent est l'occasion de nouvelles louanges à la duchesse. Le comte conclut l'acte en annonçant le suivant.

Le deuxième divertissement est beaucoup plus court que le premier, mais il est précédé de tout un cérémonial. A la fin, le Sage descend du théâtre et porte sa couronne aux pieds de la duchesse.

Les auteurs ont su adapter la pièce au lieu et à la personnalité de la duchesse du Maine : en effet, tout en gardant la proportion du divertissement (pour ne pas ennuyer la cour et parce que le lieu ne se prêtait probablement pas à de grandes formes), ils y ont intégré des éléments de formes plus vastes. De plus, ils n'ont oublié ni les louanges ni le faste.

On ne sait pas si ce divertissement plut, mais il dut obtenir un certain succès, puisque Bourgeois reprendra la trame des passages musicaux plusieurs années après dans un épithalame écrit à Dijon.

Ce fut son unique participation aux divertissements de Sceaux, mais elle fut probablement déterminante pour sa carrière, car il semble que c'est à cet endroit qu'il fit la connaissance de deux de ses futurs librettistes : François-Joseph de La Grange-Chancel et Pierre de Morand ; et c'est peut-être aussi par ce moyen qu'il put se faire connaître de deux de ses futurs employeurs : le prince de Condé, neveu de la duchesse, pour qui il travaillera entre 1715 et 1721 environ, et le comte de Toulouse, frère du duc du Maine, chez qui l'on donnera plusieurs de ses œuvres aux alentours de 1735.

Les clavecins de la duchesse du Maine : lecture des inventaires et approche organologique

Alain ANSELM

Les inventaires dressés après les décès respectifs du duc du Maine, en 1736, et de la duchesse, en 1753, attestent la possession de plusieurs clavecins, répartis dans les diverses résidences. D'autre part, le demi-siècle couvert par les activités musicales à la cour de la duchesse coïncide avec la période où le clavecin est constamment présent, sur le plan tant du répertoire spécifique que de sa participation à la musique de chambre et à l'opéra. Le contexte historique et littéraire de ce colloque ne nous permet pas d'entrer dans des détails organologiques complexes, cependant, pour cerner les caractéristiques générales des clavecins utilisés en France au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, il nous faut brièvement évoquer les instruments fabriqués pendant la seconde moitié du XVII^e siècle.

Des instruments à la croisée des siècles : bref rappel des caractéristiques organologiques et musicales des clavecins français de la fin du XVII^e siècle

La facture de clavecins européenne s'est longtemps définie à partir de deux pôles, l'un italien, dès la fin du XV^e siècle, l'autre flamand, après 1550. Chacune de ces écoles manifestait des caractères bien distincts voire opposés : les instruments italiens étaient proches de la lutherie (éclisses minces, type de montage, raffinement des moulurages), tandis que les flamands relevaient déjà de la menuiserie. Même si certains documents attestent la présence d'une production française dès la seconde partie du XVI^e siècle, il est encore difficile de dater son émergence effective. Les recherches que nous avons effectuées à titre personnel nous ont amené à répertorier et à étudier une cinquantaine de clavecins français du XVII^e siècle ¹.

¹ Alain et Marie-Christine ANSELM, « Petit prélude à l'étude des clavecins français du XVII^e siècle », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, Paris, Klincksieck, 1996, p. 227-230.

Ces instruments ne présentent pas les caractères d'uniformité qui président généralement à la définition d'une école : il s'agit d'une facture polymorphe, nourrie d'influences européennes, principalement flamandes et italiennes, cette richesse se traduisant par une extrême diversité, que ce soit dans le choix des bois, la forme des caisses, les mesures, les systèmes structurels. Ces influences mêlées habilement en fonction de leurs avantages respectifs aboutissent à un style autonome et cohérent. Nous refusons la notion de facture de synthèse souvent employée, expression réductrice qui impliquerait la systématisation d'une « recette » adoptée par les facteurs français.

A cette époque, l'instrument de référence par rapport auquel le clavecin va s'affirmer musicalement est le luth, ce qui explique certaines caractéristiques de ces clavecins, instruments à cordes pincées dotés d'un intermédiaire mécanique qui sera dans les premiers temps perçu comme gênant par rapport à la sensation immédiate de la corde sous le doigt, même si les clavecinistes d'alors sont aussi organistes. Le souci de rendre cet intermédiaire discret va se traduire sur les plans tactile (allègement des touches) et sonore (adoption de procédés destinés à éviter les bruits parasites), ces raffinements disparaîtront progressivement au cours du premier tiers du XVIII^e siècle. D'autre part la volonté de jouer avec les couleurs sonores de l'instrument se manifeste par la présence de commandes de registres aisément manipulables ². L'étendue reste étonnamment stable pendant cinquante ans (cinquante notes).

Les clavecins de la duchesse du Maine

C'est à ces caractéristiques globales que répondaient sans doute les clavecins de la duchesse, puisque nous découvrons le nom de maîtres parisiens parmi les plus réputés, Denis et Dumont. L'analyse de tels inventaires dressés par les notaires requiert une certaine prudence ; en effet si ceux des ateliers de facteurs étaient souvent établis avec le concours d'autres professionnels à titre d'experts, il se révèle souvent difficile d'extrapoler en ce qui concerne les instruments des particuliers, tant pour le montant des estimations que pour la fiabilité des descriptions.

La présence de plusieurs clavecins inventoriés traduit bien l'intérêt de la duchesse pour la musique, et l'utilisation du clavecin dans les fêtes est mentionnée par l'abbé Genest dès 1699.

Deux clavecins signés Denis sont cités. L'un d'eux figure sous le n° 14 dans l'inventaire de l'hôtel de la rue de Bourbon, dressé en 1736 après le décès du duc du Maine : « Item un clavecin fait par Denis à ravalement par le bas dans sa boîte de bois peint sur un pied dans un bois doré avec une [housse ?] de serge cramoisi prisé cent livres » ; on le retrouve sous le n° 46 en 1753 dans l'hôtel de la rue de Varenne, ainsi décrit : « Item un clavecin à ravalement fait par Denis en 1697. Dans une boîte peinte en figures sur un pied de bois doré prisé cent quarante livres » ³.

² Voir Alain ANSELM, « Bref regard sur les trois clavecins de Vincent Tibaut », dans *id.*, p. 209, n. 3.

³ Le mot « boîte » (« boete » ou « boiste ») désigne la caisse du clavecin.

Un second clavecin Denis figure dans l'inventaire du château de Sceaux en 1753 : « Item un clavecin fait par Philippe Denis dans sa boîte de bois peint à figures, sur un pied de bois de noyer, prisé cent vingt livres ».

Le clavecin daté de 1697 aurait pu être fabriqué soit par Louis soit par Philippe Denis, les deux frères ayant cessé leur activité vers 1700. Louis (1635-vers 1710) est notamment connu pour avoir livré un clavecin à Versailles en 1680 ⁴.

Une seule mention d'ordre organologique figure ici : « à ravalement par le bas », qui désigne un clavecin dont on a agrandi l'étendue en aval, c'est-à-dire au grave, pour atteindre au moins cinquante-trois notes. Dans les inventaires du XVIII^e siècle, cette précision est très importante, car elle détermine l'aptitude d'un instrument à l'interprétation du répertoire, elle est donc plus significative en termes d'estimation que la date de construction.

La mention « peint à figures sur son pied dans un bois doré » désigne la décoration coûteuse d'un clavecin de représentation, réalisée soit dès la construction, soit plutôt à l'occasion du ravalement, le clavecin étant alors doté d'un nouveau piètement sculpté et doré, ce qui permettait d'actualiser sur le plan musical et décoratif un instrument de qualité. Cette mention évoque les petits sujets à caractère mythologique peints en miniature sur fond doré, que l'on trouve notamment sur le clavecin Ruckers du château de Versailles et sur le clavecin Couchet 1652, deux instruments anversois ravalés à Paris par l'atelier Blanchet au début du XVIII^e siècle et redécorés à cette époque. Notons que le clavecin de la duchesse le plus luxueusement décoré figure en 1736 comme en 1753 dans les inventaires des hôtels parisiens, ce qui ne doit pas nous étonner et correspond à la volonté d'apparat dans l'aménagement de l'hôtel du Maine ⁵. Il est plus surprenant qu'aucun clavecin ne soit répertorié à Sceaux en 1736, en regard de l'importance des activités musicales antérieurement à cette date : on sait que les clavecins suivaient parfois leurs propriétaires d'une résidence à l'autre, et il est possible que d'autres clavecins aient pu être loués pour les représentations importantes ; mais la vie de la cour de Sceaux telle qu'elle nous est décrite implique la disposition à domicile d'un instrument, et *a fortiori* les leçons de clavecin que les enfants de la duchesse recevaient de l'organiste Jean-Baptiste Buterne ⁶. Bien que

⁴ Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)*, Paris, Société française de musicologie, 1966, p. 35-36. Les instruments subsistants des frères Denis sont beaucoup plus anciens que ceux de la duchesse du Maine. Louis Denis : 1658 (clavecin à deux claviers, coll. privée, France), 1664 (épinette « carrée », musée de la Musique, Paris), 1677 (clavecin à deux claviers, musée de la Musique, Paris), 1681 (épinette en aile, coll. Tagliavini, Italie). Philippe Denis : 1672 (épinette polygonale, musée de la Musique, Paris, figurant dans le cadre de l'exposition « Une journée à la cour de la duchesse du Maine » (château de Sceaux, sept. 2003-janv. 2004), et 1674 (clavecin à un clavier, musée lorrain, Nancy) et une épinette de type *ottavino*, sans date.

⁵ Voir ci-dessus le texte de Nina LEWALLEN, « La duchesse du Maine : une mécène d'architecture entre deux siècles ». Parmi les boiseries rachetées par l'Etat français pour l'hôtel de la rue de Varenne, dont la plupart des pièces avaient été dépouillées, figure une arcade sculptée d'un trophée d'instruments de musique, provenant d'un salon octogonal donnant sur les jardins. S'agissait-il du salon de musique qui abrita le clavecin doré ? (Voir *Le faubourg Saint-Germain*, Henri VEYRIER [éd.], Paris, 1987, photographie p. 315).

⁶ Voir ci-dessus le texte de Catherine CESSAC, « La duchesse du Maine et la musique ».

la caisse du Philippe Denis soit aussi dotée d'un décor raffiné « peint à figures », son « pied de noyer » sans autre précision évoquerait plutôt l'aspect d'un instrument d'usage de la fin du xvii^e siècle.

L'inventaire dressé au château d'Anet en 1753 mentionne « un clavecin fait par Dumont à Paris dans une caisse au dessein courant, prisé deux cents livres ». Nicolas Dumont resta doté d'une réputation flatteuse passé le milieu du xviii^e siècle, ce qui peut expliquer cette estimation relativement élevée, malgré une décoration simple (« à dessein courant »), qui évoque un simple filet peint ou doré sur une peinture unie. Deux clavecins de Dumont se trouvaient encore aux Menus Plaisirs en 1780, dont un mis à ravalement par Hemsch ⁷. Seule indication biographique connue pour Nicolas Dumont, sa date d'accession à la maîtrise en 1675 qui, compte tenu d'une durée d'apprentissage de sept ans, situe sa naissance après 1650. Plus jeune d'une quinzaine d'années que les frères Denis, Dumont incarne l'évolution de la facture française à la charnière des xvii^e et xviii^e siècles ; il fut notamment pionnier dans l'adoption d'une étendue de soixante et une notes, bien avant Blanchet, ce qui constitua sans doute une des raisons majeures de la longévité de ses instruments. On a tout lieu de supposer que le clavecin de Dumont fut acquis postérieurement aux deux clavecins Denis, mais il est fort possible qu'il se trouvât déjà à Anet du temps de la duchesse de Vendôme, décédée en 1718, sa sœur la duchesse du Maine n'ayant hérité du château qu'après une longue succession.

Indépendamment de ses instruments personnels, signalons qu'un autre remarquable clavecin français de la fin du xvii^e siècle, signé Antoine Vaudry et daté 1681, doté d'un décor « façon de la Chine » est associé au nom de la duchesse du Maine, puisqu'il se trouvait au château de Savigny-lès-Beaune en Bourgogne où elle fut contrainte de séjourner quelques mois en 1719 à la suite de la conspiration de Cellamare. Cet instrument se trouve aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres. La seule indication biographique actuellement disponible concerne Jean-Antoine Vaudry – dont la date de naissance (vers 1680) est totalement incompatible avec la signature de ce clavecin – mais qui pourrait être son fils ⁸.

Au château de Clagny en 1736, l'inventaire cite « un clavecin de Flandres sur son pied de bois de Grenoble ». La mention « clavecin de Flandres » désigne dans de nombreux cas des instruments originaux de la famille Ruckers et Couchet, fabriqués à Anvers approximativement entre 1580 et 1650. Cela dit, elle se révèle souvent délicate à analyser, car au xviii^e siècle, elle équivaut souvent à l'expression « clavecin de bois de Flandres », c'est-à-dire en peuplier, surtout lorsqu'elle est assortie d'une estimation (ici cent vingt livres), qui semblerait bien insuffisante pour un original anversois, instrument plus couramment prisé entre six cents et mille deux cents livres, suivant son état et le type de ravalement dont il disposait ⁹. Quant à l'expression

⁷ Colombe SAMOYAUULT-VERLET, *op. cit.* p. 35. Trois instruments subsistent aujourd'hui, datés 1699 (très modifié par Pascal Taskin, musée de la Musique, Paris), 1704 (coll. privée, France) et 1707 (coll. privée, Etats-Unis).

⁸ *Id.*, p. 75.

⁹ Voir Florence GÉTREAU, « La vogue des clavecins anversois en France », dans *Hans Ruckers (1598)*, Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ (éd.), Louvain, Alamire, 1998, p. 65-75.

« bois de Grenoble », elle était souvent employée pour désigner le noyer par son origine géographique privilégiée, et elle évoque un piètement fabriqué en France.

Très tôt importés en France, les clavecins flamands étaient déjà très appréciés des musiciens au milieu du XVII^e siècle (Chambonnières possédait un clavecin de Johannes Couchet, neveu d'Andreas Ruckers)¹⁰. Ils vont par la suite bénéficier d'un engouement général qui se traduira par des prix de vente de plus en plus élevés. Dans un premier temps, vers la fin du siècle, les facteurs français vont ravalier ces anciens clavecins anversoises pour permettre l'interprétation des plus récentes compositions ; mais bientôt, la facture des instruments neufs va se normaliser par l'abandon de la plupart de ses caractéristiques antérieures au profit de l'adoption quasi générale d'un modèle unique, issu du clavecin flamand ravalé, modèle qui sera fabriqué jusqu'à la Révolution. Les instruments du facteur Nicolas Dumont, cité précédemment, manifestent les prémices de cette évolution, à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles.

Parallèlement, la clientèle des milieux les plus aisés, notamment des financiers, va se montrer susceptible de consacrer des sommes importantes à de luxueuses redécorations à la française de ces instruments, conçus à l'origine pour une clientèle essentiellement bourgeoise, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Le spécimen le plus éclatant est sans doute le clavecin Couchet 1652 mentionné ci-dessus, propriété du marquis Charles de Malon de Bercy, intendant des finances¹¹. Ni la description ni l'estimation du « clavecin de Flandres » du château de Clagny ne suggèrent un tel faste. Cet engouement va bientôt confiner au snobisme et amener les facteurs français à faire passer pour d'anciens flamands ravalés certains instruments de leur production. Cette contrefaçon – notoire dans le milieu des facteurs – permettait de doubler, voire de tripler le prix de certains instruments.

Il serait trop complexe d'évoquer ici les divers paramètres organologiques et techniques, musicaux et sociaux, qui ont amené la facture de clavecins française à renier certains aspects de sa tradition propre au profit d'une sorte d'acculturation flamande. Suggérons seulement que la diversité précédemment évoquée s'est sans doute révélée comme un handicap face à une facture anversoise plus ancienne mais déjà étonnamment moderne dans la normalisation des modèles et la construction en petites séries¹².

¹⁰ Voir la lettre de Constantin Huygens à Henri Dumont du 6 avril 1655, dans Frank HUBBARD, *Le clavecin : trois siècles de facture*, traduit par Hubert BÉDARD et Félicia BASTET, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1981, p. 244.

¹¹ Seule l'échine de ce clavecin (récemment acquis par le musée de la Musique, Paris) a conservé sa décoration d'origine peinte en faux marbre. Sur la plupart des instruments subsistants, les décors les plus fastueux ne sont pas consécutifs au grand ravalement, pratiqué après 1730, qui exigeait le démembrement de la caisse, mais au premier ravalement par le bas, qui consistait en un simple élargissement des claviers sans altération de la caisse. Ils sont donc bien la manifestation d'une volonté d'appropriation esthétique dans un contexte d'apparat.

¹² Grant O'BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 34-53.

Le vocabulaire étant souvent révélateur de l'ampleur des phénomènes, il faut signaler que les expressions « à ravalement », puis « à grand ravalement », qui décrivent à l'origine la modification d'un clavecin ancien, vont finir par être utilisées par les facteurs eux-mêmes pour désigner également l'étendue des clavecins neufs alignée sur ce critère, et ce jusqu'à la Révolution. C'est dire à quel point ce processus d'actualisation a constitué une fracture dans l'histoire de la facture française qui, paradoxalement, fut considérée comme ayant atteint son apogée sous Louis xv, c'est-à-dire à une époque où elle avait cessé d'inventer pour se couler dans le moule flamand.

Il semble finalement qu'en matière de clavecins la duchesse du Maine se soit montrée plutôt conservatrice dans ses choix, fidèle à des instruments de qualité acquis dans sa jeunesse auprès des meilleurs maîtres parisiens. L'expression « à la croisée des siècles » nous semble ici particulièrement appropriée : pas d'acquisition nouvelle chez les Blanchet, facteurs du roi, au début du xviii^e siècle, et malgré sa réputation, la duchesse semble, dans ce domaine, ne pas avoir engagé de dépenses somptuaires pour céder à la mode des clavecins flamands que lui permettaient pourtant son rang et sa fortune.

Un maître à danser à la cour de Sceaux : Claude Balon

Nathalie LECOMTE

Vous jurez, et promettez d'apprendre incessamment à danser toutes contredanses, comme furstemberg, pistolet, derviche, pet-en-cul, et autres, de les danser encore plus volontiers, s'il le faut, pendant la canicule, que dans les autres temps, et de ne point quitter la danse, si cela vous est ainsi ordonné, que vos habits ne soient percés de sueur, et que l'écume ne vous en vienne à la bouche ¹.

Entrez dans la danse, voyez comme on danse...

On ne pouvait trouver meilleure introduction à une communication consacrée à la danse à la cour de la duchesse du Maine que ce troisième serment de l'ordre de la Mouche à miel. En effet, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon, comme plusieurs autres princesses et dames de la cour de Louis XIV, s'adonnait dans sa jeunesse à la danse avec grand plaisir. Elle « danse bien », dit-on d'elle dans le *Mercur* ² à l'occasion de son mariage et, arrivée à la cour, elle s'empresse de courir les bals. Même ses grossesses, comme en 1694, ne l'arrêtent pas. Ainsi en février 1700, deux semaines avant d'accoucher du prince de Dombes et alors qu'elle est alitée, elle va jusqu'à faire donner un bal dans sa chambre afin de ne rien perdre des plaisirs du carnaval. Elle semble par dessus tout préférer la contredanse qui fait fureur à la cour comme à la ville depuis son introduction en France en 1684. Si l'on en croit l'abbé Genest, elle s'y adonne même avec passion, par tous les temps, été comme hiver, au point qu'à la fin de l'année 1705, elle prend froid, s'enroue, compromettant sa participation en tant qu'actrice à une pièce qu'elle doit jouer à Clagny. Genest ne manque pas à cette occasion de la mettre en garde par ces vers que lui adresse la Comédie :

Si vous voulez danser, attendez à l'été,
Où l'on transpire avec facilité.
Ménagez-vous avec prudence
Pour les plaisirs de meilleur goût ;
De mon art montrez l'excellence,

¹ Cité dans la septième scène du *Prince de Cathay* (*Divertissements*, p. 193).

² *Mercur galant*, mars 1692, p. 296.

Quittez pour lui, quittez, et danse et contredanse,
Et les renvoyez au mois d'août ³.

Mais Genest est conscient que ses avertissements ne seront guère entendus, puisqu'il fait répondre à la Danse :

Qu'ai-je entendu ? la Comédie,
Pour médire de moi, serait assez hardie !
Bon jour, bon an ; mes vœux sont meilleurs que les siens ;
Ses jeux ne valent pas les miens.
Non non, quoi qu'elle puisse dire,
Cette allégresse que j'inspire,
Ces sauts, ces bonds, cette vivacité,
Sont excellents pour la santé.
Et qu'importe après tout que l'on soit enrôlée,
Pourvu que l'on soit vive, agréable, enjouée ?
Dansez, dansez, recommencez ;
Continuez à toute outrance,
Et la danse, et la contredanse.
Dansez à votre aise, dansez,
Vous aurez de la voix de reste ⁴.

Le maître à danser Raoul-Auger Feuillet, relevant « l'inclination » que la duchesse fait paraître pour les contredanses, lui dédie un recueil ⁵ de trente-deux pièces – parmi lesquelles la *pistolet* et la *chasse* ⁶ – qui, précise-t-il, lui plaisent plus particulièrement et auxquelles il en ajoute quelques-unes de sa composition. L'un des divertissements de la fête donnée à Châtenay en août 1703 célébrait déjà cet amour de la contredanse. On y voyait un Opérateur moscovite (Malézieu) y offrir à la duchesse comme dernière de ses spécialités un liquide, l'*esprit de contredanses*, qui donne légèreté ⁷ et qu'on essaie immédiatement avec succès sur un paysan ivre-mort ⁸. Le 9 août 1705, à Châtenay, une fois la comédie terminée, le souper partagé puis le feu d'artifice tiré, « on dansa des contredanses jusque bien avant dans la nuit » ⁹.

³ *Divertissements*, p. 340.

⁴ *Id.*, p. 341-342.

⁵ *Recueil de contredanses*, 1706, Po Res. 931 et Po C 6281.

⁶ Ces deux contredanses sont citées lors des fêtes de Châtenay de 1703 (voir note suivante) tandis que la *pistolet* l'est aussi dans le 3^e serment de l'ordre de la Mouche à miel.

⁷ *Divertissements*, p. 101 : « La liqueur que vous voyez a des vertus qu'on ne pourrait expliquer en un siècle. Qu'on me donne la dame du monde la plus délicate, la plus posée, la plus sédentaire. Si elle se laisse tomber une goutte de cet esprit vers la région des reins, vous la verrez à l'instant plus agile qu'un lutin, tantôt s'élancer pendant la moisson des foins sur le haut d'une meule ; tantôt voltiger comme un ballon, et danser la furstemberg, la forlane, la pistolet, l'amitié, la chasse, la derviche, la sissone, les tricotets, Madame de la Mare ».

⁸ *Id.* p. 102. Voir note 12, ci-dessous.

⁹ *Id.* p. 238.

Installée à Sceaux, la duchesse du Maine organise fêtes de toutes sortes auxquelles le plaisir du bal est la plupart du temps associé. Les bals masqués qu'elle offre durant les trois derniers jours du carnaval sont des plus réputés, à la ville comme à la cour, et une foule nombreuse venant de Paris comme de Versailles s'y presse. Ainsi, le *Mercur*¹⁰ décrit-il longuement ceux qui eurent lieu en 1707 et en 1708, mentionnant les buffets somptueux et nombreux, la variété des masques accueillis par la duchesse qui elle-même change plusieurs fois de costumes au cours de chaque soirée et se mêle avec grâce à ses invités pour danser. Une lettre du comte Francesco Maria Bardi, datée du 11 mars 1715, témoigne quelques années plus tard du succès durable de ces réceptions :

Mardi, le carnaval s'est terminé à la cour sans aucun divertissement public, et la duchesse du Maine donna dans son palais de Sceaux à tous les masques un bal qui dura jusqu'à sept heures du matin des Cendres et il y convergea un nombre infini de gens tous travestis¹¹.

À l'occasion des spectacles organisés par elle ou en son honneur que ce soit à Châtenay, Clagny et Sceaux, la duchesse du Maine est amenée à côtoyer quelques-uns des meilleurs danseurs professionnels de l'époque. Il s'agit notamment de l'un des Allard, célèbres mimes et acrobates virtuoses de la Foire, qui par ses contorsions et sauts périlleux éblouit l'assistance de la fête de Châtenay en 1703¹², du *Prince de Cathay* en 1704¹³ et de *La Tarentole* en 1705¹⁴. Ce sont surtout « quelques-uns des meilleurs danseurs de l'Académie royale de musique »¹⁵ parisienne, à commencer par Guillaume-Louis Pecour. Celui-ci, alors au faîte de sa gloire, règle les danses du *Prince de Cathay* le 3 août 1704¹⁶. L'un des frères Dumoulin¹⁷ agrmente quant

¹⁰ *Mercur galant*, février 1707, p. 274-288 et février 1708, p. 308-309.

¹¹ Florence, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, 4706. Je remercie Jérôme de La Gorce qui a découvert, traduit et qui m'a signalé ce document inédit. Notons que la cour de Sceaux en s'adonnant à la frénésie de la danse jusqu'à sept heures du matin le mercredi des Cendres, c'est-à-dire au premier jour du Carême, fait montre d'un comportement fort éloigné de celui prêché par M^{me} de Maintenon à la cour.

¹² *Divertissements*, p. 102 : « L'ivrogne se releva avec une légèreté d'oiseau, et fit pendant une demi-heure des tours de souplesse admirables, et des sauts périlleux à faire trembler les spectateurs [...] l'ivrogne était le sieur Allard ».

¹³ *Id.*, p. 170 : « M. Allard sous la figure d'un faune y fit des sauts les plus surprenants ».

¹⁴ *Id.*, p. 237 : « On continue la danse et la musique, et l'on fait sauter Allard pour recréer l'imagination de la malade, et lui procurer quelque intervalle ».

¹⁵ Ce sont les termes du *Journal* de Dangeau à propos de la comédie en musique les *Importuns de Châtenay*, donnée à Clagny, le 22 janv., t. XI, p. 289 ; de même à propos de *Mostellaria* représentée à Châtenay le 8 août 1707, t. XI, p. 431.

¹⁶ *Divertissements*, p. 170 : « Les scènes furent entremêlées de danses : les entrées variées par les différents habits des danseurs. M. Pecour les avait ordonnés ».

¹⁷ Il est impossible faute de précision de déterminer s'il s'agit d'Henri, de François ou de Pierre.

à lui les divertissements du *Prince de Cathay* en compagnie de Marie-Thérèse de Subligny¹⁸, puis ceux de *La Tarentole*¹⁹. La brillante Françoise Prevost, quant à elle, se distingue lors de la quatorzième Nuit de Sceaux.

Parmi les artistes de la danse qui travaillent au service de la duchesse du Maine, Claude Balon attire plus particulièrement l'attention : il est en effet à la fois interprète de quelques-uns de ses spectacles, chorégraphe de plusieurs d'entre eux et maître à danser de ses enfants. Qui est donc ce baladin dont une partie de la carrière se joua auprès d'Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon ?

De la cour à l'Académie royale de musique : l'ascension de monsieur Balon

Claude Balon est né vers 1671²⁰. Il est petit-fils et fils de maîtres à danser de renom au service de la cour²¹. Son grand-père Antoine (mort le 20 juin 1654) est qualifié de « baladin de la petite écurie de la Maison de la reine régente » en 1644, 1652 et 1653²². Son père François (né le 6 janvier 1644 du deuxième mariage d'Antoine, avec Charlotte Viret) est maître à danser des pages de la petite écurie du roi dans les années 1680-1690²³. Il est aussi membre de la prestigieuse Académie royale de danse, mentionné comme tel dans les actes de baptême de trois de ses enfants, datés de 1675, 1676 et 1680²⁴.

Claude Balon épouse, en août 1696, Marie Dufort, elle aussi danseuse²⁵. Fille de François Dufort – un décorateur et concierge de la Comédie-Française si l'on en croit les frères Parfait²⁶ –, c'est la sœur d'Elisabeth Dufort, dite Babet, danseuse soliste

¹⁸ *Divertissements*, p. 170 : « Mademoiselle Subligny, M. du Moulin s'y surpassèrent ». La danseuse était alors à l'apogée de sa carrière et devait quitter la troupe de l'Opéra à la fin de 1705.

¹⁹ La présence de Dumoulin est attestée le 9 août 1705 à Châtenay par une lettre du chevalier d'Hamilton (« C'était Balon, Dumoulin et Allard qui formaient les entrées »), citée dans JULLIEN (1876), p. 19 ; de même lors de la représentation à Clagny le 8 mars 1706 par le *Mercurie galant*, mars 1706, p. 262.

²⁰ En l'absence de ses actes de naissance et de baptême, l'année de sa naissance a été calculée d'après la mention qui figure sur l'acte de sépulture établi le 10 mai 1744 : « mort âgé de soixante-trois ans » (*Registre pour servir de 2^{de} minute pour les sépultures de l'église royale et paroisse de Saint-Louis de Versailles pendant le courant de l'année 1744*, Archives des Yvelines, cité par Régine ASTIER dans la notice « Ballon Claude » de *l'International encyclopædia of dance*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1998, t. 1, p. 355).

²¹ Sur la dynastie des Balon, voir Ian FERGUSON, « Who was Monsieur Balon ? », *Dancing Times*, décembre 1982, n° 867, p. 198-199.

²² Voir *Les états de la France* pour ces années, publiés par Yolande DE BROSSARD et Erik KOCEVAR, Paris, Picard, (« Recherches sur la musique française classique », xxx), 2003.

²³ Voir Marcelle BENOÎT, *Musiques de cour, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.

²⁴ « Maître de l'Académie royale en fait de danse », voir Ian FERGUSON, *op. cit.*

²⁵ Le contrat de mariage a été établi le 4 juillet 1696, Pan Minutier central, CXIX-66.

²⁶ Claude et François PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique (1645-1741)*, Paris, BnF, ms. naf. 6532, ff. 86-87.

de l'Opéra. Marie meurt en juillet 1742. Le couple aura au moins quatre enfants, dont aucun ne suivra la voie chorégraphique²⁷.

Claude Balon est donc un enfant de la balle, élevé dans le séraïl, probablement formé par son père. Il débute logiquement à la cour en janvier 1686, âgé d'environ quinze ans, en interprétant le rôle d'un Amour dans le prologue puis dans la troisième entrée du *Ballet de la Jeunesse*²⁸ mis en musique par Michel-Richard de Lalande. Il fait ensuite une très brillante carrière à l'Académie royale de musique où il entre vers 1691²⁹, abordant bientôt les rôles de solistes. Il y est d'abord le partenaire attitré de M^{lle} de Subligny, puis lorsque celle-ci se retire, celui de Françoise Prevost³⁰. Jusqu'en 1710, c'est donc l'un des piliers du ballet de l'Opéra, paraissant dans toutes les créations (excepté celles des *Muses* en 1703 et de *Polixène et Pyrrhus* en 1706) et reprises qui sont données sur la scène parisienne³¹.

Louis Bonin, dans un traité publié en Allemagne en 1712, rapporte à son propos : « Quiconque l'a vu ne peut qu'être incrédule devant le sommet atteint par la rapidité humaine, tel que l'illustre ce dernier [Balon] avec ses pieds, d'une incroyable adresse »³² ; et selon lui, « il excellait dans les gagues et entrées sans que personne soit parvenu à l'égaliser »³³. Pierre Rameau, quant à lui, loue « son goût infini » et « sa légèreté prodigieuse »³⁴. Quelques années plus tard, les frères Parfaict nous ont laissé de lui ce portrait :

C'est le plus gracieux et le plus habile danseur qui ait paru sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Les grâces de la figure, la régularité de la taille, quoiqu'au-dessous de la médiocre, ne peut être par là plus propre à la danse. Une oreille d'une exactitude parfaite, la jambe belle, les bras admirables. Si l'on ajoute à cela du feu et de la légèreté, avec un certain air tendre qu'il mettait dans ses attitudes,

²⁷ Claude Nicolas né le 22 juillet 1702, Antoine né le 29 août 1703, François né le 29 octobre 1704, de nouveau François (ce qui laisse supposer que le précédent est mort) le 19 juillet 1706, voir Ian FERGUSON, *op. cit.*

²⁸ Voir le livret, Pn Res. Yf 868.

²⁹ Selon le manuscrit des frères PARFAICT, *op. cit.*, f. 84, « Balon entra à l'Opéra en 1691 », ce qu'il est impossible de vérifier étant donné que les livrets de cette époque ne mentionnent pas les distributions des spectacles.

³⁰ Balon et Prevost exécutent leur premier duo (en berger et bergère) au IV^e acte de *Belléophon* lors de la reprise du 10 décembre 1705, voir le livret, Pn Res Yf 1869. Sur les rôles interprétés par Balon, voir Nathalie LECOMTE et Jérôme DE LA GORCE, *La troupe de l'opéra d'après les distributions des livrets*, Paris, Van Dieren (à paraître).

³¹ Son nom apparaît pour la dernière fois à l'occasion de la création de l'entrée de l'*Opéra* rajoutée aux *Fêtes vénitiennes* le 14 octobre 1710 ; voir le livret, Po Liv. 18 [R 22].

³² *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*, Francfort et Leipzig, 1712, p. 75. Je remercie Marie-Thérèse Mourey qui m'a signalé et traduit ce passage et le suivant. Sur Balon et les danseurs français que Louis Bonin évoque dans son traité, voir M.-Th. MOUREY, *Danser dans le Saint Empire aux XVII^e et XVIII^e siècles : éloquence du corps, discipline des sujets, civilité des mœurs*, Habilitation à diriger des recherches soutenue à l'Université de Paris IV – Sorbonne, UFR d'Etudes germaniques, le 9 décembre 2003.

³³ *Id.*, p. 165.

³⁴ Pierre RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, J. Villette, 1725, p. XIV-XV.

surtout dans les pas de deux, on ne sera pas surpris de la réputation qu'il se fit à l'Opéra et de celle qu'il conserve encore ³⁵.

Il est effectivement possible de se rendre compte qu'il fut un excellent danseur, en tout cas d'une virtuosité caractéristique de la danse professionnelle masculine de l'époque, grâce à douze chorégraphies dont il fut l'interprète, notées et publiées par Feuillet puis Gaudrau ³⁶. Celles-ci nous confirment le haut niveau technique de ses prestations et par là-même, nous permettent de mieux comprendre pourquoi il fut consacré comme l'un des meilleurs baladins de son temps.

En 1699, l'abbé Bordelon note dans ses *Diversités curieuses* qu'il est « le danseur qui est à présent un des plus à la mode » ³⁷. Cette même année, Claude Balon est invité à se produire devant la cour d'Angleterre à Londres. *L'histoire journalière* de La Haye nous apprend qu'en avril, il obtient un congé de six semaines pour aller y « danser dans les entractes des comédies françaises qu'on doit y représenter devant SM britannique qui lui fait donner 500 guinées pour son voyage » ³⁸.

Côté salaire, c'est l'un des danseurs (avec Pecour) les mieux rémunérés de l'Académie royale de musique. Un état de la troupe, daté de 1704, révèle même qu'il jouit au sein de ce théâtre d'un statut particulier. Il y est en effet payé quatorze livres « chaque jour de jeu », mais aussi sept livres « quand il est malade » ³⁹. On connaît jusqu'en Allemagne le prix de ses services ; Louis Bonin affirme qu'il « reçoit du roi tous les ans deux mille Thaler de gages, à seule fin qu'il reste en France » ⁴⁰.

Après avoir quitté l'Académie royale de musique, il continue de se produire à la cour dont il est l'un des danseurs particulièrement employés. C'est notamment la vedette, avec M^{lle} Dufort – son épouse ou sa belle-sœur ? – de cinq des sept mascarades représentées à Marly durant le carnaval 1700 ⁴¹. Sa réputation est aussi établie par ses apparitions dans les ballets donnés au collège Louis-le-Grand à Paris, chaque année au mois d'août, lors de la distribution des prix. De 1690 jusqu'en 1705, il figure parmi les danseurs professionnels qui s'y produisent en compagnie des élèves ⁴².

³⁵ *Op. cit.*, f. 84.

³⁶ Il s'agit de onze duos avec M^{lle} de Subligny réglés par Pecour et d'un duo par Anthony L'Abbé qu'il dansa avec ce dernier. Voir Francine LANCELOT, *La belle danse*, Paris, Van Dieren, 1995, p. LXXXVIII.

³⁷ Laurent BORDELON (abbé), *Diversités curieuses*, Amsterdam, A. de Hoogenhuysen, 1699, t. VI, p. 132.

³⁸ *Histoire journalière*, La Haye, 16 avril 1699, citée par Pierre MÉLÈSE, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1639-1715)*, Paris, Droz, 1934, p. 97.

³⁹ Cité par Jérôme DE LA GORCE, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de musicologie*, 1979, t. LXV, p. 191.

⁴⁰ Louis BONIN, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ Les mascarades des *Amazones*, de *La noce de village*, du *Lendemain de la noce de village*, du *Vaisseau marchand* et du *Jeu d'échecs*.

⁴² Il danse dans *Orphée* (1690), les ballets des *Passions* (1691), de la *Paix* (1698), des *Songes* (1699), de la *Fortune* (1700), *Jason* (1701), *L'empire de l'imagination* (1702), *La naissance du duc de Bretagne* (1704) et *L'empire du Temps* (1705).

Au service de la duchesse du Maine et Louis xv

C'est donc un artiste des plus célèbres et des plus reconnus que la duchesse du Maine sollicite pour venir travailler à Sceaux. Elle l'applaudit déjà à Châtenay et Clagny, alors qu'il danse dans *Le prince de Cathay* puis dans *La Tarentole* – où « il triompha » selon l'abbé Genest⁴³ – ; il figure probablement parmi les « meilleurs danseurs de l'Opéra » qui prennent part aux divertissements des *Importuns de Châtenay* en janvier 1707 et de *Mostellaria* en août 1707. On peut également supposer qu'il danse dans *Le comte de Gabalis et les peuples élémentaires* dont il règle les ballets lors de la onzième Nuit en octobre 1714. Enfin, en compagnie de Françoise Prevost, il se fait remarquer lors de la quatorzième Nuit de Sceaux dans « une danse caractérisée de Camille et d'Horace, le poignard à la main »⁴⁴. Ce duo dont le sujet est emprunté à la scène cinq du quatrième acte d'*Horace* de Corneille (scène des imprécations de Camille) est considéré par les historiens de la danse comme les prémices du ballet-pantomime ou ballet d'action, amorce d'un genre qui devait se développer en France dans les années 1730 pour s'imposer à partir de 1750 d'abord à l'Opéra-Comique puis à l'Académie royale de musique à Paris⁴⁵. L'interprétation, par les deux danseurs, des sentiments particulièrement forts qui agitent les héros provoqua une profonde émotion sur les spectateurs, dont certains, à en croire l'abbé Dubos⁴⁶, en eurent les larmes aux yeux. Malheureusement, les sources manquent pour en savoir plus, et la musique composée pour l'occasion par Mouret est perdue. C'était donc là un concept nouveau que Françoise Prevost devait ensuite reprendre et développer avec *Les caractères de la danse* et autres symphonies de Rebel.

A Sceaux, Claude Balon assume une autre charge, et non des moindres, celle de maître à danser. Comme c'est l'habitude à l'époque, tout danseur masculin de l'Académie royale de musique est d'abord formé pour enseigner et est donc affilié à la corporation des maîtres à danser et joueurs d'instruments. Balon travaille d'abord en association avec son père François dans une académie parisienne en 1695-1696⁴⁷. Il se forge assez vite une réputation flatteuse en la matière. Louis Bonin affirme en 1712 à ce sujet : « Monsieur Balon, un maître, certes petit de sa personne, mais d'autant plus grand par son art, de sorte qu'il est presque le meilleur de tout Paris »⁴⁸ tandis que pour Neimetz, en 1727, « M. Balon [...] sans contredit est le plus grand maître de nos jours »⁴⁹.

⁴³ *Divertissements*, p. 170 et 236.

⁴⁴ *Suite des divertissements*, p. 296.

⁴⁵ Sur ces prémices, tant en France qu'à Londres (en 1717 avec *The loves of Mars and Venus* de John Weaver), voir Marian Hannah WINTER, *The pre-romantic ballet*, Londres, Pitman, 1974 ; et sur l'écllosion du genre à l'Opéra-Comique à Paris, voir Nathalie LECOMTE, « Jean-Baptiste François Dehesse », *Recherches sur la musique française classique*, 1986, xxiv, p. 142-191.

⁴⁶ Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719.

⁴⁷ A ce sujet, voir Régine ASTIER, « La vie quotidienne [des danseurs] », *Les Goûts-réunis* (« Actes du colloque sur la danse ancienne de Besançon »), septembre 1982, p. 35.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁹ Joachim Christoph NEIMETZ, *Séjour de Paris*, Leide, Jean van Abcoude, 1727, p. 72.

Durant l'année 1695, Claude Balon figure en bonne place dans la liste des registres des « compagnons qui montrent à danser » de la capitale ⁵⁰, ce qui lui vaut d'entrer, probablement à la fin des années 1690, au sein de l'Académie royale de danse dont il deviendra par la suite le directeur ⁵¹. Là encore, c'est à un maître dont la renommée est déjà grande que la duchesse du Maine confie l'éducation de ses enfants, le prince de Dombes, le comte d'Eu puis M^{lle} du Maine. Brillon, l'intendant du duc du Maine, alors qu'il cherche à faire des économies, note dans son *Journal des conseils*, en mai 1718 :

Balon, maître à danser. Il ne montre plus aux princes, mais il continue à montrer à M^{lle} du Maine. Il avait 1 000 livres. Cela sera réduit à 800 livres et à quelque chose de moins, s'il est possible de négocier avec un homme de ce caractère, qu'on ne veut pas désobliger. Il a l'honneur de montrer au roi et se fait gloire de ne montrer à nul autre ; il faut que la princesse connaisse et paie la distinction d'avoir un tel maître ⁵².

C'est le premier janvier 1715 que Louis XIV désigne Claude Balon pour enseigner au dauphin. C'est donc sous sa férule que le jeune Louis XV sera initié à l'art de Terpsichore. En 1722, Balon sera chargé en remplacement de François Marcel ⁵³ de former à la danse française l'infante d'Espagne Marie-Anne Victoire de Bourbon, fiancée à Louis XV. Ce dernier, satisfait de ses services, lui confiera en août 1731 la charge d'initier ses enfants que reprendra son neveu par alliance Antoine Bandieri de Laval ⁵⁴.

La réputation de Balon n'était plus à faire lorsqu'il entra au service de la duchesse du Maine. Mais son travail à la cour de Sceaux a sans doute dû jouer en sa faveur lorsqu'il s'est agi, d'une part, pour Louis XIV de choisir le maître à danser de son arrière-petit-fils et, d'autre part, de désigner un « compositeur des ballets du roi », charge vacante depuis la mort de Pierre Beauchamps en 1705 et que Balon obtient par brevet le 11 mars 1719 ⁵⁵. A ce titre, il règle les danses des spectacles organisés aux Tuileries à l'attention du jeune roi, dans une tentative de résurrection du ballet de cour : ballets de la *Jeunesse* en 1718, de l'*Inconnu* et des *Folies de Cardenio* en 1720 et enfin des *Eléments* en 1721. A la cour, il collabore à nouveau avec les compositeurs Matho et Colin de Blamont qu'il avait côtoyés au service de la duchesse du Maine. Son nom en tant que chorégraphe dans le sens moderne du terme est mentionné pour la dernière fois en décembre 1728, à l'occasion des reprises de *La princesse d'Elide* et de l'*Inconnu* ⁵⁶.

⁵⁰ Pan, Z^{1H} 657.

⁵¹ Il est mentionné directeur de cette académie le 21 septembre 1719 dans un acte rendant compte de la réception de François Marcel, Pan O¹ 890, n° 91, publié par Marcelle BENOÎT, *op. cit.*, p. 306.

⁵² BRILLON, t. I, p. 498-499, Pi ms. 373.

⁵³ Ordonnance de décharge, Pan O¹ 67, f. 735, publiée par Marcelle BENOÎT, *op. cit.*, p. 334. Claude Balon reçoit la somme de 1000 livres pour ses appointements de l'année 1722.

⁵⁴ Secrétariat de la maison du roi, Pan O¹ 75, f. 347 et f. 351, *id.*, p. 428.

⁵⁵ *Id.*, Pan O¹ 63, f. 72, *id.*, p. 301.

⁵⁶ *Le nouveau Mercure*, décembre 1728, second volume, p. 2932 et 2938.

Durant ces années, pour remplir ses deux charges auprès du roi, Balon perçoit deux mille livres de gages, deux mille livres de gratifications et trois mille six cents livres de récompenses ⁵⁷.

La postérité de Balon

Grâce aux chorégraphies, en partie publiées par Jacques Dezais entre 1712 et 1720, vingt des compositions de Balon pour le bal nous sont parvenues. La musique de la plupart n'est pas identifiée et laisse penser qu'il en était peut-être lui-même le compositeur. Elles sont souvent dédiées, par leur titre, à des personnalités de la cour. Deux d'entre elles témoignent de l'attachement de Balon à la duchesse du Maine : la *dombe* et la *gavotte de Sceaux* ⁵⁸. Un recueil de chorégraphies manuscrit de 1751 qui contient trois de ses danses de bal (dont la *dombe*) ⁵⁹ confirme à la fois la notoriété et la pérennité de ses compositions. Malheureusement, seules quatre chorégraphies pour la scène, toutes manuscrites, ont été à ce jour retrouvées. Nous ignorons à qui elles étaient destinées et dans quelles circonstances elles furent réglées. D'une façon générale, Claude Balon s'inscrit dans la lignée de Pecour, s'avérant cependant, selon l'avis de Francine Lancelot, assez conventionnel et moins inventif que lui ⁶⁰.

Lorsque Claude Balon meurt à Versailles le 9 mai 1744, il est propriétaire d'une demeure rue Saint-André-des-Arts à Paris ainsi que d'une maison et d'un terrain à Châtillon-sous-Bagneux acquis respectivement en 1705 et 1706, peut-être pour se rapprocher de Sceaux et ainsi mieux servir la duchesse du Maine. Ses prestations auprès de cette dernière ont certainement contribué à l'imposer comme l'une des figures marquantes du monde chorégraphique du début du XVIII^e siècle et somme toute, ont auguré d'une belle et gratifiante carrière menée ensuite auprès du Bien-Aimé. Son nom demeure régulièrement cité par les historiens de la danse et sa renommée ira jusqu'à dépasser celle de l'individu Balon lui-même pour être associé, au cours du XX^e siècle, au *ballon*, c'est-à-dire la qualité de souplesse, de légèreté et de ressort nécessaire à tout danseur classique. Mais ce cas d'étymologie populaire n'était-il pas déjà en germe à la cour d'Anne-Louise-Bénédict de Bourbon lorsque Malézieu décrivait l'effet miraculeux que pouvait produire l'*esprit de contredanses* ⁶¹ ?

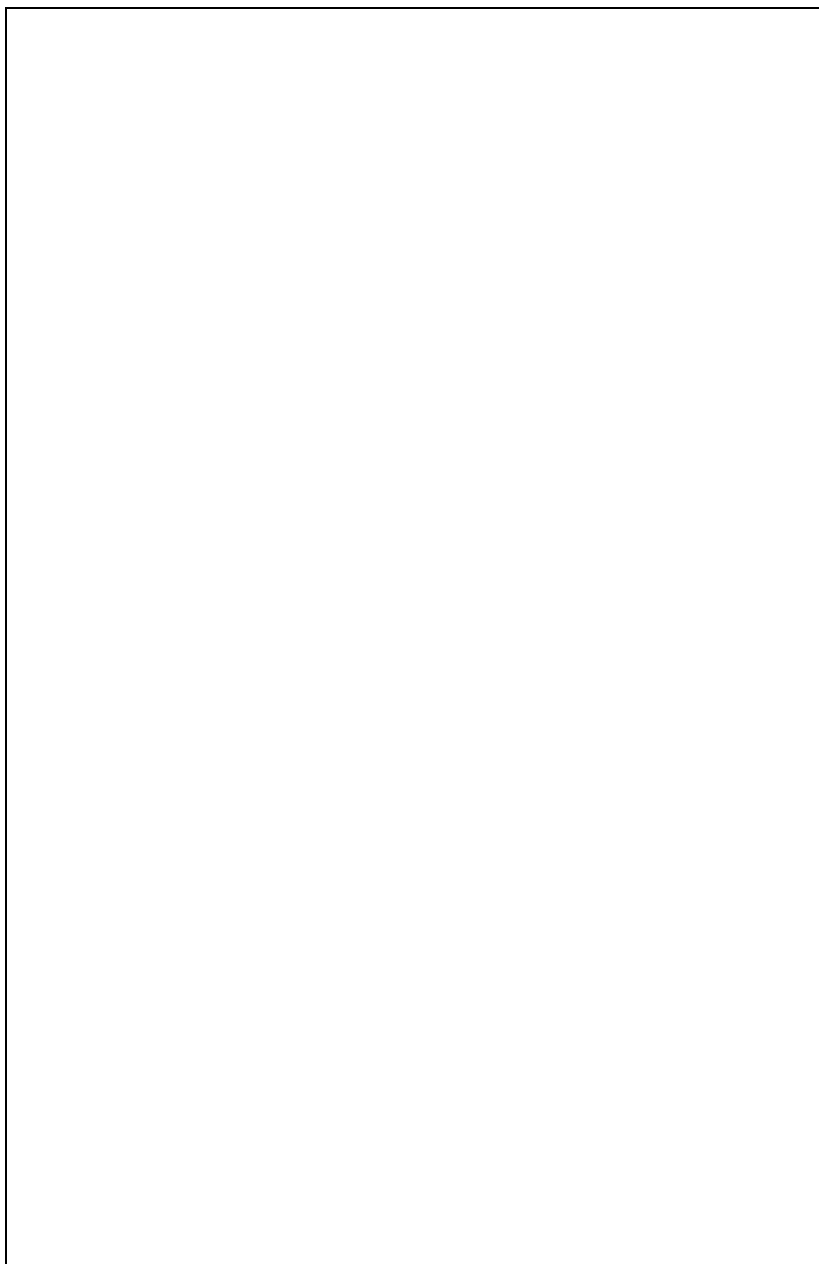
⁵⁷ Voir les *Etats de la France*, *op. cit.*, p. 303, 310, 316, 323, 330, 335 et 342.

⁵⁸ Voir Francine LANCELOT (FL), *op. cit.*, respectivement FL / 1712. 1/02, p. 121 et FL / Ms. 08. 1/01, p. 316.

⁵⁹ *Id.*, FL / Ms. 19. 1, p. 371.

⁶⁰ Afin d'évoquer à la fois Balon interprète, maître à danser et chorégraphe, Christine Bayle et moi-même avons convié à assister au petit « Impromptu du pavillon de l'Aurore » offert par la compagnie l'Eclat des muses. Christine Bayle a remonté pour cette occasion cinq pièces, dont trois inédites : deux destinées au bal, la *gavotte de Sceaux* de Balon et la *furstemberg*, contredanse de Pecour (FL / 1702. 1/01) ; et trois danses de scène, la *Passacaille de Persée dansée par M. Balon et M^{lle} de Subligny* de Pecour (FL / 1704. 1 /13), le *Menuet de M. Balon* solo pour un homme (FL / Ms. 17. 1 /36) et la *Loure d'Acis et Galatée* d'Anthony L'Abbé qui fut dansée à Londres par Balon et L'Abbé (FL / 1725. 1 /01).

⁶¹ *Divertissements*, p. 101 (voir l'extrait cité à la note 7, ci-dessus).



Première page de *La gavotte de Sceaux*, xi^e Recueil de danse pour l'année 1714, Dezais, Po Rés.841 (18).

Maître des divertissements ou trouble-fête ?

Charles-Claude Genest et le *Petit Concile* à la cour de la duchesse du Maine

Fabrice PREYAT

Il a été fait des noëls chez M^{me} la duchesse du Maine, où sont tous les noms de nos astronomes et de nos mathématiciens, et les noëls, quoique très dévots, finissent par un couplet où on dit qu'on trouve dans les yeux de la princesse ce qu'elle cherche dans les cieus avec ses lunettes ; il faut avoir une copie de ces noëls et je l'aurai.

MARAIS, *Journal et mémoire* ¹.

En quelques traits innocemment brossés, Mathieu Marais peint à merveille la « chamarrure » d'une duchesse qui sut faire de Sceaux le centre d'une vie littéraire mondaine sous le fard de manifestations culturelles aussi éclectiques que ruineuses. Comme se sont également plu à le souligner ses biographes, sans être prude, celle-ci évita toujours soigneusement de verser dans la licence ². Ce goût de la duchesse, appelé à se déclinier selon les anciennes conventions de la sociabilité, l'amena ainsi à laisser de côté une galanterie trop effrontée sans pour autant bannir une frivolité teintée d'autodérision. Ces préférences ne peuvent se comprendre sans envisager la circulation des intellectuels et le statut de la littérature dans son entourage et parmi les réseaux agissant dans l'ombre de ses deux « belles-mères », M^{mes} de Montespan et de Maintenon. La prudence des littérateurs de la première cour de Sceaux, dont les badinages se gardèrent d'affecter ostensiblement un quelconque dérèglement des mœurs, laissa de leurs divertissements un témoignage indissociable de l'évolution des représentations de Louis XIV. Auteurs et artistes contribuèrent à dresser un tableau dont les lignes de fuite paraissent étonnamment converger vers le sanctuaire de Saint-Cyr. Confite dans les dévotions, M^{me} de Maintenon prêta en effet une attention constante à la religiosité du duc du Maine. En juillet 1690, le fils naturel du monarque tentait toujours en vain de s'émanciper de sa tutelle ³. Trois ans plus tard, l'épouse

¹ Mathieu MARAIS, *Journal et mémoire de Mathieu Marais avocat au parlement de Paris sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1737)*, M. DE LESCURE (éd.), Paris, Firmin Didot, 1868, vol. 4, p. 458.

² PIÉPAPE, p. 46.

³ Françoise D'AUBIGNÉ, marquise DE MAINTENON, *Correspondance générale*, Théophile DE LAVALLÉE (éd.), Paris, Charpentier, 1866, vol. 3, p. 238-239.

morganatique du roi tirait, pour M^{me} de Brinon, un plus inquiétant constat sur la conduite de la duchesse, alors jeune mariée :

Vous m'avez trompée sur son sujet dans l'article principal qui est celui de la piété : elle n'a veine qui y tende [...] je ne voudrais point la faire dévote de profession ; mais j'avoue que j'aurais bien voulu la voir régulière et prendre un train de vie qui serait agréable à Dieu, au roi et à M. le duc du Maine [...]. Je lui avais donné une dame d'honneur qui est une sainte ; mais il me paraît qu'elle est peu autorisée et ne fait que la suivre ; elle est enfant et elle aurait plus besoin d'une gouvernante que d'une dame d'honneur ⁴.

Pressentant l'ascendant qu'Anne-Louise-Bénédicte exercerait bientôt sur son entourage, l'on comprit très vite la nécessité de l'encadrer des précepteurs ou des familiers de son mari : le savant Urbain Chevreau ⁵, un temps chargé de la conversion de la Palatine, avait progressivement laissé place à Charles-Caton de Court, devenu à son tour secrétaire des commandements du duc du Maine ⁶. Ce dernier s'entoura de Nicolas de Malézieu et Charles-Claude Genest, futurs commensaux de la jeune femme et auteurs des *Divertissements de Sceaux*. Par leur entregent, le pouvoir s'adjugeait – ou subissait en réalité – les services du puissant réseau dévot, non dépourvu d'ambitions littéraires, que représentait le Petit Concile de Bossuet.

Charles-Claude Genest et le Petit Concile

Jeté sur les côtes anglaises après quelques mésaventures, Genest fut rapatrié en France grâce au duc de Nevers. Doté d'un capital symbolique et économique particulièrement faible, il entra dans son domestique en prenant soin de peaufiner dans les salons féminins une toute récente culture littéraire qui acheva de le rapprocher

⁴ *Id.*, vol. 3, p. 384-385.

⁵ Auteur de pièces de théâtre, de romans et de traités de morale, Urbain Chevreau (1613-1701) consacra une part importante de ses activités érudites à l'histoire. Après avoir supervisé les divertissements de Christine de Suède et voyagé à travers l'Europe, il devint précepteur du duc du Maine, puis secrétaire de ses commandements et publia, en 1686, les volumes de l'*Histoire du monde*, rédigée à l'intention de son pupille. Un an plus tard, ces opuscules furent complétés par l'*Instruction sur l'histoire de France et romaine* de l'abbé Le Ragois, qui fut placé dans l'entourage du duc par la faveur de M^{me} de Maintenon qui utilisa son traité à Saint-Cyr.

⁶ Fils de Charles de Court et d'Anne de Saumaise, Charles-Caton de Court (1654-1694) fut désigné, en 1681, avec Malézieu, par le duc de Montausier et Bossuet, pour entourer le duc du Maine lorsque celui-ci devint prince de Dombes. Il ne reste quasiment de témoignage de sa vie et de ses travaux que le *Portrait* de Genest, publié en 1696, à Paris, chez J. Boudot ainsi que quelques traits épars parmi les relations épistolaires de ses proches (voir Jacques-Bénigne BOSSUET, *Correspondance*, Ch. URBAIN, E. LEVESQUE [éd.], Paris, Hachette, 1909-1925, 15 vol. ; Urbain CHEVREAU, *Œuvres mêlées*, La Haye, A. Moetjens, 1697 ; Charles-Claude GENEST, *Lettres inédites à M^{lle} de Scudéry*, Ph. WOLFE [éd.], *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1978, p. 1006-1021 ; Françoise d'AUBIGNÉ, marquise de MAINTENON, *Correspondance générale*, op. cit., et Pierre-Joseph THOULIER d'OLIVET, *Vie de M. l'abbé Genest, adressée à M. le [président Bouhier]*, dans Jean-Bernard MICHAULT, *Mélanges historiques et philologiques*, Paris, N. Tillard, 1754, t. 1).

de Pellisson ⁷. Après plusieurs tentatives infructueuses et quelques odes dédiacées au souverain, Genest remporta le prix de l'Académie en 1673. Parti à Rome, où l'appelaient les intérêts de Nevers, il fut pressé par Pellisson de regagner Paris afin d'alléger le fardeau que supposait l'administration de la caisse des conversions. Tour à tour, il fut alors présenté à M^{me} de Thianges, à M^{me} de Montespan et à l'abbesse de Fontevrault, chargée de l'initier à la langue de Virgile ⁸. En fréquentant assidûment les cercles cartésiens, il réussit à s'insinuer plus avant dans la promiscuité du Petit Concile dont faisait déjà partie Pellisson. Apparu au début des années 1670, le cénacle rassemblait autour de Bossuet un groupe de clercs et de laïcs dévots appelé à incarner l'un des pôles intellectuels majeurs du catholicisme français ⁹ qui, à l'instar de Charles-Caton de Court ou de Fénelon, trouvait chez les adeptes de Descartes des arguments propres à appuyer l'élaboration d'une pensée sociale catholique et d'une nouvelle apologetique française. En participant au mouvement de vulgarisation des idées cartésiennes, l'évêque de Meaux, Fleury et l'historiographe Gérald de Cordemoy furent très tôt appelés à faire œuvre de véritable école de philosophie ; celle qui déteint sur l'enseignement du dauphin en prenant ses distances avec la pédagogie défendue par les jésuites, mais aussi celle qui termina précisément la formation de Genest, comme en témoigne l'incipit de ses *Principes de philosophie, ou preuves naturelles de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme* :

Je me suis trouvé, si je puis parler ainsi, dans l'école de feu monsieur de Meaux [...]. Je ne puis m'empêcher de dire qu'il a souvent approuvé ces *Principes philosophiques*, ou les a rectifiés par ses conseils. J'ai vécu avec deux excellents hommes, parfaits amis, monsieur de Court et monsieur de Malézieu, qui m'avaient associé dans leur amitié. Je pouvais les entretenir à toutes les heures, et leurs conversations m'ont été infiniment chères et utiles ¹⁰.

Pour asseoir la légitimité et le financement d'une entreprise de christianisation des mœurs menée à l'échelle du royaume, le Petit Concile ne pouvait se contenter de l'exploitation de moyens propres aux institutions ecclésiastiques. La concrétisation de ses ambitions impliquait au contraire la réquisition des instances de mécénat suscitées

⁷ Sur le parcours intellectuel de Genest, on consultera, outre la biographie de d'Olivet déjà citée : Charles-Claude GENEST, *Poésies à la louange du roi*, Paris, Pierre Le Petit, 1674, épître [n.p.] et Kurt FEES, *Charles-Claude Genest. Sein Leben und seine Werke*, Strassburg, K. Trübner, 1912. Voir également l'article d'Eric VAN DER SCHUEREN, publié dans ce volume.

⁸ Genest resta en contact avec l'abbesse au point de lui confier en 1704 la relation des plaisirs de Châtenay et les fêtes de l'ordre de la Mouche à miel (*Divertissements*, p. 166).

⁹ Sur la conformation du Petit Concile, on se reportera aux travaux de François-Xavier CUCHE, *Une pensée sociale catholique. Fleury, La Bruyère, Fénelon*, Paris, Cerf, 1991 ; « La Bruyère et le Petit Concile », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, vol. 44, 1992, p. 323-340 ainsi qu'à notre thèse : *Le Petit Concile et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, Université libre de Bruxelles, 2001-2002, 2 vol. (à paraître) et à l'*Eloge de Malézieu* dans Bernard LE BOVIER DE FONTENELLE, *Œuvres*, Paris, Salmon-Peytieux, 1825, vol. 2, p. 176.

¹⁰ Charles-Claude GENEST, *Principes de philosophie, ou preuves naturelles de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme*, Amsterdam, Steenhouwer et Uytwerf, 1717, p. IX-XI.

depuis plusieurs années par le pouvoir. Profitant des leçons d'une « véritable théorie de la mimésis sociale », élaborée à partir des observations de La Bruyère, Fleury, Fénelon ou Fléchier, cette « Petite Académie » dévote reconnaissait la prégnance et l'efficacité des processus d'assimilation et de distanciation des comportements sociaux et entendait tirer parti de l'étroit réseau d'interdépendances à l'origine de la société de cour ¹¹. Dans son *Épître à M. de La Bastide*, Genest profitait de l'hypothétique retour du destinataire à la foi catholique pour saluer, dans la foulée de la révocation de l'Edit de Nantes, la concrétisation tant désirée d'un modèle patriarcal qui devait garantir l'unité nationale dans la confusion harmonieuse des macro- et microstructures de l'Etat ¹² :

Bientôt de ce grand roi la bonté généreuse,
Ne fera de l'Etat qu'une famille heureuse,
Et nous va tous combler de ces biens précieux
Qu'à son auguste règne ont réservés les Cieux.

Fruit d'une réorientation des institutions charitables de M^{me} de Maintenon, le statut hybride de la communauté éducative de Saint-Cyr, destinée à la régénération salésienne d'une noblesse en pleine déliquescence, devait susciter les convoitises des milieux dévots. Oscillant entre institut religieux, fondation royale et mémorial dynastique, elle laissait présager, *via* l'endoctrinement de futures mères de famille, d'origine provinciale, la consolidation et l'élargissement de la structure réticulaire unissant le centre monarchique à la périphérie du royaume, par l'accroissement des couches sociales, du nombre d'individus ou de régions potentiellement convertibles à travers elle. « Lieu de dévotion au saint roi protecteur et de louange au héros fondateur » ¹³, le pensionnat se prêtait tout particulièrement à l'élaboration du portrait du *rex christianissimus*. Aussi Pellisson facilita-t-il l'abandon, à la communauté, de la mense abbatiale de Saint-Denis dont il gérait précédemment l'économat au profit de la caisse des conversions qui soutenait la politique missionnaire du Concile. Le programme pédagogique dessiné par M^{me} de Maintenon fut, quant à lui, redevable à la réformation cartésienne des études, poursuivie après le préceptorat du dauphin par Fénelon et Fleury. Il dénote le croisement d'influences résultant d'une stratégie, amorcée dès la création du cénacle, qui consistait à monopoliser l'ensemble des préceptorats princiers, perçus comme le moyen d'accès le plus rapide et le plus aisé à la manne royale. A travers l'échange de conseils pédagogiques, cette mainmise contribuait à la fois à la réforme et à l'uniformisation des cours du royaume ainsi qu'à

¹¹ Voir Norbert ELIAS, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1969, p. 288-289 ; François-Xavier CUCHE, *Une pensée sociale catholique, op. cit.*, p. 95.

¹² Charles-Claude GENEST, *Épître à M.D.L.B.*, Paris, Pierre Le Petit, 1686, p. 7. Sur le personnage, proche de Pellisson et M^{lle} de Scudéry, qui revit avec Bossuet les traductions des psaumes effectuées par Marot et Bèze, on se reportera à Alain NIDERST, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976.

¹³ Bruno NEVEU, « Institut religieux, fondation royale et mémorial dynastique », dans *Les demoiselles de Saint-Cyr. Maison royale d'éducation 1686-1793*, Paris – Versailles, Somogy – Archives départementales des Yvelines, 1999, p. 130-147.

la rétribution et à la propagation d'œuvres apologétiques, rédigées sous le prétexte fallacieux d'une contribution didactique. Les nominations aux postes de précepteur, orchestrées par Bossuet, touchèrent très tôt l'entourage de notre duchesse. Jean-Baptiste du Troussel de Valincour, qui se trouva plus tard impliqué dans la défense des intérêts temporels du duc du Maine ¹⁴, avait ainsi été promu précepteur du comte de Toulouse, en 1685, grâce à l'évêque de Meaux qui n'hésita pas à s'entremettre auprès de M^{me} de Montespan. Fort de ses expériences pédagogiques, Fleury succéda à Fénelon auprès des enfants de France tandis que Malézieu, à la prière de M^{me} de Maintenon, fut chargé, en 1696, d'enseigner les mathématiques au duc de Bourgogne. La Bruyère hérita de l'instruction du petit-fils du Grand Condé, frère de la duchesse du Maine. Ces manipulations touchèrent aussi les préceptorats féminins et la personne de Genest que l'on trouvait déjà, en 1684, au chevet de la future épouse de Philippe d'Orléans : « après l'avoir bien connu, ils conspirèrent tous ensemble pour le placer en qualité de précepteur, auprès de mademoiselle de Blois, aujourd'hui SAR Madame la duchesse d'Orléans » ¹⁵.

Si les érudits du cénacle dénigraient un culte du plaisir esthétique ou du jeu intellectuel gratuit, ils étaient néanmoins trop attachés aux belles-lettres et aux beaux-arts pour les condamner toujours de façon aussi virulente que ne le ferait le *Traité sur la concupiscence*. Observateurs lucides des stratégies sociales, ils mesuraient, comme l'a montré François-Xavier Cuhe, à quel point la « distinction » qui fondait le « pouvoir social de la noblesse » était avant tout d'ordre culturel ¹⁶. Justifié au sein même de leurs charges pédagogiques dont l'un des aspects consistait à veiller à la conciliation des devoirs politiques avec les délassements princiers, l'embrigadement des écrivains se révélait un adjuvant de taille pour la christianisation des mœurs, à condition de maîtriser la dynamique du champ littéraire naissant. Après la multiplication de leurs appartenances académiques, l'encadrement de la Bibliothèque du roi ou de gazettes et journaux scientifiques circulant dans la République des Lettres, les membres du Concile, tel Eusèbe Renaudot, se mirent au service de la propagande royale dirigée par Colbert de Torcy et prirent la direction du bureau de la censure, de 1699 à 1704. Bossuet et Pellisson dirigèrent ainsi la conversion des thématiques profanes en déterminant, moralement et financièrement, l'inflexion de la carrière du poète néo-latin, Jean-Baptiste Santeul, thuriféraire des Condé à Chantilly. De son côté, Charles Perrault fut pressé de publier, l'année même de la fondation de Saint-Cyr (1686), en tête de son *Saint Paulin de Nole* offert à l'évêque de Meaux, le véritable manifeste des ambitions conciliaires sur les institutions littéraires, depuis la conversion des formes et des genres jusqu'à l'embrigadement des instances de consécration ¹⁷. Genest fut

¹⁴ Sur l'implication de Valincour dans les débats touchant le droit de succession des princes légitimés, sa présence à la cour de Sceaux, son amitié avec Racine et le cardinal de Polignac ou son anticartésianisme, on se reportera à l'étude de Charles WILLIAMS, *Valincour. The limits of honnêteté*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

¹⁵ Pierre-Joseph THOULIER D'OLIVET, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁶ François-Xavier CUCHE, *Une pensée sociale catholique, op. cit.*, p. 95-96, 356 et s.

¹⁷ Charles PERRAULT, *Saint Paulin évêque de Nole, avec une épître chrétienne sur la pénitence et une ode aux nouveaux convertis*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1686, épître, [n.p.].

naturellement influencé par les stratégies de ses mentors qui allaient transformer Saint-Cyr en véritable *experimentarium* littéraire. Sa production se déclina ainsi suivant trois axes complémentaires : *illustration, théorisation, réquisition des auteurs du champ littéraire*.

Illustration : Joseph et Pénélope

En apportant sa contribution au théâtre classique, l'abbé Genest suivait partiellement un canevas dépoli par Racine¹⁸. Les commanditaires de *Joseph* étaient en effet identiques à ceux d'*Esther* et d'*Athalie*, créées en 1689 et 1691. Certes, Racine avait alors répondu à la demande pressante de M^{me} de Maintenon mais, derrière cette autorité, se dissimulait un Petit Concile désireux de voir évoluer une esthétique théâtrale qui pût défendre ses prérogatives religieuses et politiques. Reprise dans les appartements de M^{me} de Maintenon, en 1702, par la duchesse de Bourgogne puis à Sceaux, par la duchesse du Maine (1714), *Athalie* mettait en scène de façon transparente la récupération des hauts préceptorats. La pièce défendait l'irrémissible indépendance des glaives temporels et spirituels, en entérinant à la fois l'issue des débats de l'Assemblée du clergé, inaugurée au début des années 1680 par l'évêque de Meaux, et les effets de la politique régaliennne de la monarchie à l'origine de la dotation de Saint-Cyr¹⁹. Le choix du récit vétérotestamentaire, l'adoption d'une lecture figuriste²⁰ et la représentation d'une histoire providentielle tout droit sortie du *Discours sur l'histoire universelle* publiaient la théologie politique âprement défendue par Fénelon, Bossuet ou Fleury. Rédigée quelque cinq années après la promulgation de l'Edit de Fontainebleau, *Athalie* formait avec le *Saint Paulin* de Perrault un diptyque saisissant qui participait au courant cathartique louant les dispositions adoptées par l'Etat à l'égard des nouveaux convertis. Le caractère extrêmement controversé des thèses illustrées par Racine l'avait forcé à suivre une exégèse largement codifiée impliquant elle-même une série d'options dramaturgiques dont Genest n'hésiterait pas à s'inspirer. *Joseph*, à l'instar de *Pénélope*²¹ et sous l'influence du récit hagiographique de Perrault, incarne en effet une authentique tragédie de la reconnaissance reprenant les ingrédients de la prophétie et du songe, déjà portés sur le théâtre de Saint-Cyr. Quant à M^{me} de Maintenon, après avoir sans doute fourni à Genest le canevas de certains petits ballets destinés aux bâtards du

¹⁸ Sur la similitude ou la divergence des procédés adoptés par les dramaturges, on se reportera à la note 51 de l'article d'Eric VAN DER SCHUEREN, « La tragédie biblique à Sceaux : le *Joseph* de Charles-Claude Genest (1706) », publié dans le présent volume.

¹⁹ Fabrice PREYAT, « Gallicanisme et tragédie. *Athalie* et le Petit Concile au service du mécénat religieux et de l'imaginaire absolutiste », *Problèmes d'histoire des religions* (« La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène »), Alain DIERKENS et Jacques MARX (éd.), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, vol. 13.

²⁰ Eric VAN DER SCHUEREN, « *Athalie* : voiles et lumières de l'Écriture sainte », dans *Athalie. Racine et la tragédie biblique*, Manuel COUVREUR (éd.), Bruxelles, Le cri, 1992, p. 33-54.

²¹ Charles-Claude GENEST, *Pénélope. Tragédie*, Paris, Chr. David, 1716, préface, [n.p.].

roi ²², elle dut insuffler l'orientation morale et politique ²³ nécessaire à la création du drame biblique. Une lettre adressée au maréchal de Noailles, chargé de superviser le mécénat des auteurs dévoués aux jeunes ludoviciennes, en témoigne : « Je prie M. le comte d'Ayen de se souvenir de faire accommoder *Gabinie* ; je voudrais bien aussi que l'auteur de *Joseph* retranchât la fin de son dernier acte » ²⁴.

Dans son *Epître* au duc de Bourgogne, Genest reprit ainsi de façon transparente les impératifs moraux et didactiques qui s'imposaient à la déontologie du dramaturge :

On sait que ce bel art ne plaît que pour instruire,
Il cherche à corriger et non pas à séduire ;
Par l'oreille et les yeux les spectateurs touchés
Goûtent, sous le plaisir, les préceptes cachés.
Des noms d'un saint martyr, d'Esther et d'Athalie
On a vu notre scène heureusement remplie.

.....
Par le simple récit des incidents sacrés
D'une vive onction les cœurs sont pénétrés.

.....
Un vrai roi qui punit l'usurpateur injuste,
Les remords de Cinna, la clémence d'Auguste,
Andromaque fidèle aux cendres d'un époux,
Burrhus qui de Néron fléchit le fier courroux
Peut-être te plairaient, si dans ces grands ouvrages
Partout au bien des mœurs tendaient les personnages.

.....
Chassons l'aveugle amour, et la folle tendresse
Qui déguisent le crime et flattent la faiblesse ;
Il faut y opposer l'antidote au poison,
Rappeler le devoir, l'honneur et la raison ²⁵.

De concert avec Malézieu ²⁶, l'auteur rappelait les directives de M^{me} de Maintenon lorsqu'elle passait commande à Racine et énonçait les qualités d'une tragédie selon le goût de Bossuet, toujours attentif aux pratiques théâtrales de la duchesse du Maine ²⁷.

²² Pierre-Joseph THOULIER D'OLIVET, *op. cit.*, p. 20-21.

²³ Le remaniement du dernier acte paraît vraisemblablement lié à l'irrespect du serment de Pharaon par ses héritiers et Israël. Sur ce point, on se reportera à l'article d'Eric VAN DER SCHUEREN, « La tragédie biblique à Sceaux : le *Joseph* de Charles-Claude Genest (1706) », publié dans le présent volume.

²⁴ Françoise D'AUBIGNÉ, marquise DE MAINTENON, *Lettres*, Marcel LANGLOIS (éd.), Paris, Letouzey et Ané, 1939, vol. 5, p. 422, n° 1335.

²⁵ Charles-Claude GENEST, *A Monseigneur le duc de Bourgogne. Epître*, [s.l.n.d.], p. 3-5.

²⁶ Nicolas DE MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine, sur la tragédie de *Joseph* », dans Charles-Claude GENEST, *Joseph. Tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Paris, Etienne Ganeau – Jean Estienne, 1711, p. I-IX.

²⁷ Voir à ce propos Fr. THOMAS, « Bossuet et le théâtre », *Revue des jeunes*, nov. 1937, vol. 18, p. 444-445.

Négligeant le caractère profane de l'*Electre* de Longepierre, désormais protégée par le dauphin, Ledieu résuma, en février 1702, l'attendrissement de son maître lors d'une lecture de la pièce, plusieurs fois représentée chez la princesse de Conti :

M. de Longepierre, de Dijon, ami de notre prélat, et qui l'avait mis ci-devant auprès de M. le comte de Toulouse [s'est trouvé chez M. de Meaux]. [...] M. de Longepierre a récité sa tragédie [...]. M. de Meaux en a été très content, et en a fait un grand éloge à l'auteur, et encore depuis à tous ses amis. [...] Il n'y a aucune intrigue d'amour, tout se soutient par la terreur »²⁸.

En immortalisant à son tour le modèle du « bon conseiller » que l'inspiration transforme en modèle christique, Genest venait, après Racine et aux côtés du R.P. Brueys, prolonger les prémices d'un nouveau courant biblique au théâtre. *Gabinie* restait dans le goût de *Polyeucte*, *Joseph* optait pour la tragédie racinienne et suivait naturellement le chemin des œuvres éducatives du Concile. Au-delà de l'enceinte de Saint-Cyr, la tragédie fut jouée à cinq reprises chez la duchesse du Maine, à Clagny, de janvier à mars 1706, et fut dédiée aux époux qui protégeaient la pièce. Sa lecture retint également l'attention du duc de Bourgogne avant que sa création n'émeuve aux larmes le duc de Berry, la duchesse de Bourgogne, les princes de Condé et de Conti.

Pénélope, créée dès 1684 pour M^{lle} de Blois et lue à Germigny dans la villégiature de Bossuet²⁹, avait consacré tout autant l'entreprise propagandiste du Petit Concile. A une Jérusalem devenue un pôle idéal, captivant les regards des primitivistes chrétiens, se superposait l'âge d'or de la Grèce antique qui venait tempérer la querelle moderne de l'Eglise et du théâtre. La noblesse du jeune Télémaque et les ellipses de Genest « ouvriraient la carrière à l'imagination » romanesque de Fénelon³⁰ tandis que, sur la scène tragique, elles offraient déjà l'opportunité de mêler principes esthétiques et utopie éducative. Les ordres de la société s'y confondaient dans l'accomplissement de leurs devoirs respectifs et condamnaient les « passions déréglées » par l'illustration de « toutes les vertus qui sont l'âme de la société civile »³¹. Sous un jour faussement naïf, Genest contribuait à affirmer l'unicité des principes culturels, spirituels et temporels défendus par la doctrine du Petit Concile dont les institutions de la vie littéraire entendaient désormais se porter garantes :

Je ne cherche de justification que sur ce qui me regarde en particulier. Il me doit bien suffire [...] de voir excepter *Pénélope* de la censure, et qu'elle ne soit point condamnée par ceux qui ont droit de juger souverainement à mon égard. [...] Un prélat, qui est une des plus grandes lumières de l'Eglise, et qui avait écrit lui-même contre le théâtre, m'a dit après avoir entendu plusieurs fois lire *Pénélope*, qu'il ne craindrait pas de lui donner son approbation, la regardant comme un ouvrage utile pour les mœurs³².

²⁸ François LEDIEU, *Mémoire et journal sur la vie et les ouvrages de Bossuet*, abbé GUETTÉE (éd.), Paris, Didier, 1856, vol. 2, p. 271.

²⁹ *Id.*, vol. 2, p. 274.

³⁰ Voir Noémi HEPP, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 611.

³¹ Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, op. cit., préface, [n.p.].

³² *Ibid.*

Théorisation : les *Dissertations sur la poésie pastorale*

Après avoir déterminé les matériaux dignes d'un traitement poétique et redéfini les objectifs de l'épopée, le Petit Concile s'intéressa à la pastorale. Celle-ci n'entretenait pas seulement un rapport de connivence avec l'utopie propre à l'illustration de certaines de ses aspirations. Depuis d'Urfé et l'éclosion de la piété salésienne, le genre manifestait, par la collusion des sensibilités libertine et dévote, un double ancrage dans le contexte culturel classique³³. Ramenée à des fins apologétiques, la théâtralisation d'une société privilégiée de bergers pouvait participer à l'engouement et à l'imitation de l'humanisme dévot parmi les gens du monde. Le mélange de sources mythologiques et testamentaires, propre à la production théâtrale de Genest mais aussi au genre pastoral, révélait une orientation métaphysique commune, découlant du syncrétisme des exégètes qui soulignaient la proximité du néo-platonisme et du dogme catholique, à laquelle de Court avait très tôt sensibilisé notre auteur³⁴. Enfin, si la pastorale avait pu prétendre remédier, au xv^e siècle, à la crise des valeurs courtoises, sans doute pouvait-elle incarner, au sein d'une assemblée qui s'attachait à renverser le socle mondain d'une galanterie viciée par le faste ou l'orgueil, une nouvelle manifestation d'une conception primitiviste de l'histoire littéraire et de la civilité. Remédier aux torts d'une civilisation dévoyée impliquait, dans l'esprit du Petit Concile, une « archéolâtrie »³⁵ soucieuse de dépasser une histoire humaine marquée par la chute, en renouant avec la pureté originelle des mœurs. Cette vision traditionnelle accusait le divorce grandissant de la société contemporaine avec la religion, que Fleury, et plus tard Genest, définissent comme « le seul fondement de la morale »³⁶. Portant au jour une véritable crise des valeurs de l'honnêteté, la critique des prédicateurs du cénacle s'ingéniait, comme l'a également montré Jean-Philippe Groperrin, à mettre en équivalence « le vrai – selon le monde – et le faux – selon la vertu chrétienne ». Nos auteurs entendaient ainsi « disqualifier la politesse mondaine par un retournement symétrique de celui des Béatitudes »³⁷. Cette remise en cause de la notion de politesse dans le présent impliquait sa réinscription dans un horizon primitif au sein duquel le Concile ne cessait de puiser les modèles de ses réformes sociales.

³³ Voir Jean-Pierre VAN ELSLANDE, *L'imaginaire pastoral du xvii^e siècle (1600-1650)*, Paris, PUF, 1999.

³⁴ Charles-Claude GENEST, *Portrait de M. de Court*, op. cit., p. 26-31. Voir également le *Discours sur Platon* délivré par Claude Fleury à l'académie du premier président de Lamoignon, joint à l'édition de 1687 du *Traité du choix et de la méthode des études* (Bruxelles, E.H. Fricx, p. 233-279).

³⁵ Bruno NEVEU, « Archéolâtrie et modernité dans le savoir ecclésiastique au xvii^e siècle », *xvii^e siècle*, 1981, n° 131, 2, p. 169-184.

³⁶ Claude FLEURY, *Les mœurs des Israélites*, Bruxelles, E.H. Fricx, 1722, p. 3.

³⁷ Jean-Philippe GROSPERRIN, « La politesse des premiers âges : un aspect du primitivisme chrétien sous Louis XIV », dans *Regard sur le passé dans l'Europe des xvi^e et xvii^e siècles*, actes du colloque de l'université de Nancy II, Francine WILD (éd.), Paris – Bern, Peter Lang, 1997, p. 399.

Aussi, lorsqu'il répondit aux exigences de l'Académie française, désireuse de parfaire ses connaissances sur les distinctions de la poésie bucolique, Genest se borna-t-il à illustrer ces principes. Dès le chapitre liminaire de ses *Dissertations sur la poésie pastorale, ou de l'idylle et de l'éplogue*, il opéra une réhistoricisation générique qui s'inscrivait dans le sillage des ouvrages de Bossuet qu'il articulait aux *Mœurs des Israélites* de Fleury. En détournant les préceptes platoniciens au profit de la démonstration des origines sacrées de la poésie pastorale, Genest ne pouvait guère illusionner les lecteurs des *Dialogues sur l'éloquence* de Fénelon sur la prétendue indépendance de ce premier chapitre qui constituait la réelle propédeutique d'un ouvrage essentiellement apologétique³⁸. L'adoption de la vision d'hébraïsants chrétiens, qui avaient déjà forcé l'admiration de Racine, prouvait l'engouement de l'auteur pour des principes exégétiques centrés sur la reconstitution du sens littéral des Ecritures³⁹. Genest entérinait la mise en équation de la *simplicité* avec l'idée de nature et le critère universel de proximité avec l'originel comme unique voie pour approcher la Vérité. La politesse paraissait ainsi l'écho direct de la rusticité, appelée à renaître sous les accents d'une nostalgie naïve :

Le grand évêque de Meaux dans son *Histoire universelle*, nous montre excellentement le bonheur et la dignité de ces pasteurs qui ont enseigné avec les arts et les sciences, la sagesse et la religion. Monsieur l'abbé Fleury nous découvre [...] le parfait modèle de la vie humaine la plus conforme à la nature et à la raison. Quand on recherche l'origine des choses, on reconnaît que tout ce que nous pouvons nous imaginer du premier état des hommes s'accorde parfaitement à ce que nous en apprend l'histoire sacrée. Il est à croire que la terre offrit d'abord ses fruits pour la nourriture de nos premiers parents, et que les animaux paisibles leur offrant des mamelles pleines de lait, ils usèrent avec plaisir de ce breuvage si doux et si nourrissant. Cette condition si douce et si paisible était plus propre qu'aucune autre à faire naître le chant et la musique. [...] Et voilà, ce me semble, l'origine de la poésie : c'est celle-là même que l'on a depuis appelée pastorale, et qui est l'unique source de toutes les autres⁴⁰.

La coexistence paradoxale de la rudesse et de la politesse, déjà inscrite dans la *Satire XII* de Boileau, trouvait une part de son explicitation dans le conservatisme économique du Petit Concile où le lien à la terre fournissait le critère des vrais besoins. Le retour à la nature revêtait une dimension ontologique consacrée par les *Dialogues entre Messieurs Patru et d'Ablancourt*, attribués à Genest :

A la ville, l'on est que ce qu'une condition empruntée et étrangère vous fait être ; c'est-à-dire, on est avocat, artisan, juge, soldat, courtisan. On n'est rien de tout cela à la campagne, on est homme. L'on y renouvelle pour ainsi dire, l'alliance avec la terre, d'où l'on sort, et il semble qu'on reconnaît sa mère avec quelque joie

³⁸ François DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, Jacques LE BRUN (éd.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), vol. 1, p. 52.

³⁹ Sur les reconstitutions du sens littéral menées par le Petit Concile et ses rapports avec les critiques bibliques, on se reportera à notre thèse, *op. cit.*, vol. 1, p. 109-148.

⁴⁰ Charles-Claude GENEST, *Dissertations sur la poésie pastorale, ou de l'idylle et de l'éplogue. A Messieurs de l'Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1707, p. 2-6 [citées *Dissertations*].

secrète. On y regarde le Ciel avec plus de plaisir, et on en est regardé avec plus de complaisance ⁴¹.

Figures conventionnelles d'une harmonie naturelle et représentants des sentiments les plus délicats, les bergers d'Arcadie incarnaient, sous le prisme de son augustinisme, la condition humaine au plus proche de la création divine du monde, le contrepoint par excellence du foyer peccamineux de la ville auquel était assimilée la cour. Alimentées par l'idéal contemplatif d'un discours de la retraite, les bergeries se voulaient l'antipode absolu des centres modernes de la civilité et de la politesse ⁴². L'idéal de l'honnêteté chrétienne dévoilait ainsi son antinomie constitutive, alliant un humanisme esthétique et un rigorisme moral, que l'idée de « naturel » dans l'art pouvait seule atténuer ⁴³. Envisagée sous l'angle de la simplicité, l'antiquité profane offrait une survivance du modèle hiérosolymitain qui, par-delà l'ironie des Modernes, justifiait les louanges décernées à Homère par Fleury, Pellisson ou Genest ⁴⁴ :

La version des Septante et les circonstances qui l'accompagnèrent, nous découvrent encore [...] cet enchaînement et cette conformité de la poésie profane avec la sacrée. [...] Hésiode, Homère, Théognis, Pholicide par leur génie et par leur manière d'enseigner la morale, ou de ranger et d'exprimer leurs pensées ressemblent aux prophètes et aux saints législateurs. Et plus les poètes profanes ont approché du temps où vivaient les poètes sacrés, plus cette conformité est grande ⁴⁵.

Fénelon, qui reconnaissait à l'antiquité païenne l'« extrême défaut » d'être fondée sur une confession pernicieuse, prenait auprès d'elle leçon de vérité artistique. En observant le vrai et en le peignant d'après nature, il concédait que les Anciens « ne se trompaient pas pour la manière d'inspirer la religion et la vertu : tout y était sensible, agréable, propre à faire une vive impression » ⁴⁶. L'utilité publique et apologétique des arts de la parole trouvait encore sa justification auprès d'autorités supérieures.

⁴¹ Id., *Dialogues entre Messieurs Patru et d'Ablancourt sur les plaisirs*, Amsterdam, L. Le Roy, 1714, t. II, p. 231.

⁴² Id., *Dissertations*, p. 39-43, 109-110 et 167.

⁴³ Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Chambéry, Imprimeries réunies, 1963, vol. 1, p. 18. On se reportera également à Albert CHÉREL, « L'idée de "naturel" et le sentiment de la nature chez Fénelon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, p. 810-826.

⁴⁴ Sur les jugements de Fleury et Pellisson, on consultera l'édition critique de Noémi HEPP, *Deux amis d'Homère au XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1970, particulièrement les p. 146-147, 163 et 166. Sur la tradition des Pères et la considération d'un Homère pré-chrétien, ainsi que sur le traitement des réminiscences homériques chez Genest, on se reportera à l'ouvrage du même auteur, *Homère en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 166, 507-512, 611, 627 ainsi qu'aux *Dialogues entre Messieurs Patru et d'Ablancourt*, *op. cit.*, t. II, p. 197-198.

⁴⁵ Charles-Claude GENEST, *Dissertations*, p. 21, 25-27 ainsi que les p. 29-30 en rapport avec la supériorité du mérite et l'autorité des originaux. On notera la parenté de ce passage avec les *Remarques sur Homère* de Fleury (*Deux amis d'Homère au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 162-163).

⁴⁶ François DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence*, *op. cit.*, p. 14.

En évitant le comparatisme outré de la *Demonstratio evangelica* de Huet ⁴⁷, Genest se repliait sur l'idéal d'une éloquence transparente, animée par le « feu pur de la charité », dont les Pères paraissaient les meilleurs vecteurs. Dans la foulée de l'archevêque de Cambrai, il saluait en eux l'assimilation de la politesse à la vertu et déplorait les débordements galants des prédicateurs qui profanaient la simplicité des Ecritures ⁴⁸. Ce recours aux garants de la Tradition permettait également une réintroduction, dans la pastorale, des figuratifs dont l'usage restait proportionné à la capacité de l'auditoire suivant une conception de l'éloquence fondée sur les principes de la conversation ⁴⁹. Ce mode idéal de conversion s'apparentait à l'humilité du Christ et de la croix, parangon de la simplicité évangélique, défendue par Fénelon ⁵⁰ et qui aboutirait à une réflexion globale sur les notions de pratiques artistiques et de plaisir. Selon l'archevêque de Cambrai, seule la politesse et les « peintures vives et touchantes » pouvaient atteindre l'homme « enfoncé, depuis le péché originel, dans les choses sensibles » ⁵¹. Appelé à naviguer entre les écueils de la mollesse et de la corruption, le registre du beau s'asservissait au ravissement de l'âme dans lequel il trouvait à la fois les raisons de son existence et l'orientation de ses formes ⁵². Sur fond de vie champêtre, les notions de frugalité et de tempérance furent appelées à s'affronter ou à se concilier. « Etre frugal – rappelle J. Ehrard – c'est choisir parmi tous les plaisirs qu'offre une civilisation raffinée ceux-là seulement qu'autorise "la simple nature" » ⁵³. Bossuet, Fénelon et Fleury en avaient fait le point d'orgue de leurs doctrines politico-économiques où les vraies richesses s'opposaient aux richesses artificielles et où l'ascétisme finissait par conduire à l'abondance puis à la tendresse et à l'union familiale. Fénelon avait précisément vu en Saint-Cyr l'institution propre à ressusciter ce modèle de rusticité :

Voici comment il parle de ce temps bienheureux où toutes les familles vivaient comme on vit présentement ou comme on doit vivre dans les maisons régulières : « On se taisait, on priait, on travaillait sans cesse des mains, on obéissait aux pasteurs ; point d'autre joie que celle de notre bienheureuse espérance pour l'avènement du grand Dieu de gloire, point d'autres assemblées que celles où on écoutait les paroles de la foi, point d'autre festin que celui de l'agneau suivi d'un repas de charité, point d'autres pompes que celles des fêtes et des cérémonies, point d'autres plaisirs que celui de chanter les psaumes et les sacrés cantiques, point d'autres veilles que celles où l'on ne cessait de prier. O beaux jours ! Quand vous reverrons-nous ? Qui me donnera des yeux pour voir la céleste Jérusalem renouvelée ? C'est à Saint-Cyr

⁴⁷ On trouve néanmoins chez Genest les parallèles traditionnels tissés entre les écrits profanes et bibliques que n'aurait pas reniés Fleury (*Dissertations*, p. 143 où les vers de Pollion et Virgile sur l'enfant de l'empereur sont interprétés en fonction de la préfiguration du Christ).

⁴⁸ *Id.*, *Dialogues entre Messieurs Patru et d'Ablancourt*, Paris, G. de Luyne – J.-B. Langlois, 1701, t. I, p. 31-35. Sur la défense de l'éloquence des Pères et le contraste de leur génie personnel avec l'ignorance de leur époque, on se reportera aux *Dialogues sur l'éloquence* de Fénelon (*op. cit.*, p. 74) ainsi qu'aux *Mœurs des chrétiens* de Fleury.

⁴⁹ Sur les dérives figuratives de la poésie bucolique, on se reportera aux *Dissertations*, épître [n.p.] et p. 110.

⁵⁰ François de SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence*, *op. cit.*, p. 64.

⁵¹ *Id.*, p. 13-14, 36.

⁵² *Id.*, p. 14.

⁵³ Jean EHRARD, *op. cit.*, p. 575.

que ce bonheur est réservé, et la peinture que je viens de faire doit être la règle des demoiselles ; n'oubliez rien pour les y conduire »⁵⁴.

L'on comprend mieux dès lors l'étroite codification des œuvres littéraires tolérées à Saint-Cyr et le rôle de « *counterinstitution* »⁵⁵ dévolu par M^{me} de Maintenon à son pensionnat face à l'efflorescence des salons et de la préciosité. La « méthode » pastorale théorisée par Genest s'accordait avec les lectures figuristes du livre des *Rois*, reprises à Fleury par Racine et M^{me} de Maintenon, pour souligner la convergence des enseignements destinés à la fois aux enfants et au public mondain :

Sous le voile pastoral, il faut toujours envelopper une vérité soit morale, soit historique. [...] La poésie la plus élevée, et la plus instructive aime surtout ces belles fictions [...] on y peut insinuer beaucoup de vérités [...] qui sont comme autant de paraboles. Ce qui a toujours été la manière la plus convenable de parler délicatement aux plus grands rois [...] notre églogue [...] pourrait du moins servir quelquefois à adoucir les passions violentes, et à faire goûter d'innocents plaisirs, par l'exemple de ces simples bergers, contents des moindres présents de la nature et de la fortune⁵⁶.

Sous la plume de Genest, d'Ablancourt plaidera néanmoins pour une sobriété tolérant plus largement la jouissance des biens inventés par l'artifice des hommes⁵⁷. Notre abbé parvint ainsi à accommoder une idée du bonheur et de la politesse qui n'était pas si éloignée de celle de la Bétique. Dans les plaisirs simples et purs, les créatures de Fénelon avaient su trouver l'équilibre indispensable qui les empêchait de « dépasser le point où les inventions de l'art étaient encore compatibles avec les leçons de la nature primitive »⁵⁸. Partant du postulat que « les belles lettres sont d'ordinaire compagnes de la vertu ou du moins qu'elles ne peuvent jamais se séparer de l'ordre et de la raison » – à moins d'être victimes de l'ignorance et du dérèglement des esprits provoqués par la licence des mœurs⁵⁹ –, la triade *nature-bonheur-tempérance*, chez Genest, rejoignait la tripartition *peindre-instruire-émouvoir*⁶⁰ de Fénelon, selon l'expression d'une « sagesse moyenne » destinée à restaurer, entre les hommes, les rapports naturels pervertis par l'ambition.

Déformée sous le prisme du *sublime*, théorisé par le pseudo-Longin, l'évocation des plaisirs de l'ordre de la Mouche à miel corroborait cette analyse à laquelle aucun domaine de la vie sociale n'était, en définitive, susceptible d'échapper. Aussi, lorsqu'il s'agissait pour les membres du Petit Concile de donner une image de Sceaux qui soit

⁵⁴ Françoise d'AUBIGNÉ, marquise DE MAINTENON, *Lettres sur l'éducation des filles*, Théophile DE LAVALLÉE (éd.), Paris, Charpentier, 1854, p. 99. Ce passage se retrouve dans les *Opuscules spirituels* de Fénelon, *Œuvres*, op. cit., vol. 1, p. 900.

⁵⁵ Voir Carolyn LOUGEE, *Le paradis des femmes. Women, salons, and social stratification in seventeenth-century France*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

⁵⁶ Charles-Claude GENEST, *Dissertations*, p. 168 et 249. A confronter avec Claude FLEURY, *Les mœurs des Israélites*, op. cit., p. 93-95.

⁵⁷ Id., *Dialogues entre Messieurs Patru et d'Ablancourt*, op. cit., t. I, p. 256.

⁵⁸ Jean EHRARD, op. cit., p. 579.

⁵⁹ Charles-Claude GENEST, *Dissertations*, p. 83.

⁶⁰ Voir François TRÉMOLIÈRES, « Fénelon et les beaux-arts », *XVII^e siècle*, 2000, n° 206, 1, p. 27-45.

prétexte à imitation se jouait un étrange jeu de renversements qui voyait réapparaître chez la duchesse du Maine les conventions anciennes issues des déformations fantasmatiques des dévots modernes. En renouant avec les origines de la poésie et des mœurs, les *Divertissements* publiaient la félicité d'un nouvel Eden à Châtenay ou à Sceaux dont la peinture restait inséparable des *Dissertations sur la poésie pastorale* :

Ce séjour est une vraie image de l'âge d'or, ou bien, sans parler le langage de la fable, on peut dire que l'innocence des premiers jours renaît ici. Je la reconnais en effet à la vie paisible qu'on y mène, et aux beaux jours que nous avons eus ; à la douceur de l'air, aux beautés de la campagne, aux arbres chargés de plus de fruits que de feuilles. Je me persuade que le monde a commencé ainsi, et que nos premiers parents trouvèrent la terre ainsi disposée à leur offrir ce qui était nécessaire à leur nourriture ⁶¹.

A la lumière de l'innocence et de l'humilité, le beau touchait évidemment ses propres limites et entraînait, dans le cadre des représentations de *Joseph*, par exemple, des larmes dont Malézieu se chargeait de justifier la portée métaphysique en les rapprochant des « expressions bien naturelles » des héros homériques ⁶². Edifiés et émus par tant de vertus, les spectateurs échappaient à la froideur et à l'impersonnalité des préceptes de morale. Poursuivant la controverse sur les significations morales de l'art, Genest et Malézieu faisaient écho à la conceptualisation de l'art chrétien développée par Perrault, dans le *Saint Paulin* qui, après la préface des *Contes en vers*, continuait de filer la métaphore champêtre :

Je ne prétends pas réduire [les auteurs] à ne faire que des catéchismes en vers [...] Il suffit que la gloire de Dieu soit le but principal de tout ouvrage, et qu'il s'y mêle de temps en temps certains traits de piété qui frappent le cœur et qui l'émeuvent. [...] Il se peut faire aussi que des ouvrages de poésie, où parmi le récit de plusieurs événements purement humains, et la description des choses de la nature, on aura inséré quelques sentiments de piété tendres et touchants, frapperont quelquefois davantage [...] qu'un tissu perpétuel de réflexions morales et pieuses : semblables en cela à la plupart des graines que nous semons, qui ont une infinité d'écorces et d'enveloppes superflues en apparence, mais dont le germe qu'elles cachent et qui les rend fécondes est presque imperceptible ⁶³.

Multipliant les jeux de miroir, Genest ferait de l'*Idylle de Sceaux* l'un des couronnements de sa démonstration, rendant ainsi hommage au clan Colbert dont l'autorité protégeait encore une part des activités du Petit Concile, en même temps qu'il adressait un message clair à la cour de la duchesse du Maine. De l'utilitarisme

⁶¹ *Divertissements*, p. 35. Sur la prétendue moralité ou la religiosité de la cour de Sceaux, on se reportera encore aux p. 38 (volonté de bannir les jeux d'argent, l'avarice et la cupidité), p. 54 (opposition de l'innocence de Châtenay avec les turpitudes de la cour) et p. 85 (matinée donnée tout entière à une manifestation de piété).

⁶² Nicolas DE MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine sur la tragédie de *Joseph* », *op. cit.*, p. VIII-IX.

⁶³ Charles PERRAULT, *op. cit.*, épître, [n.p.].

des bucoliques, Genest inférait la prégnance et l'orientation nouvelle des instances de mécénat :

Je ne trouve plus lieu de m'étonner si Virgile, après avoir plu à Auguste par ses *Eglogues* et par ses *Géorgiques*, fut engagé à entreprendre l'*Enéide*. Cet empereur sentit et pénétra sous cette écorce champêtre toute la force et toute la beauté qui s'y trouvait renfermée. [...] cet admirable feu de la poésie réglé par une parfaite raison, sans le discernement de Pollion, de Mécenas et d'Auguste n'auraient jamais été découverts dans l'âme de Virgile même, ni par lui-même. [...] Auguste le bienfaiteur de Virgile en a tiré sa plus grande et sa plus véritable gloire. Virgile animé par Auguste en a reçu un nouvel esprit ⁶⁴.

La réquisition des acteurs du champ littéraire : l'exemple de M^{lle} de Scudéry

Nul ne sait si Genest cultivait le souvenir des étrennes offertes, en 1675, par M^{me} de Thianges au duc du Maine. Aux côtés de M^{me} de Maintenon et de Bossuet, la *Chambre du sublime* campait déjà les réviseurs des constitutions de Saint-Cyr – Racine et Boileau – affairés à repousser la figure de quelque écrivain indésirable. Sous l'égide des mêmes autorités, Genest prétendait, quelques années plus tard, mener une croisade quelque peu différente auprès des auteurs de son entourage. Si la promotion de la carrière de M^{lle} de Scudéry, au tournant des années 1670, fut redevable au retour en grâce de Pellisson, elle n'était pas étrangère à leurs amitiés nouées, dans le même temps, avec les futurs protagonistes du Petit Concile. Ce fut précisément au moment où le cénacle amorça sa politique de réquisition du mécénat royal que le cursus de la romancière prit son tour le plus officiel ⁶⁵. Huet, par le biais du *Traité sur l'origine des romans*, accéléra la légitimation de l'auteur en corrélant la pureté de ses mœurs à l'orientation prise par le roman moderne. A quelques années de distance et en reconnaissance des services que lui avait rendus M^{lle} de Scudéry à ses débuts, Genest devait veiller à entretenir son souvenir auprès du duc de Montausier et des cours princières. En 1685, il répandait les *Chants de la fauvette* dans l'entourage du duc du Maine et ne cessa plus dès lors de travailler à la réception des œuvres scudériennes ⁶⁶. Dans le même temps, le roman, érigé en objet d'étude par l'évêque d'Avranche, devenait tout aussi susceptible d'appuyer les volontés christianisatrices du cénacle. *Le grand Cyrus* put ainsi étoffer le préceptorat de Genest auprès de M^{lle} de Blois lorsqu'il s'agit de lui enseigner Solon ⁶⁷. Par cette démarche, notre abbé ne se conformait pas seulement aux principes pédagogiques avancés par l'auteur elle-même mais anticipait leur récupération par les *Histoires de piété et de morale* de l'abbé de Choisy, parues entre 1697 et 1710. N'était-ce pas Genest qui, en publiant l'opuscule intitulé *L'histoire à M^{me} la duchesse de Bourgogne*, avait fourni le plan

⁶⁴ Charles-Claude GENEST, *Dissertations*, p. 238-239.

⁶⁵ Sur les étapes du cursus de M^{lle} de Scudéry, on consultera Nathalie GRANDE, *Stratégies de romancières*, Paris, Champion, 2000, p. 269 et s.

⁶⁶ Charles-Claude GENEST, *Lettres inédites à M^{lle} de Scudéry*, op. cit., p. 1010.

⁶⁷ *Id.*, p. 1016.

de ces nouvelles historiques ou hagiographiques destinées – à travers l'évocation des manifestations culturelles de la cour du duc et de la duchesse de Bourgogne (joutes littéraires, échanges de musiciens, etc.) – aux études des demoiselles de Saint-Louis ? Ne négligeant pas le recours à une certaine frivolité, Choisy était loin de condamner les catégories contemporaines. A dessein d'élargir l'horizon d'attente de ses ouvrages, il se résolut à accommoder l'*ethos galant* élaboré dans les salons et à exploiter cette « esthétique du lien social » afin de doubler le renversement des perspectives, induit par les primitivistes chrétiens, d'un retournement de l'usage social des formes. Ainsi pervertie, la galanterie contribuait à la ruine des processus d'acculturation féminine placés à l'écart des institutions scolaires ou de la pédagogie du livre savant. Cette volonté « de réaccorder le monde avec la morale chrétienne, en opérant une modification de ses références tutélaires »⁶⁸ trouva un nouvel écho dans l'intégration exemplaire de M^{lle} de Scudéry au sein des institutions littéraires de son temps. Le mécénat officiel, en prise avec la radicalisation des idéaux religieux du cénacle, salua l'inflexion morale de la carrière de la romancière qui s'épuisa, entre 1680 et 1692, dans la rédaction de multiples recueils de *Conversations morales*, financés par M^{me} de Maintenon. Leur éthique était en parfaite adéquation avec les vues défendues par Genest et de Court⁶⁹ tandis que le responsable de la caisse des conversions saluait avec satisfaction la communication des opuscules aux demoiselles de Saint-Cyr⁷⁰. Sans doute comprend-on mieux, par ce détour, la présence de la romancière dans le recueil des *Divertissements* ou le goût de la duchesse du Maine pour *Clélie* et les interprétations que dut lui en donner son entourage immédiat. Ce rôle de Genest témoigne de l'emprise tentaculaire du Petit Concile.

Conclusion

Dès la fin des années 1680, le cénacle avait déployé auprès des élites sociales l'ensemble des stratégies censées assurer la reproduction et la consécration d'une idéologie sous-tendue par les réformes tridentines. Les manifestations culturelles étaient ainsi appelées à s'harmoniser en parallèle avec les réformes éducatives sous le prisme d'une redéfinition apologétique. L'acclimatation des genres littéraires souligne l'indéfectible osmose existant entre les cours princières et la communauté emblématique de Saint-Cyr et éclaire les causes et les effets du patronage actif de M^{me} de Maintenon, de la duchesse de Bourgogne, de la duchesse du Maine ou de la princesse de Conti, qui, dans le domaine théâtral, étonnait jadis Lancaster⁷¹. Soucieux de voir l'écrivain se définir comme un prédicateur laïc, Genest joignait sa voix au concert des réformes à l'intérieur duquel l'artiste s'envisageait comme le

⁶⁸ Jean-Philippe GROSERRIN, *op. cit.*, p. 404.

⁶⁹ Charles-Claude GENEST, *Lettres inédites à M^{lle} de Scudéry*, *op. cit.*, p. 1012, 1014 et 1017.

⁷⁰ *Id.*, p. 1015.

⁷¹ Henry CARRINGTON LANCASTER, *Sunset. A history of parisian drama in the last years of Louis XIV, 1701-1715*, Paris, Les Belles Lettres, 1945, p. 80-81.

représentant de pratiques socialisées et christianisées s'éloignant de la sphère privée et du circuit commercial, pour « renaître à la dignité d'un service public » ⁷².

Les conflits de génération et la prégnance de divergences théologiques de plus en plus accentuées devaient avoir raison de l'unité du cénacle. Si Bossuet put rallier La Bruyère et Boileau contre le quiétisme, il sortit presque entièrement décrédibilisé de la querelle qui l'opposait à Richard Simon et aux tenants d'une exégèse biblique rationnelle. En 1702, alors que l'oratorien tentait précisément de faire publier sur les presses du duc du Maine sa version du *Nouveau Testament*, dite de Trévoux, l'évêque de Meaux recourut à Malézieu, promu chancelier de la principauté de Dombes, pour mettre fin à l'impression. La fureur de ses dernières polémiques et quelques cruelles maladrotes valurent à Bossuet une fin de non-recevoir lui montrant qu'il n'était plus de taille à mener, à rebours des mentalités, un combat qui, de plus, engageait l'autorité des censeurs qu'il avait lui-même désignés pour la librairie du duc. Blême, il dut se contraindre à voir figurer, en tête des exemplaires publiés, l'épître dédicatoire de Simon adressée au fils du roi. Ce camouflet et la coexistence de tendances parfois fort diverses au sein de la cour du Maine attestent ce rôle de « passeur » de la duchesse. Genest sut néanmoins rester fidèle à l'enseignement qu'il reçut de Charles-Caton de Court et de Bossuet. Prenant timidement note des récriminations d'Eusèbe Renaudot ⁷³, prononcées au nom d'une déontologie historique attentive à l'origine controversée – profane ou sacrée – de la poésie pastorale, Genest choisit de poursuivre à sa manière, dans ses *Dissertations*, la réflexion du Concile sur une conception eucharistique de la parole, inséparable de cette recherche d'un « *Urtext* » dont le contenu et l'esthétique renouaient avec l'image d'une Eglise mythique, censée rassurer le croyant ⁷⁴. Une telle vision était à l'opposé de la conception même des originaux développée par la critique de Simon ou de Spinoza, égratignée dans les *Principes philosophiques* (1710). Cet ouvrage n'était guère voué à un plus long avenir que les velléités littéraires de l'abbé auxquelles succéderait bientôt, à Sceaux, le conte leste du *Crocheteur borgne* de Voltaire. Mais pour l'heure, le plus grand défi de nos primitivistes était de réussir à faire concorder une physique d'inspiration cartésienne avec leur mysticisme naturaliste. Quelle plus grande égérie que la duchesse du Maine

⁷² François-Xavier CUCHE, *Une pensée sociale catholique*, *op. cit.*, p. 358-359 ainsi que ses propos consacrés à l'éthique de l'écrivain, l'intelligibilité et le naturel dans l'écriture de La Bruyère (« La Bruyère et le métier d'écrivain : conscience professionnelle et exigences éthiques », dans *Ethique et écriture*, actes du colloque de Metz, P.-M. BAUDE (éd.), Université de Metz, – Paris, Klincksieck, 1994, p. 3-15). On se reportera aussi à notre thèse de doctorat (*op. cit.*, vol. 2, p. 350 et s.) où il est montré que le *Portrait de M. de Court* par Genest confirme les mêmes orientations éthiques à travers l'évocation des missions de l'écrivain.

⁷³ Eusèbe RENAUDOT, « Dissertation sur la poésie bucolique », BnF, ms. naf. 7483, ff. 118-124, en réponse au discours de l'abbé Genest (à paraître dans l'édition en cours des *Œuvres* de Genest, par J.-Ph. GROSPELLIN, E. VAN DER SCHUEREN et nous-même, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2005).

⁷⁴ Jacques LE BRUN, « Sens et portée du retour aux origines dans l'œuvre de Richard Simon », *XVII^e siècle*, 1931, n° 131, 2, p. 185-198.

pouvait contribuer au triomphe de cette raison qui constituait, aux yeux du Concile, la rémanence de l'intégrité originelle ⁷⁵ ?

Mademoiselle, quoi que je vous dise de l'innocence de cette vie champêtre, ce n'est que pour les mœurs et pour les paisibles occupations ; car je vous assure que les plaisirs ne laissent pas d'y être choisis et diversifiés, et que la raison qui les conduit est éclairée et toujours agissante ⁷⁶.

⁷⁵ Jacques-Bénigne BOSSUET, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, dans *Œuvres complètes*, Paris, J.-P. Migne, 1865, vol. 11, col. 492 : « Toutes les lois sont fondées sur la première de toutes les lois, qui est celle de la nature, c'est-à-dire sur la droite raison, et sur l'équité naturelle » (I, IV, 2^e prop.).

⁷⁶ *Divertissements*, p. 36.

Une duchesse cartésienne ?

François AZOUVI

La duchesse du Maine fut-elle cartésienne ? Tous les portraits d'elle l'affirment, et notamment mademoiselle Delaunay, citée par La Harpe :

Son catéchisme et la philosophie de Descartes sont deux systèmes qu'elle entend également [...] Elle croit en elle de la même manière qu'en Dieu et en Descartes ¹.

Sur les convictions authentiquement cartésiennes de la duchesse, il ne semble pas qu'on en sache beaucoup plus que cette brève mention. Mais, d'une certaine façon, peu importe. Car Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon n'avait pas besoin de suivre l'auteur des *Méditations métaphysiques* en tout pour que la cour de Sceaux dont elle était l'âme fût, elle, un vivier d'auteurs cartésiens et un lieu de discussions où les grandes questions suscitées par la physique, la cosmologie et la métaphysique du philosophe français étaient posées, prenant ainsi la suite d'un certain nombre de demeures princières où, au xvii^e siècle, il en allait déjà de même.

Avant de réfléchir sur la signification de ces phénomènes, faisons brièvement une revue des personnages réputés cartésiens dans l'entourage de la duchesse.

Il s'agit d'abord de sa confidente, M^{lle} Delaunay, qui est, au chapitre de sa formation intellectuelle, très claire. Dans ses *Mémoires*, elle explique longuement comment elle fut initiée au cartésianisme par M^{lle} de Silly :

Elle faisait une espèce d'étude de la philosophie de Descartes. Je me livrai avec un extrême plaisir à cette entreprise. Je lus ensuite avec elle la *Recherche de la vérité*, et me passionnai du système de l'auteur. Pour vérifier si j'y comprenais quelque chose,

¹ Cité dans Francisque BOUILLIER, *Histoire de la philosophie cartésienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, vol. 1, p. 442.

je m'attachais à prévoir les conséquences de ses principes, que je ne manquais guère de retrouver. Cela me fit croire que je l'entendais. Il se peut faire qu'une tête toute neuve, qui n'est imbuë d'aucune opinion, reçoive plus aisément des idées abstraites, que celles qui sont déjà remplies de diverses pensées propres à s'embarrasser les unes avec les autres ².

Ce texte contient plusieurs points dignes d'être commentés. Remarquons tout d'abord que M^{lle} Delaunay joint Malebranche à Descartes dans une communauté d'intérêt et comme si le système de l'un était identique, ou à peu près, au système de l'autre. En cela, elle est comme beaucoup de ses contemporaines, et notamment comme M^{me} de Sévigné et M^{me} de Grignan qui passaient de Descartes à Malebranche et inversement comme à deux auteurs presque interchangeable. Cela, du reste, ne doit pas nous surprendre puisque Malebranche lui-même se disait cartésien jusqu'au bout des ongles, à la différence, par exemple, de Spinoza et bien davantage encore de Leibniz. En outre, M^{lle} Delaunay montre qu'elle a bien lu Descartes puisqu'elle reprend son explication de la raison pour laquelle les femmes font partie des destinataires privilégiés de la philosophie cartésienne : en suggérant qu'un esprit non prévenu est mieux capable d'embrasser des opinions nouvelles, elle ne fait que rappeler la conclusion célèbre du *Discours de la méthode*, dans laquelle Descartes expliquait qu'il avait écrit son discours en français car les femmes, dont l'esprit est vide de préjugés, à la différence des doctes, doivent pouvoir l'entendre.

La suite des confidences de M^{lle} Delaunay achève de nous persuader qu'elle a non seulement lu Descartes et Malebranche mais qu'elle a entendu dire que les opinions de ces philosophes sont suspectes au chapitre de l'orthodoxie religieuse :

Je prenais un si grand plaisir à cette prétendue découverte de la vérité, que je ne pouvais souffrir rien de ce qui m'en détournait : les amusements, les sociétés ordinaires [...] Cependant, à force de penser, j'eus des pensées qui m'inquiétèrent. Je craignais que la philosophie n'altérât la foi ; que ces idées métaphysiques ne fussent une nourriture trop forte pour un esprit peu capable encore de les bien digérer ; et je pris, au fort de ma passion, le parti d'en éloigner l'objet, jusqu'à ce que je pusse m'y livrer sans danger ³.

Nous ne saurons pas par ses *Mémoires* si M^{lle} Delaunay put un jour se livrer sans danger à sa passion du cartésianisme, car elle n'en parle plus, mais il est clair en revanche qu'elle est parfaitement avertie des polémiques qui ont défrayé l'opinion française depuis la mort du philosophe, en 1650. Elle ne peut pas ne pas savoir que les œuvres du philosophe ont été mises à l'Index en 1663 et que les autorités politiques et religieuses ont donné fortement de la voix pour condamner cette philosophie qui, précisément, altère la foi. Il n'est pas interdit de penser que son éloignement du cartésianisme fut dicté par la prudence.

Ce n'est pas la prudence, en revanche, qui dictait les convictions ni les ouvrages de deux autres familiers de la cour de Sceaux, l'abbé Genest et le cardinal de Polignac. Le premier avait publié en 1716 un livre intitulé *Principes de philosophie, ou preuves*

² STAAL, t. I, p. 22-23.

³ *Id.*, t. I, p. 23-24.

naturelles de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme, dont le titre paraphrasait doublement les titres de deux œuvres de Descartes : les *Principes de la philosophie* et les *Meditationes de prima philosophia in qua Dei existentia et animæ immortalitas demonstratur*; tout en ajoutant l'adjectif « naturelles » au mot « preuves », témoignage éloquent qu'entre 1641 et 1716 on avait en effet changé de siècle. Le second, le cardinal de Polignac, avait composé un immense poème intitulé *L'Anti-Lucrèce*, dont une partie avait paru la même année 1716 ; l'ouvrage était accompagné, lorsqu'il fut publié dans sa forme complète, d'une considérable préface de Bougainville qui le dédiait à la duchesse du Maine en la comparant à la reine Christine :

On sait quel est votre attachement pour le cartésianisme et l'histoire de la philosophie moderne ne manquera pas de vous comparer à cette reine philosophe, qui fit l'honneur et l'étonnement du siècle passé ⁴.

L'Anti-Lucrèce du cardinal et les *Principes de philosophie* de l'abbé sont tous deux d'un cartésianisme franc et avéré, parfaitement typique du siècle où ils paraissent. Pour tous deux, Descartes est le héros des temps modernes, de ces Lumières qui commencent et ne se désignent pas encore sous ce nom, mais n'en invoquent pas moins, à toutes les pages, la clarté, la luminosité, l'éclat conférés par Descartes au monde. Il a donné, dit l'abbé Genest, « à notre siècle des clartés qui sont répandues dans tous les écrits des nouveaux philosophes » ⁵. Descartes a instruit le genre humain. Non que ses enseignements soient tous infaillibles, tout au contraire ; mais il a appris aux hommes à penser par eux-mêmes et ce cadeau est le plus estimable de tous ceux qu'il a faits. L'abbé Genest y insiste, sachant déjà qu'en effet Newton a relégué la science cartésienne au magasin des vieilleries. Mais peu importe, soutient-il avec ses contemporains, les adversaires de Descartes « sont encore guidés par sa doctrine et appuyés sur ses principes » ⁶. Comprenons : c'est avec les armes forgées par Descartes que ses contradicteurs le battent ; la déroute du philosophe est en même temps la preuve de la vérité éternelle de ses principes. Du reste, affirme Bougainville en parlant de *L'Anti-Lucrèce*, même si cet ouvrage défendait la physique de Newton, la métaphysique qu'il contient – celle de Descartes – serait la même : une métaphysique qui prouve la séparation de l'âme et du corps, l'immortalité de la première et l'existence certaine de Dieu, tout cela par des raisons contraignantes. Autrement dit, c'est le moment où la physique et la métaphysique cartésiennes, que leur auteur et ses contemporains jugeaient rigoureusement inséparables, sont considérées maintenant comme pouvant être disjointes, la première subissant l'usure inexorable du progrès scientifique, la seconde résistant à tous les assauts car elle est tout simplement vraie : « Toujours inébranlable, elle se soutiendrait par sa propre force sans le secours de ces hypothèses » ⁷. Enfin, les deux ouvrages s'accordent pour dire que la gloire de Descartes, c'est la gloire de la France :

⁴ Louis-Antoine comte DE BOUGAINVILLE, dédicace à l'ouvrage de Melchior DE POLIGNAC, *L'Anti-Lucrèce, poème sur la religion naturelle*, Bruxelles, François Foppens, 1755.

⁵ Charles-Claude GENEST, *Principes de philosophie, ou preuves naturelles de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme*, Amsterdam, Steenhouwer et Uytwerf, 1717, p. XXIV.

⁶ *Ibid.*

⁷ Melchior DE POLIGNAC, *op. cit.*, p. XXXVII.

Elle a vu sortir de son sein une foule de héros, leurs noms lui sont précieux ; mais elle en perdrait plutôt le souvenir que d'oublier ce guide excellent, cet esprit sublime, qui le premier a conduit nos pas jusqu'au sanctuaire de la vérité. C'est à lui qu'elle doit l'honneur d'égaliser la savante Grèce ⁸.

Tel est le cartésianisme qui a cours dans l'entourage immédiat de la duchesse du Maine : comme celui des contemporains, il est patriotique, capable de résister aux démentis de la science la plus moderne, et il est parfaitement compatible avec les vérités de la religion, l'immortalité de l'âme et l'existence de Dieu ; c'est un cartésianisme chrétien, qui tranche tout à fait sur celui que les jésuites avaient combattu après la mort de Descartes.

Bougainville, l'abbé Genest, le cardinal de Polignac, tous sont des hommes ; mais ils sont rassemblés autour d'une femme et même de deux, si l'on songe à M^{lle} Delaunay. Pourquoi ce rappel du « genre » de ces personnages ? Parce que la diffusion du cartésianisme chez des femmes, loin d'être un épisode anecdotique dans l'histoire de cette philosophie, est au contraire l'un des motifs qui l'ont favorisée puissamment. Le biographe de Descartes, Adrien Baillet, l'avait noté :

Notre philosophe ne se déplaçait point à la conversation des femmes. [II] avait dit à quelqu'un de ses amis qu'en matière de philosophie, il trouvait les dames qu'il avait entretenues sur ce sujet plus douces, plus patientes, plus dociles, en un mot plus vides de préjugés et de fausse doctrine que beaucoup d'hommes ⁹.

Ne l'avait-il pas montré d'éclatante façon, en entretenant avec la princesse Elisabeth de Bohême une correspondance bientôt célèbre ? N'avait-il pas fini ses jours chez la reine Christine de Suède, à l'invitation de qui il avait finalement cédé ? Par Elisabeth, par Christine, par ses propres déclarations dans le *Discours de la méthode*, s'était très tôt accréditée l'idée que le cartésianisme était aussi une affaire de femmes et que pour une fois, celles-ci n'étaient pas les laissées pour compte des choses de l'esprit. Lorsque Molière voulait brocarder les femmes savantes, c'est sous les traits de cartésiennes qu'il les peignait. Et M^{me} de Sévigné et M^{me} de Grignan avaient donné une fois pour toutes ses titres de gloire à ce cartésianisme féminin, elles qui faisaient leurs délices des *Méditations métaphysiques* et de la *Recherche de la vérité*. Dans les dernières décennies du « siècle de Descartes », Poullain de La Barre avait publié plusieurs ouvrages militant en faveur de la cause des femmes, en déployant un fond d'arguments cartésiens. Pour lui, l'égalité de l'éducation des femmes et des hommes se prouvait très simplement par le fait, comme Descartes l'avait montré, que les esprits sont égaux, seule l'organisation corporelle apportant la diversité des tempéraments, des âges et des sexes. « L'esprit n'a pas de sexe », disait-il dans une formule bien frappée. Ce qu'étaient ravies d'entendre ces femmes pour qui la promotion sociale passait par leur capacité à jouer dans le même registre intellectuel que les hommes. Un siècle environ plus tard, en 1784, M^{me} de Genlis publiera une pièce au titre éloquent :

⁸ *Id.*, p. 358.

⁹ Adrien BAILLET, *La vie de monsieur Descartes*, Paris, Daniel Hortemels, 1691, vol. 2, p. 368.

Le club des dames ou le retour de Descartes, dans laquelle elle aura ces mots : « S'il est vrai, comme on dit, qu'il est le premier qui nous ait découvert une âme, il est bien juste que nous lui rendions la vie »¹⁰.

Embrasser le cartésianisme, pour des femmes des années 1680-1730, c'était faire preuve d'audace – le témoignage de M^{lle} Delaunay est là pour nous le rappeler –, mais c'était aussi faire un investissement adroit : pour elles-mêmes, dans la mesure où elles étaient assurées de s'attirer la sympathie des esprits éclairés sinon celle des dévots, mais aussi pour leurs nièces et petites-nièces des « salons », dont elles contribuaient à renforcer l'importance et à asseoir le règne. Comme M^{me} de Bonnevaux, comme la marquise de Sablé, comme M^{me} de Sévigné et sa fille, la duchesse du Maine fut sans doute une cartésienne de cœur, en un temps où le cœur ne se séparait jamais tout à fait de la raison.

¹⁰ Stéphanie-Félicité DU CREST DE SAINT-AUBIN, comtesse DE GENLIS, *Le club des dames ou le retour de Descartes*, Paris, au bureau de la Bibliothèque des romans, 1784, p. 9.

L'almanach de 1721 et l'emblème de la Mouche à miel

Marianne DE MEYENBOURG

Nous avons souhaité, mes collègues du musée de l'Ile-de-France et moi-même, attirer l'attention sur un manuscrit acquis l'année dernière, en 2002 ¹. Cet almanach, composé pour la duchesse du Maine, est relié à l'emblème de la Mouche à miel. Il relate, en mêlant allégories et remarques plus triviales, les menus faits et incidents qui ont pu survenir à la cour de Sceaux pendant les douze mois de l'année 1721. 1721 est une année charnière à Sceaux : après les vicissitudes dues à la conspiration de Cellamare, la duchesse du Maine est parvenue à rassembler sa famille et à reconstituer sa cour.

Le manuscrit était exposé à la Maison de la Mutualité à Paris, où avait lieu la treizième foire internationale du livre ancien. Ce manuscrit ne nous était pas inconnu. D'une part, il était passé en vente à Drouot, sept ans auparavant, mais nous avait échappé, faute de crédits. D'autre part, il avait été signalé et décrit dans *La comédie à la cour* d'Adolphe Jullien. La reliure y est reproduite ainsi que la page concernant le mois de mai ². Jullien indiquait qu'à l'époque, l'almanach faisait partie des collections du marquis de Tréville, alors propriétaire du domaine de Sceaux. Jullien précisait que le marquis de Tréville l'avait acquis, en 1881, lors de la vente de la bibliothèque de Firmin-Didot. Que s'est-il passé ensuite pour que le manuscrit disparaisse pendant presque tout le xx^e siècle ? Nous l'ignorons. Grâce à la générosité conjointe du Conseil général des Hauts-de-Seine (administration de tutelle du musée de l'Ile-de-

¹ *Almanach à l'emblème de la Mouche à miel*, 1721, ms. Musée Ile-de-France (MIDF) inv. 2002.2.1, in-4° (235 x 180 mm), 14 pages.

² JULLIEN (1885), p. 23-26 et planche hors-texte.

France) et du ministère de la Culture via la DRAC-Ile-de-France qui a accordé une subvention, nous avons pu enfin acquérir ce précieux almanach.

Il s'agit d'un manuscrit, parfaitement calligraphié et enluminé sur vélin d'un grain très fin. Chaque page est décorée d'abeilles, de quartiers de lune et d'ornementations végétales ; le tout peint de couleurs variées, à l'aquarelle et à l'or. La reliure est en maroquin olive, doublée de maroquin citron. Les plats sont ornés d'une large dentelle dorée et de quatre abeilles disposées dans les angles ; au centre la marque de la duchesse du Maine : un médaillon à l'emblème de la Mouche à miel. Un résumé de l'histoire de l'ordre de la Mouche à miel est ici nécessaire.

Lorsque la duchesse du Maine fut installée au château de Sceaux, elle rassembla autour d'elle une cour joyeuse, composée de beaux esprits, aristocrates et gens de plume, la plupart académiciens. Pour se les attacher plus étroitement, il lui prit la fantaisie de créer un simulacre d'ordre de chevalerie : « l'ordre de la Mouche à miel ». L'abbé Genest a raconté dans les *Divertissements de Sceaux*³ l'origine de cet ordre qu'il qualifie d'« ingénieuse plaisanterie ». L'idée en avait été donnée par la devise que la duchesse avait adoptée à l'époque de son mariage lorsqu'en raison de sa petite taille, elle était la cible des railleries de M^{lle} de Nantes, sa double belle-sœur⁴. Celle-ci l'avait surnommée « la poupée du sang ». La duchesse du Maine trouva le moyen de répondre à l'insulte avec brio. Tirée de deux vers de l'*Aminte* du Tasse⁵, cette devise qui comparait la duchesse à une abeille⁶ – une mouche à miel –, faisait certes allusion à sa petite taille, mais aussi à son caractère emporté auquel il était prudent de ne pas se frotter : *Piccola si, ma fa pur gravi le ferite* (Petite certes, mais ses blessures sont cruelles). Malézieu, s'inspirant de la devise, composa même une chanson :

L'abeille petit animal
Fait de grandes blessures,
Craignez son aiguillon fatal,
Evitez ses piqûres ;
Fuyez, si vous pouvez les traits
Qui partent de sa bouche.
Elle pique, et s'envole après ;
C'est une Finemouche⁷.

³ *Divertissements*, p. 170-173, 190-197.

⁴ M^{lle} de Nantes (1673-1743) était doublement la belle-sœur de la duchesse du Maine : sœur du duc du Maine, elle était l'épouse du frère de la duchesse, Louis III de Bourbon-Condé, duc d'Enghien puis prince de Condé.

⁵ Torquato TASSO, dit LE TASSE (1544-1595), *Aminta* (1573), acte II, scène I : « *Picciola è l'ape, e fa col picciol morso / Pur gravi, e pur moleste le ferite* » (Petite est l'abeille et pourtant sa petite piqûre / Laisse de grandes et douloureuses blessures).

⁶ Sur le symbolisme de l'abeille, voir Xosé Ramon MARIÑO FERRO, *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, traduit par Gérard GRENET et Christine GIRARD, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 11-15.

⁷ *Divertissements*, p. 359-360. Chanson composée sur l'air de *Joconde* par l'académicien Nicolas de Malézieu, le jour de la fête de Châtenay à l'occasion de laquelle la duchesse du Maine joua le personnage de la servante Finemouche dans la comédie *La Tarentole* du même Malézieu.

L'ordre fut institué le 11 juin 1703⁸. Les chevaliers, au nombre de trente-neuf (quarante avec la duchesse)⁹, tant hommes que femmes, étaient intronisés à l'occasion d'une cérémonie au cours de laquelle ils prêtaient serment d'allégeance à la duchesse. Après lecture des statuts de l'ordre¹⁰, le récipiendaire prononçait les paroles suivantes :

Je jure par les abeilles du mont Hymette, fidélité et obéissance à la dictatrice perpétuelle de l'ordre, de porter toute ma vie la médaille de la mouche, et d'accomplir, tant que je vivrai, les statuts de l'ordre ; et si je fausse mon serment, je consens que le miel se change pour moi en fiel, la cire en suif, les fleurs en orties et que les guêpes et les frelons me percent de leurs aiguillons¹¹.

Le dimanche 3 août 1704, un an après la création de l'ordre, un divertissement, *Le prince de Cathay*, fut donné à l'occasion de la fête de Châtenay. Un pauvre prince de Cathay, le prince de Samarcand, victime d'un sortilège, errait de contrée en contrée. Il arriva enfin dans le palais enchanté de Sceaux où la divine fée Ludovise¹² le délivra du maléfice. Il demanda alors à être reçu dans l'ordre de la Mouche. La scène sept de la pièce n'est autre que la parodie d'une réception dans l'ordre. Les serments prêtés par le prince avaient été « accommodés à diverses circonstances arrivées dans les promenades et dans les amusements de Sceaux »¹³. Le héraut de l'ordre était joué par M. de Bessac, enseigne des gardes du duc du Maine. Vêtu d'une longue robe de satin incarnat, semée de mouches à miel d'argent et portant une coiffure en forme de ruche, il donna alors lecture des sept points du règlement suivant :

1. Vous jurez et promettez une fidélité inviolable, une aveugle obéissance à la grande Ludovise dictatrice perpétuelle de l'ordre incomparable de la Mouche à miel. Jurez, par le sacré Mont Hymette.
2. Vous jurez et promettez de vous trouver dans le palais enchanté de Sceaux chef-lieu de l'ordre de la Mouche à miel, toutes les fois qu'il sera question d'y tenir chapitre ; et cela, toutes affaires cessantes, sans même que vous puissiez vous excuser sous prétexte de quelque incommodité légère, comme goutte, excès de pituite, galle de Bourgogne.
3. Vous jurez et promettez d'apprendre incessamment à danser toutes contredanses, comme furstemberg, pistolet, derviche, pet-en-cul et autres, de les danser encore plus volontiers, s'il le faut, pendant la canicule, que dans les autres temps, et de ne point quitter la danse, si cela vous est ainsi ordonné, que vos habits ne soient percés de sueur et que l'écume ne vous en vienne à la bouche.

⁸ Voir Pierre Ancher TOBIESEN DUBY, *Recueil général des pièces obsidionales et de nécessité* [suivi des] *Récréations numismatiques*, Paris, chez la veuve de l'auteur, 1786, p. 142. et pl. 4, n° 4.

⁹ Quarante, c'est le nombre des académiciens.

¹⁰ Les statuts de l'ordre de la Mouche n'ont pas été conservés.

¹¹ Cité par Pierre Ancher TOBIESEN DUBY, *op. cit.*, p. 142.

¹² Ludovise, surnom de la duchesse du Maine, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon-Condé.

¹³ *Divertissements*, p. 173.

4. Vous jurez et promettez d'escalader généreusement toutes les meules de foin de quelque hauteur qu'elles puissent être, sans que la crainte des culbutes les plus affreuses puisse jamais vous arrêter.
5. Vous jurez et promettez de prendre en votre protection toutes les espèces de mouches à miel, de ne faire jamais mal à aucune, de vous en laisser piquer généreusement sans les chasser, quelque endroit de votre personne qu'elles puissent attaquer, soit joues, jambes, fesses etc. dussent-elles en devenir plus grosses et plus enflées que celles de votre majordome.
6. Vous jurez et promettez de respecter le précieux ouvrage des mouches à miel, et à l'exemple de votre grande dictatrice, d'avoir en horreur l'usage profane qu'en font les apothicaires dussiez-vous crever de réplétion.
7. Vous jurez et promettez de conserver soigneusement la glorieuse marque de votre dignité, et de ne jamais paraître devant votre dictatrice sans avoir à votre côté la médaille dont elle va vous honorer ¹⁴.

La cérémonie de réception s'achevait en effet par la remise d'une médaille d'or suspendue à un ruban de couleur jaune citron. A l'avant figurait le profil de la duchesse du Maine entouré de la légende suivante : « L.BAR.D.SC.D.P.D.L.O.D.L.M.A.M » qu'il faut lire ainsi : Ludovise **BAR**onne De **Sceaux** Dictatrice **Perpétuelle** De **L'Ordre** De **La Mouche** **A Miel** ¹⁵. Au revers une abeille volait vers une ruche, avec en légende, la fameuse devise et en inscription la date de création de l'ordre (1703) ¹⁶. La médaille d'or pesait trois gros soixante grains ¹⁷. Le récipiendaire s'engageait à porter la médaille chaque fois qu'il se trouverait à Sceaux et gare à celui qui la perdait. C'est la mésaventure qui arriva à M^{lle} de Moras ¹⁸. On menaça de la chasser de l'ordre pour sa négligence. Malézieu retrouva la médaille. Il la dissimula dans un pâté qu'il fit servir à la table de la duchesse accompagné du poème suivant :

Je possède un trésor dont Moras est indigne :
 Qui n'a pu le garder, ne le méritait pas ;
 Mais par une faveur insigne
 Urgande l'offre en ce repas
 A celle qui pourra par une chansonnette
 Vanter plus dignement les charmes de Laurette ¹⁹.

¹⁴ *Id.*, p. 191-195.

¹⁵ Voir Victor ADVIELLE, *Histoire de la ville de Sceaux*, Sceaux, Imprimerie Charaire, 1883, p. 294-297.

¹⁶ Dans la *Collection historique des ordres de chevalerie civils et militaires [...] suivie d'un tableau chronologique des ordres éteints*, Aristide-Michel PERROT (éd.), Paris, A. André – J.-P. Aillaud, 1820-1846, l'éditeur indique (p. 281, pl. XXXIX, n° 29) une autre forme de la médaille, proche des fers de reliure : une abeille volant vers une ruche.

¹⁷ Le musée de l'Île-de-France conserve une réplique en argent de la médaille (MDF inv. 50.24.5/6, diam. 3 cm). Le musée de la Légion d'honneur conserve trois exemplaires de la médaille frappés dans trois métaux différents : or (inv. 06918), argent (inv. 1942), bronze ou étain (?) (inv. 0413).

¹⁸ *Divertissements*, p. 309-310.

¹⁹ Laurette : un des pseudonymes de la duchesse du Maine. A l'instar des habitués de l'hôtel de Rambouillet, les chevaliers et les chevalières de l'ordre de la Mouche à miel avaient adopté des pseudonymes. La bibliothèque municipale de Rouen conserve un ensemble de lettres échangées entre le « curé » (Malézieu) et le grand artificier (le président de Mesmes) (fonds LEBER, cote 5818/117 pièces).

Pour que M^{lle} de Moras puisse récupérer sa médaille, Malézieu l'aïda à composer cette chanson :

Pour un tel prix sur le Parnasse,
Anacréon, Virgile, Horace,
Combattraient inutilement,
Si, pour remporter la victoire,
Il faut vous chanter dignement,
Aucun n'en peut avoir la gloire.

Lorsque s'offrait une possibilité d'être reçu dans l'ordre, les prétendants affluaient. Le cas se produisit en 1712, alors que Rose Delaunay venait d'entrer au service de la duchesse du Maine en simple qualité de femme de chambre ²⁰. Le président de Romanet l'emporta sur les comtesses de Brassac et d'Uzès qui se plaignirent de l'irrégularité de l'élection. Rose Delaunay, sans rien en dire à personne, fit circuler un placet. Elle s'amusa pendant quinze jours de l'émoi causé par cet écrit dont l'auteur restait introuvable. Elle finit par composer ces vers qu'elle n'osa cependant produire :

N'accusez ni Genest, ni le grand Malézieu,
D'avoir part à l'écrit qui vous met en cervelle.
L'auteur que vous cherchez n'habite point les cieux.
Quittez le télescope, allumez la chandelle,
Et fixez à vos pieds vos regards curieux ;
Alors, à la clarté d'une faible lumière,
Vous le découvrirez gisant dans la poussière.

Vers 1721, Jacques de La Guêpière construisit pour la duchesse du Maine, le pavillon de la ménagerie ²¹. Il décora les frontons de l'édifice d'éléments rappelant l'ordre : dans une scène pastorale, de nombreuses abeilles s'échappaient d'une ruche. Conjointement à ses armoiries, la duchesse utilisa fréquemment cet emblème de la Mouche à miel sur le cachet de ses lettres ²², les fers de ses reliures ou son argenterie.

Par la gaieté, l'humour, la dérision, elle sut s'attacher un cercle de fidèles. Elle parvint à attirer également des parlementaires comme le président de Mesmes ou le président de Romanet. Mais il ne semble pas qu'il faille voir dans la création de cet ordre des intentions politiques. C'est l'imagination fertile d'Alexandre Dumas qui en fait une société secrète dans *Le chevalier d'Harmental*, roman de cape et d'épée peu connu, inspiré à l'écrivain par la conspiration de Cellamare.

²⁰ STAAL, t. 1, p. 204 et s.

²¹ Voir « Le pavillon de la ménagerie », suite de gravures parues dans *L'architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris et des châteaux et maisons de campagne ou de plaisance des environs [...] bâtis nouvellement par les plus habiles architectes et levés et mesurés exactement sur les lieux*, Paris, Jean Mariette, 1727, t. II.

²² Voir les lettres de la duchesse au chevalier de Saint-Point, ms. MIDF inv. 93.8.1 à 17.

Nous savons, grâce à son inventaire après décès, que la duchesse du Maine possédait un nombre important d'ouvrages, répartis dans ses différentes demeures. On peut évaluer à trois mille le nombre de ses livres²³ ; ce qui situe sa bibliothèque dans une bonne moyenne, en comparaison des quatre mille livres de la marquise de Pompadour et des trois mille livres de la comtesse de Verrue, grande bibliophile de l'époque. Mais actuellement, rares sont les bibliothèques qui possèdent des livres lui ayant appartenu. La Bibliothèque nationale de France n'en a qu'un. La bibliothèque du musée Condé à Chantilly, outre des livres à ses armes, possède deux ouvrages reliés à l'emblème de la Mouche à miel, leurs reliures sont proches de celle de notre almanach²⁴. D'autre part, le musée de l'Ile-de-France a pu récemment acquérir deux ouvrages à ses armes : un manuscrit composé de traductions de poésies de Catulle et une édition du théâtre de Boursault en trois volumes²⁵.

Désormais en possession de l'almanach, nous n'étions pas au bout de nos peines. En effet, il fallait comprendre le sens de poèmes sibyllins dont nous avons, le plus souvent, perdu la clef. L'abbé Genest nous en avertit qui, dans son introduction des *Divertissements*, met en garde les étrangers à la cour de Sceaux. Ceux qui n'ont pas participé directement aux événements ont peu de chance d'en saisir le sens exact. La lecture en elle-même est facile car l'almanach est admirablement calligraphié. Chaque mois occupe une page. En tête un quatrain, sur le modèle des centuries de Nostradamus. Ensuite viennent quatre prédictions correspondant à chaque phase de la lune et qui rappellent en fait des incidents survenus à Sceaux. Si toutes les strophes n'ont pas livré leur secret, l'almanach permet de savoir ce qui est arrivé à la cour de Sceaux au cours de l'année 1721.

²³ Voir Gisèle CAUMONT, « La duchesse en sa bibliothèque », dans *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, p. 47.

²⁴ Antoine VERARD, *Hora* [Heures à l'usage de Rome], Paris, 1500, 96 ff., 68 ill., in-4°. Exemplaire sur vélin, reliure en maroquin citron à l'emblème de la Mouche à miel, semis d'abeilles, exemplaire ayant fait partie de la bibliothèque de Bure, ex-libris de Yemeniz (vente en 1867) ; [Anonyme], *Dessein de l'appartement de Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine à Sceaux*, poème manuscrit, ms. 550 / n° 1117, XVIII^e siècle, 15 ff., in-4°, reliure en maroquin citron, semis d'abeilles, à l'emblème de la Mouche à miel, plats intérieurs en maroquin bleu, dentelle dorée, provient de la bibliothèque de Louis-Philippe au Palais Royal, cachet de la « Bibliothèque du roi / Palais Royal », acquis par le duc d'Aumale lors de la vente des livres de Louis-Philippe, en 1852 ; Melchior DE POLIGNAC, *L'anti-Lucrèce*, traduction du premier livre, en prose française par le duc du Maine, XVIII^e siècle, in-f° aux armes de la duchesse du Maine [Bourbon (branche bâtarde)-Condé], reliure en maroquin olive doublé de maroquin citron, décor doré, provient de la bibliothèque de Louis-Philippe au Palais Royal (« Bibliothèque du roi / Palais Royal »), entré dans les collections du duc d'Aumale par héritage, succession de la reine Marie-Amélie, sa mère, ms. 469/n° 1521.

²⁵ *Traduction de quelques-uns des plus jolis endroits de Catulle*, manuscrit calligraphié sur vélin MIDF inv. 97.11.1., 30 p., in-8° (165 x 100 mm), reliure en maroquin rouge aux armes de la duchesse du Maine ; Edme BOURSALT, *Théâtre*, ms. MIDF inv. 97.27. / 1.2.3., 1725, 3 vol., in-8°, reliure en maroquin citron aux armes de la duchesse du Maine, dédié à la duchesse par la fille de l'écrivain.

Les familiers de la duchesse passent une grande partie du temps à jouer aux cartes. On joue au pharaon ²⁶, au quadrille ²⁷ ou au lansquenet ²⁸, parfois on abandonne les cartes pour le biribi qui est une sorte de loto. Des références aux jeux de société sont données presque chaque mois (en janvier, février, mars, avril, juillet, août, novembre et décembre). On joue, mais on triche. En août, il y a une « prodigieuse quantité de parolis de campagne » ; c'est-à-dire que certains joueurs, faisant croire qu'ils ont les bonnes cartes, bluffent en doublant la mise et voilà la « banque de pharaon en désarroi ». Alors on se dispute et l'almanach rapporte le terrible différend qui oppose le « baron normand » et le « sire de la montagne de Jupiter » (février). Qui sont ces deux personnages ? Il est difficile de le savoir ; les familiers de la cour de Sceaux aimaient se cacher derrière des pseudonymes. En mai, on va jouer aux quilles ²⁹ dans la salle des marronniers qui est un bosquet du parc, puis on file dans le bois de Verrières faire des cavalcades sur les ânes ³⁰. En juin, on escalade des meules de foin, puis on se repose en écoutant un concert de flûtes qui casse un peu les oreilles de l'assistance. En juin toujours, on s'amuse à pêcher des carpes, des perches et des brochets ³¹ dans l'Hexagone (bassin de l'Octogone) et dans le grand canal, si souvent chanté dans l'almanach ³². On va prendre le frais sur ses rives (juin) :

Sur des meules de foin mainte beauté perchée,
Aux rives d'un canal viendra prendre le frais.
Gardez, parmi les fleurs, qu'une abeille cachée,
Ne vous fasse éprouver la pointe de ses traits.

et parfois on s'y aventure en barque (août) :

Sur un vaste canal, une barque superbe,
Fera prendre le frais à la reine de Sceaux :

²⁶ Pharaon : jeu de cartes du nom du roi de cœur.

²⁷ Quadrille : jeu de cartes se jouant à quatre. Sorte de jeu de l'homme, jeu de cartes d'origine espagnole.

²⁸ Lansquenet : jeu de cartes d'origine allemande, introduit en France par les lansquenets, fantassins, mercenaires à l'époque de la Renaissance.

²⁹ Le jeu de quilles était un des jeux favoris de la cour de Sceaux. Le premier intermède de la quatrième Grande Nuit mettait en scène un tableau vivant de jeu de quilles.

³⁰ Ce divertissement s'est poursuivi jusqu'au xx^e siècle avec les guinguettes de Robinson.

³¹ La pêche était une des distractions favorites de la cour de Sceaux, voir *Suite du journal des pêches de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le comte d'Eu à Sceaux*, ms. MIDF 38.11.1, 1773, 58 p., in-4°, reliure en maroquin vert aux armes du duc de Penthièvre. L'intendant Pierre-Jacques Brillon indique que le duc du Maine « s'était bien amusé à pêcher, et qu'en sa présence plusieurs personnes avaient pris des carpes » (BRILLON, 10 sept. 1718).

³² Voir Jacques RIGAUD, *Vue des parterres de Sceaux et du grand canal dans l'éloignement*, gravure, 1736, MIDF 61-7-1 ainsi que la *Suite des divertissements*, p. 117 : « Vers de M. de Malézieu, qu'il fit à une promenade sur l'eau, où il tenait le gouvernail, le jour qu'il fut rétabli auprès de M. le duc du Maine, par Madame la duchesse du Maine / Voyez ce vieux pilote, échappé du / naufrage, / Que Vénus de sa main replace au gouvernail ».

Telle était la Vénus que célébra Malherbe ³³,
Quand ses charmes naissants brillèrent sur les eaux.

Vénus ³⁴, c'est la duchesse. Comme toute la littérature de Sceaux, l'almanach est rempli de flatteries à son égard. On en profite pour rebaptiser les modestes ruisseaux qui se jettent dans le grand canal : le ru de Châtenay devient « le Lakanotrophos » (janvier et octobre) et le ru d'Aulnay, « le Pinalagoïs » (octobre) ³⁵. En juillet, on se souvient des observations astronomiques que l'on faisait près du vieux moulin « d'où [l'on observait] des cieus le lumineux lambris » ³⁶. Et puis, on reprend les éternelles querelles philosophiques (juillet) ³⁷ :

Dernier quartier le 16 à 5 heures 52 m. du matin. Grande dispute sur l'immortalité de l'âme, et sur le sentiment de Descartes, touchant l'âme des bêtes.

On se livre à des calculs grâce aux tables éditées par François Barrême ³⁸ (juin) ³⁹ :

Dernier quartier le 16 à 6 heures 31 m. du soir. Dissertations sur les carrés magiques, et consultation faite à Barrême pour savoir si douze multiplié par un demi, produit six.

Mais on attend la pleine lune pour reprendre les leçons de grec et de latin données par Malézieu (juillet) ⁴⁰ :

³³ La seule mention de Vénus dans l'œuvre de François Malherbe (1555-1628), qu'il appelle « la Cythérée » se trouve dans l'ode de bienvenue à la reine Marie de Médicis (*A la reine sur sa bienvenue en France, ode présentée à sa majesté à Aix*, 1600).

³⁴ Le président Hénault écrit ironiquement : « on croirait que cette princesse était la beauté même : c'était la Vénus flottant sur le canal et on prendrait pour la figure ce qui n'était donné qu'aux charmes de sa conversation » (HÉNAULT, p. 131).

³⁵ Voir *Nouveau plan des jardins de Sceaux-Penthièvre*, par P. CHAMPIN et E.F. CICILLE, MIDF 84.58.73, 1785, plan gravé.

³⁶ Malézieu et la duchesse du Maine avaient coutume de faire des observations astronomiques. Le musée de l'Île-de-France conserve un tableau de François de Troy montrant *La leçon d'astronomie de la duchesse du Maine*. Voir aussi la *Suite des divertissements*, p. 38 : [poème] « Pour madame la duchesse du Maine, une fois qu'elle voulait observer l'étoile de Vénus. / Pour observer dans vos jardins, / La lunette est tirée / Sortez du salon des festins, / On verra Cythérée. / Oui, finissons ce long repas, / Princesse incomparable; / Vénus ne se lèvera pas, / Tant que vous tiendrez table ».

³⁷ Voir *Suite des divertissements*, p. 65 : « Chanson de M. de Malézieu, pour M. l'abbé de Chaulieu qui réfutait la démonstration de Descartes sur la distinction du corps et de l'âme ».

³⁸ François Barrême (Lyon vers 1640 – Paris 1703), mathématicien français, auteur du *Livre des comptes faits* (1670). Il eut l'idée d'éditer des tableaux numériques donnant le résultat de certains calculs afin de faciliter les opérations d'arithmétique usuelles.

³⁹ Jeu d'esprit, chiffres ou lettres disposés en carré et ayant un sens ou un rapport dans tous les sens.

⁴⁰ Malézieu donnait à la duchesse du Maine des leçons de grec et de latin. Son intendant indique : « Elle traduisait des endroits de Virgile et de Cicéron. M^{lle} de Launay tenait et ouvrait dans le besoin le dictionnaire » (BRILLON, 6 mai 1722). Les versions latines étaient un des passe-temps favoris du duc du Maine.

Pleine lune le 9 à 8 heures 47 min. du matin. Explication d'Homère, de Sophocle, d'Euripide, de Térence, de Virgile etc. faites sur le champ par Messire Nicolas curé de Chartrainvilliers en Beausse.

Dès février, on a recommencé les loteries poétiques et littéraires ⁴¹ qui plaisent tant à la duchesse :

Dernier quartier le 19 à 11 heures 51 m. du matin. La lune dans la tête du Serpente annonce loteries qui n'enrichiront personne, mais en même temps débordements de sonnets, énigmes, rondeaux, contes, et autres pièces curieuses, très utiles au public.

et en juin, on se casse la tête ⁴² :

Pleine lune le 10 à une heure 49 m. du matin. Plusieurs cervelles en grand risque de faire le saut par explications de logogriphes.

En mars la cour de Sceaux s'enflamme pour les virelais ⁴³ de Malézieu à qui l'on donne toujours le sobriquet de « vieux curé » :

Nouvelle lune le 27 à 10 heures 2 min. du soir. Le renouvellement de la lune renouvellera les virelais enterrés depuis longues années. Un vieux curé en produira une couple qui feront grand bruit par le mérite du sujet qui en sera la première occasion.

En décembre entre deux conversations, on reprend la composition des proverbes en vers et prose. On se souvient toujours avec la même indignation que l'abbé Genest avait refusé de faire des vers pour la duchesse (février). On évoque le passé et en particulier les Grandes Nuits de Sceaux. La cinquième qui avait eu lieu au pavillon de l'Aurore avait laissé un souvenir inoubliable (mai) ⁴⁴ :

⁴¹ Loteries littéraires ou poétiques, un des jeux favoris de la duchesse. Voir *Suite des divertissements*, p. 90-97. Par tirage au sort les participants devaient composer qui un conte, qui un rondeau, qui un sonnet etc. Souvent Malézieu venait au secours de ceux qui étaient à court d'inspiration. voir *Suite des divertissements*, p. 81 où Malézieu explique en vers les difficultés de la composition du « Rondeau » ; voir aussi p. 91 : « Rondeau, Madame, est une étrange pièce » et p. 94 : « Au même instant qu'elle commande / Une ode, un sonnet, un rondeau / Pour satisfaire à sa demande / S'élève un poète nouveau ».

⁴² Jeu littéraire : énigme où l'on donne à deviner plusieurs mots formés des mêmes lettres.

⁴³ Virelai : poème du Moyen Age, sur deux rimes. Voir *Suite des divertissements*, p. 82-83 : « Virelai de M. de Malézieu, adressé à Madame la duchesse du Maine, pour Madame la princesse de Conti, la jeune qui avait demandé un modèle de ces sortes d'ouvrages. [...] Deux rimes faut employer seulement ».

⁴⁴ Allusion à la cinquième Grande Nuit de Sceaux qui eut lieu au pavillon de l'Aurore, en mai ou juin 1714, sous la conduite de la duchesse du Maine et du président de Mesmes : le sommeil, chassé du château par une bruyante compagnie, se réfugie au pavillon de l'Aurore. Mais il est poursuivi par le lutin de Sceaux qui l'en déloge (paroles de Malézieu, musique de Mouret). Au deuxième intermède, Zéphyr et Flore distribuent des bouquets de fleurs (paroles de Malézieu, musique de Mouret). Le troisième intermède met en scène Vertumne et Pomone (paroles de l'abbé Genest, musique de Marchand). La fête se termina par un joyeux banquet.

Venez, couple amoureux, venez, Zéphyr et Flore,
 Répandez vos parfums, paraissez en ces lieux,
 Tels qu'on vous vit paraître au palais de l'Aurore
 Lorsque la Grande Nuit y rassembla les dieux.

Le 7 août, un soir de pleine lune, les chevaliers de la Mouche à miel renouvellent leur serment de noctambules :

Les officiers et officières de l'ordre de la Mouche, renouvelleront le serment de chasser honteusement le dieu du sommeil et de veiller jusqu'à extinction et tant que mort s'ensuive.

Bien sûr, on évoque les grands malheurs survenus à la suite de la conspiration de Cellamare mais c'est à demi-mot ; on s'attriste des trahisons (novembre) :

Premier quartier le 26, à 5 heures 51 m. du matin. Nombre innombrable d'ingrats qui méconnaîtront leurs bienfaiteurs, qui se méconnaîtront eux-mêmes, et qui seront assez sots pour croire qu'on ne les connaît pas pour ce qu'ils sont.

et en décembre, on aimerait sonder le cœur humain et découvrir :

un excellent microscope pour distinguer jusqu'au moindre repli du cœur humain et discerner les faux amis d'avec les véritables.

On espère la reprise de la fête annuelle de Châtenay (juillet) qui avait lieu début août ⁴⁵ :

L'éclipse du soleil qui arrive ce jour, et qui sera fort légère, dénote qu'une fête qui a été célébrée pendant plusieurs années, et interrompue par le plus grand des malheurs, pourra bien dans la huitaine paraître dans sa première solennité par la conjonction de Mars avec Vénus, quoique le calcul de quelques astrologues ne s'y accorde pas.

Ces fêtes ont été longuement décrites dans le premier volume des *Divertissements de Sceaux*. En octobre, Nicolas de Malézieu peut enfin retrouver Ludovise ⁴⁶, l'assurer de sa fidélité ⁴⁷ et l'inviter chez lui, à Châtenay ⁴⁸ :

⁴⁵ La duchesse du Maine avait coutume d'assister à la fête de Châtenay qui avait lieu au début du mois d'août. Les *Divertissements* décrivent plusieurs de ces fêtes. Elles furent probablement interrompues lors de la disgrâce des Maine. Voir *Suite des divertissements*, p. 27-29 : « Nous n'avons point vu, cette année, / De Châtenay la fête ramenée, / [...] Loin d'ici cruels orages, / Prenez ailleurs votre cours/ [...] Pour une fête si belle, / Revenez, danses et jeux ».

⁴⁶ Sur l'emprisonnement puis l'exil à Etampes de Malézieu, voir *Suite des divertissements*, p. 74-76, 78-80, 104-106 et 117, chansons composées pour le retour de Malézieu : « C'est ma princesse qui m'éclaire ; / C'est le seul astre que j'attends ; / Je vais revivre à sa lumière. / C'est vous qui me rendez la vie, / Que mille maux m'avaient ravie ». Mais c'est seulement en juin 1722 qu'il pourra retrouver sa charge de secrétaire général des Suisses auprès du duc du Maine (lettre de Le Blanc à la duchesse du Maine du 20 juin 1722, dans les *Archives de la Bastille*, François RAVAISSON-MOLLIEN [éd.], Paris, [s. éd.], 1882, vol. 13).

⁴⁷ Malézieu fut placé, grâce à Bossuet, comme précepteur auprès du duc du Maine. Il se mit au service de la duchesse lorsque celle-ci épousa le duc, en 1692. Il y a donc quarante et un ans qu'il est au service du duc et vingt-neuf seulement au service de la duchesse.

⁴⁸ Voir *Suite des divertissements*, p. 53 (« Chanson de M. de Malézieu, faites chez lui un jour de mardi gras, qu'il donnait à souper à monsieur et à madame la duchesse du Maine ») :

Pleine lune le 5 à midi 16 minutes. Dans deux jours, un personnage tombé dans de grands malheurs, après quarante et un ans de fidélité, renouvellera les vœux qu'il a faits de finir ses jours au service de Ludovise.

Dernier quartier le 13 à 9 heures 50 m. du matin. La reine des Sebusiens ira prendre un repas frugal dans un château qui tient fort de la Maison Plate⁴⁹, situé entre le Pinalagoïs et le Lakanotrophos.

Un frugal repas est tout à fait ce qu'il faut à la duchesse qui, le mois précédent, en septembre, est allée faire bombance « à l'enseigne des trois Reines » où elle s'est régälée :

Repas somptueux donné à l'enseigne des trois Reines, où par merveille qui tient de l'enchantement, chats lardés, tête de mouton avec ses cornes, potages à la morue, salades de chardons, musique de cabaret, chansons de Pont-Neuf, seront subitement convertis en perdreaux, bisques, excellents ragoûts, bonne harmonie, et chansons veturiennes.

Il faut dire qu'elle ne parvenait pas à oublier – cela l'empêchait même de dormir – que pour la Semaine Sainte on l'avait forcée à jeûner. Elle en parlait sans cesse au cours des repas pris dans le petit appartement (mai) :

Dernier quartier le 12 à 6 heures 9 m. du matin. Grande insomnie travaillera la même personne depuis la Semaine Sainte jusqu'à la fin de ce quartier, pour l'avoir forcée à jeûner et privée de poisson le jour du Vendredi Saint.

En avril, pour faire quelques économies, la duchesse est contrainte de vendre un veau de sa ménagerie⁵⁰, un veau bien gras, pas un veau maigre comme un veau de lait. La vente des animaux de la ferme est confirmée dans le journal de l'intendant Brillon :

Dernier quartier le 19 à une heure 40 m. du matin. Mercure fort proche du soleil, le sextil de Saturne, et le trine aspect de Vénus réduiront très puissante princesse pour subvenir à besoins pressants de ménage, de vendre un veau mieux nourri qu'un veau mongane, au grand regret de la ménagère du moulin.

Mais en juillet, elle n'hésite pas à supprimer l'enclos des ânes pour faire construire un nouveau pavillon par Jacques de La Guépière. La duchesse souhaitait un nouveau lieu pour jouer au biribi :

Des ânes du pays l'antique patrimoine,
D'où j'observai des cieux le lumineux lambris,
Au lieu d'orge, de blé, de farine ou d'avoine,
Verra dans son enclos, cartes et biribis.

« Ici, point de magnificence / La frugalité, l'innocence ont assaisonné ce repas » et p. 78 « Chanson de M. de Malézieu, faites à Châtenay la première fois que madame la duchesse du Maine fut le voir au retour de son exil ».

⁴⁹ Il s'agit de la maison de Malézieu à Châtenay où eurent lieu les premières fêtes. Elle est citée dans les *Divertissements*. Le duc du Maine lui avait offert la seigneurie de Châtenay. Le musée de l'Ile-de-France conserve l'inventaire après décès de Malézieu, décrivant cette maison.

⁵⁰ A propos de la ménagère, Brillon écrivait : « J'ai dit un mot de la ménagère de Sceaux qui fait payer au prince toute la dépense de la ménagerie et reporte le profit à mad. la duchesse du Maine. C'est une chose que le prince ignorait » (BRILLON, 3 mars 1717).

Les ânes protestèrent avec indignation. Malézieu se fit leur député par l'entremise d'un poème paru dans la *Suite des divertissements de Sceaux*⁵¹. A propos d'âne⁵², tout le monde se souvenait en riant de la bévée d'une familière de la cour de Sceaux, « une dame à poitrine délicate », qui avait essayé de traire un âne pensant que c'était une ânesse (août) :

Premier quartier le premier à une heure 24 m. du matin. Vénus rétrograde fera par un effet rétroactif de cent deux jours à compter du présent, que dame à poitrine délicate voulant prendre lait d'ânesse, se mettra en devoir sur le grand chemin de Paris d'appréhender au corps un animal à longues oreilles, qu'elle découvrira par la connaissance du sexe malpropre à fournir du lait.

Mais l'hiver arrive, la petite cour a froid et commence à s'enrhumer (octobre) :

Nouvelle lune le 21 à une heure 51 m. du matin. La lune renouvelant en opposition avec Mars, causera grande abondance de roupies.

Il est grand temps de regagner l' Arsenal à Paris. On loue des chevaux, on empile sur des charrettes, coffres et paquets et on embarque la valetaille : les femmes de chambre et les valets sans oublier les cuisiniers (octobre) :

Premier quartier le 27 à 9 heures 25 m. du soir. Multitude de coffres et paquets, charrettes, fiacres etc. pour embarquer femmes et valets de chambre avec le fameux Persan, troupe de chevaux de louage pour cuisiniers, le tout pour prendre leur chemin vers la grande ville de Lutèce.

Arrivés à l' Arsenal⁵³, « le palais où l'on forge les bombes », les familiers constatent que les travaux d'aménagement ne sont toujours pas finis. Il s'agit des travaux de Germain Boffrand⁵⁴ entrepris à la demande du duc du Maine (novembre) :

⁵¹ La clef de cette strophe est donnée par le poème de Malézieu (*Suite des divertissements*, p. 59-60) : « Vers de M. de Malézieu qui furent chantés le même jour à la ménagerie. Pour entendre cette plaisanterie il faut savoir que le salon de la ménagerie où l'on mangeait, avait été autrefois un moulin ». La duchesse du Maine fit supprimer l'enclos des ânes qui servaient au meunier lorsqu'elle fit construire son pavillon à la place du moulin.

⁵² On peut ici faire allusion à une lettre de Voltaire, adressée à la duchesse du Maine qui pendant sa captivité en Bourgogne avait apprivoisé un âne : « Vous avez, dit-on, Madame, trouvé dans votre château le secret d'immortaliser un âne / Dans ces murs malheureux votre voix enchantée / Ne put jamais charmer qu'un âne et les échos : / On vous prendrait pour une Orphée : / Mais vous n'avez point su, trop malheureuse fée, Adoucir tous les animaux » (VOLTAIRE, *Lettre à la duchesse du Maine*, [ca. janv. 1720] (D89)).

⁵³ L' Arsenal où le duc du Maine, grand maître de l'artillerie, avait un logement de fonction. Voir *Suite des divertissements*, p. 41 : « Chanson de M. de Malézieu faite à table, à la petite maison de l' Arsenal » : « Grand maître de l' Artillerie, / [...] Faut-il attendre qu'on te prie, / Suis l'exemple que nous donnons. / L' Arsenal devient réfectoire, / Foin de la poudre et du canon, / Songe seulement à bien boire ».

⁵⁴ En 1715, le duc du Maine avait confié à Germain Boffrand (1667-1754) l'aménagement de nouveaux appartements. La conspiration de Cellamare interrompit les travaux qui ne furent jamais achevés. Vers 1729, la duchesse du Maine fit construire un pavillon, belvédère en bordure de la Seine.

Retournez au palais où l'on forge les bombes.
 Le neuf gémit encore sous le pic des maçons ;
 Tenez-vous près du feu, jouez au jeu de Dombes ⁵⁵,
 Et du corne expirant ressuscitez les tons.

Mais peu importe les coups de marteau, on reprend les parties de lansquenets et de pharaons ; les querelles de jeux recommencent (novembre) :

Nouvelle lune le 19 à une heure 26 m. du soir. Aventures cruelles arrivées au jeu produiront nouveaux serments, qui seront aussi mal gardés que les précédents.

La duchesse ayant du mal à se remettre au latin, on choisit de lui faciliter les choses en joignant l'utile à l'agréable :

Pleine lune le 4 à 2 heures 29 min. du matin. Une dame fera grand progrès dans la langue latine, et pour lui en faciliter l'usage, on écrira les principales délicatesses de cette langue sur des cartes de pharaon.

Voilà une année bien remplie, mais une année de transition car il y manque la danse et surtout le théâtre.

Qui est l'auteur du manuscrit ? On l'ignore car le manuscrit n'est pas signé. Il n'est pas non plus accompagné d'une dédicace. Qui en a eu l'idée et dans quelles circonstances a-t-il été composé ? On l'ignore aussi. Mais on reconnaît souvent le style de Malézieu et son humour grivois, comme au mois de janvier par exemple :

Le sextil de Mercure, et le trine aspect de la lune causera grands débats entre les seringues et les lancettes, dont souffriront plusieurs derrières très innocents.

Les concordances sont nombreuses entre l'almanach et la *Suite des divertissements de Sceaux* où l'on retrouve nombre de poèmes et chansons de Malézieu. L'almanach a aussi pu être écrit à plusieurs mains. Malézieu, Rose Delaunay et, pourquoi pas, la duchesse elle-même auraient pu y collaborer, peut-être d'autres familiers encore. Les vieux complices ne sont plus là : l'abbé Genest est mort en 1719, l'abbé de Chaulieu en 1720 et le duc de Nevers qui a fourni beaucoup de vers pour le premier volume des *Divertissements* a disparu en 1717.

Que la duchesse ait souhaité avoir un almanach, n'est pas étonnant car la mode était aux almanachs. Elle avait créé un ordre de chevalerie de fantaisie, elle pouvait bien s'amuser aussi à avoir un almanach de fantaisie. La facture de son almanach est originale. C'est en fait une suite de douze poèmes, autant que de mois. Il s'inspire par le style, tout en étant très différent, des almanachs ⁵⁶ de l'époque les plus répandus comme *L'almanach royal* ou *Le messenger boiteux de Bâle*.

⁵⁵ Le duc du Maine était prince souverain de Dombes et Malézieu était son chancelier.

⁵⁶ Almanach : calendrier annonçant les lunaisons, les fêtes mobiles et les saisons. Les almanachs existent depuis l'Antiquité. L'invention de l'imprimerie a entraîné leur développement. Le colportage a assuré leur diffusion partout dans les campagnes. Ils ont été complétés par des informations pratiques, météorologiques ou astronomiques. *L'almanach royal* a fourni à partir de 1698 des listes de personnes composant les grands services de la cour et de l'administration du royaume. *Le messenger boiteux* qui paraît en français à partir de 1707, fut l'un des plus populaires. *Le messenger boiteux* était composé de trois parties : un

Les prédictions faites dans l'almanach de la duchesse n'ont pas eu de mal à se réaliser ; et pour cause, on peut affirmer qu'il ne fut pas composé avant 1721 mais après. En effet, il est fait référence à des faits très précis que l'histoire a retenus. Par exemple, en février, il est prédit l'événement suivant :

Une gentille comtesse à conscience timorée, ne laissera pas de souhaiter la mort du pape dans l'espérance d'un jubilé pour la relever d'un serment téméraire.

et en mai :

La lune dans son nœud, et Mars conjoint aux étoiles d'Aquarius annoncent la prochaine création du premier des vicaires, et l'absolution, tant désirée du serment de la comtesse.

Qui est la « gentille comtesse à conscience timorée » ? Nous ne le savons pas, M^{me} de Chambonas peut-être, dame d'honneur de la duchesse du Maine. Quelle est la teneur de son serment ? Nous l'ignorons aussi. Mais ce qui est sûr, c'est que le pape Clément XI meurt le 19 mars 1721 et que le pape Innocent XIII est élu le 8 mai. La prédiction s'est bien réalisée. En avril on prédit aussi :

Avant que d'Ariès commence la carrière,
L'envoyé du Croissant traversera Paris ;
Et des fiers Ottomans la nation guerrière,
Y viendra faire hommage au monarque des lys.

Et effectivement, le 21 mars 1721, le jeune roi Louis XV, « monarque des lys », reçoit au Louvre en grand appareil, Mehemet Effendi ambassadeur extraordinaire de la Porte ottomane. Le peintre Coypel fils va d'ailleurs immortaliser la rencontre et le *Mercur*, se faire l'écho des péripéties du voyage⁵⁷.

Que Malézieu, après un an de Bastille et quelques mois d'exil à Etampes, à la suite de la conspiration de Cellamare, se soit remis à versifier pour la duchesse n'a rien d'étonnant car en la revoyant il s'était écrit :

calendrier indiquant les fêtes religieuses et les lunaïsons, une éphéméride avec des prédictions météorologiques et des indications astrologiques sur l'agriculture et la santé et enfin des textes relatant des événements divers : faits historiques, faits divers et anecdotes arrivés dans l'année précédente.

⁵⁷ Allusion à l'ambassade extraordinaire de Mehemet Effendi, grand trésorier de l'Empire ottoman, envoyé du sultan Achmed III qui régna de 1703 à 1730. Arrivé en France par Toulon en novembre 1720, Mehemet Effendi, en raison de la peste qui sévissait en Provence, n'arriva à Paris que le 8 mars 1721. Il fut reçu par le roi, au cours d'une audience solennelle, le 21 mars 1721. Il passa cinq mois à Paris et visita Saint-Cloud, Versailles, Marly, Meudon et Chantilly. Il prit congé du roi le 19 juillet. Le 20 juillet, son fils fut reçu par Charles-Antoine Coypel qui travaillait à un grand tableau représentant « l'audience solennelle du roi accordée à Mehemet Effendi, ambassadeur de la Porte ottomane ». Une esquisse avait été faite et on prévoyait de faire tisser cette scène, à la manufacture des Gobelins. On peut rappeler que le prince de Dombes était parti en Hongrie combattre les Turcs (1718). Voir la « Chanson de M. de Malézieu pour M. le prince de Dombes à son retour de Hongrie », *Suite des divertissements*, p. 69.

Oui, oui, j'oublie et ma captivité,
Et mes soucis, mes ans, et ma colique.
Songer convient à soulas et gaieté,
Quand je revois votre face angélique ⁵⁸.

Cet almanach n'a pas livré tous ses secrets. Mais il est à ranger à côté des deux volumes des *Divertissements de Sceaux* pour comprendre l'état d'esprit qui régnait à la cour de la duchesse du Maine.

⁵⁸ Voir le « Rondeau de M. de Malézieu », *Suite des divertissements*, p. 80.

Les *Divertissements de Sceaux* face à la querelle des Anciens et des Modernes

Ioana GALLERON-MARASESCU

Confronter les *Divertissements de Sceaux* à la querelle des Anciens et des Modernes pose, de prime abord, un problème de légitimité. En effet, les pièces produites à la cour de la duchesse du Maine semblent se situer d'emblée hors du débat et ce, à plus d'un titre. La tradition fondée par le XVIII^e siècle veut que la littérature galante oscille entre ces deux pôles. Ainsi Alain Genétiot note que « les mondains [sont] les premiers Modernes » par leur désir de plaire avec un élégant badinage, tout en étant « également les Anciens, des doctes versés dans les traditions littéraires antiques et contemporaines, conscients que la littérature est d'abord un art de mémoire, même s'ils cachent leur savoir par crainte du pédantisme »¹.

En outre, quels que soient les préjugés favorables ou défavorables permettant de juger les œuvres des deux partis, nul ne niera que celles-ci ne se réclament de la « grande littérature », celle qui a pour vocation de plaire à un large public contemporain, de l'instruire, et d'affronter les siècles. De telles ambitions ne furent jamais celles de la littérature mondaine qui s'écrit dans et pour un cercle restreint, qui est fille et forme du loisir, qui constitue, enfin, une monnaie d'échange pour « légitimer sa présence au sein du groupe »². Cette description convient parfaitement aux *Divertissements* si l'on en croit la préface dans laquelle l'abbé Genest en déconseille ouvertement la lecture « à ceux qui ne connaissent ni Sceaux, ni les personnes qui y habitent » ! Quelle que soit la mauvaise foi qui sous-tende cette restriction du public, l'image des *Divertissements* comme œuvre confidentielle, créée en marge de la République

¹ Alain GENÉTIOT, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 512.

² Nicole MASSON, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 7.

des Lettres, ne manque pas de s'imposer au lecteur moderne. Comment l'insérer, dès lors, dans le débat public le plus important qui se déroule à cette époque au Parnasse, au cœur symbolique de cette communauté pan-européenne de nourrissons professionnels des muses ?

Dans l'histoire de la littérature mondaine, les *Divertissements de Sceaux* représentent un moment de transformation importante de ses codes. On n'y pratique plus tout à fait les mêmes genres : la poésie conventionnellement galante connaît une nette perte de vitesse, au profit de la montée en puissance des chansons à boire ; on privilégie la veine « marotique » au détriment de l'attirail pétrarquiste traditionnel ; et, surtout, on ne s'y rencontre plus, ou pas seulement, afin de construire ensemble une nouvelle Arcadie, dans laquelle la poésie constituerait « un divertissement heureux qui permet[trait] de se retrouver et de se ressourcer loin des *officia*, tout en restant dans le monde »³.

Les raisons que l'on peut invoquer afin de rendre compte de ces évolutions de la poétique du loisir mondain sont multiples. Le rôle « politique » de la cour de Sceaux vient le premier à l'esprit, par contraste avec la Chambre bleue dont se réclamait pourtant la petite-fille du Grand Condé. Que l'on voie dans l'installation de la duchesse à Sceaux une fronde vis-à-vis de Versailles, ou que l'on y reconnaisse une manœuvre accomplie avec l'accord du roi, elle procède toujours d'un désir, voire de l'urgente nécessité, d'étayer le prestige nobiliaire de la famille. Le bel esprit est donc convoqué dans un but somptuaire précis, tout comme les ressources de l'architecture et des autres arts. Il est dès lors naturel de constater dans les *Divertissements* une thématique constante des échanges autour de la famille ducale, si différente de la polyphonie des productions galantes du siècle précédent. Si, en dehors de leur face à face avec la duchesse, ou en dehors de sa surveillance, les hôtes de Sceaux ne semblent pas avoir eu envie de communiquer entre eux, c'est parce que le miroir des *Divertissements* n'a pas été conçu afin de refléter cette réalité.

Une autre raison doit certainement être cherchée du côté de l'influence exercée sur Sceaux, pour ainsi dire « de l'extérieur ». A la différence d'un Voiture, les « âmes du rond » recrutées par le duc et la duchesse du Maine ont déjà une riche carrière derrière elles au moment où elles mettent leur plume à leur service. Des relations idéologiques et de reconnaissance unissent Genest et Malézieu à d'autres cercles et à d'autres protecteurs, avec lesquels ils ne rompent jamais tout à fait, même aux moments de leur plus complète soumission à leurs altesses sérénissimes. Le Petit Concile de Bossuet constitue l'exemple le plus éclatant de cette « double nationalité » que les nègres de la duchesse ont su conserver et dont ils ont su féconder la poésie mondaine des *Divertissements*. C'est dans la perspective de la christianisation des mœurs, propre à ce cercle dévot, que l'on peut probablement expliquer le recul de la poésie « d'amour », mentionné plus haut.

Mais le pari des pages qui suivent consiste à essayer de dégager de la querelle un troisième type d'influence, plus proprement littéraire, responsable de la transformation de la littérature galante à Sceaux. Les *Divertissements* ne naissent pas seulement à la croisée d'un modèle de sociabilité lettrée avec des visées politiques et des partis pris

³ Alain GENÉTIOT, *op. cit.*, p. 509.

moraux : que seraient-ils de plus, dans cette perspective, qu'un objet de l'histoire des mœurs, pire, une curiosité ? Peu ou prou, ils participent à la réflexion esthétique dans laquelle toute la littérature de l'époque se trouve engagée et tirent leur intérêt des réponses auxquelles ils font écho ou qu'ils permettent d'affiner.

De quel côté se situe Sceaux ? On dispose, pour répondre à cette épineuse question, d'un faisceau d'indices discordants qui renvoient le plus souvent sur la piste des Anciens, sans complètement laisser de côté celle des Modernes.

Dans la *Chambre du sublime*, offerte au duc du Maine en janvier 1675, Racine et Boileau contemplent avec dédain, aux côtés de leurs majestés, Perrault et Quinault cavalièrement chassés à coups de balai. Du côté de la duchesse, on se souviendra de l'emploi de La Bruyère en tant que précepteur dans la maison des Condé. Comme bon nombre d'aristocrates de la fin du XVII^e siècle, le duc et la duchesse ont été élevés dans un milieu où la nourriture antique est à la fois plus riche et plus facilement disponible qu'au temps de leurs prédécesseurs.

Le choix de Genest et de Malézieu comme factotums constitue également une preuve plus ou moins directe de l'attachement aux Anciens. Les deux intellectuels possèdent une solide culture grecque et latine qu'ils sont invités à exploiter à Sceaux, contrairement à l'usage jadis communément admis dans la Chambre bleue. La duchesse ne craint plus de s'ennuyer en faisant lire par les érudits des œuvres antiques, qui deviennent volontiers ses passe-temps :

Ne sait-on pas que les beaux-arts, aussi bien que les sciences les plus élevées vous ont ouvert tous leurs secrets ? Ignore-t-on, madame, que vous avez entendu les narrations des Homères et des Virgiles ; que les Térences, les Sophocles, les Euripides ont rappelé devant vos yeux les plus beaux spectacles de Rome et de la Grèce ⁴ ?

Plus encore, elle cherche à communiquer son nouveau goût à ses pairs, soit en organisant, comme nous le raconte la préface de *Joseph* par Malézieu, des séances plus ou moins impromptues de traduction, soit en incarnant sur les planches des héroïnes antiques comme cette Iphigénie très fidèle à son original grec dont son maître d'astronomie fait don à la culture française de l'époque ⁵.

Dans les *Divertissements*, quelques vers issus des Grandes Nuits attestent une prise de position décidée en faveur des Anciens. Au cours de la neuvième Nuit, organisée par M. de Caumont et M^{me} la duchesse de Brissac ⁶, le public est invité à assister à un

⁴ Charles-Claude GENEST, « A son Altesse Sérénissime, Madame la duchesse du Maine, souveraine de Dombes », dédicace de la tragédie de *Joseph*, Paris, Etienne Ganeau et Jacques Etienne, 1711, [n.p.].

⁵ « Chanson de M. de Malézieu, chantée par M^{lle} Journet après que son altesse sérénissime, M^{me} la duchesse du Maine, eut représenté le rôle de la grande prêtresse de Diane, dans *Iphigénie en Tauride* : Grande prêtresse de Tauride / Que vous sert l'acier homicide / Pour trancher le sort des humains ? / Vos yeux, ces tyrans légitimes, / Sans profaner vos belles mains, / Prendront tous les cœurs pour victimes » (*Suite des divertissements*, p. 29).

⁶ Serait-il déplacé de voir dans les organisateurs des Grandes Nuits, placés sous la direction morale et financière de M^{me} la duchesse du Maine, des espèces de chorèges venant aider l'archonte dans la mise en place de ces dionysies impromptues ? Qu'on songe aussi à la

voyage aux Champs Elysées où le roi désigné de la fête va chercher l'inspiration qui lui manque. A l'aide d'un enchanteur – clair renvoi à *L'illusion comique* –, il parvient à entrer en contact non seulement avec Archimède et Descartes, mais encore avec ces auteurs révéérés des Anciens que sont Térence et Anacréon, Corneille et Euripide. Ce dernier, qui connaît et admire Sceaux, réserve d'ailleurs un accueil particulièrement favorable au roi :

LE ROI

Notre auguste princesse connue en ces lieux !

EURIPIDE

Oui, nous savons que, digne sang des dieux,
Elle est leur plus parfaite image ;
Et que tous les mortels lui rendent leur hommage.
Je sais que dans l'heureux séjour
Où l'on s'empresse à lui faire sa cour,
Un illustre mortel qui marche sur mes traces,
Et seul a découvert les grâces
Que mon siècle admirait dans mes écrits fameux,
M'a fait revivre avec toute ma gloire,
Dans un spectacle et brillant et pompeux,
Qui des modernes envieux
A fait triompher ma mémoire ⁷.

La prise de position est claire, convoquant même le terme « moderne » dans le sens entériné par la querelle. Elle l'est de même dans le troisième intermède de la seizième Nuit, où l'on utilise l'étiquette opposée d'« anciens ». Le Bon Goût s'y plaint devant Thalie que :

Ce n'est que dans ces lieux qu'on suit ce que j'ordonne :
Partout ailleurs mes droits [sont] méprisés.
Vos auteurs, grossiers, insipides,
Dédaignent de prendre pour guides
Les Anciens que j'avais formés ;
Ces Anciens, dont les traits admirés sur la scène,
Faisaient tous les plaisirs, et de Rome, et d'Athènes
Dans leurs ouvrages précieux
Les Molières, les Malézieux,
Ont puisé ce bon goût qui les immortalise,
Et dont les traits ingénieux
Sont admirés de Ludovise ⁸.

La « Crête du coq d'Inde » ⁹, long conte en vers figurant à la fin du premier volume des *Divertissements*, offre enfin un quatrième argument indiquant un positionnement

quantité de chansons à boire qui s'écrivaient après les célébrations nocturnes... Le parti pris des Anciens s'inscrirait ainsi dans la matérialité des fêtes.

⁷ *Suite des divertissements*, p. 180-181.

⁸ *Id.*, p. 346.

⁹ En voici l'argument simplifié : un jeune prince, dénommé Colin (!), a reçu d'une fée une vieille bourse qui fournit, à chaque fois qu'on y plonge la main, une pièce de cinq sols.

clair et même une volonté de participation active à la querelle. Théoriquement, il ne s'agit là que d'un amusement, doublé d'un tour de force :

Le fonds de la pièce qui suit est un vieux conte de nourrice, qu'une femme de M^{me} la duchesse du Maine avait accoutumé de lui dire pour l'endormir, il plut à cette princesse de proposer à M. de Malézieu et à M. l'abbé Genest de le mettre en vers en sa présence ; aussitôt dit, aussitôt fait. M. de Malézieu prit la plume et écrivit les quinze premiers vers. M. l'abbé Genest y en ajouta quinze autres, après lesquels M. de Malézieu en fit une trentaine, qui furent suivis de trente autres que fit M. l'abbé Genest. Ainsi furent composés les 1 300 vers de cette fable, en trois après-dînées ¹⁰.

Mais depuis la remise au goût du jour des contes, par Perrault, on sait qu'au-delà de leur apparente insignifiance se cachent des paraboles, destinées à créer une véritable mythologie de la querelle :

Les petits Poucets, les Cendrillons, les Belles au bois dormant des *Contes* de Perrault représentent la langue, l'éloquence et l'esprit français empêchés de se manifester par toutes sortes d'ennemis et de persécuteurs ; les ogres, les mauvaises fées, les vieilles sorcières, les parents ingrats, autant de figures d'un pédantisme et d'un obscurantisme qui cherchent à écraser sous le poids du passé les germes féconds de la parole française et moderne, mais qui ne réussissent pas toujours à les empêcher de croître et de fleurir, au grand jour et au présent ¹¹.

Dès lors, il est possible d'envisager une lecture du conte de la duchesse qui offrirait une vision symétriquement opposée des « malheurs de la langue française » en proie à l'incurie de la jeunesse. Car cette crête de coq qui afflige la belle Alabastris n'est rien d'autre qu'une figuration de l'enflure moderne, dont la belle mérite d'être affligée pour avoir traité à la légère la vieille bourse de son amoureux :

[En] la prenant croit avoir pris
Une très simple bagatelle,
Et la regardant comme telle
La fit serrer parmi des gants,
Des garnitures de rubans ¹².

Elle ne saurait en être guérie que par la redécouverte progressive du « bon goût » – figuré par des quartiers de poire – et par la fréquentation d'un « vieux

Il tombe amoureux d'une princesse, mais un jour, en allant la voir, il laisse tomber chez elle sa précieuse bourse. Alabastris la ramasse, mais ne la restitue pas à son propriétaire, la jugeant de peu d'intérêt. A l'aide de la fée, Colin donne à sa belle une pomme, qui s'accroche aussitôt à son visage sous forme de crête de coq. Il se présente ensuite déguisé en médecin et, après avoir obtenu la confession de l'amour d'Alabastris et l'aveu du larcin concernant la bourse, il la guérit de sa crête, petit à petit, en lui présentant des quartiers de poire. Il demande ensuite la main de la princesse, mais se fait rejeter en raison de la bassesse de son extraction sociale et de sa vieillesse. Finalement, Colin reprend sa véritable apparence et épouse Alabastris.

¹⁰ *Divertissements*, p. 410.

¹¹ Marc FUMAROLI, « Les abeilles et les araignées », préface au volume *La querelle des Anciens et des Modernes*, Anne-Marie LECOQ (éd.), Paris, Gallimard (« Folio classique »), 2001, p. 195.

¹² *Divertissements*, p. 440.

barbon scientifique », que d'aucuns considèrent comme « un charlatan qui promet des neiges d'antan »¹³. Selon cette perspective, la vieille bourse se révèle une image des ressources solides, quoique apparemment parcimonieuses, offertes par l'Antiquité et qui exigent une exploitation patiente, s'inscrivant dans la durée. Pour autant, elle n'interdit pas d'atteindre à la plus haute magnificence : l'emblème du prince, et implicitement des Anciens qu'il représente, figure un aiglon qui s'élançait vers le soleil levant. La métamorphose finale du prince signale la vigueur des antiquisants qui n'ont que l'apparence de la décrépitude et qui se montrent tout aussi capables de faire face aux exigences de leur siècle.

La preuve de l'attachement idéologique de la cour de Sceaux au parti des Anciens semble ainsi définitivement établie. Il convient toutefois de nuancer cette prise de position qui, adoptée en 1714-1715 par la duchesse du Maine, ne peut revêtir le même sens que l'engagement contracté en 1665 par Boileau.

En effet, à l'extrême fin du règne de Louis XIV, les deux partis ne sont plus aussi dramatiquement antagonistes qu'à l'époque où imposer ses vues constituait presque une question de vie ou de mort dans la mesure où l'obtention des subventions royales en dépendait. A partir de 1694, date de la fameuse conciliation de Boileau et de Perrault à l'Académie française, on peut se permettre d'entretenir des relations d'amitié avec les représentants du camp adverse, comme n'hésitent pas à le faire, par exemple, en pleine querelle homérique, La Motte et Fénelon. L'amitié de Genest pour M^{lle} de Scudéry et l'attitude de la duchesse du Maine quémendant les lettres de La Motte une année à peine après la publication de la *Suite des divertissements*, qui semble pourfendre si vigoureusement les Modernes, sont autant d'exemples de l'assouplissement des frontières entre les deux partis.

Faudrait-il en conclure que toute problématique du positionnement deviendrait caduque et qu'on ne saurait distinguer clairement entre Anciens et Modernes ? S'acheminerait-on vers une synthèse, vers un équilibre entre les deux positions ? Pour Marc Fumaroli, l'opposition restait entière :

Le gouffre qui s'est creusé entre le point de vue des Anciens et celui des Modernes est en réalité plus vertigineux qu'il n'a jamais été au début du XVII^e siècle, même si les passerelles que tendent au-dessus de ce gouffre la civilité académique, les solidarités de la République des Lettres, les bonnes manières de la ville et de la cour en voilent la gravité et la profondeur¹⁴.

Ce qui est en jeu, c'est la conception même de la littérature, la réflexion sur les voies d'accès à la beauté. On assiste à

un grand débat de l'art avec les techniques, du génie avec la méthode, de la vision poétique avec l'univocité de la déduction logique. Les Anciens du monde gréco-romain deviennent ainsi les témoins de l'art, du génie, de la générosité poétique, de la variété et de la vérité humaines

¹³ *Id.*, p. 452.

¹⁴ Marc FUMAROLI, *op. cit.*, p. 204.

tandis que les Modernes misent sur le passage de la tradition à la moulinette de la raison critique, afin de donner le mode d'emploi d'une littérature « soumis[e] à des règles méthodiquement déduites d'axiomes évidents et universels »¹⁵.

Il est vrai que ce gouffre est peut-être moins clairement ressenti à Sceaux par le fait d'un rétrécissement continu de la « conscience antique », que Marc Fumaroli constate déjà chez Boileau, et qui se manifeste peut-être avec plus de force encore chez l'abbé Genest. Ce partisan *dévo*t des Anciens ne peut pas balayer d'un revers de la main certains arguments avancés par les Modernes en faveur de la littérature récente, comme sa pureté morale et son refus affirmé des termes grossiers. Sensible au sublime des textes antiques, si simples dans leur construction, si profonds dans leurs effets, il ne saurait oublier que la littérature, dans un Etat chrétien, a une mission morale. Il argumentera donc contre la conception « géométrique » de l'églogue par Fontenelle, réclamant le droit de la définir en fonction des exemples immortalisés par le génie des grands poètes¹⁶, mais conviendra avec celui-ci que le legs antique doit être retravaillé à la lumière du goût moderne en chassant, par exemple, tout ce qui s'y trouve de « grossier », quitte à sacrifier l'authentique sentiment de la nature. L'*irrégularité* antique – véritable objet d'étude du parti des Anciens dans la mesure où c'est là que se manifeste le plus clairement le génie – est approchée avec précaution. Pour ne pas parler, enfin, de l'effort démonstratif visant à faire remonter l'églogue à des sources hébraïques, produit de l'innocence des premiers peuples soumis au Créateur. Ces Anciens des Anciens constituent une fiction destinée à dissimuler la tentation d'une lecture précisément moins « ancienne » de l'églogue, fondée sur un parti pris rationnel, moralisant, qui se substitue à l'analyse honnête et ouverte du legs antique. On n'est pas prêt, au début du XVIII^e siècle, et à Sceaux, à accepter toutes les leçons du « grand goût » gréco-latin.

De ces développements, l'on aura compris que de notre point de vue post-romantique ce sont en fait les Anciens qui ont l'attitude la plus ouverte, la plus riche en potentiel novateur ; la volonté « géométrique » des Modernes tendant plutôt à une réification de la littérature qu'on attribue à tort, selon Marc Fumaroli, à Boileau. C'est là une autre précision essentielle qui doit s'ajouter au diagnostic proposé plus haut à propos de Sceaux et qui entraîne, de fait, une réévaluation de la cour à partir de faits nouveaux. L'« ancienneté » de principe de la duchesse est-elle garante d'une « ancienneté » esthétique et poétique ? Si on laisse de côté les différentes tragédies dans la conception desquelles elle a pu jouer un rôle et qui témoignent, pour certaines seulement, d'une volonté de se mettre à l'écoute du modèle antique, et si on se concentre sur la littérature mondaine de Sceaux (au fond, le produit le plus spécifique dans lequel elle a été directement et étroitement impliquée), peu, voire aucun argument ne surgit afin d'étayer la solidité de son goût.

¹⁵ *Id.*, p. 203.

¹⁶ « Pourquoi donc, au lieu de dire que Virgile est sorti du caractère de l'églogue, ne dirait-on pas que le caractère de l'églogue est noble et sublime selon les pensées et l'art d'un grand poète ? » (Charles-Claude GENEST, *Dissertations sur la poésie pastorale, ou de l'idylle et de l'églogue*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1707, p. 146).

Certes, il est nécessaire de se rappeler que la poésie galante s'écrit, par principe, loin des grandes préoccupations culturelles du moment, et que les *Divertissements* n'oublient jamais leur vocation de... divertir ! Mais, sans s'attendre à rencontrer Ajax ou Œdipe après une belle partie de cartes et avant un étonnant feu d'artifice, on ne s'étonne pas moins que Malézieu ne fasse pratiquement aucun effort pour renouveler le personnel et les topiques empruntés à l'Antiquité qu'on utilise à Sceaux. On y retrouve exactement ceux que la tradition galante a déjà testés et fait siens, avec une préférence marquée pour les ressources offertes par l'élégante fable ovidienne. En atteste, par exemple, l'apparition de Philémon et Baucis lors de la troisième fête de Châtenay. Le couple n'est convoqué sur scène qu'en sa qualité de gardien du temple des dieux et d'organisateur des célébrations rituelles qui disent la magnificence de Jupiter et de Junon. Loin de réfléchir à l'histoire afin d'en dégager des significations parfois abyssales, Malézieu le traducteur de *Philoctète*, Malézieu l'amoureux d'Euripide évacue toute allusion à la mort simultanée, « végétale », des personnages, fait passer au second plan leur fidélité et leur amour réciproque, et les emploie comme supports d'une allégorie qui lui permet de renvoyer à sa propre situation d'éternel débiteur du duc et de la duchesse du Maine.

Reprise dans des formes mondaines traditionnelles, la Fable fait non seulement l'objet d'un « lissage » tout à fait contraire à l'esprit de redécouverte de l'antique, mais encore d'une moralisation qu'on peut juger excessive. Vénus apparaît, ainsi, à plusieurs reprises dans les *Grandes Nuits* : dans le troisième intermède de la neuvième Nuit (« l'Amour piqué par une abeille »), dans la quatorzième qui relate le vol de sa ceinture par la duchesse, dans la quinzième, enfin, où elle prend la parole à côté des autres planètes rendues visibles par l'éclipse du 4 mai 1715. Il était d'usage, au ^{xvii}^e siècle, de faire de l'hôtesse, de l'initiatrice de la petite troupe choisie, une nouvelle mère de Cupidon, à laquelle on adressait, en conséquence, des vers pétrarquais parlant du caractère irrésistible de sa beauté et des peines d'amour qu'on éprouvait après l'avoir connue. Rien de tel avec la duchesse du Maine, qui se refuse de prendre la place de Vénus, même si elle accepte qu'on la convoque pour les divertissements. Elle vaut mieux que cette séductrice ambiguë, célèbre pour son infidélité à Vulcain ! A sa beauté, à sa capacité de plaire, elle joint une incomparable pureté de mœurs qui chasse tout ce que les réussites antérieures de la déesse auprès des mortels et des dieux pouvait avoir de trouble. De l'arsenal d'anadyomène, elle ne retiendra que les Grâces et les Ris, tout en domestiquant le folâtre Amour (synonyme de force de séduction). Piqué par une abeille dans le troisième intermède de la neuvième Nuit, celui-ci reçoit une leçon de morale de sa propre mère :

AMOUR

Hélas ! ma mère, hélas ! Je vais perdre le jour.

VÉNUS

De ces cris redoublés, mon fils, que dois-je croire ?

Quelle douleur peut ressentir l'Amour ?

AMOUR

Une abeille, par sa piqûre,

Cause les maux dont je me plains.

VÉNUS

Juge, mon fils, de la nature
De ceux que tu fais aux humains ¹⁷.

Il peut dès lors participer à l'organisation des fêtes de Sceaux, non sans se déguiser sous les traits d'Arlequin afin d'être certain qu'il n'offensera d'aucune manière la « sévère sagesse » de Ludovise : « Partout ailleurs », explique-t-il, « je suis insolent, téméraire ; / Ici pour n'être point suspect, / Je ne parais qu'avec crainte et respect ». Il en est de même du Mystère, qui s'empresse de souligner, lors de la douzième Nuit, qu'il est inutile « Dans un séjour où la vertu / Et l'innocence ont choisi leur asile », sa présence n'étant due qu'à la volonté de l'organisateur de la fête afin de dissimuler son identité. Plusieurs *topoi* « anciens » subissent le même effet au contact de la volonté moralisatrice de la duchesse qui n'est pas très éloignée de l'ambition moderne de proposer une littérature normée, aux buts scientifiquement circonscrits.

Face à ces conclusions décevantes, la piste la plus encourageante pour la démonstration d'une « ancienneté » authentique des *Divertissements de Sceaux* semble l'étude de la pastorale. Elle apparaît à plusieurs reprises à Sceaux, depuis l'échange initial d'épîtres entre la duchesse et son frère, jusqu'aux Grandes Nuits qui en offrent les plus éclatants exemples. Ainsi, dans la douzième Nuit, la duchesse déguisée sous les traits d'un inconnu et secondée, comme toujours, par la verve de Malézieu invite l'assemblée des noctambules à reprendre les fêtes avec moins de magnificence. Après un premier intermède programmatique, le deuxième et le troisième intermèdes offrent une illustration de ce qu'elle attend concrètement. Elle convoque ainsi, en premier lieu, la déesse Astrée, secondée d'Aglaure, de Cydippe et de plusieurs bergers qui chantent leurs amours. Elle demande ensuite à Destouches de faire apparaître Cérès, des laboureurs et des moissonneuses, dans une célébration chantée et dansée du charme de la vie à la campagne.

Qu'on ne se y trompe pas : il y a là une différence radicale par rapport à l'inspiration pastorale des sociétés galantes du XVII^e siècle. Les églogues de l'hôtel de Rambouillet proposent toujours une image idéalisée, sublimée, des habitués qui prennent eux-mêmes la houlette afin d'en conter à leurs Iris. Or, si elle se travestit une fois, au début de la cour, en nymphe de Sceaux, se transportant ainsi en Arcadie, la duchesse revêt rapidement des habits plus pompeux, comme ceux de la fée qui reçoit les serments du chevalier de Cathay lors de la fête de 1704, organisée à Châtenay. Une distance irréductible la sépare dorénavant du menu peuple qu'elle convoque symboliquement à Sceaux pour son amusement et sous les traits duquel on ne saurait reconnaître les visages des habitués de la cour.

La pastorale de Sceaux est plus proche de l'utilisation dévote décrite par Jean-Pierre van Elslande ¹⁸. Les vers font de la duchesse la divinité qui ramène sur terre le siècle d'or de l'innocence, réussissant là où ses prédécesseurs ont échoué :

¹⁷ *Suite des divertissements*, p. 196-197.

¹⁸ Jean-Pierre VAN ELSLANDE, *L'imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1999.

AGLAURE

Quel sujet vous oblige à descendre des cieux ?
 Déesse, daignez nous le dire.
 Va-t-on revoir ce siècle heureux,
 Astrée, où les mortels vivaient sous votre empire ?

ASTRÉE

Ranger tous les humains sous mes paisibles lois
 Est un succès qui passe ma puissance :
 Je l'ai tenté plus d'une fois ;
 Ils ne m'ont opposé que trop de résistance.

CYDIPPE

Pourquoi donc quittez-vous le céleste séjour,
 S'ils n'ont pas mérité cette faveur nouvelle ?

ASTRÉE

C'est Ludovise qui m'appelle.
 Au milieu des plaisirs de sa brillante cour,
 Souvent cette auguste mortelle
 Désire l'aimable retour
 Du siècle fortuné, dont l'image fidèle
 Enchanter les cœurs vertueux ¹⁹.

Or, il s'agit de ramener une innocence toute chrétienne, se déclinant surtout sous la forme de la fidélité *dans le mariage* :

AGLAURE

Au bon vieux temps de l'innocence

On rougissait d'aimer plus d'une fois,
 Et l'Amour et l'Hymen étaient d'intelligence ²⁰.

Mais, tout en accueillant la marque des efforts de purification des mœurs, la pastorale de Sceaux semble surtout modelée par l'écho d'une ambition *poétique* propre au parti des Anciens : celle de retrouver l'antique *simplicité*.

Toute la lumière est loin d'être faite, en ce début du XVIII^e siècle, sur la signification de la simplicité. Malézieu même oscille entre une appréhension en termes quantitatifs (simplicité de la trame narrative, par exemple) et une autre plutôt « qualitative » (mise en scène d'un certain type d'actions, choix d'un certain registre, etc.). Pourtant, malgré ce flou conceptuel, la notion est explicitement convoquée par la duchesse qui souhaite

¹⁹ *Suite des divertissements*, p. 235-236.

²⁰ *Id.*, p. 241-242. D'une multitude d'exemples allant dans le même sens, on peut également retenir celui des vers chantés chez le président de Mesmes en honneur de la duchesse : « Tout rappelle en ces lieux les siècles renommés, / Où l'univers était dans son enfance ; / Quand nos premiers parents vivaient dans l'innocence, / Qu'ils tenaient de la main qui les avait formés. / Alors jamais de bergère infidèle, / Jamais de berger inconstant. / Jeunes époux, imitez ce modèle ; / C'est l'unique secret d'être toujours content. / Vous seriez d'autant plus coupables, / De corrompre vos mœurs dans nos paisibles bois, / Que des exemples admirables / Font briller la vertu dans le palais des rois. / Voyez Ludovise et du Maine » (*id.*, p. 1-2).

pour ses Nuits « une simplicité gracieuse, et dépouillée d'ornements excessifs et superflus »²¹. On peut se montrer sceptique quant à la réussite du « dépouillement » : les canevas des divertissements restent, malgré la simplification de l'intrigue lors de la treizième Nuit (« Les amours de Ragonde et de Colin »), plutôt complexes, chants et danses leur apportant un éclat somme toute *superflu*. Mais on ne peut pas ne pas se montrer sensible à la volonté de renouer avec la tradition virgilienne dans ce dialogue entre Tircis et Lycidas, si proche de l'entreprise du Molière des comédies-ballets et du moderne Fontenelle œuvrant au renouvellement du genre :

TIRCIS
Je veux chanter mon aimable Philis.
LYCIDAS
Je veux chanter mon aimable Climène.
TIRCIS
Elle n'a pour mes feux que rigueur et mépris.
LYCIDAS
Elle est insensible à ma peine²².

On retiendra surtout l'arrivée sur scène de laboureurs et de moissonneurs, qui s'expriment, certes, dans le langage élégant de la bergerie, mais qui orientent la représentation champêtre dans un sens plus proche des *Bucoliques*. Alors que Fontenelle faisait reposer tout le charme de la pastorale sur l'évocation d'un monde oisif, on parle dans les Grandes Nuits de travail, d'agriculture, de cueillette.

UN LABOUREUR
Avant que le printemps ramène la verdure,
Nous disposons la terre à nous offrir ses dons.
SECOND LABOUREUR
Sitôt que le Zéphyr ranime la nature,
Il nous promet d'amples moissons.
UN MOISSONNEUR
L'été comble notre espérance,
On nous voit pleins d'ardeur dépouiller les sillons,
Et recueillir une heureuse abondance²³.

L'image de l'effort reste, bien entendu, conventionnelle et affaiblie, mais elle témoigne malgré tout d'un rapprochement de la veine des Anciens.

La multiplication des personnages « champêtres » (nymphe et sylvains, mais aussi chèvre-pieds, paysans avec leur bailli, *e.a.*), si caractéristique des *Divertissements*, doit peut-être s'interpréter dans le même sens. La duchesse du Maine ne répugne pas à s'intéresser à la « basse humanité » : celle des campagnes ou de la *Commedia dell'arte* (Arlequin et Scaramouche apparaissent, par exemple, dans la quatorzième Nuit) ou celle des marionnettes. A défaut de grand goût – qu'elle manifeste ailleurs –, elle fait ainsi preuve d'un goût moins aseptisé, moins farouche, moins régulier que

²¹ *Id.*, p. 224.

²² *Id.*, p. 239.

²³ *Id.*, p. 246-247.

celui que prônent les Modernes. Dans la Chambre bleue d'Arthénice, on n'était déjà pas bégueule ; sur la toile de fond de la querelle, ce refus de la préciosité a valeur de manifeste.

De quel côté se trouve donc, finalement, la duchesse ? Certainement de celui des Anciens sur un plan « sociologique » : éducation, affinités, milieu, tout l'y prépare. Embrasser leur cause, comme l'a fait depuis un moment déjà le roi, c'est, de plus, bien comprendre son intérêt. Si l'on accepte que la duchesse du Maine tienne à asseoir sa prééminence parmi ses pairs, et éventuellement se poser en candidate sérieuse à une fonction (quasi) royale, afficher son attirance pour l'antiquité revient à faire la preuve d'un goût sûr, supérieur, proprement royal. L'abbé Genest ne s'y trompe pas quand, après avoir rappelé que la duchesse aime entendre des lectures d'Homère et de Térence, il continue sa dédicace de *Joseph* en parlant du prestige qu'elle acquiert ainsi parmi les savants et, implicitement, parmi les aristocrates dont la grande affaire est de se montrer naturellement meilleurs connaisseurs en littérature que ceux dont c'est le métier :

Dans vos nobles divertissements vous avez fait des observations que les plus habiles critiques estimeraient comme le plus digne fruit de leur veilles. Vous avez vérifié par vos jugements ce qu'on nous a dit tant de fois : que les règles de la poétique n'étaient autre chose que des réflexions d'un excellent esprit appliqué à juger des ouvrages qu'on lui présente.

Votre Altesse Sérénissime est riche de ses propres biens. Ses connaissances les plus rares sont des avantages nés avec elle. D'où aurait-elle emprunté cette vive éloquence qui brille sur toutes sortes de sujets, et se forme si facilement à toutes sortes de styles ; qui nous étonne par la force du discours et du raisonnement, et nous surprend par des tours fins et délicats, par des grâces toujours variées et toujours nouvelles ²⁴.

Mais la duchesse se situe peut-être aussi du côté des Anciens par sa compréhension de la littérature, par l'impulsion qu'elle a pu donner, y compris à travers les *Divertissements*, à un art moins conventionnel, quoique toujours « convenable ». Ce ne fut sans doute pas l'unique contribution de Sceaux pour tenter de sortir les Lettres françaises de l'impasse dans laquelle elles se trouvaient au début du XVIII^e siècle. Pour en éclairer d'autres aspects, il faudrait aborder les *Divertissements* à la lumière d'autres principes – agonistiques ou non – qui déterminèrent le cheminement de la culture européenne moderne, quittant ainsi la perspective de la confrontation avec la querelle qui constituait le cadre préétabli de ces pages.

²⁴ Charles-Claude GENEST, *Joseph*, *op. cit.*, [n.p.].

Entre création individuelle et collective, la poésie fugitive à la cour de Sceaux

Nicole MASSON

Dans mon livre *La poésie fugitive*, paru chez Champion en 2002, je suggérais qu'on reprenne l'étude des cours et des salons, non plus sous l'angle anecdotique qui a longtemps été adopté par les historiens, mais sous l'angle de la sociabilité. Et j'avais l'idée que l'étude de la production, de la diffusion et de la publication des pièces fugitives composées dans ces cercles serait un excellent point d'optique d'où l'observer. Ce colloque me donne l'occasion de valider mes hypothèses à partir du cas de la cour de Sceaux – ou plutôt des différents temps de la cour de Sceaux.

Après avoir rappelé la définition de ce qu'on nomme « pièces fugitives » au XVIII^e siècle, j'observerai à travers quelques exemples la sociabilité qu'on peut y lire comme en filigrane, tout en cherchant à caractériser, si c'est possible, les différents moments qu'anime la duchesse du Maine à Sceaux.

La définition du *Dictionnaire de l'Académie* est la suivante : « On appelle aussi *Pièce fugitive*, un ouvrage, soit manuscrit, soit imprimé, qui par la petitesse de son volume est sujet à se perdre aisément ». Et l'exemple donné dans l'article ne manque pas d'être paradoxal : « *Cet auteur a rassemblé beaucoup de pièces fugitives très curieuses* ». Perte et recueil, voilà ce qui caractérise ces petits ouvrages. La définition de l'*Encyclopédie* est plus précise encore :

Fugitives (pièces-) : *Littérat.* on appelle pièces fugitives, tous ces petits ouvrages sérieux ou légers qui s'échappent de la plume et du portefeuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se perdent quelquefois, ou qui recueillis tantôt par l'avarice, tantôt par le bon goût, font ou l'honneur ou la honte de celui qui les a composés. Rien ne peint si bien la vie et le caractère d'un auteur que ses pièces fugitives : c'est là que se montre l'homme triste ou gai, pesant ou léger, tendre ou sévère, sage ou libertin, méchant ou bon,

heureux ou malheureux. On y voit quelquefois toutes ces nuances se succéder ; tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses.

La préface des *Divertissements de Sceaux* nous place d'emblée sur ce terrain ; on y lit dès l'*incipit* :

La plupart des ouvrages que l'on trouve rassemblés ici, ne devaient pas vraisemblablement sortir du petit cercle où ils ont été renfermés d'abord. Ce sont de purs amusements, des jeux imprévus, non pas des compositions méditées [...] propres seulement pour les occasions qui les ont fait naître ¹.

Pièces de circonstances, échappées à leurs auteurs sans préméditation, tels sont les poèmes que l'abbé Genest nous invite à lire. L'idée même de les recueillir a germé dans l'esprit des protagonistes, nous explique-t-il. On a d'abord songé à les copier pour que chacun en garde une trace et on s'est finalement résolu à les imprimer « pour distribuer plus commodément ce recueil, et le conserver mieux » ². Nous sommes bien en présence de ce « genre » littéraire qui ne se définit à proprement parler ni par une thématique, ou une veine, ni par un style, mais par un simple mode de production et de circulation. La préface évoque d'ailleurs la question des limites de la diffusion : en imprimant, même si c'est en tirage limité, on expose les textes à l'achat et à la lecture par des *quidams* extérieurs au cercle de sociabilité premier. Cette publicité est perçue comme dangereuse, pouvant entacher l'échange littéraire par des considérations mercantiles. C'est pourquoi l'abbé Genest cherche tout de suite à dissuader les curieux qui n'auraient pas de familiarité avec cette petite société :

Au reste je ne conseillerais pas à ceux qui ne connaissent, ni Sceaux, ni les personnes qui l'habitent d'ordinaire de s'arrêter à cette lecture : ils pourraient y trouver beaucoup d'endroits qui leur sembleraient peu intelligibles ³.

Gens ordinaires, passez votre chemin...

Dans le contexte de cette société choisie, on peut dès lors se livrer librement à la création poétique collective. Les *Divertissements* en conservent de nombreuses traces. Ainsi, les textes composés à plusieurs mains si j'ose dire, en impromptu notamment, sont assez nombreux. Les chansons des pages 259-260, par exemple, sont constituées de couplets écrits par des auteurs différents : le premier est du duc de Nevers, le deuxième de Malézieu, les suivants à nouveau du duc. De nombreuses épîtres sont présentées comme écrites à deux, sans que l'attribution soit faite de quelque vers que ce soit. Quant au « conte de nourrice » ⁴, *La crête de coq d'Inde*, mis en vers par Malézieu et Genest, il est le fruit d'une émulation :

Monsieur de Malézieu prit la plume et écrivit les quinze premiers vers. Monsieur l'abbé Genest y en ajouta quinze autres, après lesquels monsieur de Malézieu en fit une trentaine, qui furent suivis de trente autres que fit monsieur l'abbé Genest. Ainsi furent composés les treize cents vers de cette fable, en trois après-dînés.

¹ *Divertissements*, préface, [n.p.].

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 410 et s.

Cette pratique de la création collective rend dès lors bien délicate la reconnaissance de la paternité d'un auteur sur un texte. Ainsi M^{me} de Staal-Delaunay évoque-t-elle dans ses *Mémoires* une pièce de vers qu'elle a elle-même composée anonymement pour protester de manière burlesque lors d'un remplacement dans l'ordre de la Mouche à miel : on a préféré un homme à deux dames qui y prétendaient aussi. A Sceaux, tout le monde s'interroge : qui a écrit ce petit texte « d'une écriture de chicane » ? On va d'abord l'attribuer à Malézieu, puis à l'abbé Genest, les deux auteurs les plus prolifiques de la cour, puis seulement ensuite on songera aux personnes intéressées, et ce n'est qu'au bout de quinze jours qu'on finira par découvrir que c'est M^{me} de Staal-Delaunay qui en est à l'origine.

La création à la cour de Sceaux n'est pas libre et spontanée, le plus souvent elle est le fait d'une commande de la duchesse. Ainsi le conte de nourrice que j'évoquais était à l'origine une histoire qu'on racontait à la duchesse enfant avant qu'elle ne s'endorme, et elle réclame aux deux poètes « de le mettre en vers en sa présence ». La duchesse occupe ainsi une place centrale dans la production des poèmes : elle est à la fois la commanditaire et la destinataire, ce qui renforce sa position dans le cercle. Pour être tout à fait juste, la préface évoque un second pôle, moins important, mais symétrique en quelque sorte, c'est le duc. En effet, l'abbé Genest annonce d'emblée que ce qui est le plus remarquable dans les *Divertissements*,

c'est la manière dont madame la duchesse du Maine prépare ces délassements au prince à qui elle est si étroitement unie ; c'est le soin dont ce prince contribue lui-même à l'envi à tout ce qui est capable de lui plaire. Tous ces agréments, tous ces charmes dont on verra ici la peinture leur sont également dus, et partent de l'impression commune de leur esprit.

On voit bien dès lors que les auteurs s'effacent derrière le délassement des altesses et le divertissement de tous. Notons qu'à toutes les époques de la cour de Sceaux, la duchesse du Maine est dépeinte avec les mêmes caprices, les mêmes exigences vis-à-vis des poètes dont elle exige « le tribut des vers »⁵.

Un bon nombre de ces pièces sont des épîtres ou, du moins, des poèmes adressés à une personne précise. Dans ces échanges de type épistolaire, le poète joue parfois le rôle d'un intermédiaire. Ainsi Malézieu et Genest écrivent des « Lettres » au nom de la duchesse du Maine et Chaulieu des petites pièces au nom du duc, et peut-être en collaboration avec lui. Quel est alors le statut de l'auteur ? Est-il simplement un habile rimailleur qui versifie sur un canevas donné par l'initiateur du message ? On pourrait le penser en regardant la disposition typographique des titres. Ainsi p. 25 on peut lire :

LETTRE
DE MADAME LA DUCHESSE
DU MAINE.
A MONSIEUR LE DUC.

*Monsieur le duc étant à Meudon avec Monseigneur le dauphin,
Madame la duchesse du Maine lui envoya cette lettre ; c'est la Nymphé de
Sceaux qui parle. L'ouvrage est de M. de Malézieu et de M. l'abbé Genest.*

⁵ HOUDAR (1754), p. 137 (par exemple) ou p. 150.

La typographie établit bien une hiérarchie : les deux protagonistes de l'échange épistolaire sont clairement mis en avant : duc et duchesse sont centrés sur la ligne, en petites capitales, alors que les circonstances et les auteurs véritables sont relégués en une mention en italiques, disposée en sommaire, traduisant bien l'effacement des auteurs véritables au profit du commanditaire et du destinataire. Mais qu'on ne s'y trompe pas : chacun connaît et reconnaît dans le petit cercle les talents, les mérites et la position du poète : il est au cœur de l'échange mondain, il est un rouage essentiel du dispositif. M^{lle} de Scudéry, remerciant l'abbé Genest de lui avoir rendu compte dans une longue lettre des événements de Sceaux et lui ayant tracé le portrait de la duchesse, le félicite ainsi :

Ce n'est pas seulement à la peindre que vous excellez. Les autres portraits que vous faites paraissent de même si bien touchés et si vrais, et vos descriptions si vives et si attachantes, que je soutiens hardiment qu'entre tous les plaisirs qu'on peut avoir, celui de lire votre ouvrage est le plus noble, le plus grand, et le plus innocent. En rendant justice au rare mérite de cette illustre princesse, vous fîtes connaître le vôtre d'une manière si avantageuse, qu'on ne peut s'empêcher de vous admirer ⁶.

L'éclat de la duchesse rejaillit sur celui qui la loue et le poète courtisan n'oublie pas de se faire valoir à travers son rôle de secrétaire mercenaire, d'historiographe privé des plaisirs de Sceaux.

On voit bien comment la poésie fugitive trouve naissance au sein d'un premier cercle et comment elle se diffuse par cercles concentriques. Au centre, la bipolarité, assez inégale, du duc et de la duchesse. Puis le cercle le plus rapproché des familiers de Sceaux, puis ceux à la marge qu'on tient informés et qu'on admet dans les confidences, puis le voisinage, y compris celui des « gens d'alentour », des villageois, et enfin le public à qui on permet tout juste de lire des bribes dont il ne comprend pas toutes les allusions.

Arrêtons-nous un instant sur ces différents cercles. C'est toujours dans cette missive à M^{lle} de Scudéry que l'abbé Genest explique le mieux comment la sociabilité s'étend en se transformant. Le premier cercle, le plus restreint, c'est la société la plus choisie où règne une véritable harmonie, une sorte d'osmose :

C'est un concours perpétuel, réglé et paisible. Tout s'y occupe tranquillement et agréablement. [...] Ce séjour est une vraie image de l'âge d'or ⁷.

Ce qui caractérise ce premier cercle, c'est aussi sa clôture qui n'est pas sans rappeler la clôture analogue de l'espace social dans les romans libertins. L'espace clos de la cour de Sceaux permet de rester entre soi. Mais c'est aussi un lieu sans intimité où tout est destiné à être partagé : le regard des autres transforme l'espace en lieu de spectacle, en scène de théâtre où se jouent la mondanité et la galanterie au sens ancien du terme. Genest le sent bien qui écrit :

Dans cette petite maison, et dans le joli jardin qui y répond par sa médiocre étendue, on est toujours à la vue les uns des autres. Il n'y a point de secret ⁸.

⁶ *Divertissements*, p. 57.

⁷ *Id.*, p. 34-35.

⁸ *Id.*, p. 35.

Du coup, pour légitimer sa présence dans le premier cercle il faut avant tout faire preuve des valeurs sociales du groupe. Quand Saint-Aulaire est reçu à l'Académie française, l'abbé Tallemant fait de lui un éloge qui nous semble aujourd'hui bien curieux et bien peu flatteur. En effet, les titres de gloire du récipiendaire peuvent sembler bien légers, mais ils correspondent parfaitement aux valeurs sociales dont il est question ici :

C'est la diversité des génies, et des talents que l'Académie cherche dans ceux qu'elle choisit. Cette variété lui est nécessaire pour l'ouvrage qui fait son occupation la plus ordinaire ; et ceux qui sont accoutumés à bien parler, et qui comme vous se font estimer à la cour par leur politesse et par leur esprit, ne lui sont pas moins utiles que les hommes plus savants. Nous avons vu tant de personnes du plus haut rang, et du mérite le plus distingué, s'intéresser à vous donner à nous ; que nous n'en avons pu conclure autre chose, sinon que lorsqu'on est si généralement aimé, c'est une preuve certaine que l'on est fort aimable ⁹.

Ce sont des valeurs analogues qu'on exige des familiers du premier cercle.

Mais, autour, on admet, on recherche même la présence d'un groupe plus nombreux, pas intime, qu'on prend à témoin des échanges pour rehausser encore leur éclat. Ainsi les villageois, attirés par les feux d'artifice et les fêtes brillantes, deviennent les figurants involontaires d'un plus gigantesque spectacle :

La sérénité du ciel aussi bien que le bruit de la fête avait attiré tous les habitants des villages circonvoisins. Les champs étaient couverts de spectateurs, et cette sombre lumière qui ne laissait voir que des coiffures et des cravates blanches, en cachant tous les défauts des visages et des habillements, faisait que tout paraissait beau et propre. Mille voix d'admiration et de joie suivaient le mouvement de chaque fusée ¹⁰.

On peut fort bien imaginer que la publication en livre imprimé des *Divertissements* relève du même dispositif destiné à mettre en valeur l'échange central : plus nombreux sont les témoins extasiés, même s'ils ne saisissent pas tout – surtout s'ils ne saisissent pas tout ! – plus les fêtes, les plaisirs, les joies de Sceaux se trouvent renforcés dans leur caractère exceptionnel.

Quand Saint-Aulaire et La Motte fréquentent Sceaux, après la disgrâce, je crois déceler quelques infléchissements. Il me semble d'abord que le temps n'est plus tout à fait aux poètes secrétaires qui s'effaçaient et offraient leur plume pour le simple divertissement de la compagnie. Le discours de réception que prononce Saint-Aulaire lui-même devant l'Académie me laisse penser que les valeurs académiques ont pu trouver un écho favorable à Sceaux. Écoutons-le :

C'est par le moyen des sociétés savantes que les hommes ont trouvé le secret de mettre, pour ainsi dire, l'esprit en commun : par là s'est établi un commerce où l'intérêt que chacun en retire passe de beaucoup le fonds qu'il y porte, où personne

⁹ *Discours prononcés dans l'Académie française, le jeudi 23 septembre 1706, à la réception de M. l'abbé de Louvois et de M. le marquis de Saint-Aulaire*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706, p. 30.

¹⁰ *Divertissements*, p. 53.

ne perd la possession ni l'usage de ce qu'il donne, où le travail particulier devient le profit de tous ¹¹.

Si on peut voir dans la création de l'ordre de la Mouche à miel, avec ses quarante membres, une parodie d'Académie, on peut tout de même se demander si les mêmes principes ne président pas à Sceaux : si de beaux esprits concourent ensemble dans des échanges fructueux, s'ils s'unissent, ils dépasseront la simple somme de leurs capacités et créeront encore davantage de beauté et d'esprit. Dès lors l'effacement du poète n'est plus le simple effet de sa position subalterne, mais au contraire la posture volontaire d'un homme intelligent qui a pleine conscience de ses talents et les met en commun pour l'intérêt de tous.

Mais c'est surtout La Motte qui introduit, par sa personnalité, par ses positions esthétiques, un véritable infléchissement. Il prétend nouer avec la duchesse une relation personnelle teintée de galanterie. Au fond, les douceurs convenues qu'il dit à cette femme sont d'un médiocre intérêt. En revanche, vouloir établir un échange à deux au sein d'un cercle aussi collégial est une option bien originale. Pour cela, il s'appuie sur le plus fort soubassement philosophique de la poésie fugitive, l'empirisme ¹². En effet, il met clairement en concurrence l'art et la vie, au profit de la vie, les vers et les sentiments, au profit des sentiments. Ainsi, on lit sous sa plume, s'adressant à la duchesse qui lui redemande des vers dont il ne se souvient plus :

Et dans l'excès de son ravissement
Toute mémoire m'abandonne,
Je ne suis plus que sentiment ¹³.

Ou bien encore, cherchant à se distinguer des autres courtisans qui encensent la duchesse :

Mille sans doute ont mieux écrit ;
Mais j'en ai plus senti que tous ces mille ensemble.
.....
Mais que sert leur brillante audace ?
Par un soupir je les efface ;
Je les laisse louer, et je ne fais qu'aimer ¹⁴.

Cette déclaration présente la sensibilité comme le moteur même de la poésie fugitive : on peut voir là une certaine forme de modernité qui s'introduirait dans de nouvelles formes de sociabilité. C'est aussi ce qu'on trouvera sous la plume de Voltaire, en anglais, dans une lettre à Thiriot de 1732 ¹⁵ où il caractérise sa recherche poétique par une expression très frappante : « *painting a flash of sentiment* ».

¹¹ *Discours prononcés dans l'Académie française, le jeudi 23 septembre 1706, op. cit.*, p. 20.

¹² Je renvoie au chapitre 2 de la première partie de mon livre : *La poésie fugitive*, Paris, Champion, 2002, p. 39 et s.

¹³ HOUDAR (1754), p. 128.

¹⁴ *Id.*, p. 113-114.

¹⁵ VOLTAIRE, *Lettre à Nicolas-Claude Thiriot*, 9 juillet 1732 (D502).

Il reste justement à évoquer très brièvement la figure d'un hôte bien tapageur de Sceaux, celle de Voltaire. Quand il revient à Sceaux dans la dernière période des feux de cette cour, il est hors de question pour lui de jouer ce rôle du poète parasite qu'il a joué dans sa jeunesse, de château en château, auprès des grands. Si désormais il établit son séjour quelque part, c'est en roi-Voltaire qui honorerait plutôt ses hôtes en se laissant accueillir. M^{me} de Staal-Delaunay, dans quelques lettres à M^{me} du Deffand, a l'occasion en août 1747 de raconter un court passage de Voltaire et de M^{me} du Châtelet à Anet. L'épistolière a le regard féroce, mais elle nous décrit un couple de « stars » qui ne se plient à aucun des usages collectifs :

Madame du Châtelet et Voltaire, qui s'étaient annoncés pour aujourd'hui et qu'on avait perdus de vue, parurent hier, sur le minuit, comme deux spectres, avec une odeur de corps embaumés qu'ils semblaient avoir apportée de leurs tombeaux. On sortait de table. C'étaient pourtant des spectres affamés : il leur fallut un souper et qui plus est des lits qui n'étaient pas préparés ¹⁶.

M^{me} de Staal poursuit sa charge contre M^{me} du Châtelet, capricieuse, misanthrope. Elle fustige leur attitude dans une expression très frappante :

L'un est à écrire de hauts faits, l'autre à commenter Newton ; ils ne veulent ni jouer ni se promener : ce sont bien des non-valeurs dans une société, où leurs doctes écrits ne sont d'aucun rapport ¹⁷.

Les valeurs auxquelles elle se réfère sont bien ces valeurs sociales que nous avons déjà vues surgir à propos de Saint-Aulaire : les deux amants cherchent une intimité là où tout doit se jouer au grand jour ; ils revendiquent une singularité quand chacun doit concourir à l'éclat de la cour. Ils n'ont donc pas leur place dans le cercle, si célèbres et si savants qu'ils soient. Mais Voltaire, rompu aux usages des sociabilités restreintes, finit par donner ce qu'on attend de lui et paie en quelque sorte sa place. Quelques jours plus tard, M^{me} de Staal note avec satisfaction : « Voltaire a fait des vers galants, qui réparent un peu le mauvais effet de leur conduite inusitée » ¹⁸.

La poésie fugitive permet donc bien d'observer le statut de l'auteur au sein de la sociabilité particulière que crée l'espace clos d'une cour ou d'un salon, et de comprendre aussi sur quelles valeurs ces relations reposent. Je serais tentée de lire à travers les figures de Malézieu et Genest d'abord, puis de La Motte et enfin de Voltaire, une évolution chronologique qui correspond assez bien à l'émergence progressive de la figure de l'écrivain, émergence qu'on décèle par ailleurs au fil du XVIII^e siècle. Leurs relations à la duchesse sont bien différentes, de moins en moins courtisanes, demandant davantage de respect, cherchant un regard moins condescendant si ce n'est égalitaire, allant presque jusqu'à revendiquer une autonomie. Je crains cependant qu'il ne s'agisse que d'un effet d'optique et que les personnalités des auteurs ne soient au fond beaucoup plus prégnantes que l'évolution des mentalités de l'époque.

¹⁶ Marguerite-Jeanne CORDIER DELAUNAY, baronne DE STAAL, *Lettre à Marie de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand*, 15 août 1747 (VOLTAIRE, D3562).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, 20 août 1747 (VOLTAIRE, D3565).

L E T T R E
DE MADAME LA D U C H E S S E
du Maine.
A MONSIEUR LE D U C.

*Monsieur le Duc étant à Meudon avec
Monseigneur le Dauphin, Madame
la Duchesse du Maine luy envoya
cette Lettre ; c'est la Nymphé de
Seaux qui parle. L'ouvrage est de
M. de Malezieu & de M. l'Abbé
Genest.*

Chaulieu à Châtenay et à Sceaux

Maurice BARTHÉLEMY

Ce que l'on a appelé, dès l'origine, les Grandes Nuits de Sceaux ne représente que le feu d'artifice final du règne de Louis XIV et le terme de l'hégémonie artistique versaillaise. Dès la mort de la reine et les débuts de l'ascendance de M^{me} de Maintenon, le roi s'est éloigné de ses plaisirs, sauf de la chasse et du jeu. A la cour, la musique de la chambre exploite un répertoire qui vieillit. Au surplus, la cour vit d'intrigues et s'ennuie dans la morosité. La jeunesse est aux armées, beaucoup de familles sont endeuillées. Le roi vit souvent dans l'inquiétude et toujours dans la peur d'une catastrophe financière. Il a donc réduit les bals, les carnivals, limité ses dépenses et relègue les fêtes à des temps meilleurs. Quelques jeunes nobles cependant essaient de rompre avec cette morosité. Deux cercles apparaissent.

Le premier se rassemble autour du duc de Chartres (le futur Régent) et de la princesse douairière de Conti, deux musiciens accomplis. On y trouve le duc de Bourgogne, le comte d'Ayen, le marquis et le chevalier de La Vallière, les marquises de Biron, de Villequier, de Châtillon, M^{lle} de Sennecey. Ils mettent en scène, jouent et chantent l'*Alceste* de Lully en janvier 1700 à l'hôtel versaillais de la princesse de Conti. Le roi ne se déplacera pas pour voir ce spectacle qui fut donné devant très peu de monde.

Le second reçoit ses impulsions du duc de Bourgogne et surtout, à partir de 1697, de sa femme, Marie-Adélaïde de Savoie. Le duc avait de bonnes connaissances musicales et il aimait la musique, la duchesse beaucoup moins tout en cherchant les fêtes et le bruit. Elle déplaçait beaucoup d'air, et le roi lui passait tout. Il lui prêtait ses musiciens tout en contrôlant soigneusement les dépenses. Très tôt, le duc va tomber dans la bigoterie en y entraînant sa femme. Dès 1706, il « cessa, écrit Saint-Simon, d'aller à la musique, quoiqu'il l'aimât fort ¹ après avoir cessé de suivre les spectacles

¹ SAINT-SIMON, t. II, p. 798.

de la comédie. Au début de 1702, Saint-Simon qui ne se préoccupe d'ordinaire ni de musique ni de spectacles, annonce comme une nouveauté qu'il y a eu des bals à Versailles et à Marly. C'est un moment d'éclaircie exceptionnel, mais il nous apprend aussi que le roi « vit en grand particulier, mais souvent, et toujours chez M^{me} de Maintenon, des pièces saintes comme *Absalon* [de Duché de Vancy], *Athalie*, etc. M^{me} la duchesse de Bourgogne, M. le duc d'Orléans, le comte et la comtesse d'Ayen, le jeune comte de Noailles, M^{lle} de Melun [...] y faisaient les principaux personnages »². Bref, c'est Saint-Cyr à la cour avec la collaboration de ces jeunes nobles qui essaient, dans ce cas précis, d'animer un peu la vie versaillaise sous l'égide du duc de Noailles en accord avec M^{me} de Maintenon.

En réalité, on fuit Versailles. Monseigneur, le grand dauphin, en montre l'exemple. Passionné d'opéras, il passe une partie de ses soirées à Paris où il fréquente les spectacles de l'Académie royale de musique dont il assure souvent le succès par son enthousiasme. Il y trouve aussi chanteuses et danseuses dont il fait son ordinaire. Le duc d'Orléans, qui n'attend rien du roi, s'établit avec toute sa cour au Palais Royal. Il y anime un centre artistique réunissant des peintres, des dessinateurs et, surtout, des musiciens qui vont devenir très vite célèbres et qui annoncent l'art de demain.

Le cas de la duchesse du Maine est plus exceptionnel. Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé vivait depuis son mariage avec le duc du Maine en 1692 à Versailles ou à Saint-Germain d'une manière « très obscure », comme l'écrit Saint-Simon³. Elle ne connaissait que le catéchisme et Descartes avec une passion pour l'astronomie et la géométrie d'après l'opinion de M^{me} de Staal-Delaunay⁴. Ajoutons-y d'abondantes lectures romanesques. A côté de son mari, elle fait piètre figure, même si elle déclarait qu'elle lui avait fait l'honneur de l'épouser. Le duc du Maine, très porté vers les études, accumulait les connaissances grâce à de bons précepteurs dont Nicolas de Malézieu. Et pourtant, toujours selon Saint-Simon, il ne « voulait vivre » que pour sa femme. En 1699, il peut racheter le magnifique domaine de Sceaux pour lui en faire cadeau. La duchesse du Maine s'y installe dès 1700 et, dès lors, elle organise fêtes, divertissements galants, spectacles, dans une agitation perpétuelle. Devenue une divinité fort capricieuse, tyrannique, d'un égocentrisme qui touchait à la cruauté, elle « se croyait tellement tout dû qu'elle ne croyait plus rien devoir à personne »⁵.

Était-elle libre ? Il était impossible de l'être lorsqu'on était la belle-fille de Louis XIV. Et il se fait que Louis XIV avait un goût tout particulier pour Sceaux. Il appréciait l'étendue du domaine, les magnifiques frondaisons du parc, l'ordonnance des bassins, le grand canal, les jeux d'eau. Aussi la duchesse du Maine a-t-elle dû parfois recevoir le roi. En novembre 1701, par exemple, il s'y installe pour deux jours⁶. Il amène avec lui le claveciniste Buterne et ses vingt-quatre violons pour

² *Id.*, p. 151-152.

³ *Id.*, t. III, p. 727.

⁴ Marie DE VICHY DE CHAMRON, marquise DU DEFFAND, *Portrait de M^{me} la duchesse du Maine*, dans Horace WALPOLE, *Correspondence*, W. S. LEWIS (éd.), New Haven, Yale University Press, 1970, t. VIII, p. 113.

⁵ SAINT-SIMON, t. III, p. 730.

⁶ *Mercure galant*, nov. 1701, p. 234 et déc. 1701, p. 423.

jouer pendant les repas. De même en septembre 1703 où le roi écoute un concert « charmant » ⁷ composé de René Pignon Descoteaux (flûte), Jean-Baptiste Buterne (orgue ou clavecin), Robert de Visée (luthiste, guitariste), Antoine Forqueray (basse de viole). Il revient coucher à Sceaux en octobre 1704. Les mêmes musiciens le régaleront d'un concert, mais après la promenade, il écoute une œuvre d'Antonio Guido sur des paroles italiennes du duc de Nevers. Guido était un violoniste attaché à la cour du duc d'Orléans. Le lendemain, nouvelle musique encore de Michel-Richard de Lalande, cette fois, une *Ode à la louange du roi* sur des vers de l'abbé Genest. Louis XIV trouva « la musique si belle qu'il la fit recommencer » ⁸. Ce sera la dernière visite du roi à Sceaux. Avec lui, cette bande de musiciens qui donnaient des concerts dans toutes les maisons princières s'éloigne de Sceaux où on les entendra encore en 1705 (septembre) et 1710 (mai).

C'est que la duchesse du Maine impose de plus en plus sa volonté dans le domaine musical. Créature superficielle et extravertie, elle préfère le spectacle au concert à condition d'y briller. Dans son désir de se montrer et de déplacer de l'air, elle sera pleinement aidée par Malézieu (1650-1727). Personnage énigmatique et qu'on ne parvient pas à cerner, Malézieu était à la fois un mathématicien célèbre (c'est à ce titre que Voltaire le citera), précepteur du duc de Bourgogne et du duc du Maine, et poète. C'est en cette qualité qu'il entre à l'Académie française en 1702. Dans quelle mesure a-t-il influencé le duc et surtout la duchesse du Maine ? On ne sait. Toujours est-il qu'on chuchotait qu'il était l'amant de la duchesse, ce qui reste impossible à prouver. Mais qu'il ait eu un énorme ascendant sur son esprit, cela est sûr. Il n'en reste pas moins vrai que l'évolution de cet esprit savant, profond, vers des futilités parfois puériles et niaisées reste un mystère. A ses côtés, on verra bientôt l'abbé Charles-Claude Genest (1639-1719) qui deviendra le secrétaire du duc du Maine.

Après avoir choisi les ordonnateurs de ses fêtes, la duchesse du Maine s'est ingénieusement recrutée une cour. Quand on parle de Sceaux, les historiens confondent tout. Seul, le second Sceaux, après 1720, deviendra le lieu de réunion d'une société choisie d'esprits distingués. On y verra le président Hénault, la marquise de Lambert, Voltaire. Avant 1714-1715, année des Grandes Nuits, la société de Sceaux sera réduite, mélangée, d'une réputation parfois douteuse. La duchesse du Maine avait jeté son dévolu sur le duc et la duchesse de Saint-Simon. Le duc, qui détestait les légitimés, usera de toutes les ressources d'un courtisan pour échapper à des invitations pressantes et réitérées. Mais elle réussit à avoir auprès d'elle une parente du duc : Geneviève-Marie de Lorge (1680-1740), jeune et jolie jeune femme qui avait épousé en 1695 le duc de Lauzun que Louis XIV avait chassé deux fois de sa cour. Elle a attendu à Sceaux la mort, qui se fera attendre, d'un vieux mari. La duchesse du Maine a pu compter un moment sur le duc et, surtout, la duchesse de Bourgogne. Devenus tous deux bigots, ils s'éloigneront. De plus, après la mort de Monseigneur en 1711, Louis XIV restreint leur liberté et veut les garder près de lui. A l'origine donc, la cour de la duchesse du Maine se réduit aux membres de sa maison et de celle de son mari qui

⁷ *Id.*, sept. 1703, p. 289.

⁸ *Id.*, oct. 1704, p. 397 et 304.

seront ses premiers acteurs, musiciens et chanteurs. On y trouve sa dame d'honneur, la comtesse de Mannerville (Bonne-Angélique de Mornay, morte en 1719) avec laquelle elle se brouillera très vite, un cavalier musicien amateur : le marquis Marc-Antoine de Dampierre (1676-1756), M^{lle} d'Enghien (Marie-Anne de Bourbon-Condé, 1678-1718), sa sœur, M. de Bessac, enseigne aux gardes du duc, la comtesse de Chambonas (Marie-Charlotte, 1670-1738), dame d'honneur de la duchesse et épouse du garde du corps du duc, la fille d'un président à mortier du parlement de Metz : M^{lle} de Moras, Hennig Meyer de Mayercron, ambassadeur de La Haye à Paris, un M. Caramon, de Torpanne ou Landais qui n'ont laissé aucune trace. Citons parmi les plus importants, le duc de Nevers (Philippe-Julien Mancini-Mazzarini, 1641-1707), un rimailleur sans intérêt et Jean-Antoine III de Mesmes (1661-1723), premier président du parlement de Paris qui fut l'esclave de ce milieu, les dames d'Artagnan, pas autrement connues, surnommées les voisines parce qu'elles avaient un château au Plessis-Picquet ⁹. Grâce à Malézieu, la duchesse engagera au printemps de 1711 la célèbre M^{me} de Staal-Delaunay qui ne fut longtemps qu'une simple femme de chambre à son service.

On note aussi des gens de passage comme la très célèbre duchesse de La Ferté (Marie-Angélique de La Mothe, 1654-1726), folle et galante à l'excès, une M^{lle} de Choiseuil, le marquis de Lassay (Léon de Mardaillan de Lesparre 1678-1750), peu recommandable mais familier des Condé et l'abbé de Crémaux d'Entrague (Bernard-Angélique 1650-1733), abbé de mœurs douteuses et chassé de Paris à deux occasions.

Il y eut quelques invités, très rares, semble-t-il. A une occasion, on y vit la princesse douairière de Conti et une fois au moins le célèbre mémorialiste Antoine Hamilton (1646-1720) ¹⁰.

Les Grandes Nuits de Sceaux ont fait la gloire de la duchesse, mais pour la période antérieure, on s'aperçoit que les fêtes ont beaucoup moins d'éclat et qu'elles s'inscrivent davantage dans les activités d'une société, pas toujours très respectable ou même respectée, qui joue pour elle-même, qui tue le temps en s'amusant. Etre à la fois acteur et spectateur, cela ne dérange pas des hommes et des femmes soumis au rituel d'une cour.

Beaucoup de ces fêtes auront lieu à Clagny, à deux pas de Versailles, dans le château du duc du Maine (il en avait hérité de sa mère, M^{me} de Montespan) ou à Châtenay, au bout du parc de Sceaux, là où Malézieu avait sa maison. Il y eut peu de représentations à Sceaux, la duchesse s'étant mise en tête de transformer le château, ce qui ne s'est pas fait en un jour.

Au début, dans les années 1700, les spectacles de la duchesse du Maine se limiteront à la mise en scène de quelques comédies de Molière (*Le médecin malgré lui*), de Dancourt (*Les trois cousines*, peut-être avec la musique de Gilliers), et la célèbre tragédie biblique *Joseph* de l'abbé Genest qui fut jouée plusieurs fois à Clagny où elle attira le beau monde de Versailles.

⁹ JULLIEN (1885), p. 19.

¹⁰ Faute de mieux, on ne peut que citer Emile HENRIOT, *Les livres de second rayon. Irréguliers et libertins*, Paris, Grasset, 1948, p. 109-132.

La première grande fête de la duchesse du Maine aura lieu à Châtenay en août 1703. Plus exactement, c'est Malézieu qui la donne en signe de reconnaissance au duc et à la duchesse qui lui ont offert la jouissance d'une maison pour sa vie entière. Et Chaulieu était à cette fête.

La carrière de Guillaume Amfrye de Chaulieu (1639-1720) se divise en deux parties. La première s'écoule sous la protection des Vendôme et plus particulièrement dans ce qu'on appelle la « Société du Temple » connue pour sa licence et ses débauches. Cette partie s'achève en 1702 lorsque Louis XIV sévit et interdit de séjour à la cour le grand prieur de Vendôme. Celui-ci préfère rester en Italie, allant d'un coin à l'autre, avant de revenir en France en 1711. Il est aussitôt envoyé en exil à Chalon-sur-Saône. Conséquences de cette affaire : la Société du Temple a vécu et Chaulieu a perdu son protecteur. Mais il n'est pas sans ressource. Il jouit des revenus d'une petite abbaye, possède une maison dans le Vexin et il appartient à une famille honorable de gentilshommes qui ont un office à la cour. Il est donc possible d'imaginer que son neveu Jacques-Paul, sous-lieutenant aux gendarmes de Bourgogne, province dont les Condé sont gouverneurs, soit intervenu pour faire entrer son oncle au service de Louis III de Bourbon-Condé (1668-1710), dit M. le Duc, qui le prend comme secrétaire, sans compter que Chaulieu entretenait des liens d'amitié avec de puissants personnages qui pouvaient intervenir en sa faveur. Il convient de citer ici Marie-Anne Mancini, duchesse de Bouillon (1650-1714) dont il fut l'ami, peut-être plus. Elle avait établi son empire sur « M. le prince de Conti et sur M. le Duc même, tout féroce qu'il était, et qui, à Paris, ne bougeaient de chez elle »¹¹. M. le Duc avait épousé M^{lle} de Nantes (1673-1743), sœur du duc du Maine. De plus, il était aussi le frère de la duchesse du Maine. La sœur et le frère s'entendaient apparemment très bien. Ils respectaient également leur mère Anne, princesse palatine de Bavière (1648-1723), dite aussi M^{me} la Princesse.

En 1702 donc, Chaulieu entre au service de M. le Duc. Mais à la cour de M. le Duc, on sauve les apparences et on se tient bien. Chaulieu fait donc son acte de contrition et brûle ce qu'il a adoré, comme en témoigne son *Ode sur la vieillesse d'un philosophe épicurien* (il a soixante-six ans) :

Viens donc [la Volupté], non telle qu'autrefois
 Parmi la débauche égarée.
 Tu me suivis en mille endroits,
 De pampre et de myrte parée.
 Mais sage et sans emportement,
 Fais aux fureurs de ma jeunesse
 Succéder la délicatesse
 D'un voluptueux sentiment¹².

¹¹ SAINT-SIMON, t. IV, p. 787.

¹² Guillaume AMFRYE, abbé DE CHAULIEU, *Œuvres*, La Haye-Paris, Claude Bleuet, 1774, vol. 1, p. 242 (7 mars 1702).

Après avoir fait amende honorable, Chaulieu est pleinement intégré chez M. le Duc. Toujours en 1702, dans une *Première lettre de Saint-Maur* (le petit château du duc dans la banlieue parisienne, aujourd'hui détruit), Chaulieu tire argument des sévères mandements sur le carême du cardinal de Noailles pour revenir à la « vertugade » et pour reprendre le style de Clément Marot :

Pour rimaitter encore joyeusement
Le virelai, chant royal et ballade.

Après avoir accompli la « docte neuvaine », on pourra revenir aux délices des fêtes :

Par le vouloir d'Apollon
Quittant les bords d'Hippocrène
Transporterai dans Sceaux tout le sacré vallon.

A quoi la duchesse du Maine va répondre par la plume de Malézieu et de Genest :

Non, pour nous il n'est plus de muses.
Nos âmes tristes et confuses
Admirent vos doctes chansons
En goûtant les aimables sons.
Mais dans le désir d'y répondre,
Nous ne faisons que nous morfondre.
A nos vœux, Apollon est sourd.

En cette année 1702, les muses de Sceaux paraissent effectivement muettes. Est-ce en raison de la lamentable campagne des Flandres au cours de laquelle le duc du Maine a démontré son incapacité militaire ? On ne sait. Aussi bien, c'est M. le Duc qui vient au secours de sa sœur. Il l'invite à venir à Saint-Maur. Dans une longue lettre en prose et en vers, il fait miroiter mille merveilles à sa sœur. A son arrivée, elle sera haranguée par le bailli,

Ce renifleur avec emphase
Comparera dans une phrase
Vos yeux aux rayons du soleil.

La duchesse sera accueillie ensuite par les nymphes, Protée, Téthys au milieu de mille fontaines. Puis elle empruntera une longue allée bordée par un pré le long de la Marne. De la prairie surgira une troupe de sylvains, de satyres et de chèvres-pieds conduits par le comte de Fiesque (Jean-Louis-Mario 1641-1708), un familier du duc, qui lui donneront un petit divertissement composé par le comte lui-même. Une brillante compagnie l'attendra sur la terrasse avec Chaulieu, Marot, Catherine de Médicis, Ronsard, du Bellay. Toute cette compagnie disparaîtra et on se mettra à table pour dîner au champagne. A cette invitation, la duchesse ne pourra malheureusement pas se rendre :

Si j'étais libre, ô mon aimable frère,
Je partirais, et plutôt fait que dit.
Vous me verriez, au lieu de mon écrit
Fondre à Saint-Maur d'une course légère.

C'est que sa mère, M^{me} la Princesse, vient à Sceaux pour rendre visite, apprécier les travaux entrepris par sa fille, et donc

Dans un cadre nouveau voir mes traits exprimés.

Tout peut encore s'arranger si M. le Duc veut bien venir à Sceaux et y donner le spectacle qu'il vient de décrire :

Amenez donc votre joyeuse bande ;
 Vous même, vous ornant le front d'une guirlande,
 Et la lyre à la main tel que le dieu des vers,
 Animez la brigade et réglez les concerts

 Que Fiesque vienne donc et ses fourchus follets
 A Sceaux comme à Saint-Maur nous danser des ballets
 Je consens à les voir [...].

Et si M. le Duc a la gorge un peu gâtée par le vin de Champagne, qu'il ne se fasse pas de souci :

Il doit, si j'en suis crue, essayant maint tonneau,
 Ne se rebuter point d'entonner de nouveau.
 Si le mauvais effet vient du jus de Champagne,
 J'ai dans ma grotte un vin de Chassaigne ou Chassagne
 Plus fort, plus cuit, plus velouté,
 Qui peut raccommoder l'organe démonté.

Malheureusement, le programme esquissé par M. le Duc et par Chaulieu ne convient pas entièrement à la duchesse. Chaulieu, en vantant les mérites de l'ancienne poésie de Marot, de Ronsard en particulier, s'inscrit dans la lignée des libertins qui s'en réfèrent à Montaigne et à son temps. Cela, la duchesse ne le veut pas. Par l'intermédiaire de l'abbé Genest, elle répond donc à son frère :

Je laisse-là tous ces vieux baladins,
 Ou, si vous voulez, paladins,
 Et les collets montés et les vertugadins,
 L'antique majesté, les figures galantes
 De ces belles ombres errantes,
 Qui se trouvent dans vos jardins.
 Qu'à son gré dans vos bois, la reine Florentine,
 L'ingénieuse Catherine
 Rassemble les esprits de nos premiers savants :
 Avec les morts, pour moi, rarement je badine,
 Et ne veux ici que vos auteurs vivants.

La duchesse se situe donc parmi les Modernes à un moment où la querelle bat son plein, et sa réponse est bien digne d'une émule de Descartes. Mieux encore, elle se pose en défenseur des bonnes mœurs. Fiesque pourra venir avec ses danseurs. Qu'il prenne garde cependant

[...] puisque votre présence
 Les contient dans la règle et dans la bienséance.

Et d'insister :

Tous ces jolis messieurs seront les bienvenus,
 Pourvu qu'ils soient sages et retenus.

Il semblerait en effet que les bonnes mœurs aient régné à Sceaux dans une société un peu faisandée et que la duchesse du Maine y veillait particulièrement. L'influence de M^{me} de Maintenon se fait sentir en ce domaine.

Cette fête a-t-elle eu lieu ? Rien ne l'indique, mais il semblerait qu'on en ait conservé un épisode. L'abbé Genest nous décrit une petite soirée de juillet 1702, deux mois après l'invitation lancée par M. le Duc. Chassée de Sceaux en raison des travaux en cours au château, la duchesse du Maine s'est réfugiée chez Malézieu, le « Sylvain de Châtenay » où elle est restée deux mois après avoir mis un enfant au monde. Cette fête consistait pour l'essentiel en une foule de sylvains, de nymphes habillés de fleurs, de verdure, de coquillages qui n'étaient autres que des musiciens du roi. Ils invitent la duchesse à prendre un repas. Un feu d'artifice termine le spectacle. L'épisode central de la fête prévue à Saint-Maur est donc repris ici.

Il ne se passe plus rien jusqu'en 1703. En juin de cette année, Malézieu inaugure dans sa maison de Châtenay ce qui aurait pu devenir la première des Grandes Nuits si elle s'était passée à Sceaux. Le *Mercure galant* d'août 1703 en a fait, sur ordre venu d'en haut vraisemblablement, une longue relation ¹³. Ce qui nous importe, c'est que Chaulieu figurait parmi les spectateurs. Mais lui se contente d'une courte relation en prose avec des commentaires en vers qu'il envoie à Malézieu ¹⁴, relation dont nous nous contenterons à notre tour. Au début d'un spectacle qui sera en deux parties, Malézieu revêt les habits d'un opérateur chinois qui possède des essences rares. « Les unes, écrit Chaulieu, en s'en frottant les doigts, faisaient jouer de toutes sortes d'instruments ; les autres, en s'en frottant les pieds, faisaient danser. Cela fit naître tout à coup une musique et des entrées de ballet très ingénieuses ». Pour la seconde partie, « le sujet de la pièce fut la fable de Philémon et Baucis, dont l'allégorie était très juste, la fête n'étant faite que pour marquer à M^{gr} le duc et à madame la duchesse du Maine, la reconnaissance éternelle que M. de Malézieu et sa postérité conserveront de leur libéralité qui lui a donné la seigneurie de Châtenay [...] Tout cela fut suivi d'un repas admirable et d'un beau feu d'artifice ». Toutes les fêtes de Châtenay puis de Sceaux se termineront par un somptueux festin, par des jeux et des danses et, surtout, par un feu d'artifice qu'il n'était pas difficile au duc du Maine d'ordonner puisqu'il était grand maître de l'artillerie royale. Ce feu d'artifice final reste l'une des caractéristiques de ces fêtes. Nous connaissons aussi les noms des musiciens placés sous la direction de Jean-Baptiste Matho (1663-1746). A l'époque, Matho est « maître de chant de la musique de la dauphine », titre très vague. Il dirige cette bande de musiciens dont nous avons déjà cité les noms et qui appartiennent tous à la musique du roi. Il faut y ajouter Anne-Dorothee Le Peintre (cantatrice), Charles (ou Philippe ?) Desjardins (hautbois) et deux cantatrices amateurs de la maison de la duchesse : M^{me} de Chambonas et M^{me} de La Mare.

Pour les spectateurs privilégiés, ces fêtes avaient une signification plus secrète. Il ne s'agissait pas d'un simple divertissement d'oisifs mais d'une cérémonie.

¹³ *Mercure galant*, août 1703, p. 289-322.

¹⁴ CHAULIEU, *op. cit.*, vol. 1, p. 306-309.

Déjà en 1699, l'abbé Genest dans une lettre à M^{lle} de Scudéry, avait écrit que le séjour de Sceaux « est une vraie image de l'âge d'or »¹⁵. A une époque très malheureuse de l'histoire du royaume où la guerre est constante sans victoire ni défaite décisive, où la misère atteint la cour elle-même, où un changement climatique bouleverse le temps et les habitudes de vie, Sceaux apparaissait une oasis de sérénité, de paix, de liberté. A sa manière, et en vers cette fois, Chaulieu va essayer d'exprimer ce sentiment :

Parmi la magnificence
D'une fête de la cour,
Tout respire l'innocence
Du plus champêtre séjour.

Innocence, le mot est lâché. Les invités de la duchesse du Maine écartent ce qui nuit pour se rapprocher d'un idéal de paix, de sérénité qui évoque le monde virgilien, celui de l'Arcadie. La cour, l'innocence et les champs, ces trois mots symbolisent un idéal où la pression du monde extérieur s'efface pour mettre en valeur un idéal de sagesse. A cela s'ajoute la magnificence, autre mot écrit par Chaulieu qui signifie que cet idéal reste peu accessible sauf si on possède les moyens de la fortune et du pouvoir. Un épiqueur comme Chaulieu pouvait trouver son épanouissement dans cette société.

Et pourtant, il ne sera pas de tous les spectacles. On ne le verra pas en 1704 à Châtenay pour la représentation du *Prince de Cathay*, ni en 1705 pour *La Tarentole*. C'est qu'il a pris goût à une vie plus indépendante. Il en a les moyens. M^{me} de Staal-Delaunay écrit que Chaulieu « venait quelquefois à Sceaux »¹⁶. Il est souvent dans son château de Fontenay où il mène une vie agréable car il aime la nature tout autant qu'il apprécie les produits de son potager ou de son verger. Il a gardé quelques bons amis connus chez les Vendôme avec lesquels il fait bombance : l'abbé François Courtin et surtout son ami de toujours Charles-Auguste marquis de La Fare (1644-1712), capitaine des gardes du duc d'Orléans. Bien entendu, il fréquente toujours aussi assidûment chez la duchesse de Bouillon quand il n'est pas à Chantilly avec M. le Duc. Si bien que l'on voit mal Chaulieu essayer de s'incruster et donner l'impression d'être un parasite. Bien au contraire, il peut se faire prier. Et c'est ce qui arrive.

Le 19 juillet 1706, il reçoit une lettre de Malézieu qui est une invitation, presque un ordre, à se présenter à Châtenay pour la fête annuelle. Malézieu n'agit pas de son propre chef. Il a reçu des instructions de la duchesse du Maine. « Vous ferez une œuvre très méritoire », écrit-il, « de vous y transporter, et je ne fais guère d'excuses raisonnables que la mort ». Malézieu annonce ainsi la création de sa comédie des *Importuns de Châtenay*¹⁷. La pièce est perdue et nous n'en connaissons plus que l'épître dédicatoire qui ne paraît pas décrire un chef-d'œuvre, loin de là. Comme la plupart des pièces

¹⁵ *Divertissements*, p. 35.

¹⁶ STAAL, t. I, p. 257.

¹⁷ La date des représentations de Châtenay ou de Sceaux n'est pas toujours connue exactement. Il fallait surtout tenir compte des variations de la température. Pour les *Importuns de Châtenay*, la lettre de Malézieu est bien du 19 juillet 1706 et il précise même que la représentation aura bien lieu « samedi prochain en huit, c'est-à-dire le dernier de ce mois » (CHAULIEU, *op. cit.*, vol. 1, p. 309). Les dates les plus diverses circulent parfois. Pierre Mélése

de Malézieu – que l'on ne connaît souvent que par des descriptions –, celle-ci tombe dans la niaiserie. On s'amuse de rien chez la duchesse du Maine. Et c'est peut-être pour voir du monde que Chaulieu va répondre à l'invitation de Malézieu :

Mais quand bien même la Parque
M'aurait d'un coup de ciseau
Fait passer le noir ruisseau
Où Caron mène sa barque ;
Seigneur, n'en soyez étonné

Vous me verriez encore venir à Châtenay.

Est-ce la comédie qui l'appelle à Châtenay ou le désir de faire sa cour à la duchesse ? On peut se poser la question en lisant ces vers :

Car Pluton quoique inflexible
Si du Maine daignait simplement m'appeler,
Bientôt devenu sensible,
Avec un compliment me laisserait aller ;
Et, mieux que ne fit Orphée
Pour Eurydice autrefois,
Le doux charme de sa voix

Me conduirait à Sceaux tout droit de l'Elysée.

La duchesse du Maine devait humer cet encens avec d'autant plus de volupté que son orgueil était sans limite. Elle avait son château, ses villages, ses paysans, ses sujets et, par dessus tout, sa cour. Elle régnait, s'imaginait déesse. L'avoir cru va lui coûter cher dans quelques années. Le comportement de la duchesse fondé de plus en plus sur l'instinct de puissance et de domination éloigne Chaulieu qui, en parfait épicurien, sait faire la différence entre les désirs naturels et les désirs qui n'ont pas de sens.

Quelques événements engagent Chaulieu dans cette attitude. En 1710, M. le Duc meurt. Son fils, Louis-Henri de Condé (1692-1740), dit aussi M. le Duc, lui succède. Très proche du duc d'Orléans, il n'a aucune raison d'entretenir des liens suivis avec sa tante. Au contraire. Dans quelques années, elle sera sa prisonnière en Bourgogne et il ne fera rien pour améliorer son sort. De mauvaises influences commencent à pénétrer à Sceaux à la fin du règne de Louis XIV. Le poète La Grange-Chancel va écrire ses *Philippiques*, ignobles pamphlets contre le duc d'Orléans, le duc de Saint-Simon, le duc de La Force. Le cardinal de Polignac médite son *Anti-Lucrèce*, ouvrage particulièrement déplaisant pour un épicurien. Nicolas-Guillaume de Vaubrun (1662-1746), personnage douteux, rentre d'exil pour venir s'installer à Sceaux. Peu à peu, les futurs comploteurs de la conjuration de Cellamare se rejoignent à Sceaux à l'époque des Grandes Nuits. On ne sait ce que Chaulieu a pu penser de la conjuration. Il a vécu

donne le 22 janvier 1707 en oubliant qu'il s'agit d'une représentation postérieure donnée à Clagny et signalée par Dangeau (*Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, p. 217). Jullien, peu soucieux d'exactitude, s'en tient à 1706 sans préciser. Clarence Brenner reprend cette date plutôt par prudence (*A bibliographical list of plays in the French language (1700-1789)*, New York, A.M.S. Press, [v. 1979], p. 96, n° 8721).

assez vieux pour en savoir la fin lorsque M^{lle} Delaunay sortie de la Bastille, est venue chercher refuge chez lui à Paris et lui a emprunté sa voiture pour regagner Sceaux. Très proche du Régent par de multiples affinités, Chaulieu avait aussi renoué, nous l'avons vu, avec des amis du Temple dont le grand prieur était, en 1719, Jean-Philippe d'Orléans, fils naturel du Régent et de M^{me} d'Argenton. Proche du Régent, proche de M. le duc et étant toujours parmi ses secrétaires, Chaulieu ne pouvait que s'éloigner très lentement de Sceaux. Ce qu'il fit. Du reste, on le sait, il devenait aveugle.

Enfin, il était devenu un poète renommé sinon célèbre. Il avait été considéré comme un poète mondain, un versificateur de cour, un auteur de chansons, d'œuvres légères. On le voyait maintenant avec d'autres yeux et il prenait place dans la République des Lettres. Alors qu'il était en exil à Sully-sur-Loire, Voltaire lui écrit une première lettre le 11 juillet 1716 dans laquelle il le traite d'« Anacréon du Temple », et où évoquant Chapelle, un maître commun, il lui demande de s'intéresser à lui, de le guider. Cette lettre sera suivie de quelques autres et il comparera même les nuits de Sully à celles de Sceaux¹⁸. Il régnera à Sceaux plus tard, à une époque où les Grandes Nuits ne seront plus qu'un souvenir. Dans l'œuvre de Chaulieu, Voltaire a su distinguer les « bagatelles insipides de société » et mettre en valeur les « beautés hardies et voluptueuses » des poésies qui avaient du souffle et de la grandeur. Ce sont, écrit-il, « des statues de Michel-Ange ébauchées »¹⁹. Oui, sans doute, mais c'est justement ce que nous admirons le plus, de nos jours, dans l'œuvre du sculpteur toscan.

Ce que Chaulieu a laissé à Sceaux paraît tout aussi important et une chronologie un peu précise nous en montre l'intérêt. Dès son arrivée à Sceaux, en 1700 au plus tard, la duchesse du Maine a tenté d'animer le château, d'y créer de la vie. Elle a d'abord cultivé le théâtre de société. Tous ses courtisans, en nombre réduit à l'époque, et elle-même, se partageant les rôles. Rien d'original dans cette activité très répandue dans la bonne société de l'Ancien Régime. Ce qui est nouveau, c'est la proposition de M. le Duc de mai 1702 d'offrir un spectacle à sa sœur dans son château de Saint-Maur. Si la proposition vient du prince, le projet du spectacle peut être attribué à Chaulieu, le seul des secrétaires du prince qui était un poète connu. Et la manière dont ce spectacle est conçu par petits fragments qui sont déjà des intermèdes reliés par une idée générale avec des interruptions pour des jeux, des danses et des collations est le modèle de ce qui sera exploité dans les Grandes Nuits et, auparavant, dans les deux ou trois fêtes données à Châtenay par Malézieu les années suivantes. S'il n'a pas inventé les Grandes Nuits, Chaulieu en a eu l'intuition, l'idée. Il les a rêvées. En revanche, il n'a pas réussi à convaincre la duchesse d'y introduire un fond spirituel hérité du libertinage.

¹⁸ VOLTAIRE, *Lettre à Chaulieu*, 11 juillet 1716 (D32).

¹⁹ VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, Paris, Flammarion, [s.d.], vol. 2, p. 244-245.

Reprenons donc style nouveau.
Laissons là langue marotique.
Bouquins, bouquins, rentrez dans le tombeau,
Rébus sont morts ; adieu la muse antique

soupire Chaulieu qui s'est, en cette matière, heurté à la duchesse qui se révéla ainsi moins bonne disciple de Descartes qu'elle ne le proclamait. Mais Chaulieu laisse une œuvre, et la duchesse un feu d'artifice.

La tragédie biblique à Sceaux : le *Joseph* de Charles-Claude Genest (1706)

Eric VAN DER SCHUEREN

A Monsieur Jean-Philippe Groperrin

La première cour de Sceaux – entendons celle qui se réunit d’abord à Châtenay dans la maison de campagne de Nicolas de Malézieu ou au château de Clagny avant de se concentrer dans le domaine de Colbert que les ducs du Maine ont racheté au marquis de Seignelay – a vu la reprise de certaines pièces classiques du xviii^e siècle, dont *Athalie* de Jean Racine. Toutes les représentations ne puisèrent pas uniquement parmi les poèmes dramatiques inspirés de la *Bible*, mais parmi ceux-ci, il y en eut un qui se singularise : il a été écrit pour Sceaux et créé en février 1706 à Clagny ¹, même si la commande semble plus lointaine – 1699 – et plus extérieure – ce serait à l’instigation de madame de Maintenon que l’abbé Genest rédigea son *Joseph* ².

¹ Nous reviendrons plus longuement sur les circonstances de la création de la pièce, dans l’édition en cours des *Œuvres* de Genest, soit *Joseph*, les *Dissertations sur la poésie pastorale* et les *Principes de la philosophie*, par Jean-Philippe GROSPERRIN, Fabrice PREYAT et nous-même, Québec, Presses de l’Université Laval, 2005.

² Outre les pages de Henry Carrington Lancaster que nous solliciterons par la suite, il n’y a guère de commentaires critiques sur cette pièce. Le livre de Mireille HERR, *Les tragédies bibliques au xviii^e siècle*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1988, lui consacre quelques pages (p. 59-70). L’auteur y montre à juste titre combien l’œuvre s’intègre dans l’idéologie curiale par son « tableau d’une Égypte idéale, hospitalière, qui fait penser à l’utopie ambiante et que l’on voudrait voir symboliser le royaume de France ». Cependant, ce « on » mériterait quelque caractérisation plus objective – nous y reviendrons – et cette résonance n’est pas aussi évidente, nous le verrons, de même que l’identification de la pièce comme « pur mélodrame » invite à des rapprochements anachroniques et biaise la foncière originalité de la pièce, jouant de la « reconnaissance pathétique » et d’une intrigue attendrissante, rapprochée de manière prospective du goût qui ne sera dominant qu’une génération plus tard. La tragédie de Genest n’y est pas située en médiation avec le corpus biblique qui la sous-tend, à peine est-elle rapprochée des pièces de collèges, en latin ou traduites en français, soit anonymes, soit celles de Grotius, de Libenius et du père Le Jay. Enfin, plusieurs

La carrière littéraire de l'abbé Genest³ (1639-1719) est tardive et comme en surcroît d'une ascension sociale qu'il dut à la protection du duc de Nevers et à celle du père Ferrier qui lui fit prendre le statut d'abbé, le tout lui ayant permis d'entrer à la cour, et de devenir, de ce fait, l'ami de Pellisson. C'est ce dernier qui, en 1680, le rappela de Rome où il était parti, en 1677 ou l'année suivante, administrer les biens du duc de Nevers et en fit l'un des protégés du clan des Rochechouart : Madame de Thianges, belle-mère du duc de Nevers et sœur de madame de Montespan, veille sur son avancement et ses fréquentations. L'abbé deviendra le précepteur de mademoiselle de Blois⁴ (1684), le complice de Malézieu⁵, l'invité de Bossuet aux réunions hebdomadaires du mardi où l'évêque l'initie à la philosophie chrétienne et plus globalement aux activités de ce qu'on appelle le Petit Concile. Conjointement, Rohault lui prodigue, par ses conférences, quelques rudiments de physique et mademoiselle de Sermens polit son esprit.

En 1674, quelques poésies de circonstance à la gloire du roi ont valu à Genest une gratification ; il est primé par deux fois aux concours de poésie de l'Académie française et s'ose enfin au grand genre de la tragédie avec une *Zélonide, princesse*

erreurs d'érudition déparent cette analyse sommaire : Genest ne composa pas ses quatre tragédies pour la cour de Sceaux, seulement *Joseph* le fut ; et l'auteur confond le duc du Maine avec le prince de Condé. L'étude d'André BLANC, « Tragédies bibliques et chrétiennes (1683-1733) » (*Littératures classiques*, n° 52, 2003, à paraître), permet de resituer, parmi bien d'autres, le poème de Genest dans un contexte homogène de genre et d'inspiration, mais non dans l'ensemble de la production tragique de l'époque.

³ Bien qu'ancienne, l'étude la plus complète et la plus fouillée demeure la thèse de Kurt FEES, *Charles-Claude Genest, sein Leben und seine Werke*, Strassburg, K.J. Trübner, 1912 ; se reporter également à l'« Eloge » de Genest par l'abbé Du Bos, qui lui succéda à l'Académie française, reproduit, en extrait par les frères Claude et François PARFAICT, dans leur *Histoire du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P. G. Le Mercier et Saillant, 1747, t. XII ; à la lettre de l'abbé d'Olivet au président Bouhier, reproduite dans l'*Histoire de l'Académie française par Pellisson et d'Olivet*, C. L. LIVET (éd.), Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1858, t. II, pp. 376 et s. (cette lettre est également reproduite dans les *Mélanges philosophiques et historiques* de Michault) ; aux *Lettres inédites de Charles Genest à M^{lle} de Scudéry*, Philippe WOLFE (éd.), dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1978, n° 6, p. 1006-1021 ; et, enfin, à la notice qu'Alain Niderst consacre à l'abbé dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY et Alain REY (éd.), Paris, Bordas, 1987, vol. 1, p. 957 a-b.

⁴ Fille légitimée de Louis XIV et de M^{me} de Montespan, elle épousera en 1692 le fils de Philippe, duc Orléans, le futur Régent ; c'est peut-être en souvenir de sa charge et une certaine prudence de l'abbé que celui-ci put échapper à la prison, une fois la conjuration de Cellamare éventée.

⁵ Précepteur, comme on le sait, du duc du Maine pour les mathématiques et les sciences physiques. Bien dénigré voire oublié par la critique, Nicolas de Malézieu n'intéresse plus qu'incidemment ; voir notamment l'étude, déjà ancienne, que Gustave DESNOIRESTERRES lui consacre au t. IV de ses *Cours galantes*, Paris, E. Dentu, 1864.

de Sparte, créée en février 1682 et reprise à la cour ⁶ ; la pièce restera au répertoire du Théâtre français jusqu'en 1705, malgré des défauts de débutant, comme la multiplicité des récits qui confinent à une déréalisation du théâtre, et qui est dans l'esprit de Quinault par sa propension à l'intrigue romanesque. *Pénélope*, créée deux ans plus tard, connaîtra un succès moyen au moment de sa création en 1684, mais sa reprise en 1716, suivie de 158 représentations en six ans, lui permettra d'être maintenue au répertoire du Théâtre français jusqu'en 1764 ⁷ : les effets grandioses de la mer, notamment, comme les scènes de reconnaissance, joignent la double attente du spectaculaire et du tendre larmoyant. Créé le 10 décembre 1696, *Polymnestre* est un four complet et ne sera pas publié. Deux ans plus tard, Genest entre à l'Académie française où il succède à l'abbé Claude Boyer. Il avait été introduit par Malézieu dans ce qui deviendra bientôt la cour de Sceaux, après le mariage du duc du Maine avec la fille d'Henri de Condé.

Les trois œuvres de Genest qui se démarquent par leur ambition répondront aux trois tutelles qui ont conspiré à la carrière littéraire de l'abbé : soit le *Joseph*, commandé par la duchesse du Maine, les *Dissertations sur la poésie pastorale* qui, publiées en 1707, répondent à une demande de l'Académie, et les *Principes de la philosophie ou preuves de l'existence de Dieu*, parus en 1714. Dans ce dernier ouvrage, l'abbé Genest tente de faire œuvre de théologien dans la ligne de Bossuet et de concilier philosophie chrétienne, cartésianisme et poésie. Malgré son échec, aux dires de l'abbé d'Olivet ⁸, le livre témoignait d'une fidélité aux œuvres qui étaient sorties du Petit Concile. Mais l'esprit du Petit Concile n'est pas moins présent dans le *Joseph* qu'il ne l'est dans les *Dissertations sur la poésie pastorale*, dont l'éloge liminaire de la solitude des pasteurs hébreux se réfère, avant toute autorité poétique, au *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet et aux *Mœurs des Israélites* de Claude Fleury : l'un et l'autre ont relégitimé la vie pastorale en montrant « le parfait modèle de la vie humaine la plus conforme à la nature et à la raison », en même temps que « le bonheur et la dignité de ces pasteurs qui ont enseigné avec les arts et les sciences la sagesse et la religion » ⁹. C'est explicitement ici, en ces lignes, que se marquent la conciliation que Genest a réussie entre la fidélité due à Bossuet, au Petit Concile, à son esprit de rechristianisation de la France,

⁶ Henry CARRINGTON LANCASTER, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, IV^e partie, *The period of Racine 1673-1700*, Baltimore – Londres – Oxford – Paris, The John Hopkins Press – Humphrey Milford – Oxford University Press – Société d'édition « Les Belles Lettres », 1940, vol. 1, p. 405 et s.

⁷ *Ibid.*, p. 194 et 216. Voir aussi l'*Histoire du théâtre français*, *op. cit.*, des frères PARFAICT, t. XII, pp. 305 et s.

⁸ Ce fut là « cette espèce de poème qu'il ne publia que sur la fin de ses jours, mais dont il s'était occupé plus de trente ans : ouvrage auquel le public n'a fait qu'un froid accueil, parce qu'il est venu dans un temps où la faveur du cartésianisme était déjà bien diminuée », lettre de l'abbé d'Olivet au président Bouhier (*Histoire de l'Académie française par Pellison et d'Olivet*, *op. cit.*, t. II, p. 376).

⁹ *Dissertations sur la poésie pastorale ou de l'idylle et de l'églogue*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1707, p. 2. Nous nous basons ici sur les travaux de Fabrice Preyat et, pour notre propos, nous renvoyons à son étude dans ce même volume.

et son clientélisme auprès de la duchesse du Maine, ainsi que sa présence à l'Académie, avec une volonté persistante – sinon nourrie – de joindre primitivisme biblique, poésie pastorale, irénisme politique et de les actualiser comme modèles pour l'avenir.

Dans ce contexte de ductilité et de permanence, Genest a cherché la voie d'un poème tragique dont il donne le résultat sans précédent avec *Joseph* ; de cette innovation, le *Discours* de Malézieu qui, en tête de l'édition du *Joseph* en 1711, se substitue à la préface que Genest aurait composée, en dessine la trace, louvoyant entre le suivisme des modèles anciens et modernes et la poésie nouvelle des larmes, de la tendresse, en des parallèles qui mènent sur de justes pistes en même temps qu'ils égarent ou tronquent la réalité même de la matière du poème de Genest et des modèles qui lui sont opposés. La mise en évidence de la vertu de tendresse dans le personnage de Joseph ou des qualités que l'événement dramatique fait apparaître – générosité et clémence – est imparable, nous y reviendrons. De même, l'ouverture de la dissertation proprement théorique sur le *Philoctète* de Sophocle n'est pas sans réminiscence : Genest justifiait, dans sa longue préface de 1703, les pleurs continuels de sa Pénélope en référence au poème du tragique grec qui « n'est qu'une seule plainte depuis le commencement jusqu'à la fin »¹⁰. L'ouverture sur le *Philoctète* n'est pas non plus sans cohérence, lorsque Malézieu, comme bien d'autres avant lui, y voit un chef-d'œuvre de simplicité dont Genest finalement a pu s'inspirer, et ce, grâce aux soins de Malézieu qui rapporte qu'il en a fait la traduction de vive voix et le commentaire de certains passages devant quelques familiers de la cour de Sceaux. Si la simplicité qui est dévolue à l'action du poème de Sophocle explique sa sollicitation exemplaire au liminaire du *Discours*, elle ne laisse pas d'investir le propos de fausses évidences.

Tout d'abord, elle fait écran à la solution ambiguë qui caractérise tout le *Discours* par rapport à la querelle des Anciens et des Modernes. Malézieu sollicite ouvertement Sophocle et le *Cinna* de Corneille, rebaptisé le « Sophocle français », appellation qui neutralise le conflit entre Anciens et Modernes, faisant de la rencontre des deux autorités non une question incluse dans le temps mais simplement une distinction de langue ou de géographie. Aucune hiérarchie esthétique n'est esquissée de l'un à l'autre. Malézieu fait encore référence à Homère et plus sourdement, à travers son souci pour l'unité du caractère du héros tragique, à l'*Art poétique* d'Horace ou à son passeur Boileau, autrement sollicité en sourdine pour la question du grand, du beau, sans que le mot de sublime soit cité, ce qui aurait assigné de manière plus objective la référence¹¹. Malézieu évite toute prise de position dans l'un ou l'autre

¹⁰ Pour couper court à une contrefaçon hollandaise, faussement attribuée à La Fontaine, *Pénélope* fut initialement publiée à Paris, par Jean Boudot, imprimeur ordinaire du roi et de l'Académie royale des sciences ; c'est lui aussi qui devait publier, l'année suivante, les *Eléments de géométrie* de Malézieu, dédiés au dauphin.

¹¹ Boileau translate les vers 125 à 127 de l'*Ars poetica* d'Horace, dans son *Art poétique* de 1674, au chant III : « D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée ? / Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord / Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord », *Œuvres complètes*, F. ESCAL (éd.), Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1966, p. 172. Le *Mercure galant* de février 1706, relatant la création de *Joseph*, a bien vu cette tension vers le sublime en accord même avec le texte biblique, dans la liaison que lui a donnée le *Traité du*

camp, ne reprenant même pas, pour son *Discours*, le titre que Genest lui donne à la fin de l'avertissement qui le précède : « Remarques sur la tragédie ancienne et moderne ». Sans doute composé dans le temps des premières lectures de la pièce et de ses représentations à Clagny, le *Discours* évite tout débat ou toute polémique, Malézieu ayant pleinement intériorisé en ce cas le préjugé de la duchesse du Maine selon lequel une querelle littéraire la ferait déchoir de son rang de princesse du sang, de même qu'une pédanterie de docte manquerait à l'esprit aristocratique dont la cour de Sceaux ne peut se départir¹² ; aussi se comprend le fait que le *Discours* ne cherche pas ouvertement ses autorités dans les factums doctrinaires – anciens ou plus récents –, mais leur préfère celle des princes du sang qui ont assisté aux lectures du *Joseph* et dont les larmes, répandues à cette occasion, sont la marque de leur assentiment à une pièce, rencontrant directement leur sensibilité dont procède le seul goût qui doit prévaloir¹³. Au-delà de ce pacte renouvelé entre les plus hautes élites et certains créateurs, que Malézieu théorise ici, il est également vrai qu'en cette première décennie du XVIII^e siècle¹⁴, les tensions entre Modernes et Anciens sont moins vives : Perrault est mort ; Boileau se tait le plus souvent ; mieux, les contemporains n'ont pu échapper aux contradictions d'un Perrault obligé de saluer au titre des chefs-d'œuvre de la modernité les réalisations de ses adversaires et au sentiment complexe que produit le tournant du siècle. Celui-ci instille au sein même d'une claire conscience d'appartenir au siècle de Louis XIV, un pressentiment, plus diffus, d'une « atrophie » et d'un nécessaire renouveau¹⁵ qui peut en passer par des solutions hybrides et pacificatrices. Par ce procès se complète la saisie des enjeux propres à la neutralité du *Discours* de Malézieu que répétera de manière homologique, sur le plan de la fiction poétique, le *Joseph* de Genest, oscillant entre primitivisme et confiance dans l'avenir dont le présent est le gage. Il s'agit là plus que d'un accord de circonstances, puisque l'abbé Genest réitérera la même posture dans un contexte tout autre, à savoir la

sublime du Pseudo-Longin, p. 84 : « la simplicité majestueuse de l'Écrit sacré qu'il [Genest] a imité dans l'expression, paraît aussi dans la conduite du sujet ».

¹² Sur ce refus constant de la duchesse du Maine d'être aspirée dans des querelles littéraires ou esthétiques, voir, dans ce même volume, l'étude de Manuel Couvreur.

¹³ A l'occasion de la reprise du *Joseph* à Paris, en décembre 1710 et de sa parution, au commencement de l'année suivante, le *Journal de Trévoux* notera encore cet effet de délimitation nouvelle, critique et, plus ouvertement, prosélyte du bon goût à la cour des ducs du Maine : « Ce n'est pas assez d'avoir rendu Sceaux l'asile du bon goût, il faut faire la guerre au mauvais goût, et dissiper par la pure lumière de ces excellents modèles, les fausses lueurs qu'il répand dans les esprits », p. 1106.

¹⁴ Le privilège d'édition du *Joseph* date du 21 avril 1707, il sera cédé le 20 février 1711 aux libraires parisiens Etienne Ganeau, lié au duc du Maine, et Jacques Estienne qui en assureront la publication ; sollicité pour faire paraître *Joseph, Tragédie de l'Écriture sainte et autres pièces et ouvrages tant en prose qu'en vers*, le privilège ne permet toutefois pas, par son libellé vague sur les pièces jointes, de savoir si le *Discours* de Malézieu était rédigé avant avril 1707.

¹⁵ Sur cette question, voir les mises au point de Philip LEWIS, « L'anti-sublime, ou la rhétorique du progrès », dans *Rhétoriques fin de siècle*, Mary SHAW et François CORNILLIAT (éd.), Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 117 et s.

commande des *Dissertations sur la poésie pastorale* dont l'épître dédicatoire sollicite évidemment les modèles anciens – Virgile en tête –, tout en actualisant la réflexion à partir des devanciers français, pris au sein de l'Académie, Godeau, Racan, Segrais.

Une seconde fausse évidence du *Discours* de Malézieu tient à la matière même du poème de *Philoctète* et à sa construction. Certes, l'intrigue a pu paraître simple, mais la matière n'en est pas moins fortement chargée par les rebondissements, jusqu'à nécessiter quatre scènes finales pour achever les thèmes mis en œuvre. Si ceci semble mettre en doute la validité de la comparaison induite par Malézieu entre *Philoctète* et *Joseph*, et brouiller davantage encore une lecture de la notion de simplicité réduite à la seule unité d'action faiblement chargée d'incidents et dépourvue d'enjeu amoureux¹⁶, une série de thèmes, redoublés par les passions de la crainte et de la honte, la justifie et crée un climat d'accointance entre les deux poèmes : la ruse d'Ulysse, les jeux de Néoptolème avec la vérité, la nécessité où sont les Grecs de répondre aux oracles, le doute de Philoctète sur le fait que ses ennemis d'hier auraient pu s'amender à présent, finalement la soumission du drame à la volonté des dieux qui passe par l'irruption d'Héraclès en *deus ex machina*, sans parler ici de la solitude du héros pestiféré.

Au chapitre 23 de sa *Poétique*, Aristote cite *Philoctète* au titre de ces tragédies qui ont pu être écrites à partir d'un épisode secondaire de la *Petite Iliade*. Cette épopée dérivée de l'œuvre d'Homère y est critiquée au nom de la liaison des parties de l'histoire à un sujet unique. Ce principe a pour conséquence, selon Aristote, que tout au plus deux tragédies pourraient être tirées de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee*. À l'inverse, les *Chants cypriens* et la *Petite Iliade* échappent à l'unification organique des épisodes à une intrigue unique. Dans l'exemple de *Philoctète* référé par Aristote, il n'est pas possible de savoir s'il s'agit de la tragédie d'Eschyle – analysée pour une question de style au chapitre précédent de la *Poétique* –, de celle de Sophocle ou de celle d'Euripide. Il reste que le *Philoctète* de Sophocle échappe de lui-même à la critique d'Aristote sur la dispersion de la composition épique ou tragique. Le *Philoctète* s'unifie non au sein de la *Petite Iliade*, mais en référence à l'*Iliade*. Car le dénouement dysphorique de la tragédie ne se comprend que si y est supputée une culture commune qui sache la fin du siège de Troie : l'épanouissement des vertus héroïques de Néoptolème au contact de Philoctète sera démenti dans les suites de la prise de la ville, puisque le fils d'Achille tuera le vieux Priam réfugié dans un temple. Le sacrilège est triple, attendant au respect dû à la vieillesse, à la fonction du souverain et à la sacralité des lieux. Le dénouement plombé par le savoir des suites de l'histoire agit de même pour *Joseph*, dans la culture des contemporains de Malézieu : le serment de Pharaon ne sera pas respecté par ses héritiers et Israël connaîtra l'esclavage en Égypte.

Ce qui passe également dans cette dysphorie à des siècles de distance, ainsi rapportée à la culture supposée des spectateurs du temps – ceux de Sophocle ou ceux de Genest –, c'est un même procès : à savoir une crise de la grandeur héroïque au

¹⁶ Dans ce volume, Jean-Philippe Groperrin montre, notamment à partir de la traduction/adaptation de l'*Iphigénie* de Sophocle par Malézieu, combien, même dans le cadre restreint de la cour de Sceaux, la notion de simplicité est « complexe ».

travers de la succession des générations. Ajax, Antiloque et son fils, Patrocle puis Achille, sont morts, et avec eux, l'ancien héroïsme qui seul survit encore en Philoctète, sorte de mort-vivant, fantôme irritant de l'idéal ancien, puisque les fils ne seront pas dignes de leurs pères. *Philoctète*, au total, laisse flotter un irénisme dans la conclusion même de son intrigue et c'est une semblable nostalgie qui traverse les premières interactions entre les conjurés de *Cinna*, communiant dans une reconstitution de l'idéal républicain qu'ils opposent à la tyrannie d'Octave.

Si *Cinna* est cité par Malézieu, c'est une fois encore comme modèle de la simplicité de l'intrigue tragique. Et si comme pour *Philoctète*, bien des points communs ou concourants auraient pu être relevés pour faire entendre une comparaison de Corneille à Genest, le trait n'est qu'esquissé et, cette fois, controuvé. Chef-d'œuvre de l'intérêt direct des personnages à l'action, de la versification, de la liaison des scènes, de la vraisemblance respectée en tout, comme le note Malézieu, *Cinna* surprend comme choix : il participe d'une esthétique tout autre que celle de Sophocle ou de Genest, si ce n'est – mais Malézieu ne le note point – par l'option majeure d'avoir exacerbé le pathétique par une fin heureuse, ce dont Genest se souvient exactement dans son *Joseph*. La vision prophétique de Livie eût elle aussi pu fonder un rapprochement entre les scènes finales de *Cinna* et de *Joseph*. Mais, pour le fond, c'est la référence tout entière à Corneille qui laisse pantois, dès lors que le clou du *Joseph* est bel et bien la reconnaissance, *suspendue et toujours présentée*, du Patriarche par ses frères. On le sait, c'est l'une des propositions les plus décisivement soutenues dans les *Trois discours sur le poème dramatique* contre Aristote, lorsque Corneille montre la faiblesse du procédé de la reconnaissance :

Je sais que l'agnition [la reconnaissance] est un grand ornement dans les tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses inconvénients. Les Italiens l'affectent en la plupart de leurs poèmes, et perdent quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont, beaucoup de sentiments pathétiques, qui auraient des beautés plus considérables ¹⁷.

Plus encore, le refus d'en passer par une intrigue fondée sur la reconnaissance est l'occasion pour Corneille de montrer ce qui sépare les Athéniens des Français dans ce qui leur plaît respectivement ¹⁸. Il aura fallu toute la prouesse de Malézieu pour taire pareille dissonance et une éventuelle temporalité du goût. La prouesse est d'autant plus remarquable que l'œuvre dramaturgique de Genest repose, en son entier, sur le procédé ; en témoignent ses productions théâtrales antérieures ¹⁹. Diluée au même titre que les autres ficelles de la tragédie romanesque dans *Zélonide*, la reconnaissance

¹⁷ Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, B. LOUVAT et M. ESCOLA (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 110.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111 : « Je ne puis m'empêcher de dire que le goût de notre Siècle n'est point celui du sien sur cette préférence d'une espèce à l'autre, ou du moins, que ce qui plaisait au dernier point à ses Athéniens, ne plaît pas également aux Français ».

¹⁹ La troisième pièce de Genest, *Polymnestre*, créée le 12 décembre 1696, ne connut que cinq représentations et ne fut jamais imprimée ; il est évident qu'il est difficile d'en supputer ici quoi que ce soit pour la question de la reconnaissance, d'autant plus que les sources ne s'entendent pas sur le titre exact de la pièce ; il s'agirait d'un *Polymnestor*, pour certaines d'entre elles.

devient le pivot de la construction tragique dans *Pénélope*. Bien qu'elle ne connût que huit représentations lors de sa création, lors de sa reprise en 1716, « elle connut, rapporte un éditeur du début du XIX^e siècle, un grand succès qui s'est encore accru, vingt-cinq ans après, par le talent avec lequel mademoiselle Clairon remplit le rôle de Pénélope. Le jeu muet de cette actrice, à la scène de la reconnaissance, produisit le plus grand effet »²⁰. Contre Corneille, le goût du XVIII^e siècle renoue avec les préventions d'Aristote. C'est une évidence qu'il n'est pas utile ici de développer, ne serait-ce qu'avec la mode des larmes et la propension très nette des productions des Lumières à jouer de la reconnaissance comme ressort dramatique, même dans leurs essais les plus innovants, à l'exemple des drames de Diderot. Le poème de *Pénélope* est fondateur de *Joseph*, au-delà du fait de forcer Genest à solliciter toujours la même muse. En effet, tout comme Joseph devant Benjamin, Ulysse se contraint à ne pas se dévoiler à son fils (III, 3). Plus encore, *Pénélope* est pour Genest l'occasion de déployer tous les ressorts qu'Aristote a dévolus au motif²¹. Il y a d'abord eu, pour tirer le premier fil du nœud de l'action, la reconnaissance d'Ulysse par le jardinier Eumée (III, 2). Aristote lie encore la reconnaissance au coup de théâtre où il voit l'effet d'une séduction infaillible sur le public²². Ainsi intervient-elle entre le père et le fils dans l'acte de la péripétie (IV, 7) où Ulysse se fait enfin connaître à Télémaque. Il restera deux reconnaissances dont nous nous permettons d'intervertir l'ordre : celle d'Ulysse à son peuple et celle d'Ulysse à sa femme. Au moment d'être supplicié devant la foule, l'« Etranger » se révèle et le peuple d'Ithaque secoue enfin le joug des usurpateurs. Ici, commence le récit de Télémaque, à la scène 7 de l'acte V :

O Ciel ! que ne peut point la présence des rois !
 Mon père en se nommant a repris tous ses droits,
 Et son aspect auguste et ses coups redoutables
 Ont désarmé soudain, ou puni les coupables ;
 Les plus rebelles cœurs rentrent dans le devoir,
 Tout reconnaît déjà ses lois et son pouvoir.

Reconnaissance publique, reconnaissance politique : l'échange est complet d'Ulysse à son peuple, rendu fidèle à son souverain légitime. Reste, à l'avens complet de la précédente, la reconnaissance d'Ulysse à Pénélope, par la communication des cœurs, dans l'intimité de la scène 3 de l'acte final, nimbée des pleurs de la reine :

Oui, c'est vous ; et mon cœur vous avait reconnu.
 Mais, hélas ! mon esprit par l'erreur prévenu,

²⁰ Extrait de la notice sur l'auteur, en tête de la réimpression de *Pénélope*, dans le *Théâtre des auteurs du second ordre ou recueil des tragédies et comédies, restées au Théâtre français*, Paris, Imprimerie stéréotype de A. Egron, 1816, vol. 3, t. 1, p. 90.

²¹ La pièce est dédiée à la duchesse d'Orléans, dès son édition *princeps* de 1703. Le bandeau représente une synthèse fictive, en un seul tableau, des scènes de reconnaissance intime, soit Eumée, Télémaque et Ulysse se présentant à Pénélope, tenant un mouchoir pour cacher ses larmes.

²² *Poétique*, 50 a 34, Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT (trad.), Paris, Seuil, 1980, p. 55-56.

Et mes pleurs répandus, comme un épais nuage,
De mes regards troublés m'avaient ôté l'usage.
Ulysse ²³ !

En reconnaissant Ulysse au-delà de l'apparence et des yeux, Pénélope actualise les vertus conjugales, amour fidèle et connaissance tendre de l'autre. Ce n'est donc pas une reconnaissance des yeux, simplement ou plus sublimement celle d'un caractère et de ce qui le matérialise premièrement au théâtre, la voix ²⁴. Ulysse époux dans le cœur de Pénélope, Ulysse souverain dans le regard du peuple, la double reconnaissance – intime et publique – procède évidemment du recoupement exact de l'amour et du politique dans l'enjeu de la pièce : la restauration du roi légitime d'Ithaque n'est acquise qu'après la confirmation de la loyauté de la reine à son époux, dans le for privé de leur tête-à-tête. Prééminence tout de même du tendre sur le politique dans l'ordre des deux nécessités, Genest s'en souviendra.

Aristote distingue fondamentalement l'*Illiade* de l'*Odyssee* : action épique « simple et à effets violents » pour la première, action « complexe [...] et centrée sur le caractère » ²⁵, pour la seconde. Relevant d'une intrigue de la reconnaissance, Joseph ne pourrait prétendre, en bonne poétique aristotélicienne, au titre de tragédie simple :

J'appelle « simple » une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie – où le renversement se produit sans coup de théâtre ni reconnaissance –, et « complexe », celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux ²⁶.

Si pareille citation du chapitre 10 de la *Poétique* donne tort à Malézieu, la matière du *Joseph* ne pouvait qu'enfreindre les préceptes d'Aristote. Mais il est vrai que lorsqu'il tend à définir les paradigmes de l'action simple et ceux de l'action complexe, et à leur donner des modèles exemplaires à partir des deux épopées homériques, Aristote ouvre la voie au possible tragique dont procède *Joseph*, car il faut comprendre que derrière l'opposition du simple au complexe s'en jouent deux autres, celle du pathétique – les effets violents – à la simplicité d'une part, et celle du complexe au caractère, d'autre part. D'un côté, à la simplicité de l'action devra suppléer la recherche des effets violents ; de l'autre, la complexité de l'action palliera la stabilité du caractère. Pareille opposition permettra bientôt une conjonction nouvelle : si le simple est opposé au complexe pour caractériser l'action, le *pathos* le sera à l'*éthos* pour définir le caractère. Ce sera la leçon de Quintilien (VI, 2, 8-20) ²⁷. C'est seulement à partir de

²³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴ Genest est devenu plus attentif aux effets de la théâtralité, circonscrite par le souci quasi vétélaire de la vraisemblance et rapportée directement à son médium spécifique, cherchant moins dans les genres extérieurs les ressorts dont il a abusé dans *Zélonide* ; ainsi le remarque-t-il lui-même dans sa préface, lorsqu'il donne à la reconnaissance entre Ulysse et Pénélope le premier degré sur les autres qui ornent son poème : « si l'on *se représente* que ses larmes [de Pénélope] et sa douleur l'empêchent d'abord de bien voir Ulysse, qu'elle sort de son accablement dès qu'elle *entend cette voix* qui lui est si chère [...] ». Nous soulignons.

²⁵ *Poétique*, *op. cit.*, ch. 24, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, ch. 10, p. 69.

ce point déduit d'Aristote et reformulé par Quintilien que se comprend la définition de Malézieu, mieux que se saisit toute la tentative de Genest : avoir mis sur la scène un caractère stable – celui de la tendresse – que traverse le souvenir de la trahison de ses frères et leur arrivée à la cour de Pharaon dans le temps de l'action, et ensuite en tirer une intrigue qui repose pratiquement sur un presque rien de matière. Il s'ensuit que l'enjeu est des plus simples et quasi sans traumas : savoir de manière certaine si les fils de Jacob sont revenus de leur jalousie pour ceux de Rachel. L'obstacle est interne à Joseph, son doute, ses craintes sur la sincérité de l'amour de ses frères pour Benjamin ; la péripétie n'y est qu'assaut du *pathos* à l'encontre du ministre vertueux de Pharaon. L'action est unique, quasi intérieure. Mieux encore, c'est à une parfaite homogénéité du caractère que nous rend la fin de la tragédie : une pacification du héros et la réconciliation de ses vertus, puisque, après Dieu et sa Providence, l'intrigue lui aura donné raison de les avoir telles.

Malézieu vise enfin juste lorsqu'il décrit « le chemin naturel que la pièce fait par degrés vers le dénouement, sur les leçons de tendresse, de reconnaissance, de générosité, de clémence ». De fait, les vertus héroïques de la générosité et du pardon découlent directement du caractère du personnage, elles ne sont pas surajoutées ni ne supposent un retournement de l'*éthos*. C'est précisément dans l'acmé du conflit entre les passions et le caractère tendre que Joseph se révèle à ses frères, c'est l'excès de ses passions – porté jusqu'à l'oxymore « de joie et de douleur je me sens pénétré ! »²⁸ – qui le fait renouer avec ce qu'il est, tendre, et par surcroît mais tout en continuité héroïque, clément et généreux.

Dans son énumération des conditions de la vraisemblance, Malézieu avait au début de son *Discours* pointé la règle horatienne de l'unité du caractère ; il s'en souvient au moment de conclure pour signaler celle de l'*éthos* de Joseph avec la péripétie. C'est évidemment aussi sur ce point qu'apparaît plus crûment la distorsion que produit la comparaison de *Cinna* avec *Joseph*, au-delà de la simplicité de l'action. Dans la tragédie de Corneille, le personnage d'Auguste doit précisément – on le sait – manquer à la règle de l'unité éthique, puisque c'est tout le tragique de l'empereur de trouver en soi l'obstacle et de devoir par une sorte de suicide symbolique faire mourir Octave pour qu'Auguste règne, faire lui-même justice du tyran et de l'usurpateur pour qu'advienne l'empereur clément et légitimé par son pardon à Emilie, Maxime et Cinna, faire le deuil de la confusion de l'homme privé et

²⁷ Voir le commentaire de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot, apporté dans la n. 3 au chap. 24 de la *Poétique*, *op. cit.*, p. 376-378.

²⁸ *Joseph, Tragédie, tirée de, l'Écriture sainte*, Paris, Etienne Ganeau et Jacques Estienne, 1711 (v, 2), p. 68. Plus tôt, devant Hély, Joseph avait dit le tourment de ses passions contraires (iii, 4, p. 44) :

Au milieu du festin, à l'aspect de mes frères,
Que mon cœur a senti de mouvements contraires !
J'éprouvais tour à tour le courroux, la pitié,
La tendresse, l'horreur, la haine, l'amitié ;
Malgré moi leur orgueil, et leur haine sanglante,
Quand je veux l'oublier, à mes yeux se présente.

de l'homme d'Etat sur le trône. La clémence d'Auguste se valide, en parfait accord avec l'éthique cornélienne, dans la révolution du caractère, reformulé après avoir transcendé ses propres passions, et non au milieu du débord oxymorique de celles-ci. Par contre, nulle discontinuité dans l'être de Joseph ne sera nécessaire pour donner au poème une fin heureuse. En un mot, il y a loin du suicide d'Octave à la révélation de Joseph sous le masque de Sophoneas. Mieux, la fin de *Joseph* marquera la continuité directe des vertus déduites de la tendresse avec cette qualité première.

Comme cela fut voulu pour les tragédies créées à Saint-Cyr, *Joseph* est sans amour – entendons la passion amoureuse ne recouvre pas l'enjeu politique, malgré la présence soucieuse d'Azaneth auprès de son époux Sophonéas. Même dans l'orbe sans conflit ni traverse de l'amour conjugal, jamais Azaneth n'aura à intervenir comme le fera Livie pour ouvrir à son mari la voie de la clémence, garante par l'amour désintéressé qu'elle porte à sa personne et non à sa fonction²⁹ ; le seul amour dans *Joseph* est déduit des liens familiaux, ici l'amour fraternel, mais comme le souligne Malézieu, pareille restriction est compensée par le fait d'inscrire la tragédie dans ce qu'elle « remue si fortement les entrailles », actant une prescription d'Aristote qui veut que le conflit tragique soit toujours plus intense dès lors qu'il est interne à une même famille. Il reste que de cette configuration sans amour, le tragique est dégluë du politique que l'enjeu ne redouble que superficiellement, à savoir la permission que Pharaon donnera à l'implantation de la famille de Jacob en Egypte et les garanties dont il assortira la liberté de leur culte et leur liberté « civique ». Certes, de manière très significative, les deux derniers vers de la tragédie, proférés par Joseph, portent toute l'attention sur la donne politique :

Puisse toujours le Ciel de ses dons vous combler.
Et puissent vos neveux, grand roi, vous ressembler.

Mais le ravissement de Joseph, deux répliques plus haut, inscrit cette donnée dans une histoire qu'excède le finalisme même du ravissement. En fait, la dernière scène redit la première, en ce que toutes deux ont célébré la politisation des vertus privées de la douceur et de la tendresse qu'incarne Joseph, fondateur de l'Etat, comme il refonde sa famille dans le pardon final. C'est le mythe pastoral qui traverse alors l'éloge du gouvernement de l'Egypte par Joseph, dans la parole de la confidente d'Azaneth :

Père commun de tous, humain, doux, accessible,
Ses moindres actions ont un charme sensible ;
Incapable d'erreur et de faibles désirs,
Toujours du bien public faisant tous ses plaisirs,
Par des ordres constants, où la sagesse brille,
Ce grand Etat n'est plus qu'une seule famille³⁰.

²⁹ « J'aime votre personne et non votre fortune », Pierre CORNEILLE, *Cinna*, dans *Œuvres complètes*, Georges COUTON (éd.), Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), vol. 1, 1980, p. 942 (IV, 3, v. 1262). Voir aussi Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 47.

³⁰ *Joseph*, *op. cit.*, p. 4 (I, 1).

D'entrée de jeu, *Joseph* actualise pleinement le rêve du Petit Concile vivifié par Bossuet ou Fleury, comme ici il marque sa plus sourde et sa plus sûre communauté de vision nostalgique, soutenue par le registre pastoral de son évocation en leitmotiv tout au long de la pièce : Joseph est investi, à l'instar d'Auguste, du « charisme d'un père et d'un roi pasteur » et valide de la sorte la « fusion du royaume politique et du royaume pastoral »³¹, mieux – plus distinctement par rapport aux intentions de Corneille –, il estompe le premier dans l'harmonique célébration du second.

La construction de la figure de Joseph comme l'exemple de l'honnête gestion politique est ancienne. Elle se trouve exaltée dans l'œuvre de Philon d'Alexandrie³², sans qu'il soit ici nécessaire de relever plus avant les effets de ses intentions directes à l'endroit du pouvoir romain, alors qu'il est lui-même préfet d'Égypte et, en tant que juif, pleinement imbu de la croyance que la *Bible* prouve que le peuple d'Israël est à l'origine du meilleur « idéal politique »³³. Sous le titre de *Vita viri civilis, sive de Ioseph*, Philon d'Alexandrie brosse le portrait de l'homme d'État vertueux, non sans l'extraire de la donne purement génésiaque, en hissant les protagonistes de l'histoire à hauteur d'allégories contrastées et antithétiques qui doivent particulariser les instincts bas du peuple : ainsi l'eunuque Putiphar figurera l'incapacité du peuple à engendrer la sagesse – « *steriles sapientiae* » – et sa femme représentera les passions dérégées et concupiscentes du vulgaire³⁴. L'allégorèse de Philon entre directement en accord avec l'esthétique de Genest, sous-tendue par les préceptes du *Traité du sublime*, qui est contemporain de l'œuvre de Philon et qui procède d'un désir concourant de réunir esthétique païenne et écriture biblique, et de ce fait de créer les conditions objectives « d'une création littéraire qui lie la grandeur à l'allégorie anagogique conduisant vers le divin »³⁵.

Dans son compte rendu du *Joseph*, le *Journal de Trévoux* rappelle que le *Iosephus fratres agnoscens* du père Gabriel-François Le Jay³⁶ a précédé, comme

³¹ Marc FUMAROLI, *op. cit.*, p. 48.

³² Elle a paru par les soins de David Höschel, à Paris, en 1640, sous le titre *Omnia quæ extant opera ex accuratissima Sigismondi Gelenii et aliorum interpretatione*. Lire dans cette édition la page 563. Genest connaissait l'œuvre de Philon, en témoigne la référence qui lui est faite dans les *Dissertations sur la poésie pastorale, op. cit.*, p. 163.

³³ Sur cette captation biaisée de la figure de Joseph, voir Erwin Ramsdell GOODENOUGH, *The politics of Philo Judæus*, New Haven, Yale University Press, 1938, p. 26 et s., ainsi que p. 63 et s.

³⁴ *Omnia quæ extant opera, op. cit.*, p. 535-536.

³⁵ Alain MICHEL, « La grandeur et l'humilité. La *Bible* dans l'esthétique littéraire en France », dans Jean-Robert ARMOGATHE (éd.), *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris, Beauchesne (« Bible de tous les temps », VI), 1989, p. 427.

³⁶ Professeur au collège Louis-le-Grand, il a illustré plus d'une fois l'histoire de Joseph, à l'occasion des festivités entourant les distributions de prix : créé le 8 mars 1695, son *Joseph agnoscens fratres* sera repris le 8 juillet 1709. Un *Joseph venditus* sera créé le 14 mars 1698 et repris le 20 mars 1709 ; du second intermède de cette pièce, Le Jay extrait les *Plaintes de Joseph dans la citerne*, représentées le 27 février 1704, sur une musique d'André Campra. En 1699, il fait donner un *Iosephus Ægypto præfectus* qui sera repris en juin 1707. C'est la péripétie interne du *Iosephus agnoscens fratres* qui lui donne l'argument d'un *Benjamin captif* en 1709, toujours pour le collège Louis-le-Grand.

d'autres poèmes latins autour du même sujet, celui de Genest. Lui-même, dans ses *Dissertations sur la poésie pastorale* de 1707, cite explicitement *Sophompaneas* de Grotius³⁷. La simple comparaison de la scène de reconnaissance dans le poème de Le Jay avec celle de Genest marque les limites d'une hypothèse qui ferait du premier le modèle du second, sans que l'inspiration directe soit douteuse³⁸. Tout d'abord, Le Jay place la reconnaissance à la scène finale ; ensuite, il y fait se déployer les passions tragiques à la suite de la révélation de Joseph à ses frères. Le texte latin de la reconnaissance peut se lire comme une exposition continûment construite : Joseph dit sa lassitude à feindre, l'impatience de son amour à se révéler, livre son identité et prévient la stupeur de ses frères, scelle la véracité de ses dires par les larmes qui baignent son visage et invite ses frères au déploiement de la joie dans leurs retrouvailles. Enfin, à ce vœu imposant par le rehaut des pluriels poétiques, les frères répondent par la plainte, le doute – cruellement dit par Benjamin – sur l'identité exacte de Joseph, l'effroi, la honte, la crainte et finalement une exhortation et une émulation fraternelles à mourir³⁹. La reconnaissance du *Joseph* de Genest agit tout

³⁷ *Dissertations sur la poésie pastorale, op. cit.*, p. 12.

³⁸ Ce point sera plus longuement abordé dans le cadre de l'édition projetée des *Œuvres* de Genest. Bien d'autres tragédies qui ont eu pour sujet Joseph, pourraient ici être mentionnées. Il reste que les sources qu'Antoine de Lérès (*Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, C. A. Jombert, 1754, p. 192) semblent suggérer à la fin de la notice qu'il consacre au *Joseph* de Genest sont oiseuses : d'une part, la translation en français par Antoine Tiron (ou Tyron) de l'œuvre de Georgius Macropedius, sous le titre *L'histoire de Joseph, extraite de la sainte Bible et réduite en forme de comédie* (Anvers, Jean Waesberghe, 1564), prend pour argument la chasteté de Joseph, à la suite de la fausse délation de la femme de Putiphar, et son emprisonnement jusqu'au moment de son élévation à la préfecture d'Égypte ; quant au *Joseph le chaste* de Nicolas de Montreux, sous l'anagramme d'Olenix de Montsacré (Rouen, Petit Val, 1601), il porte sur les mêmes péripéties ; c'est à un événement plus antérieur encore au triomphe de Joseph que renvoie la pièce de Nicolas Péchantrés, *Joseph vendu par ses frères*, créée pour le collège d'Harcourt – vraisemblablement dans les premières années du XVIII^e siècle – et jamais publiée.

³⁹ Gabriel-François LE JAY, *Josephus fratres agnoscens*, Paris, Antoine Lambin, 1695, p. 76-78 (v, sc. dernière) :

JOSEPHUS

Simulasse satis est : prodit impatiens amor,

Et longiores rumpit exosus moras.

Josephus ego sum... Mentis abscedat stupor :

Nil fingo : Fratrem cernitis : fratrem bene

Consersa lacrymis ora, si taceam, probent.

Adeste, Fratres ; nostra nunc se se explicent,

Tam longa post exilia, et ambiguas vices,

Concessa tandem gaudia.

RUBENUS

Eheu !

BENJAMINUS

Frater est,

Josephus ?

autrement. Le désespoir tragique des frères est déplacé à la dernière scène de l'acte IV. Juda en définit les termes : si les dix frères rentrent en Palestine sans Benjamin, retenu captif pour le prétendu vol de la coupe augurale de Sophoneas, ils tuent leur père en leur infligeant la douleur de perdre une seconde fois un fils préféré ; s'ils restent pour soutenir Benjamin dans sa captivité, Jacob mourra d'inquiétude. Siméon tire la seule perspective qui leur reste : mourir sans attendre.

Le fait que le nœud tragique incombe aux frères démarque clairement le *Joseph* de Genest de ses prédécesseurs. Plus globalement, dans *Joseph*, le tragique est pour le moins faible : aucune violence n'y est portée, supputée ou simplement pressentie, scellant un accord entre l'intrigue et le caractère tendre du héros⁴⁰ ; le tragique tient

JUDAS
Ubi sum ?
 SIMEON
Si quod est fulmen Polo,
Feriat nocentes !
 LEVI
Lucis invisæ piget !
 ISSACHAR
Occidimus !
 ZABULON
Actum est !
 DAN
Meruimus !
 NEPHTALI
Cur non prius
Licuit perire ?
 GAD
Cur nec insontes licet ?
 ASER
Mors, causa mortis absit, in pretio foret.

⁴⁰ Relatant le triomphe de son époux, Azaneth marque la différence de celui-ci par rapport à ceux qu'il est de coutume de réserver aux héros guerriers, p. 37 (III, 1) :

Vous qui faites trembler la terre sous vos pas,
 Vous, guerriers furieux, qui parmi les combats,
 Traînant avec l'effroi la Parque meurtrière,
 Répandez à nos yeux une triste lumière ;
 Qui triomphez souvent des peuples égorgés,
 De trônes abattus, des Etats ravagés,
 Que l'on doit préférer ce triomphe paisible
 A toute votre gloire et funeste et terrible !
 Mon époux triomphant, sans orgueil, sans fierté,
 Nous montrant sur son char sa douce majesté,
 Par un regard serein, une modeste joie,
 Répondait à ces cris qu'au Ciel Memphis envoie.

aux craintes mélancoliques du héros, voire à ses doutes sur la sincérité de ses frères ou, moindres encore, à ceux qu'il nourrit sur l'acceptation par Pharaon de recevoir sa famille en Egypte ; la reconnaissance n'agit nullement comme dans les exemples cités par la *Poétique* d'Aristote, lorsque survenant, elle empêche *in extremis* un crime au sein d'une même famille ; enfin, et surtout, le don que Joseph a de lire les songes comme de voir clair dans les projets de Dieu, rend le surnaturel à son intelligibilité, alors que la tragédie grecque se plaît à écraser ses héros sous un destin contraire dont le sens leur échappe⁴¹. La reconnaissance, comme point de visée de l'intrigue, échappera aux canevas aristotéliens et ne sera qu'un tableau tendre et larmoyant. Elle est de la sorte investie d'une intention de dédramatisation qui fait écho aux réflexions de Genest sur la poésie pastorale et sur la convention qui la lie à la musique, ce qui lui permettra, en 1707, de faire un sort à la veine héroïque de l'opéra français au profit de l'idylle en musique⁴².

Au *C'en est fait* convenu de Siméon, Joseph répond par un *C'en est trop*, ravalant l'incident au profit de la charge des affects et marquant d'emblée la saturation de ses passions en un oxymore qui l'a sans trêve déporté de la crainte à l'amour :

Levez-vous. Ah ! mes frères,
C'en est trop. Je le vois, vos larmes sont sincères.
Je suis Joseph. C'est moi. Votre cœur prévenu,
Sous un nom étranger ne m'a point reconnu.
Benjamin !

Joseph ne laisse pas le temps à l'hébétude de ses frères, il s'expurge du procès des passions contraires et ses frères avec lui : ni crainte, ni honte, oubliée aussi l'envie ou la haine qui portèrent ses frères à le vouloir tuer.

Chassez la crainte,
Dont je vois à mon nom que votre âme est atteinte.
Mes frères, approchez, venez, séchons nos pleurs :
Ce grand jour pour jamais doit finir nos douleurs.
Approchez sans frayeur ; embrassez votre frère ;
Il n'est plus un sujet de haine et de colère.
Notre père est vivant ; mes frères, je vous vois !
O Ciel ! que de bontés tu prodigues pour moi !
Dans ces embrassements tout pleins de confiance,
Louons et bénissons la sainte Providence⁴³.

La reconnaissance se dit dans la simplicité des termes, jusqu'au tour familial du « C'est moi », et elle participe pleinement des leçons de Boileau et du Pseudo-Longin : s'y manifeste « la petitesse des paroles énergiques qui fait la grandeur du

⁴¹ Voir André-Jean FESTUGIÈRE, *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, Aubier – Montaigne, 1969, p. 11 et s.

⁴² *Dissertations sur la poésie pastorale, op. cit.*, p. 106-107. Cette réflexion vient évidemment à contre-courant du goût dominant ; en sont la preuve les échecs répétés de La Fontaine dans le genre même, avec *Daphné* et, plus proche de Genest et de ses exemples, *Astrée* (1692).

⁴³ *Joseph, op. cit.*, p. 68-69 (v, 3).

style »⁴⁴ ; s'y superpose le désordre du discours qui fleure l'hyperbate en plein accord avec « le caractère véritable d'une passion forte et violente »⁴⁵ ; s'y ajoutent, enfin, les circonstances que la double énonciation ne justifie pas de rappeler ; en lieu et place, une scénographie des frères prosternés et le retour sur scène de Benjamin qui aiguise les effets « sensibles ». Dans l'exemple de l'expression de l'amour par Sappho, le Pseudo-Longin marquait justement le sublime qui peut être tiré des circonstances et, dans l'exemple cité, redoublé par le *συνοδος* des passions, ce que Boileau a traduit par le « rendez-vous de toutes les passions »⁴⁶ et dont l'âme de celui qui parle est le *lieu*. Se réalise alors un au-delà de la simple révélation de l'identité : en se faisant reconnaître à ses frères, Joseph livre toute son âme, en échange de la sincérité qu'il a vue en eux à aimer et à sauver Benjamin. Il s'ensuit que le pacte d'amour fraternel est sans contrainte : « Ainsi que je vous aime, aimez-moi tendrement »⁴⁷. Il marque la réconciliation du caractère de Joseph avec la passion – la tendresse – avant celle qui, purement factuelle, le lie à nouveau à ses frères dans le pardon et l'oubli des offenses ; il est de surcroît reformulé dans les cadres d'une vision providentialiste, et de la sorte validé :

Ne vous reprochez plus mon exil que j'oublie ;
L'ordonnance du Ciel par là s'est accomplie ;
Pour préparer les biens qui vous sont accordés,
En cet heureux climat je vous ai précédés ;
C'est Dieu qui m'envoyait, c'est lui dont la puissance
A mis ce grand Etat sous mon obéissance⁴⁸.

A la simplicité et à l'oxymore pathétique va succéder le haut style : il en faudra le secours pour soutenir les deux dernières scènes et faire en sorte que la tragédie demeure dans son registre. Le grand se marquera par une élévation du dire : éloge de Joseph par Pharaon, suivi de son serment :

Oui, cher Sophoneas. Oui, Pharaon te jure
Par le Dieu souverain qui régit la nature ;
Je jure sur ma tête, et pour vous tous mes neveux ;
Par ce Dieu souverain je m'oblige avec eux,
Qu'on verra les Hébreux à l'abri des outrages,
Habiter librement, ou quitter ces rivages ;
Qu'ils y seront heureux, paisibles, respectés,
Vivant selon leurs lois et leurs solennités.
Et si jamais un roi qui porte ma couronne,
Ose en rien violer la foi que je te donne,
Qu'il éprouve du Ciel les plus rudes fléaux ;
Qu'en un sang corrompu le Nil change ses eaux ;

⁴⁴ *Réflexions critiques*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 550.

⁴⁵ *Traité du sublime*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 372.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁷ *Joseph*, *op. cit.*, p. 70 (v, 3) qui reprend à l'hémistiche final le « Aimez-moi » qui a ouvert la tirade, avec l'inflexion significative et consacrant du caractère de Joseph, grâce à la modalisation de l'adverbe « tendrement ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70 (v, sc. dernière).

Qu'en plein midi les airs tout couverts de ténèbres,
 Ne répandent qu'horreurs et que spectres funèbres ;
 Que des coups imprévus qui mènent au cercueil,
 Dans toutes les maisons fassent régner le deuil ;
 Et, si ce n'est assez, que la mer en furie,
 Vengeant notre parjure et notre barbarie,
 S'ouvre, et qu'elle engloutisse en son gouffre écumant,
 Tous ceux de qui l'audace enfreindra mon serment.

On le sait, le Pseudo-Longin trouvait une sublimité dans le serment de Démosthène, après la bataille perdue contre Philippe de Macédoine, lorsque l'Athénien jure sur les mânes des héros de la cité, morts à Marathon. Le serment de Pharaon, solennel dans le dédoublement de sa personnalité, est prêté conventionnellement sur Dieu, lui-même évoqué en des termes qui caractérisent le haut style que Boileau avait opposé au simple sublime du *fiat lux*, dans la préface à sa traduction du *Traité du sublime* : « Le souverain Arbitre de la nature [...] »⁴⁹. A rebours du serment de Démosthène, celui de Pharaon ne saisit pas le passé comme gage du futur. Le présent y est admonition de l'avenir et ce n'est que la culture biblique qui le fait entendre, à travers l'évocation de certaines des plaies d'Égypte, comme une prémonition de l'esclavage d'Israël et de la mission de Moïse.

La tonalité finale du serment est cependant rédimée par la vision de Joseph qui, aux derniers vers de la pièce, fait symétrie avec les fastes de son propre triomphe décrit par Azaneth à la scène première de l'acte III. Les admonitions de Pharaon s'effacent : le peuple élu se multipliera dans la fidélité et la sauvegarde de son Dieu ; le triomphe de Joseph n'est que prélude, représentation, figuration – selon la lecture convenue de la *Bible* – du Messie en gloire, et le tiraillement de ses passions n'est rien devant l'oxymore de la passion qu'il entrevoit : le Christ immolé et triomphant dans une même scène qu'il n'a fait que figurer.

Tout s'accomplit ! Je vois les éclatants miracles ;
 Et les jours célébrés par de si grands spectacles !
 Ce peuple aimé de Dieu, par ce Dieu, même instruit,
 Honoré de sa vue, et par sa voix conduit,
 Va s'égalier en nombre au nombre des étoiles !
 Dieu dans le temps marqué dissipera les voiles
 Où je figure ici les honneurs souverains
 Du MESSIE attendu pour sauver les humains !
 Immolé, triomphant... Mais, ô Ciel ! où m'engage
 De ce grand avenir l'inconcevable image ?
 Où me fait égarer un si prompt mouvement ?
 Ah ! Seigneur, pardonnez à mon ravissement⁵⁰.

Le mot de *ravissement* est au plus juste de l'intention évidente et de l'effet compté par Genest. Jésus-Christ est d'autant plus présent que dans l'instant de son agonie sur la croix, le Verbe se tait ; aucune prosopopée ne viendra combler l'aposiopèse du

⁴⁹ *Traité du sublime*, op. cit., p. 338.

⁵⁰ *Joseph*, op. cit., p. 74-75 (v, sc. dernière).

ravissement exalté qui se suspend de lui-même. L'incommensurable se dit sans se laisser décrire davantage. Et Genest marque ici toute la limite de ce qu'il se permet par rapport à la nécessaire invention à laquelle l'a contraint la brièveté de la *Genèse* dans l'amplification de son sujet⁵¹. Déjà Sophonéas s'est effacé devant Joseph, il s'efface à son tour, dans le *présent* de la dernière scène, devant Jésus-Christ, haussé dans la muette ostentation du Calvaire, redisant dans l'énergique évocation en chiasme, sans liaison aucune, l'oxymore du Patriarche : *immolé, triomphant*⁵². Comme le souligne le chapitre 15 du *Traité du sublime*, c'est par une telle construction rhétorique que l'artifice lui-même s'estompe devant la grandeur du sujet qui s'extrait de lui-même de la représentation, dans un procédé analogue à l'extase et à l'effacement que profère Joseph : la vision ne doit montrer que Jésus-Christ. Le ravissement de Joseph renoue ainsi avec les traits stylistiques de la simplicité sublime, ne serait-ce que comme *visiones* ou *phantasia*, ainsi que les conçoit encore Quintilien (vi, 2, 29) : par elles, « les images des choses absentes sont représentées dans l'esprit de telle sorte que nous semblons les discerner de nos yeux et les avoir présentes et celui qui aura bien conçu ces visions, celui-ci sera tout-puissant sur les passions »⁵³, entendons ici, celles du spectateur objectivement appelé par le procès même de l'illusion théâtrale qui se fait devant lui⁵⁴. Voici pour l'effet escompté. Il ne reste plus ici qu'à bien saisir tout

⁵¹ Genest n'a pas choisi les voies que Racine a empruntées pour donner plus de matière à son *Athalie*, jouant du figurisme et appelant les versets d'Isaac, de David ou de Salomon pour conformer ses nécessaires développements face à la sécheresse du troisième *Livre des rois*, avec la sacralité de son sujet. Mais comme Racine, Genest sollicite Flavius Josèphe et son *Histoire des juifs*, dans la traduction de Robert Arnauld d'Andilly, pour orner sa matière et la développer. Une comparaison de la scène de la reconnaissance, allant du texte de l'*Histoire* de Flavius Josèphe (Paris, Pierre Le Petit, 1670, p. 53) à celui de Genest, le prouve sans contredit.

⁵² Relatant le triomphe de Joseph, à la scène 1 de l'acte III, Azaneth a ces mots qui évidemment « montrent » Jésus-Christ, comme ils confortent le figurisme bien établi par la tradition patristique, de Joseph au Fils de Dieu (*Joseph, op. cit.*, p. 36) :

As-tu bien entendu leurs applaudissements ?

Thermutis, as-tu vu leurs tendres mouvements ?

De tapis et de fleurs Memphis partout ornée ;

Et toute cette foule à genoux prosternée ?

Du peuple et des hérauts discernais-tu la voix ?

N'as-tu pas entendu répéter mille fois ;

C'est par lui que l'Égypte en biens est si féconde ;

Qu'il vive ; c'est le Père et le Sauveur du monde. (Souligné dans l'édition originale).

⁵³ *Institutio oratoria / The orator's education*, Donald A. RUSSELL (éd.), Cambridge – Londres, Harvard University Press, 2001, vol. 3, p. 58 et 60 : « *Quas φαντασίας Græci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo ut eas cernere oculis ac præsentibus habere videamur; has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus* ». Nous avons transposé en français.

⁵⁴ Nous faisons nôtres les mots de Marc FUMAROLI, *op. cit.*, p. 287, posés après la même citation de Quintilien : « Tout le vertigineux paradoxe du théâtre classique français est impliqué dans ce texte : fonder la visibilité théâtrale sur la seule magie du verbe oratoire ».

l'écart qu'il y a du serment de Pharaon à la vision de Joseph dans leur style respectif. Si les styles sont contrastants, ils découlent d'une même contrainte, faire découler le style du personnage lui-même : le haut style des dieux et des souverains pour Pharaon, le sublime par simplicité pour Joseph, conformant ainsi la liaison que le *Traité* du Pseudo-Longin fait du sublime avec « la résonance d'une grande âme », et inscrivant donc le style en continuité avec le caractère de Joseph ⁵⁵.

Pour ce qui est de la matière, la vision de Joseph pacifie, certes, l'angoisse d'une histoire toute biblique dont les suites terribles sont connues d'avance ; mais elle déporte surtout le dénouement de la tragédie et toute sa matière de l'inspiration biblique vers son inscription chrétienne, et ce, par Joseph lui-même. Avant la reconnaissance, les frères étaient présentés par le Patriarche selon le schème convenu prêté aux juifs et inspiré directement de certains livres des *Prophètes*, tel Ezéchiel :

De ces perfides cœurs on connaît la faiblesse ;
Ils révèrent un Dieu quand le malheur les presse ;
Et de ce même Dieu, qu'ils ont tant imploré,
Sitôt qu'ils sont heureux le nom est ignoré ⁵⁶.

Ce sera tout naturellement que, pour expliquer leur disgrâce, à lui et à ses frères, Juda évoquera le Dieu des vengeances : « tôt ou tard sa justice / Atteint les criminels qu'il faut qu'elle punisse » ⁵⁷. L'enjambement est remarquable qui met à la rime la Justice et la nécessaire punition. C'est même à un figurisme à rebours, bien dans l'esprit prêté à la Synagogue, que convie la parole des frères, lorsque Juda toujours évoque la mort de Joseph qu'il rapporte à l'histoire biblique, au passé, assimilant la disparition de son cadet au meurtre d'Abel ⁵⁸. Si Reuben, du seul fait que son stratagème a sauvé la vie de Joseph contre ses frères, peut encore évoquer le Dieu des bontés, c'est Joseph seul qui fait voir la face d'un Dieu non plus vétéro-testamentaire mais pleinement chrétien. Azaneth le dit d'entrée de jeu :

Il sert sans cesse un Dieu différent de nos dieux.
Toujours de ce grand Dieu racontant les merveilles,
Il enchante mon cœur, il charme mes oreilles,
Mon âme, qu'il attache, y trouve mille appas,
Et ressent des douceurs qu'elle ne conçoit pas ⁵⁹ !

Aussi est-ce au sens le plus strict des termes que la *persona* de Joseph est ici empreinte du caractère de la divinité, et la continuité du caractère de Joseph à Dieu valide une

⁵⁵ Ce que Genest réalise ici dépasse – par la liaison du caractère, dont procède toute l'intrigue, au style et à ses contrastes avec celui des autres protagonistes – la solution que Claude Boyer avait entrevue pour la transposition de la *Bible* au théâtre, comme il s'en explique dans la préface de sa *Judith* – célèbre pour sa « scène des mouchoirs » à l'acte IV –, mais qu'il limite à la seule question de l'invention nouvelle d'« un autre langage » (Paris, Christophe David, 1698, [n.p.]), alors que Genest en fait vraiment une question de dramaturgie, de rhétorique et de stylistique, tout à la fois.

⁵⁶ *Joseph, op. cit.*, p. 53, (iv, 1).

⁵⁷ *Id.*, p. 60 (iv, 5).

⁵⁸ *Id.*, p. 64 (v, 1) : « Par nous Joseph est mort, ainsi qu'un autre Abel ».

⁵⁹ *Id.*, p. 5 (i, 1).

dernière fois l'option stylistique de la simplicité, dont la parole divine dans la *Genèse* même est l'exemple insurpassable, du récit de la Création à la profession ontologique de Dieu : *Je suis celui qui est*. Se justifient ainsi ces passages réitérés à travers tout le poème tragique, qui, inspirés des *Principes de la philosophie*, toujours en chantier, font voir l'essence de Dieu en termes tout dogmatiques. D'emblée également, la magnanimité de Joseph est annoncée et christianisée dans la parole d'Azaneth. La christianisation de la matière du poème et du caractère de Joseph est cohérente avec le choix même du sujet : tragédie de la fraternité, dénouée par les preuves de la sincérité et par le pardon, résolue dans le pacte commun d'un mutuel amour, *Joseph* est au centre même de ce qui distingue par principe la religion juive de celle des chrétiens : la première « venait d'un Dieu terrible, d'un Dieu qui avait publié sa loi au milieu des foudres et des éclairs ; la religion chrétienne a été fondée par Jésus-Christ, par un Dieu de bonté et de charité »⁶⁰. La distinction est empruntée aux *Pensées* de Fléchier et plus exactement à ses papiers autographes que les éditeurs de 1782 ont rassemblés sous le titre de « La charité fraternelle ». Bien que les dates de composition soient incertaines – assurément pendant l'épiscopat de Nîmes –, ces *Pensées* sont celles d'un ancien membre du Petit Concile et qui ne l'oublie pas.

Joseph sera créé au Théâtre français, le 19 décembre 1710, soit moins d'un an après le « grand hiver » et la famine qui s'en suivit : la figure du Patriarche d'Égypte ne pouvait manquer de susciter sa fonction de tropisme dans un tel contexte, à l'exemple même des *Pensées* de Fléchier et d'une supplique à ses paroissiens que lui inspirent les calamités qui ont traversé son ministère : « Suspendez vos murmures, peut-être qu'avant peu il s'élèvera dans cette Égypte affamée, quelque nouveau Joseph, qui après avoir fourni votre subsistance, vous donnera encore de quoi semer vos champs, de quoi recueillir du blé »⁶¹. Si un évêque était autorisé à trouver, dans un figurisme messianique, les consolations à opposer aux désastreuses circonstances de son temps, la création de *Joseph* à la Ville pouvait par ailleurs jouer des coïncidences sur un autre plan, plus politique cette fois, continuant de Sceaux à Paris, la promotion du duc du Maine, en filigrane d'une lecture par clés⁶² d'un poème tragique que la famine

⁶⁰ *Considérations et pensées diverses, sur plusieurs sujets de morale et de piété*, dans *Œuvres complètes*, Nîmes, Pierre Beaune, 1782, t. IV, 2^e partie, vol. 8, p. 310.

⁶¹ *Id.*, p. 300.

⁶² PIÉPAPE, p. 81. L'auteur avait bien vu déjà que les divertissements que la duchesse a sollicités autour d'elle à Sceaux n'ont jamais eu l'innocence de simples et dérisoires palliatifs à ses insomnies, mais qu'ils soutenaient des ambitions politiques qu'elle nourrissait pour elle-même et pour son mari, en accord avec Louis XIV. Dans le cadre d'une politique de promotion, *Joseph* peut se lire – sans s'y réduire bien évidemment – comme une louange cryptée du duc du Maine à travers l'exaltation du préfet d'Égypte. Le fait que la duchesse du Maine commanda le rôle d'Azaneth, l'épouse de Joseph, qu'elle créa à Clagny met déjà sur la piste de rapprochements spéculaires de Joseph au duc du Maine ; de même, le fait objectif que Joseph soit le fils d'un second lit semble rédimé, par son triomphe final sur ses frères du premier lit, une bâtardise cruellement ressentie par le duc. De ce point de vue, nous nous inscrivons en faux contre les analyses d'André MAUREL (p. 65 et s.) qui tient les productions esthétiques de la cour de Sceaux comme fermées sur elles-mêmes.

de 1709 actualisait fortuitement et avec cette actualité bienvenue, la célébration reconduite des ambitions des ducs du Maine auprès de Louis XIV.

Ce que Genest devait au Petit Concile et ce qu'il devait à la protection des ducs du Maine pouvaient parfaitement s'accorder dans le sujet de *Joseph*, avant que le discord ne soit consommé au sein même des élites réactionnaires qui supputaient sur la succession de Louis XIV. L'abbé Genest a illustré la fécondité heureuse d'un mécénat mené de main de maître par la duchesse du Maine ; il a manifesté aussi sur la scène les ambitions missionnaires et politiques de Bossuet et de son Petit Concile, tout en prévenant par l'irénisme ou le primitivisme une charge directe contre le gouvernement du vieux roi, magnifié dans le personnage de Pharaon et mis à distance de toute critique par le transfert de la mission politique et religieuse sur ce ministre que la Providence eût pu lui réserver.

Voltaire chez la duchesse ou Le goût à l'épreuve

Manuel COUVREUR

Des nombreux artistes qui ont entouré la duchesse du Maine, Voltaire ne fut sans doute pas le plus assidu, mais assurément le plus illustre. Les quelque quarante années d'une relation parfois houleuse et toujours chaotique ont été retracées à plusieurs reprises déjà. Force est de constater que l'attention s'est cependant presque exclusivement focalisée sur deux périodes : de 1713 à l'emprisonnement de la duchesse le 28 décembre 1718 ¹ ; de leurs retrouvailles à Sceaux en 1746 jusqu'au départ de Voltaire pour Potsdam en juin 1750 ². Le fait d'isoler ces deux époques, certes intenses, laisse à penser qu'une éclipse totale les sépare alors qu'en réalité – et c'est ce que nous nous attacherons tout d'abord à montrer –, il s'agit plutôt d'intermittences. D'autre part, la critique a surtout mis en avant l'impulsion que la duchesse a donnée, à deux reprises, à l'élaboration des célèbres contes. Pour notre part, nous voudrions plutôt souligner que cette influence n'a pas été moins déterminante dans le domaine du théâtre. Bien entendu, il ne s'agit pas là d'une découverte, même si – à notre connaissance – l'ensemble des éléments n'a jamais suscité d'étude spécifique. Peut-être pareille synthèse permettra-t-elle la formulation de nouvelles hypothèses sur le rôle plus essentiel qui nous semble avoir été celui de la duchesse dans la formation du « goût » de Voltaire.

Le silence le plus complet règne sur la manière dont Voltaire s'est introduit à la cour de Sceaux. Son entrée s'expliquerait par les attaches de la famille Arouet avec Châtenay, village voisin de Sceaux, où, selon certains, Voltaire serait né le 20 février 1694 et où son père possédait une maison depuis 1707 ³. N'est-ce pas un

¹ Voir HELLEGOUARC'H, p. 722-735.

² POMEAU, t. I, p. 517-535.

³ *Id.*, p. 11-15.

peu court ? Comment étaient recrutés les jeunes auteurs qui, dans les jeux d'esprit, étaient chargés de racheter les gages des loteries et autres jeux poétiques, nous l'ignorons. Tout concorde à faire remonter à 1713 l'entrée du jeune Arouet à la cour de Sceaux ⁴. A cette date, celui-ci n'est encore connu que comme un brillant pupille de Louis-le-Grand. Mais les jésuites n'étaient pas les seuls à avoir pu soupçonner ses talents. L'abbé de Châteauneuf, avant sa disparition en 1708, l'avait introduit auprès de ses amis de la société du Temple ⁵. En 1712, François-Marie Arouet avait envoyé à Chaulieu l'épigramme que lui avait inspirée l'élection de Danchet à l'Académie française ⁶. La lettre que Voltaire adressera à la duchesse après la mort de Malézieu le 4 mars 1727 peut laisser à penser que Chaulieu est celui qui l'a recommandé à la duchesse :

Dans ses écrits le savant Malézieu
Joignit toujours l'utile à l'agréable ;
On admira dans le tendre Chaulieu
De ses chansons la grâce inimitable.
Il nous fallait les perdre un jour tous deux,
Car il n'est rien que le temps ne détruise ;
Mais ce beau dieu qui les arts favorise
De ses présents vous enrichit comme eux,
Et tous les deux vivent dans Ludovise ⁷.

Un tel rappel peut être interprété comme un signe : en 1727, Chaulieu était mort depuis sept ans déjà et, en outre, n'avait jamais fait partie du cercle rapproché de la duchesse ⁸. Le 5 août 1713, Voltaire assista à la représentation de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide traduite par Malézieu. La duchesse en tenait le rôle éponyme. Lorsqu'en 1750, Voltaire lui offrira son *Oreste*, l'épître saura rappeler l'importance décisive de cette représentation pour son entrée dans la carrière théâtrale.

Il est en revanche certain que durant ces années, Voltaire, en tirant à boulets rouges sur le Régent, a servi la politique des ducs du Maine. Diverses pièces de vers, dont l'épigramme « Sur monsieur le duc d'Orléans et madame de Berry » ⁹ lui valurent d'être exilé à Sully en mai 1716. Pour apaiser le Régent, il lui adressa une lettre en vers qui, après avoir été soumise à Chaulieu, avait été encore adoucie ¹⁰. Voltaire, à son retour d'exil en octobre 1716, semble avoir fréquenté avec assiduité la cour des Maine ¹¹. C'est durant cet hiver qu'il y aurait donné lecture de son *Œdipe* et qu'il

⁴ C'est sur la foi d'une lettre de Dacier réclamant à Voltaire l'introduction de chœurs dans son *Œdipe* que Jacqueline Hellegouarc'h fait remonter la rencontre à 1712. Or cette lettre est datée, en réalité, du 27 septembre 1714 (D26).

⁵ POMEAU, t. I, p. 40.

⁶ VOLTAIRE, *Epigramme contre D****, t. Ib, p. 373.

⁷ Id., *Lettre à Anne-Louise-Bénédictte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine, ca mars 1727* (D89).

⁸ Sur les relations de la duchesse avec Chaulieu, voir la contribution de Maurice BARTHÉLEMY au présent volume.

⁹ VOLTAIRE, t. Ib, p. 401.

¹⁰ Guillaume AMFRYE, abbé DE CHAULIEU, *Lettre à Voltaire, 17 juillet 1716* (D33).

¹¹ POMEAU, t. I, p. 76-77.

y aurait entendu le début de l'*Anti-Lucrèce* du cardinal de Polignac. Durant le carême de 1717, Voltaire recommença ses attaques, notamment dans l'épigramme « Ce n'est point le fils, c'est le père », où le Régent était comparé à un nouvel Œdipe¹². Ce qui lui valut, bien entendu, d'être cette fois embastillé le 16 mai 1717. La sévérité accrue de la leçon porta. Après son élargissement le 15 avril 1718, Voltaire changea de camp : n'alla-t-il pas jusqu'à vouloir dédier au Régent une tragédie entamée et lue chez la duchesse ? Le 6 décembre 1718, ce dernier lui fit parvenir une médaille d'or, mais refusa la dédicace. Voltaire offrit alors *Œdipe* à la princesse Palatine qui l'accepta.

Ce n'est qu'au début de janvier 1720 que le Régent autorisa la duchesse à rentrer à Sceaux. Pour cette heureuse occasion, Voltaire lui adressa une lettre qui est un modèle de diplomatie. Cette missive particulièrement soignée est un prosimètre destiné à être lu en société. Voltaire qui aurait de la peine à justifier un revirement que la duchesse, même exilée, n'avait pu ignorer, préfère contourner l'obstacle et se poser, à ses côtés, en victime de la persécution :

Toutes les princesses malencontreuses qui furent jadis retenues dans les châteaux enchantés par des nécromants eurent toujours beaucoup de bienveillance pour les pauvres chevaliers errants à qui même infortune était advenue. Ma Bastille, Madame, est la très humble servante de votre Chalons¹³.

Avouée – avec tant d'esprit, faut-il le dire – la faute fut sans doute pardonnée. Mais ces années ne pouvaient sonner pourtant l'heure des retrouvailles.

En juillet 1725, Houdar de La Motte avait achevé un *Œdipe*, explicitement destiné à balancer le succès de la tragédie de Voltaire. La duchesse qui avait présidé à la première incursion de Voltaire dans le domaine du théâtre, prêta pourtant les mains et accepta la dédicace que lui offrait Houdar. Le 18 mars 1726, *Œdipe* fut créé à la Comédie-Française, avec, dans le rôle de Polémon, Baron dont la rentrée avait été préméditée par la duchesse. Houdar était le nouvel oracle de Sceaux. De 1726 à la fin de l'année 1729, il entretint avec sa protectrice une correspondance dont le ton tendre et badin était pastiché de celui dont M^{lle} de Scudéry et Pellisson, dans une situation proche, avaient usé autrefois. Ces derniers feux de la galanterie du Grand Siècle devaient plus tard parvenir aux oreilles de Voltaire :

Ce que vous dites de La Motte me fait trembler : quoi ! on l'a cru heureux étant aveugle et impotent ; et parce qu'on a été assez sot pour le croire heureux, on est assez cruel pour persécuter sa mémoire ! Comment serais-je donc traité, moi qui ai les apparences du bonheur, qui ai l'air d'appartenir à deux rois à la fois, moi qui suis plus riche que La Motte, et qui ai été plus amoureux du roi de Prusse que La Motte ne croyait l'être de madame la duchesse du Maine¹⁴ ?

Dans la correspondance que Voltaire entretiendra par la suite avec la duchesse, la protection qu'elle avait accordée à La Motte sera invoquée comme raison de son

¹² VOLTAIRE, t. Ib, p. 402.

¹³ Id., *Lettre à la duchesse du Maine, ca janvier 1720* (D89). Etant donné qu'il s'agit bien – comme le suggère Theodore Besterman – d'une lettre caviardée, nous datons la première partie de 1720, alors que les derniers vers sont indubitablement postérieurs à mars 1727.

¹⁴ Id., *Lettre à Charles-Augustin Fériel, comte d'Argental, 18 décembre [1752]* (D5113).

éloignement. Bien entendu, aucun reproche de la part de Voltaire qui se présente simplement comme un successeur dans ses grâces, en témoignant « assurément pour elle autant de respect que La Motte »¹⁵.

Il est certain que ce n'est qu'après la disparition de La Motte en 1731 que les relations entre la duchesse et Voltaire commencèrent à se réchauffer. Le premier signe tangible de ce rapprochement se situe vers mai 1732. Il semble qu'à ce moment, la duchesse ait même nourri l'espoir de s'attacher officiellement le grand homme. Bien entendu, Voltaire déclina l'offre :

Vous m'avez proposé madame d'acheter une charge d'écuyer chez madame la duchesse du Maine, et ne me sentant pas assez dispos pour cet emploi j'ai été obligé d'attendre d'autres occasions de vous faire ma cour. On dit qu'avec cette charge d'écuyer il en vaque une de lecteur. Je suis bien sûr que ce n'est pas un bénéfice simple chez M^{me} du Maine comme chez le roi. Je voudrais de tout mon cœur prendre pour moi cet emploi, mais j'ai en main une personne qui avec plus d'esprit, de jeunesse et de poitrine s'en acquittera mieux que moi¹⁶.

Non content d'un refus qui, à lui seul, avait dû allumer la bile d'une protectrice aussi tyrannique, Voltaire avait encore l'outrecuidance de s'entremettre auprès de la marquise du Deffand, leur amie commune, afin d'obtenir l'engagement de l'un de ses protégés du moment. Malheureusement, il apparut très vite que Michel Linant n'avait pas les qualités requises par l'emploi à pourvoir : Voltaire savait que Linant écrivait bien, mais avait-il pu oublier qu'il fût bègue¹⁷...

Première tentative qui fut suivie d'une seconde, moins heureuse encore. Créée et publiée en 1736, *Alzire*, tragédie mettant en scène une héroïne forte et vertueuse, fut dédiée à la marquise du Châtelet. L'*Épître* en prose, conçue comme une réponse à la *Satire X* de Boileau, constitue un texte important en faveur de l'accès des femmes au savoir. Voltaire met en avant quelques modèles de femmes qui, tout en maintenant le rang et le rôle social imposés par leur naissance, se sont illustrées par la profondeur de leurs connaissances et la protection qu'elles ont accordée aux arts et aux sciences : aux côtés de Caroline d'Angleterre et de Christine de Suède, paraissait « la petite-fille du Grand Condé, dans laquelle on voit revivre l'esprit de son aïeul, n'a-t-elle pas ajouté une nouvelle considération au sang dont elle est sortie ? »¹⁸. La duchesse ne vit aucun inconvénient à marcher de pair avec deux reines, mais s'offusqua du voisinage d'Emilie. La marquise prit la mouche à son tour :

J'ai bien peur que mon épître ne soit pas dans les deux éditions qu'on a faites à Londres, mais je serais inconsolable si elle n'était pas dans la traduction. Si le traducteur est ami de la reine, il la traduira sans doute. J'espère que vous me manderez ce que la reine en a dit ; je ne crois pas qu'elle pense comme mad[ame] la duchesse

¹⁵ Id., *Lettre à la duchesse du Maine*, dimanche [ca juin 1750] (D4126) ; même idée, quelques jours plus tard : « Je défie les La Motte, les Fontenelle et *tutti quanti*. Ils n'ont point eu tant de zèle, et tant d'envie de vous plaire » (samedi [16 ou 23 mai 1750] (D4144)).

¹⁶ Id., *Lettre à Marie de Vichy de Chamrond, marquise du Deffand*, [ca mai 1732] (D496).

¹⁷ Id., *Lettre à Pierre-Robert Le Cornier de Cideville*, [27 décembre 1733] (D691).

¹⁸ Id., t. XIV, p. 112.

du Maine qui a trouvé l'endroit de la petite fille du Grand Condé assez bien, tout le reste fort médiocre ; et surtout elle n'est pas encore revenue de l'étonnement où elle est de voir tant de louanges s'adresser à une autre qu'à elle ; elle est ivre de mauvais encens, mais je crois (pour peu qu'elle vive encore) qu'elle aura tout le temps d'en rabattre ¹⁹.

Tout finit pourtant par s'apaiser, même si les relations entre les deux femmes manquèrent toujours de chaleur ²⁰.

Il faudra attendre l'automne 1746, pour que les liens se resserrent, cette fois de manière décisive. Il semble que ce fut à l'invitation de la duchesse que Voltaire et M^{me} du Châtelet la rejoignirent dans son château d'Anet et y séjournèrent entre le 25 août et le début du mois de septembre. Ce fut la première d'une série d'intrusions qui ne manquèrent pas de choquer les codes de sociabilité de la petite cour : « ils ont fait à leur ordinaire les philosophes ou les fous », commente l'abbé Le Blanc. Voltaire, dans un impromptu, célébra la duchesse qui venait de faire restaurer l'ancien château des Vendôme à Sorel et l'invita à poursuivre en si bon chemin : « Relevez donc les arts que vous daignez aimer » ²¹.

La duchesse ne fut pas aussi choquée que son entourage par le comportement de Voltaire et de sa compagne. Le comte d'Eu, son fils, s'était illustré lors de la bataille de Lawfeld, le 2 juillet 1747. La duchesse, afin de commémorer cette victoire, passa commande à Voltaire d'une épître qui fut achevée dès le 20 juillet ²². Pour célébrer un descendant du Grand Condé, le poète avait renoué avec le ton, mi-burlesque mi-héroïque, tenté par Boileau dans sa quatrième *Épître* sur les victoires de Hollande et, en particulier, sur la prise de Wesel le 4 juin 1672. La commanditaire s'en montra satisfaite puisque Voltaire et la marquise du Châtelet furent réinvités à Anet où ils arrivèrent dans la nuit du 14 au 15 août 1747. Du point de vue qui nous intéresse ici, ce second séjour marque un tournant important. C'est à cette occasion en effet qu'il semble que Voltaire ait pour la première fois répondu à l'amour que la duchesse portait depuis toujours au théâtre de société. Dès le 15 août, la baronne de Staal écrit à la marquise du Deffand : « Nos nouveaux hôtes [...] vont faire répéter leur comédie » ²³. Ebauché sans doute vers 1734, *Le comte de Boursouffle* avait été donné à plusieurs reprises à Cirey durant l'hiver 1738-1739 ²⁴. Il fut repris, devant une centaine d'invités, le 24 août 1747 au soir, jour de la Saint-Louis et par conséquent, fête patronale de Ludovise :

¹⁹ Gabrielle-Emilie LE TONNELIER DE BRETEUIL, marquise DU CHÂTELET-LOMONT, *Lettre au comte Francesco Algarotti*, 15 juin 1736 (D1088).

²⁰ POMEAU, t. I, p. 304.

²¹ Jean-Bernard LE BLANC, *Lettre à Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée*, 18 septembre 1746, dans Hélène MONOD-CASSIDY, *Un voyageur-philosophe au XVIII^e siècle : l'abbé Jean-Bernard Le Blanc*, Cambridge, Harvard University Press, 1941, p. 390-391.

²² Date à laquelle madame du Châtelet l'envoya à Marie-Pierre de Voyer, comte d'Argenson (D3554). Signalons que le comte d'Eu était déjà célébré dans le *Poème de Fontenoy*.

²³ Marguerite-Jeanne CORDIER DELAUNAY, baronne DE STAAL, *Lettre à la marquise du Deffand*, mardi 15 août 1747 (D3562).

²⁴ Voir la notice que nous avons consacrée à cette comédie dans *Dictionnaire de Voltaire*, Raymond TROUSSON et Jerom VERCRUYSE (éd.), Paris, Champion, 2003.

Mademoiselle de La Cochonnière a si parfaitement exécuté l'extravagance de son rôle, que j'y ai pris un vrai plaisir. Mais Vanture n'a mis que sa propre fatuité au personnage de Boursoufflé, qui demandait au-delà ; il a joué naturellement dans une pièce où tout doit être aussi forcé que le sujet. Pâris a joué en honnête homme le rôle de Maraudin, dont le nom exprime le caractère. Motel a bien fait le baron de La Cochonnière ; Destillac un chevalier, Duplessis un valet. Tout cela n'a pas mal été, et l'on peut dire que cette farce a été bien rendue ; l'auteur l'a anoblie d'un prologue qu'il a joué lui-même et très bien avec notre Dutour, qui, sans cette action brillante, ne pouvait digérer d'être madame Barbe ; elle n'a pu se soumettre à la simplicité d'habillement qu'exigeait son rôle, non plus que la principale actrice, qui, préférant les intérêts de sa figure à ceux de la pièce, a paru sur le théâtre avec tout l'éclat et l'élégante parure d'une dame de cour : elle a eu sur ce point maille à partir avec Voltaire ; mais c'est la souveraine et lui l'esclave ²⁵.

Qualifiée par son auteur de « parade » et de « bouffonnerie », cette comédie franchement drôle s'affranchissait des règles. Les personnages stéréotypés comme des marionnettes et l'in vraisemblable rapidité de l'intrigue sont autant de caractéristiques qui annoncent les contes. Peut-être est-ce d'ailleurs la duchesse du Maine qui, se souvenant de *Memnon* et de *Cosi-Sancta*, lui suggéra d'en tirer un récit. Seul un fragment de ce conte aussitôt ébauché nous est parvenu ²⁶. Quant au thème principal, celui de l'ignorance rustique comme gage – peu sûr – de la vertu et de la chasteté, il se retrouvera, sur un mode plus soutenu, dans *La prude*, créée chez la duchesse du Maine, quelques mois plus tard ²⁷.

Vers le 20 octobre, en raison du scandale qu'il avait suscité au « jeu de la reine » ²⁸, Voltaire, redoutant d'être arrêté, demanda asile à la duchesse :

Madame du Maine accueillit très bien sa demande. [...] Il attendit l'entrée de la nuit pour se rendre à Sceaux, où il trouva M. du Plessis, qui le fit monter par un escalier dérobé dans cet appartement retiré [...] C'était du fond de cette retraite qu'il descendait toutes les nuits chez madame la duchesse du Maine, après qu'elle s'était mise au lit et que tous ses gens étaient retirés [...]. Il l'amusait par l'enjouement de sa conversation, et elle l'instruisait en lui contant beaucoup d'anecdotes de cour qu'il ignorait. Quelquefois après le repas il lisait un conte ou un petit roman qu'il avait écrit exprès dans la journée ²⁹.

Grâce à l'entregent de M^{me} du Châtelet, la tempête s'apaisa et, vers le 1^{er} décembre, la marquise se rendit à Sceaux pour en faire part à Voltaire :

Cela nous réjouit fort, mais ne nous permit pas de retourner encore à Paris. Madame du Maine exigea que madame du Châtelet et monsieur de Voltaire restassent à Sceaux, et y augmentassent la nombreuse et brillante compagnie qui s'y trouvait ³⁰.

²⁵ DE STAAL, *Lettre à la marquise du Deffand*, dimanche 27 août 1747 (D3567).

²⁶ VOLTAIRE, t. XIV, p. 342-355.

²⁷ Peut-être est-ce sur cette « filiation » que Longchamp se fonde pour écrire qu'en décembre 1747, « on y joua [à Sceaux] *La prude*, que madame du Maine avait déjà vu représenter sur son théâtre d'Anet » (Sébastien G. LONGCHAMP, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, Paris, André, 1826, t. II, p. 150).

²⁸ HELLEGOUARC'H, p. 727-728.

²⁹ LONGCHAMP, *op. cit.*, t. II, p. 139-140.

³⁰ *Id.*, p. 149.

Au témoignage même de ses ennemis, la marquise chantait admirablement. Aussi Emilie paya-t-elle son tribut en multipliant les représentations. Outre diverses scènes de Rameau, elle brilla dans le rôle éponyme d'*Issé* de Houdar de La Motte et André-Cardinal Destouches, ainsi que dans le *Zélindor, roi des sylphes* que François Rebel et François Francœur avaient créé en 1745. Parmi les musiciens de l'orchestre et les danseurs, les aristocrates se mêlaient aux professionnels : un marquis de Courtanvaux, « excellent danseur », ne craignait pas de se produire aux côtés de M^{lle} Guimard, « à peine âgée de treize ans, et qui commençait à faire parler de ses grâces et de ses talents »³¹ : ce n'est que dix ans plus tard que Marie-Madeleine Guimard devait entamer, à la Comédie-Française, la brillante carrière que l'on sait.

Le succès de ces représentations fut si brillant qu'il offusqua la duchesse qui, dès lors, « se détermina à ne plus laisser jouer que des comédies »³². On donna une petite comédie du comte Henri-Charles de Senneterre et Voltaire assura le rôle de Lusignan dans sa *Zayre*³³. Mais Voltaire avait encore de quoi satisfaire son hôtesse. Depuis 1739, il gardait en portefeuille une comédie inédite : c'est ainsi que, le 15 décembre 1747, la duchesse eut l'honneur d'assister à la création de *La prude*, précédée, pour la circonstance, d'un prologue tout à sa gloire. Les termes sont déjà, parfois mot pour mot, ceux de la dédicace d'*Oreste* :

O vous, en tous les temps par Minerve inspirée !
Des plaisirs de l'esprit protectrice éclairée,
Vous avez vu finir ce siècle glorieux,
Ce siècle des talents accordé par les dieux.
Vainement on se dissimule
Qu'on fait pour l'égaliser des efforts superflus ;
Favorisez au moins ce faible crépuscule
Du beau jour qui ne brille plus.
Ranimez les accents des filles de Mémoire,
De la France à jamais éclairez les esprits ;
Et lorsque vos enfants combattent pour sa gloire,
Soutenez-la dans nos écrits³⁴.

Oscillant entre la comédie larmoyante et la farce, *La prude* « a parfois la fantaisie d'un conte »³⁵ : une nouvelle fois, la personnalité de la duchesse se trouve invoquée par Voltaire au sujet d'une comédie proche de cette forme narrative. Tout aurait été pour le mieux si, une nouvelle fois, Voltaire ne s'était lourdement mépris sur la portée exacte de la protection que la duchesse lui accordait et sur l'étiquette aristocratique que celle-ci entendait maintenir. Certes, les représentations lyriques avaient attiré bien du monde à Sceaux, mais la centaine d'invités triés sur le volet n'avait pas modifié l'esprit d'une représentation de salon. Or, avec *La prude*, il appert que Voltaire entendait bien donner à sa création une dimension publique. Dès le 7 décembre, il s'était permis d'y

³¹ *Id.*, p. 150-152.

³² LUYNES, 8 décembre 1747, t. VIII, p. 352.

³³ VOLTAIRE, *Lettres à Marie-Louise Denis*, [décembre 1747] (D3589). La duchesse autorisa M^{me} Denis à y assister.

³⁴ *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1877, t. IV, p. 393.

³⁵ POMEAU, t. I, p. 530.

inviter sa nièce, M^{me} Denis et toute sa famille ³⁶. Ce furent finalement cinq cents billets d'invitation qui furent envoyés au Tout-Paris : la mention « entre qui veut sans aucune cérémonie » ne pouvait manquer d'outrager la maîtresse des lieux... Longchamp rapporte que la duchesse admonesta Voltaire, mais elle ne lui ferma pas sa porte.

Il semble même que cet incident éveilla, entre le dramaturge et sa protectrice, une véritable émulation. En juin 1750, *Zulime* fut donnée sur le théâtre de Sceaux ³⁷. Tragédie de l'amour tendre, *Zulime* avait été élaborée pour complaire à M^{me} du Châtelet. Mais la marquise était morte en 1749 et, sous la seule dictature de la duchesse du Maine – ou peut-être sous sa caution –, Voltaire avait depuis remis en chantier la réforme de la tragédie française qu'elle lui avait autrefois indiquée, ainsi que Malézieu et le cardinal de Polignac : une tragédie sans amour profane, sur le modèle de l'*Œdipe* antique et de la moderne *Athalie*. Si l'on en croit Condorcet, c'est à cette époque qu'auraient été entamées « *Sémiramis*, *Oreste*, et *Rome sauvée*, trois sujets que Crébillon avait traités » :

Il fit ces trois pièces à Sceaux, chez madame la duchesse *du Maine*. Cette princesse aimait le bel esprit, les arts, la galanterie ; elle donnait dans son palais une idée de ces plaisirs ingénieux et brillants qui avaient embelli la cour de Louis XIV, et ennoblis ses faiblesses. Elle aimait *Cicéron* ; et c'était pour le venger des outrages de *Crébillon*, qu'elle excita *Voltaire* à faire *Rome sauvée* ³⁸.

En réalité, *Sémiramis* avait été entamée bien plus tôt. L'idée de retaper sa vieille *Eriphile* lui était venue dès le printemps 1745 et, en mai 1746, Vauvenargues avait pu en lire une version ³⁹. La pièce, entièrement achevée en 1748, réclamait « un très grand appareil ». Aussi le dramaturge intervint-il auprès de Fleury et de M^{me} de Pompadour pour obtenir l'aide du roi ⁴⁰. Quant à l'amour, s'il n'occupe dans *Sémiramis* qu'une place restreinte, il est loin d'être absent. Tous ces éléments incitent à penser que si la duchesse est intervenue dans son élaboration, son rôle n'a pu être que très discret.

Si Condorcet a inscrit *Sémiramis* à l'enseigne de la duchesse, c'est qu'elle se rapproche, dans sa volonté de rivaliser avec Crébillon, des deux autres tragédies dont il est avéré qu'elles ont bien été écrites à la demande expresse de la duchesse. Dans le domaine du mécénat et plus encore du goût, la marquise de Pompadour – protectrice déclarée de Crébillon – rivalisait avec la duchesse qu'elle admirait. Voltaire trouva ainsi une heureuse opportunité pour combattre son rival de toujours sous une bannière prestigieuse. En effet, ce qui avait suscité l'ultime déclic avait été le succès inattendu remporté par le *Catilina* de Crébillon en 1749. Voltaire entreprit aussitôt de refondre cette « farce allobroge » ⁴¹ et de répliquer par sa *Rome sauvée*, sujet que la duchesse lui « avait tant recommandé » :

³⁶ VOLTAIRE, *Lettre à M^{me} Denis*, 7 [décembre 1747] (D3591).

³⁷ ID., *Lettre à Henri-Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville*, 18 décembre 1750 (D5116).

³⁸ Marie-Jean-Antoine-Nicolas DE CARITAT, MARQUIS DE CONDORCET, *Vie de Voltaire*, [s.l.], Société littéraire typographique, 1789, p. 62-66.

³⁹ VOLTAIRE, *Lettre à Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues*, [23 mai 1746] (D3400).

⁴⁰ ID., *Lettre à d'Argental*, 27 juin [1748] (D3678).

⁴¹ ID., *Lettre à Louis-Armand-François Du Plessis, duc de Richelieu*, [ca 31 août 1750] (D4206).

C'était elle qui m'en avait donné la première idée, longtemps rejetée [...]. J'aurai besoin de sa protection, elle n'est pas à négliger. M^{me} la duchesse du Maine tant qu'elle vivra disposera de bien des voix et fera retentir la sienne ⁴².

Dès septembre 1749, *Rome sauvée* était fort avancée et une seconde pièce était en gésine :

[J']ai accouché de *Catilina*, je voudrais bien porter mon enfant à Son Altesse Sérénissime et la supplier d'être la marraine, mais il n'est pas, je crois, digne encore d'être baptisé par elle. Je pourrai bien, à mon retour, avoir l'honneur de lui montrer non seulement *Catilina*, mais encore une *Electre*. Je veux sous ses auspices venger Cicéron et Sophocle ⁴³.

La duchesse ne se contenta pas d'indiquer les sujets. Elle suivit avec attention l'élaboration de la nouvelle tragédie et, si l'on veut en croire les flatteries du dramaturge, elle aurait été jusqu'à lui suggérer des améliorations significatives :

Il faut que votre protégé dise à Votre Altesse, que j'ai suivi en tout les conseils dont elle m'a honoré. Elle ne saurait croire combien Cicéron et César y ont gagné. Ces messieurs-là auraient pris vos avis s'ils avaient vécu de votre temps. Je viens de lire *Rome sauvée*. Ce que Votre Altesse Sérénissime a embelli a fait un effet prodigieux. L'abbé Le Blanc, qui a un peu travaillé au *Catilina* de Crébillon, ne veut pas que Cicéron se fie à César et le pique d'honneur. Je ne le ferais pas si j'étais l'abbé Le Blanc, mais j'en userais ainsi si j'étais Cicéron ⁴⁴.

Son Catilina ne s'en trouvera pas plus mal. La petite-fille du Grand Condé trouvait la place assez tenable, mais elle y verra à mon retour de nouvelles fortifications, et, puisqu'elle a été bâtie par ses ordres j'espère qu'elle résistera aux assauts des barbares. O madame que les petits barbares sont en grand nombre ! que ce malheureux siècle a besoin de vous ! Mais c'est moi qui en ai le plus grand besoin. Il faut que je combatte sous vos étendards. Me voilà comme les anciens héros qui devaient purger la terre de monstres, avec le secours des déesses ⁴⁵.

Le 26 novembre, elle alla jusqu'à faire signer à Voltaire une lettre par laquelle il s'engageait à lui dédier les deux ouvrages ⁴⁶.

Finalement, Voltaire choisit de donner en premier *Oreste*, préférant retravailler encore *Rome sauvée*. Comme il s'y était engagé, il dédia à la duchesse une pièce dont elle avait souhaité l'achèvement : « Il y a vingt ans que je suis indigné de voir le plus beau sujet de l'Antiquité avili par un misérable amour, par une partie carrée, et par des vers ostrogoths » ⁴⁷. L'*Electre* de Crébillon avait été créée en 1708, mais son envie de s'illustrer sur ce même sujet devait remonter à 1719. Cette année-là, la Comédie-Française avait donné une autre *Electre*, celle que Longepierre avait écrite en 1701, pour son plaisir et avec les encouragements de la duchesse du Maine et de la

⁴² Id., *Lettre à d'Argental*, 28 août 1749 (D3995).

⁴³ Id., *Lettre à la baronne de Staal*, [4 septembre 1749] (D4009).

⁴⁴ Id., *Lettre à la duchesse du Maine*, 15 novembre 1749 (D4060).

⁴⁵ Id., 2 novembre 1749 (D4055).

⁴⁶ Id., 26 novembre 1749 (D4069).

⁴⁷ Id., *Lettre à Claude-Henri de Fuzée de Voisenon*, 4 septembre [1749] (D4010).

princesse de Conti ⁴⁸. Cette tragédie d'une fidélité quasi archéologique pour l'époque avait été très mal reçue, ce dont se félicita alors le tout jeune auteur d'*Œdipe* ⁴⁹. Malgré les demandes réitérées et pressantes du dramaturge, la duchesse qui détestait être prise à partie dans des querelles littéraires qu'elle méprisait, refusa d'assister à une première, le 12 janvier 1750, qui s'annonçait houleuse. Malgré une distribution exceptionnelle réunissant la Clairon (*Electre*), la Dumesnil (*Clytemnestre*), la Gaussin (*Iphise*) et Grandval (*Oreste*), malgré la claque et un discours de circonstance, la représentation fut si chahutée que Voltaire fit aussitôt suspendre les représentations et reprépara sa tragédie. A nouveau et toujours en vain, Voltaire supplia la duchesse d'assister à cette « seconde première » :

Ma protectrice, quelle est donc votre cruauté de ne vouloir plus que les pièces grecques soient du premier genre ? Auriez-vous osé préférer ces blasphèmes du temps de M. de Malézieu ? Quoi, j'ai fait *Electre* pour plaire à Votre Altesse Sérénissime, j'ai voulu venger Sophocle et Cicéron en combattant sous vos étendards j'ai purgé la scène française d'une plate galanterie dont elle était infectée, j'ai forcé le public aux plus grands applaudissements, j'ai subjugué la cabale la plus envenimée, et l'âme du Grand Condé, qui réside dans votre tête, reste tranquillement chez elle, à jouer au cavagnole et à caresser son chien ! et la princesse qui seule doit soutenir les beaux-arts, et ranimer le goût de la nation, la princesse qui a daigné jouer *Iphigénie en Tauride* ne daigne pas honorer de sa présence cet *Oreste* que j'ai fait pour elle, cet *Oreste* que je lui dédie ! Je vous demande en grâce, madame, de ne me pas faire l'affront de négliger ainsi mon offrande. *Oreste* et *Cicéron* sont vos enfants, protégez-les également. Daignez venir lundi. Les comédiens viendront à votre loge et à vos pieds. Votre Altesse leur dira un petit mot de *Rome sauvée* et ce petit mot sera beaucoup. Je vais faire transcrire les rôles, mais il faut que madame la duchesse du Maine soit ma protectrice dans Athènes comme dans Rome. Montrez-vous, achevez ma victoire. Je suis un de ces Grecs qui avaient besoin de la présence de Minerve pour écraser leurs ennemis.

Votre admirateur, votre courtisan, votre idolâtre, votre protégé, V. ⁵⁰.

La reprise du 19 janvier connut un honorable succès. *Oreste* devait être donné le 26 mars par madame de Pompadour sur son théâtre des Petits-Appartements à Versailles.

Cette déconvenue n'empêcha pas Voltaire de continuer à travailler à *Rome sauvée*, toujours avec le soutien et les conseils de la duchesse. Le 8 juin 1750, la tragédie fut créée, à Paris, sur le théâtre que Voltaire s'était fait construire à son domicile de la rue Traversière. Le succès fut tel que la pièce avait dû y être redonnée. A nouveau, la duchesse ne compta pas parmi l'assistance pourtant très relevée. En revanche, elle accepta que toute la troupe se rende à Sceaux, le 22 juin, marquant ainsi son approbation à une tragédie que les Comédiens-Français continuaient de bouder ⁵¹.

⁴⁸ SAINT-SIMON, t. II, p. 152.

⁴⁹ VOLTAIRE, *Lettre à Jean-Baptiste Rousseau*, [ca mars 1719] (D72).

⁵⁰ ID., *Lettre à la duchesse du Maine*, [12-19 janvier 1750] (D4105).

⁵¹ POMEAU, t. I, p. 623-624. Malheureusement, la source qui permet d'établir cette datation n'est précisée ni par Besterman ni par Pomeau.

Voltaire sollicita des Comédiens-Français la prolongation de l'autorisation qui lui avait été accordée de se servir à Paris des costumes confectionnés pour le *Catilina* de Crébillon⁵². Se souvenant d'une expérience malheureuse, la duchesse avait tenu à limiter le public à ses familiers. Voltaire implora la marquise de Malaucé – dont nous apprenons au passage qu'elle avait dû interpréter le rôle de la suivante Colette, lors de la création de *La prude* – afin qu'elle intercède auprès de sa maîtresse :

Aimable Colette, dites à Son Altesse Sérénissime qu'elle se laisse faire, qu'elle souffre nos hommages et notre empressement à lui plaire. Il n'y aura pas en tout cinquante personnes au-delà de ce qui vient journellement à Sceaux. M^{me} la duchesse du Maine est bien bonne de croire qu'il ne lui convienne plus de donner le ton à Paris. Elle se connaît bien peu. Elle ne sait pas qu'un mérite aussi singulier que le sien n'a point d'âge, elle ne sait pas combien elle est supérieure, même à son rang. Je veux bien qu'elle ne donne pas le bal, mais pour les comédies nouvelles jouées par des personnes que la seule envie de lui plaire a fait[es] comédiens, il n'y a qu'un janséniste convulsionnaire qui puisse y trouver à redire. Tout Paris l'admire et la regarde comme le soutien du bon goût. Pour moi qui en fais ma divinité, et qui regarde Sceaux comme le temple des arts je serais au désespoir que la moindre tracasserie pût corrompre l'encens que nous lui offrons, et que nous lui devons⁵³.

Si l'on en croit le témoignage – bien informé mais tardif – de Lekain, *Rome sauvée* aurait été « éprouvée » une seconde fois sur le théâtre de la duchesse :

Je lui ai vu faire un nouveau rôle de Cicéron dans le quatrième acte de *Rome sauvée*, lorsque nous jouâmes cette pièce au mois d'août 1750, sur le théâtre de madame la duchesse du Maine, au château de Sceaux. Je ne crois pas qu'il soit possible de rien entendre de plus vrai, de plus pathétique et de plus enthousiaste que M. de Voltaire dans ce rôle. C'était en vérité Cicéron lui-même, tonnait à la tribune aux harangues contre le destructeur de la patrie, des lois, des mœurs et de la religion.

Je me souviendrai toujours que madame la duchesse du Maine, après lui avoir témoigné son étonnement et son admiration sur le nouveau rôle qu'il venait de composer, lui demanda quel était celui qui avait joué le rôle de Lentulus Sura, et que M. de Voltaire lui répondit : « Madame, c'est le meilleur de tous ». Ce pauvre hère qu'il traitait avec tant de bonté, c'était moi-même⁵⁴.

Ce récit se doit d'être pris avec circonspection. Lekain situe en effet la représentation en août 1750, ce qui est impossible puisque, le 24 juin 1750, Voltaire avait écrit à la duchesse pour lui faire ses adieux avant son départ pour la Prusse⁵⁵. Le témoignage

⁵² VOLTAIRE, *Lettre à la duchesse du Maine*, [16 ou 23 mai 1750] (D4144).

⁵³ Id., *Lettre à Marie-François de Maniban, marquise de Malaucé*, [ca 10 juin 1750] (D4157).

⁵⁴ Henri-Louis CAÏN OU KAIN, dit LEKAIN, *Mémoires*, F. BARRIÈRE (éd.), Paris, Didot, 1857, p. 112-113.

⁵⁵ VOLTAIRE, *Lettre à la duchesse du Maine*, 24 juin 1750 (D4161). Il n'empêche que cette datation tardive dans le mois de juin pose problème. A propos de la seconde représentation privée parisienne, Longchamp écrit : « M. de Voltaire y parut dans le rôle de Cicéron, comme il l'avait fait une fois chez madame la duchesse du Maine, à Sceaux, quelques semaines auparavant » (*op. cit.*, t. II, p. 281).

de Lekain prouve que le seul commentaire flatteur de la duchesse a décidé de sa carrière : le 25 août suivant, il recevait son ordre de début à la Comédie-Française. Voltaire ne devait plus jamais revoir la duchesse. Quelques mois plus tard, celle-ci le fit souvenir de son engagement : « J'attends avec impatience ma *Rome sauvée* et la dédicace que vous m'avez promise »⁵⁶. *Rome sauvée* parut finalement sans aucun dédicataire. Leur correspondance atteste cependant qu'ils continuèrent à s'écrire jusqu'au bout.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de ce bref parcours ? Quelle est, en définitive, l'influence que la duchesse a pu exercer sur Voltaire et sur ses conceptions dramatiques en particulier ? Comme pour les contes, son rôle, à deux reprises, a été décisif en ramenant le dramaturge sur la voie de la tragédie « à l'antique ». Le fait est bien connu et nous n'y reviendrons plus. Deux points en revanche paraissent mériter un approfondissement : l'importance des représentations théâtrales privées et, d'autre part, une réflexion sur la comédie qui conduira à nous interroger sur le statut d'arbitre du goût que Voltaire a dévolu à sa première protectrice.

L'un des traits saillants de la vie théâtrale à la première cour de Sceaux est sans conteste la volonté explicite de s'inscrire dans la continuité du Grand Siècle et, dans le domaine du théâtre privé, celle de faire venir à Clagny ou à Sceaux les derniers survivants des anciennes troupes du Marais, de l'Hôtel de Bourgogne et du Palais-Royal. Michel Boiron, dit Baron (1653-1729) avait été l'un des astres de la troupe de Molière, avant de passer, en 1673, à l'Hôtel de Bourgogne⁵⁷. Également doué pour le comique et le tragique, il avait créé des pièces de Molière, de Corneille et de Racine. Encore au sommet de sa gloire, il avait quitté la Comédie-Française en 1691. Durant sa retraite, il se produisit sur divers théâtres privés. En février 1702, il fut sollicité pour jouer *Athalie* à la cour, chez madame de Maintenon, en présence du roi. Baron qui interprétait le rôle de Joad, avait aussi été chargé de faire répéter d'illustres comédiens : la duchesse de Bourgogne jouait Josabet, le duc d'Orléans Abner, le comte et la comtesse d'Ayen Mathan et Salomith⁵⁸. La duchesse du Maine n'y avait pas pris part, mais avait été du très petit nombre de spectateurs privilégiés admis par le roi⁵⁹. C'est précisément ce qui dut lui donner l'idée d'une reprise qui allait décider de la fortune exceptionnelle d'*Athalie* au XVIII^e siècle. On ne s'étonnera donc qu'à demi en voyant madame de Maintenon en rendre compte, le 3 décembre 1714, à madame des Ursins :

On joue aujourd'hui à Sceaux *Athalie*. [...] Il y a des comédiens retirés du théâtre qui jouent avec du Maine : la Beauval fait *Athalie*, Baron fait Mathan, M. de Malézieu le grand prêtre, M^{me} du Maine Josabet, le comte d'Eu le petit roi⁶⁰.

⁵⁶ Duchesse DU MAINE, *Lettre à Voltaire*, 15 septembre 1750 (D4221).

⁵⁷ Georges MONGRÉDIEN et Jean ROBERT, *Les comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique*, Paris, CNRS, 1981, p. 20-21.

⁵⁸ Dominique LAUVERNIER, « La carrière scénique d'*Athalie* du XVIII^e au XX^e siècle », dans *Athalie. Racine et la tragédie biblique*, Manuel COUVREUR (éd.), Bruxelles, Le cri (« Essai à découvrir »), 1992, p. 165.

⁵⁹ SAINT-SIMON, t. II, p. 151-152.

⁶⁰ Cité par Auguste GEFFROY, *Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique*, Paris, Hachette, 1887, t. II, p. 357.

Pour les costumes, la duchesse avait fait appel à Jean II Bérain, fils du plus important costumier et décorateur du XVII^e siècle. Ce souci de renouer avec le Grand Siècle laisse à penser que Bérain a pu se référer aux projets qu'aurait exécutés son père lors de la création⁶¹. Comme en 1702, la duchesse et son entourage s'étaient mêlés aux comédiens professionnels, certes, mais retirés. Cette fois, pareille promiscuité scandalisa Saint-Simon car il ne s'agissait plus d'une représentation intime⁶². D'après Dangeau, « tout ce qu'il y a de plus considérable à la cour et à Paris y étaient [*sic*] »⁶³. Nous ne savons si Voltaire a assisté à la représentation de 1714, mais il est certain que cette tragédie, donnée enfin avec les moyens imposants qu'elle exigeait, a pu l'impressionner de manière décisive : *Athalie* était pour lui « le chef-d'œuvre de l'esprit humain »⁶⁴.

La rencontre de Voltaire avec Baron et Beauval a pu être décisive à d'autres égards. Les deux interprètes incarnaient cette grande déclamation comique et tragique du XVII^e siècle dont Voltaire, dans sa jeunesse, s'était attaché à retrouver les traces. Par son père – qui avait connu le dramaturge Marcassus, ami de Corneille et de Molière –, Voltaire était entré en contact avec le fils de celui-ci qui lui avait montré la scène du pauvre de *Don Juan* : « Celui qui écrit ceci, a vu la scène écrite de la main de Molière, entre les mains du fils de Pierre Marcassus, ami de l'auteur »⁶⁵. Il est avéré que Voltaire a interrogé à cette époque tant Baron que M^{lle} Beauval et que leur jeu a contribué à façonner son goût en matière de déclamation. Baron – formé par Molière, mais interprète de Racine à l'Hôtel de Bourgogne – frappait par « un naturel qui allait jusqu'au familier, même dans le tragique, sans par là en dégrader la majesté »⁶⁶. Tel fut – un temps du moins – le modèle qu'Adrienne Lecouvreur incarna aux yeux de Voltaire. Celui-ci interrogea encore une autre survivante des années héroïques. Jeanne-Olivier Bourguignon, épouse de Jean Pitel, dit Beauval (1655-1720) avait débuté en 1659 dans la troupe de son père, Philandre, avant de jouer successivement au Marais (1669), au Palais-Royal (1670) et enfin à l'Hôtel de Bourgogne (1673). Celle qui avait créé la Nicole du *Bourgeois gentilhomme* ou l'Œnone de *Phèdre* n'avait quitté la Comédie-Française qu'en 1704. Elle lui livra un exceptionnel témoignage, touchant cette fois la déclamation cornélienne :

Tous les rôles des acteurs, mais surtout des actrices, étaient notés de mémoire par tradition. M^{lle} Beauval, actrice du temps de Corneille, de Racine et de Molière,

⁶¹ Jérôme DE LA GORCE, « Quelques costumes de Bérain pour les représentations d'*Athalie* à Sceaux », dans *Athalie. Racine et la tragédie biblique*, op. cit., p. 159-164.

⁶² SAINT-SIMON, t. IV, p. 918.

⁶³ DANGEAU, lundi 2 décembre 1714, t. XV, p. 289.

⁶⁴ VOLTAIRE, *Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres*, t. LXVI, p. 505.

⁶⁵ ID., *Vie de Molière*, t. IX, p. 432.

⁶⁶ Charles COLLÉ, *Journal et Mémoires sur les hommes de Lettres, les auteurs dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Honoré BONHOMME (éd.), Paris, Didot, 1868, t. I, p. 139.

me récita, il y a quelque soixante ans et plus, le commencement du rôle d'Emilie dans *Cinna*, tel qu'il avait été débité dans les premières représentations par la Beaupré ⁶⁷.

Cette mélopée ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette. Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélopée, qu'à l'admirable récitatif de Lully ; critiqué par les adorateurs des doubles-croches, qui n'ont aucune connaissance du génie de notre langue, et qui veulent ignorer combien cette mélodie fournit de secours à un acteur ingénieux et sensible.

La mélopée théâtrale périt avec la comédienne Duclos, qui n'ayant pour tout mérite qu'une belle voix, sans esprit et sans âme, rendit enfin ridicule ce qui avait été admiré dans la des Œilletts et dans la Champmeslé.

Aujourd'hui on joue la tragédie sèchement : si on ne la réchauffait point par le pathétique du spectacle et de l'action, elle serait très insipide. Notre siècle, recommandable par d'autres endroits, est le siècle de la sécheresse ⁶⁸.

Une fois de plus, les impressions reçues dans sa jeunesse, peut-être lors de fêtes chez la duchesse du Maine, fixèrent un modèle auquel Voltaire n'allait plus déroger.

Par ailleurs, la relation qu'il entretenait avec la duchesse constitue sans doute son expérience la plus durable avec le cercle très fermé de la plus haute noblesse, celle du sang ⁶⁹. M^{me} du Maine devait incarner, jusqu'au bout, la référence absolue en matière de goût. Ce n'était pas ce goût frivole et changeant d'un peuple frivole et changeant. Le goût aristocratique de la duchesse est, à ses yeux, la seule et unique référence : si un Conti ou le duc de Richelieu sont aussi choisis pour arbitres du goût, la duchesse du Maine a seule l'apanage du « bon goût ». Formule passe-partout dira-t-on : certes, mais très rare, sinon exceptionnelle sous sa plume. En revanche, elle sert comme de signe de ralliement dès qu'il évoque la duchesse : « Où devrais-je passer ma vie, que dans la patrie du bon goût et du véritable esprit, aux pieds de la protectrice des arts ? » ⁷⁰. Ou encore, lorsqu'il lui écrit de Berlin en décembre 1751 :

Madame, j'ai appris la maladie de Votre Altesse Sérénissime avec douleur, avec effroi, et son rétablissement avec des transports de joie. On fait des vœux dans le pays où je suis, où les beaux-arts commencent à naître, comme on en fait en France où ils dégénèrent. On y souhaite ardemment votre conservation, si nécessaire au maintien du bon goût et de la vraie politesse de l'esprit dont Votre Altesse est le modèle. Vivez madame aussi longtemps que M. de Fontenelle, mais quand vous vivriez encore plus longtemps, vous ne verrez jamais un temps tel que celui dont vous avez été l'ornement et la gloire ⁷¹.

⁶⁷ Madeleine Le Moyne, épouse de Nicolas Lion, dit de Beaupré était entrée en 1637 au Marais où elle resta jusqu'en 1649. Voltaire est ici la seule source qui nous renseigne sur la distribution de la création de *Cinna* en 1642. C'est sans doute en Hollande, où M^{lle} Beaupré se produisit après 1655, que M^{lle} Beauval avait eu l'occasion de la voir jouer.

⁶⁸ VOLTAIRE, « Chant, musique, déclamation », *Questions sur l'Encyclopédie*, 3^e partie, 1770, dans *Œuvres complètes* (Garnier), t. XVIII, p. 131-132.

⁶⁹ Aussi s'étonnera-t-on de son absence totale dans l'ouvrage classique de Jean SAREIL, *Voltaire et les Grands*, Genève, Droz (« Histoire des idées et critique littéraire »), 1978.

⁷⁰ VOLTAIRE, *Lettre à la baronne de Staal*, [17 octobre 1749 ?] (D4045).

⁷¹ Id., *Lettre à la duchesse du Maine*, 1^{er} janvier 1751 (D4329).

Le goût est ce qui, en dernier ressort, dans l'esthétique classique, permet de distinguer le beau du laid et surtout de discerner toutes les nuances du grand, du noble, de l'héroïque, comme du bas, du badin, du burlesque. Boileau, pour sa part, avait tendu à fonder le beau en raison :

Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Dès lors, le bon censeur était, pour lui, celui qui pouvait fonder son jugement, également, en raison :

Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise, et le savoir éclaire ⁷².

Mais cette rationalisation avait montré ses limites. Dans la célèbre ode *Le goût* qu'il adressa à la duchesse, Houdar de La Motte préconisa une autre approche :

Du vrai la raison nous assure ;
Elle en est seule le flambeau ;
Le goût, présent de la nature,
Est le seul arbitre du beau.
Sous quelque forme qu'il se trouve,
Il le reconnaît, et réproouve
Ce qui pourrait le démentir.
Mais ce goût du beau, c'est peut-être
Moins ce qui nous le fait connaître,
Que ce qui nous le fait sentir.

Le goût incarne, à son plus haut période, l'alliance de la raison – et donc de connaissances effectives pouvant apparaître comme relevant de la pédanterie – et de la sensibilité, mais d'une sensibilité qui a été polie au contact des milieux aristocratiques :

Où trouver cet accord charmant
D'une imagination vive
Et d'un solide jugement ⁷³ ?

... sinon à Sceaux.

Voltaire, en reprenant l'éloge, reprend aussi une conception du goût qui est la sienne. En octobre 1732, Voltaire avait mis en chantier son *Temple du goût*. Non moins satirique que l'*Art poétique* qui lui sert de modèle, le *Temple du goût* dresse un état des lieux qui n'épargne pas les auteurs récents. Curieusement, Houdar de La Motte, l'ancien berger de Sceaux, y est plutôt épargné. Moyennant l'holocauste de son *Iliade*, de ses tragédies, de toutes ses dernières odes, des trois quarts de ses fables et de ses opéras, Voltaire ouvre même à son vieil ennemi les portes de l'immortalité ⁷⁴. Parmi les illustres protecteurs des lettres auxquels sa péroration rend hommage, Voltaire

⁷² Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX, *L'art poétique, Œuvres complètes*, Antoine ADAM et Françoise ESCAL (éd.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1966, p. 158 et 181.

⁷³ HOUDAR, t. 1, 2^e partie, p. 350-355.

⁷⁴ VOLTAIRE, t. IX, p. 144.

évoque plusieurs membres de la famille de Condé, mais omet la duchesse. Omission *a priori* étrange, mais qui relève peut-être moins de l'oubli que de la délicatesse. La duchesse, nous l'avons vu, n'aimait guère à être mêlée aux querelles littéraires. Sa présence tacite est cependant évidente si l'on songe à la personnalité du guide que le poète se choisit dans sa périlleuse ascension. Le nouveau Virgile de notre nouveau Dante n'est autre que Melchior de Polignac, dont Voltaire avait fait la connaissance à Sceaux dès 1713. C'est là que le cardinal s'était institué son mentor et l'avait conseillé dans ses premiers essais littéraires : *Œdipe* bien sûr, mais aussi *La Henriade* ⁷⁵.

Voltaire déploiera la distinction entre raison et sensibilité selon deux axes qui guideront sa célébration de la duchesse. La raison, ce sera bien entendu le grand goût, le goût des Anciens. Pour faire pièce au succès de Crébillon, Voltaire agit ainsi que l'avait fait autrefois Racine pour vaincre Corneille : affirmer une tragédie pédante. Racine l'avait voulue « à la grecque ». Voltaire fera de même avec son *Oreste*. La donne ayant changé depuis et pour faire bonne mesure, Voltaire voulut aussi rappeler le souvenir du grand Corneille et s'illustrer dans la tragédie politique à la romaine. Le pari était difficile. A l'instar de Racine qui avait tablé sur le goût de madame de Montespan – belle-mère de la duchesse, faut-il le rappeler – puis de madame de Maintenon – gouvernante du duc du Maine –, Voltaire tenta de se ménager le suffrage de la duchesse du Maine, héritière légitime de cette double tradition :

Tout ce que je fais pour Rome et pour la Grèce vous appartient. Votre Altesse a ses raisons pour devoir aimer les grands hommes de ces pays-là. Daignez protéger toujours un Français que vos bontés élèvent au-dessus de lui-même ⁷⁶.

La sensibilité – que Voltaire ne conçoit pas comme un pur don de la nature, mais comme une faculté que la politesse de cour doit avoir formée – s'incarnera selon une autre facette. Ce sera cette fois la petite-fille du Grand Condé qui sera célébrée, et à travers elle, le souvenir du grand aristocrate qui avait osé affirmer son goût et soutenir, contre vents et cabales, un Molière en proie à la vindicte des dévots et des courtisans : aussi l'appelle-t-il simplement « âme du Grand Condé » ⁷⁷. La duchesse avait su maintenir, au cœur du xviii^e siècle, ce savant dosage de savoir et de finesse constitutif du goût du siècle de Louis le Grand : le goût, cette pierre de touche du beau.

De manière finalement très profonde, Voltaire, fort de la caution de la duchesse et certain donc de travailler dans le seul vrai goût, risquera, sous son patronage, des audaces qu'il n'aurait peut-être pas tentées autrement. Cette expérience des limites est plus particulièrement sensible dans les genres bas. Depuis toujours, Voltaire avait été sensible au comique appuyé qu'il approuve chez Molière et dont il observe qu'il a obtenu l'approbation de Louis XIV comme du grand public. Il aime les spectacles de la foire et, à Cirey, fera régulièrement venir des marionnettistes : inspiré par leur travail, il écrira des comédies franchement burlesques et même d'un comique bas. Or, il est frappant de constater que ce sont précisément ces comédies – que ce soit

⁷⁵ POMEAU, t. I, p. 76.

⁷⁶ VOLTAIRE, *Lettre à la duchesse du Maine*, 2 janvier 1750 (D4085).

⁷⁷ *Id.*, 24 juin 1750 (D4161).

La prude et plus encore *Le comte de Boursouffle* – que Voltaire décide de jouer devant la duchesse. Le choix n'était pas gratuit, ainsi que l'atteste le prologue ajouté à cette dernière pièce :

MADAME DU TOUR

Non, je ne jouerai pas : le bel emploi vraiment ;
La belle farce qu'on apprête !
Le plaisant divertissement

Pour le jour de Louis, pour cette auguste fête,
Pour la fille des rois, pour le sang des héros,
Pour le juge éclairé de nos meilleurs ouvrages,
Vanté des beaux esprits, consulté par les sages,
Et pour la baronne de Sceaux !

VOLTAIRE

Mais pour être baronne est-on si difficile ?

Je sais que sa cour est l'asile

Du goût que les Français savaient jadis aimer ;
Mais elle est le séjour de la douce indulgence.

On a vu son suffrage enseigner à la France

Ce que l'on devait estimer :

On la voit garder le silence,

Et ne décider point alors qu'il faut blâmer.

MADAME DU TOUR

Elle se taira donc, monsieur, à votre farce.

VOLTAIRE

Eh ! pourquoi, s'il vous plaît ?

MADAME DU TOUR

Oh ! parce

Que l'on hait les mauvais plaisants.

VOLTAIRE

Mais que voulez-vous donc pour vos amusements ?

MADAME DU TOUR

Tout autre chose. [...]

VOLTAIRE.

Aimez-vous mieux la sage et grave comédie
Où l'on instruit toujours, où jamais on ne rit,
Où Sénèque et Montaigne étalent leur esprit,
Où le public enfin bat des mains, et s'ennuie ?

MADAME DU TOUR

Non, j'aimerais mieux Arlequin

Qu'un comique de cette espèce :

Je ne puis souffrir la sagesse,

Quand elle prêche en brodequin ⁷⁸.

Voltaire savait qu'il partageait ce goût avec la duchesse. Celle-ci n'avait-elle pas invité à Sceaux des spectacles de marionnettes et fait composer à leur intention quelques farces particulièrement vertes. Ce n'est pas sans étonnement que l'on découvre, sous

⁷⁸ Id., t. XIV, p. 337-338.

la plume de Malézieu, la franchement scatologique *Scène de Polichinelle et du voisin*⁷⁹. Ce goût fut aussi durable chez la duchesse que chez Voltaire, ainsi que l'attestent, en 1746, ses *Couplets chantés par Polichinelle, et adressés à M. le comte d'Eu, qui avait fait venir les marionnettes à Sceaux*⁸⁰. Le retour du comique dans les genres lyriques – un peu délaissé depuis les comédies-ballets de Molière – demeure l'une des innovations les plus remarquables qu'ait cautionnées le « bon goût » de la duchesse : que l'on songe aux *Fêtes de Thalie* de Joseph de La Font ou aux *Amours de Ragonde et de Colas* de Philippe Néricault Destouches, tous deux mis en musique par Jean-Joseph Mouret.

La duchesse n'était pas bégueule. Mais à côté d'un rire franc que la sûreté de son goût cautionnait, la duchesse pouvait accepter la dédicace d'un Marivaux, moderne résolu et pourtant peu prodigue. Le dramaturge lui offrit *La seconde surprise de l'Amour*, créée à la Comédie-Française le mercredi 31 décembre 1727. Le succès que la comédie obtint tant auprès de la critique que des gens du bon goût finit par entraîner le suffrage du grand public, au départ plutôt réservé :

On a même vu Votre Altesse Sérénissime s'y plaire, et en applaudir les représentations [...]. Ne sait-on pas sans le monde toute l'étendue de vos lumières ? Combien d'habiles auteurs ne doivent-ils pas la beauté de leurs ouvrages à la sûreté de votre critique ! La finesse de votre goût n'a pas moins servi les lettres que votre protection a encouragé ceux qui les ont cultivées ; et ce que je dis là, Madame, ce n'est ni l'auguste naissance de Votre Altesse Sérénissime, ni le rang qu'Elle tient qui me le dicte, c'est le public qui me l'apprend, et le public ne surfait point. Pour moi, il ne me reste là-dessus qu'une réflexion à faire ; c'est qu'il est bien doux, quand on dédie un livre à une princesse, et qu'on aime la vérité, de trouver en Elle autant de qualités réelles que la flatterie oserait en feindre⁸¹.

Nouvelle preuve de l'importance que les auteurs accordaient à son suffrage.

Sous la fêrule de la duchesse, l'expérimentation dramatique fut, pour Voltaire, tout aussi fructueuse que pour ses œuvres narratives. Dans le domaine du comique, en tout cas, elles se rejoignent : on sait que la duchesse obtint que Voltaire, presque malgré lui, offre au public des contes qu'il ne considérait que comme des babioles. L'approbation ducale rassura Voltaire : il publia et le succès confirma le goût de la duchesse. L'auteur d'*Œdipe* et de *La Henriade* devint celui de *La prude* et de *Candide*.

⁷⁹ Reproduite par Charles Brunet dans le *Recueil de pièces rares et facétieuses*, Paris, Barraud, 1873, t. IV. Sur les marionnettes à la cour de Sceaux, voir JULLIEN (1876), p. 21 et s. Nous remercions Catherine Cessac pour ces informations.

⁸⁰ VOLTAIRE (Garnier), t. XIV, p. 565-566.

⁸¹ Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUD, « A Son Altesse Sérénissime, madame la duchesse du Maine », *La seconde surprise de l'amour*, F. DELOFFRE (éd.), Paris, Garnier, 1968, t. I, p. 672-673 et 1091, n. 1. Sans doute est-ce Mouret qui avait servi de lien entre Marivaux et la duchesse.

La duchesse du Maine et la *simplicité* du théâtre tragique

Sur la réfection de la tragédie grecque, de Malézieu à La Motte

Jean-Philippe GROSPERRIN

« Elle veille à notre gloire » ¹. Ainsi Apollon et les Muses célébraient-ils la duchesse du Maine lors de la quatorzième des Grandes Nuits de Sceaux, introduisant une pantomime :

Melpomène présente à Son Altesse Sérénissime quatre des héroïnes qu'elle a représentées. Andromaque, qu'on connaît à son deuil ; Iphigénie, qu'on connaît à son habit de prêtresse ; Monime, reconnue à son diadème rompu ; et Pénélope, à sa toile ².

Le choix de ces quatre Grecques valait-il pour un manifeste esthétique ? Trois modernes, dont la protagoniste de Genest, mais surtout l'Iphigénie taurique : si la duchesse, en avril 1713, avait joué à Sceaux l'*Iphigénie* de Racine entre Baron et la Beauval ³, la fête de Châtenay, le 5 août suivant, paraît avoir orchestré une résurrection de l'antique, désignée comme telle lors de la neuvième des Grandes Nuits, où l'ombre d'Euripide venait déclarer :

Un illustre mortel qui marche sur mes traces,
Et seul a découvert les grâces
Que mon siècle admirait dans mes écrits fameux,
M'a fait revivre avec toute ma gloire ⁴.

¹ *Suite des divertissements*, p. 294.

² *Id.*, p. 296.

³ Gaspard Fritsch rapporte y avoir vu « jouer et monotoniser M^{me} la duchesse du Maine avec plusieurs de ses dames d'honneur » (Raymond PICARD, *Nouveau corpus racinien*, Paris, CNRS, 1976, p. 496-497).

⁴ *Suite des divertissements*, p. 181.

C'était bien lier la gloire de la princesse, de son goût et de son mécénat, à la gloire de la tragédie grecque, ce dont témoignera plus tard Voltaire en présentant le spectacle de cette *Iphigénie en Tauride*, traduite par Malézieu « avec une fidélité pleine d'élégance et de force » et interprétée par la duchesse, comme l'origine de « la première idée » de son propre *Œdipe* : « j'admire l'antique dans toute sa noble simplicité »⁵.

Que Sceaux fût l'asile du goût pour la tragédie antique, c'est ce qu'atteste en effet un ensemble de textes antérieurs. Quand le duc du Maine écrit à son épouse pour ironiser sur les complications bizarres et les quiproquos scabreux de la *Pélopée* de Pellegrin, entendue à Versailles⁶, la préface de Malézieu au *Joseph* de Genest érige en parangon *Philoctète*, dont le sujet est « le plus simple qui eût jamais été mis sur la scène »⁷ ; et les *Mémoires de Trévoux*, désignant dans cette préface « l'idée bien nette d'une tragédie achevée », exhortent la duchesse à œuvrer au « rétablissement du bon goût » en obligeant l'érudit à publier « les traductions des tragiques grecs, impromptus dont lui seul est capable » et dont il régala sa cour⁸. L'*Iphigénie en Tauride* représentée à Châtenay apparaît alors comme le pendant de la gageure théâtrale illustrée par *Joseph* et assurément de la modélisation de la simplicité grecque opérée par Malézieu. La duchesse et son mentor, qui fut aussi celui de Genest⁹, défendaient ainsi hautement un grand goût à l'antique, expressément dressé contre les habitudes esthétiques dominantes, comme le confirme la lecture de l'*Œdipe* de Voltaire à Sceaux : « ce qui seul avait fait recevoir ma pièce [l'amour de Jocaste pour Philoctète] fut précisément le seul défaut que vous condamnâtes »¹⁰.

Face à cette singulière *Iphigénie*, que Malézieu l'Ancien « a imité[e] et presque traduit[e] d'Euripide »¹¹, on placera un autre *Œdipe*, la dernière tragédie de La Motte, créée à la Comédie-Française le 18 mars 1726 et publiée en 1730 avec une dédicace à

⁵ VOLTAIRE, Epître dédicatoire d'*Oreste* « A Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine », t. 31A, p. 400.

⁶ *Lettre du 4 février 1710*, publiée par A.-M. DE BOISLISLE dans l'*Annuaire-bulletin de la société de l'histoire de France*, 1908, t. XLV, p. 223-231.

⁷ Nicolas DE MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine sur la tragédie de *Joseph* », dans Charles-Claude GENEST, *Joseph*, Paris, Etienne Ganeau et J. Estienne, 1711, p. III.

⁸ *Mémoires de Trévoux*, juin 1711, p. 1105-1106.

⁹ « On lui est redevable de tout ce que l'abbé Genest a fait pour le théâtre ; [...] il l'éclairait, il le guidait » (lettre de l'abbé Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet au président Bouhier, citée dans Jean LE ROND D'ALEMBERT, *Histoire des membres de l'Académie française*, Amsterdam-Paris, Moutard, 1787, t. III, p. 450).

¹⁰ VOLTAIRE, t. 31A, p. 400.

¹¹ Mention autographe de Malézieu à la fin du manuscrit de sa tragédie, calligraphié en 1714 par P. C. Gilbert sous le titre : *Iphygenie en Tauride. Tragedie. representée pour la premiere fois à Châtenay le 5 aoust 1713*. L'œuvre a été publiée jadis par Paul Bonnefon, avec de rares erreurs et une modernisation hasardeuse de la ponctuation (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1910, n° 17, p. 581-611). Je me réfère ici directement à l'original, relié et paginé, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris (Rondel ms. 312).

la duchesse du Maine, qui en avait agréé la lecture ¹². Pour un dramaturge évidemment enrôlé chez les Modernes, fort paradoxal était le choix d'un sujet de Sophocle dont l'exemplarité tragique était depuis longtemps rapportée au dépouillement grave de sa conception. Aussi bien, le traitement d'*Œdipe roi* par La Motte combinait un retour au modèle antique, jusque-là soigneusement évité par lui, et un dessein tout moderne de corriger à la fois Sophocle et Voltaire – correction cependant placée sous le signe du « simple ».

Entre 1713 et 1730, entre le premier et le second Sceaux, voici donc deux tragédies produites sous l'égide de la duchesse, ostensiblement dépourvues d'intrigue secondaire et de galanterie, exemplaires sans doute de deux types d'émulation face au modèle grec : d'une part, l'étonnante fidélité d'un Ancien qui, lors de la querelle d'Homère, figurait satiriquement La Motte en âne ¹³ ; d'autre part, les curieux réaménagements de la tragédie antique par ce dernier et l'espèce de duplicité que trahit sa conception du simple. Examiner ces deux tragédies destinées à la duchesse conduit évidemment à sonder, à partir du *Discours* de Malézieu en tête du *Joseph*, les enjeux esthétiques et moraux de la simplicité tragique au début du XVIII^e siècle, s'il est vrai que la simplicité, loin de constituer une catégorie homogène et stable de la poétique classique, demeurait un objet polémique et problématique. Cependant, dans quelle mesure l'art d'accommoder la Grèce, certes différent pour chaque poète, est-il tributaire d'un goût ou d'un esprit proprement cultivés à Sceaux ou à ses alentours ?

C'est en relayant expressément le jugement de la duchesse que la préface au *Joseph* professe : « la simplicité du sujet est la base de toutes les beautés de la tragédie » ¹⁴. Une telle doctrine est loin d'aller de soi en 1710. Que penseraient les poètes anciens, s'interrogeait Longepierre en 1694, « s'ils entendaient dire à présent qu'une tragédie n'est pas tragédie, ni dans les règles parce qu'elle est simple ? » ¹⁵.

¹² *Œdipe* figure, à la suite des autres tragédies du poète, dans les *Œuvres de théâtre de M. de La Motte*, Paris, G. Dupuis, 1730, t. II, p. 219-288. Nos citations renverront à cette édition. A la création, la pièce ne dépassa pas les sept représentations, pour des raisons demeurées obscures. L'édition originale indique : « Cette pièce a été interrompue au milieu de son succès, pour la remettre l'hiver suivant : mais des obstacles, qui ne méritent pas qu'on en instruisse le public, n'ont pas permis encore de la reprendre » (p. 220).

¹³ Nicolas DE MALÉZIEU, « A M. de La Motte », *Nouvelles littéraires*, La Haye, 18 mai 1715. Ce contexte rend improbable la collaboration de La Motte aux intermèdes de la quatorzième des *Grandes Nuits* (*Suite des divertissements*, p. 288). Elle n'est confirmée ni par la grande édition de ses *Œuvres* chez Prault en 1754 (à l'issue de laquelle l'abbé Leblanc publia la correspondance du poète avec la duchesse du Maine) ni par les compléments donnés en 1759 par l'abbé Nicolas-Charles-Joseph Trublet dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de MM de Fontenelle et de La Motte* (Amsterdam, Marc-Michel Rey). Tout laisse donc à penser que La Motte ne fut introduit auprès de la duchesse que vers 1726.

¹⁴ Nicolas DE MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine sur la tragédie de *Joseph* », *op. cit.*, p. III.

¹⁵ Hilaire-Bernard DE LONGEPIERRE, *Médée*, Emmanuel MINEL (éd.), Paris, Champion, 2000, préface, p. 92.

De sa *Médée*, conçue comme « une pièce à peu près dans le goût des Anciens », c'est-à-dire fondée sur une action « très simple », débarrassée de ce « grand attirail d'incidents et d'épisodes » tacitement référé aux tragédies de Corneille ¹⁶, l'abbé Pellegrin déplorera justement un choix esthétique ennemi des impératifs modernes de la surprise ¹⁷, tandis que Lagrange-Chancel, avec le succès de son *Ino et Mécerte* (1713), confirmait la nécessité de « [s]'accoutumer au goût d'aujourd'hui, à qui cette grande simplicité des Anciens ne convient pas », autorisant le poète qui traite « une fable ancienne » à charger son sujet d'incidents ¹⁸. C'est bien ce qu'avait réalisé dès 1697 son *Oreste et Pilade, ou Iphigénie en Tauride* : il se vantera d'avoir su porter à la scène un sujet, que Corneille et Racine mettaient « au nombre de ceux qui ne peuvent être traités » faute de matière ¹⁹. C'est en vérité le modèle d'Euripide qui s'y trouve sacrifié par une reconfiguration politico-romanesque dans le goût de Quinault ou de Thomas Corneille : Thoas soupire vainement pour Iphigénie alors qu'il est promis à la princesse Thomyris, démarquée de l'Hermione racinienne ; un incognito prolongé enveloppe Iphigénie autant qu'Oreste ; Pylade, dont Iphigénie est éprise, occupe le devant de la scène au détriment d'Oreste ²⁰. Racine, du reste, dans le plan inachevé de son *Iphigénie en Tauride*, n'avait-il pas imaginé une protagoniste enlevée à Aulis par des pirates avant de tomber amoureuse du fils de Thoas ? Voltaire lui-même, avant de se draper dans un costume à l'antique à la fin des années 1740, exprimait une opinion largement partagée quand, en 1718, il identifiait la « simplicité » de l'*Œdipe* sophocléen à de la « sécheresse » :

On se trompe fort lorsqu'on pense que tous ces sujets, traités autrefois avec succès par Sophocle et par Euripide, l'*Œdipe*, le *Philoctète*, l'*Electre*, l'*Iphigénie en Tauride*, sont des sujets heureux et aisés à manier ; ce sont des sujets d'une ou deux scènes tout au plus, et non pas d'une tragédie ²¹.

Aussi Malézieu et la duchesse combattent-ils les préventions d'une *doxa* selon laquelle *Philoctète* pécherait par un sujet « si stérile », tandis que *Joseph*, outre que « l'amour n'y a point de part », est « trop peu chargé d'incidents » comparé aux « poèmes surchargés d'aventures » ²². La simplicité tragique se définit donc d'abord négativement en termes de *quantité*, engageant à la fois l'invention et la disposition. L'éloge du simple disqualifie des tragédies dont le défaut consiste paradoxalement dans l'excédent poétique (multiplication invraisemblable des

¹⁶ *Id.*, p. 91-92. La préface de Longepierre répète, parfois sur le mode de la paraphrase, le geste polémique des préfaces de *Britannicus* et de *Bérénice*.

¹⁷ « Dissertation sur la tragédie de *Médée* », *Mercur de France*, janv. 1729, p. 162.

¹⁸ *Ino et Mécerte* (1713), dans *Œuvres de monsieur de La Grange-Chancel*, Paris, Libraires associés, 1758, t. II, préface, p. 314.

¹⁹ *Id.*, t. I, p. 88-89. L'édition originale d'*Oreste et Pilade* est de 1699.

²⁰ Voir Henry CARRINGTON LANCASTER, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Paris, Les Belles Lettres, 1940, vol. 1, p. 373-375 ; *L'autre Iphigénie*, Jean-Noël PASCAL (éd.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1997, p. 12-26.

²¹ VOLTAIRE, t. 1A, p. 353-354.

²² Nicolas de MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine sur la tragédie de *Joseph* », *op. cit.*, p. I, IV et V.

événements) et thématique (parasitage amoureux, relents romanesques connotés par le mot « aventures »). Or cette appréhension de la simplicité neutralise les distinctions aristotéliennes que l'érudit Malézieu pouvait d'autant moins ignorer qu'André Dacier en avait offert une glose récente²³. En faisant équivaloir la simplicité du sujet au peu de matière et au vraisemblable, la préface de Malézieu renoue de fait avec les amalgames raciniens²⁴. La préface de *Bérénice*, après l'éloge de la « simplicité d'action » dans *Ajax* et *Philoctète*, souligne combien « *Œdipe* même, quoique tout plein de reconnaissances, est moins chargé de matière, que la plus simple tragédie de nos jours »²⁵. La reconnaissance exclut en effet le caractère simple de l'action. Dacier donne certes l'*Ajax* et le *Philoctète* (avec *Médée*) comme exemples de « fable simple », c'est-à-dire où « il n'y a ni changement d'état, ni reconnaissance, et dont le dénouement n'est qu'un simple passage de l'agitation et du trouble, au repos et à la tranquillité » ; mais le propre des actions complexes (« implexes », traduit Dacier) est d'avoir « ou la péripétie, ou la reconnaissance, ou toutes les deux »²⁶ : aussi l'*Œdipe* comme l'*Iphigénie en Tauride* sont-ils les prototypes de la fable complexe où le retournement de l'action se fait grâce à une reconnaissance.

Dans ces conditions, aligner *Joseph* sur *Philoctète* et présenter *Cinna* comme « le plus simple de tous les sujets qu'ait jamais traités le grand Corneille »²⁷ trahissait la dilution d'une catégorie structurelle (la fable simple) dans l'actualisation élémentaire de l'unité d'action fondée sur le péril :

Cinna est sur le point d'exécuter une conspiration qu'il a formée contre Auguste, Maxime le déclare, Auguste le pardonne. Rien n'est plus simple ; mais il fallait un Corneille pour traiter ainsi cette admirable simplicité²⁸.

Rien n'est plus simple ? Le résumé de l'action paraphrase ici celui que Corneille donnait comme exemple de la « juste grandeur » de l'action selon Aristote, sans qu'il fût question de simplicité²⁹. Tout se passe en fait comme si l'empreinte de l'impératif horatien « *simplex et unus* »³⁰, allégué dans la préface de *Bérénice*, favorisait subrepticement la confusion de la simplicité avec l'unité d'action ; ce d'autant plus aisément que la *Poétique* d'Aristote fournissait au chapitre XIII une acception concurrente et normative de la « fable simple » par opposition à « celle qui a une double catastrophe, [...] heureuse pour les bons, et funeste pour les méchants,

²³ *La poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692.

²⁴ Voir Georges FORESTIER, « Dramaturgie racinienne », *Littératures classiques*, janv. 1996, n° 26, p. 20 et 27-29.

²⁵ Jean RACINE, *Théâtre. Poésie*, Georges FORESTIER (éd.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999, p. 451. Je souligne.

²⁶ *La poétique d'Aristote, op. cit.*, p. 148 (remarques sur le chapitre x).

²⁷ Nicolas DE MALÉZIEU, « Discours de Mr de Malézieu [...] sur la tragédie de *Joseph* », *op. cit.*, p. v.

²⁸ *Id.*, p. vi.

²⁹ Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, Bénédicte LOUVAT et Marc ESCOLA (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 77.

³⁰ HORACE, *Art poétique*, v. 23.

comme dans l'*Electre* de Sophocle »³¹. Mais il est également vrai que l'*Electre* de Longepierre (1702) était rangée sous le signe de la « simplicité précieuse » du modèle sophocléen³²...

Il apparaît donc que la catégorie du simple, appliquée au genre tragique, se trouvait communément réduite à l'allégement maximal d'une action dépourvue d'épisode. La métamorphose de *Cinna* en sujet simple témoignerait alors d'un amalgame diffus dans le discours esthétique après 1700. Les réflexions de Malézieu, adressées à la duchesse, gommant d'ailleurs tout débat ouvertement érudit pour mieux mettre en valeur le grand goût des princes, actualisé par leurs larmes comme par leurs jugements : celui du prince de Conti sur *Joseph* formerait « une poétique, peut-être plus utile que plusieurs volumes faits par les maîtres de l'art »³³. La défense et illustration de la simplicité s'effectuent à la fois par une radicalisation de la tradition humaniste – *Philoctète* fournit le parangon, et non *Œdipe* – et par un exercice princier du magistère poétique. On peut cependant soupçonner que la définition hétérodoxe de *Cinna* dans le *Discours* de Malézieu participait d'une manœuvre théorique, déterminée (au moins en partie) par le souci d'instituer l'abbé Genest en héritier du grand Corneille³⁴. Pourquoi en effet cette apologie de la simplicité du théâtre antique fait-elle silence sur Racine ?

Pour le cercle de Sceaux, un critère indispensable de la simplicité tragique est l'absence d'amour ou plutôt l'exclusion d'une « maîtresse ». Malézieu et Genest, disciples de Bossuet, semblent fort soucieux de la moralité de la fable représentée autant que de son économie poétique, en quoi ils sont en plein accord avec la *Lettre à l'Académie* de Fénelon³⁵. Par une inflexion du code tragique, *Pénélope* et *Joseph* valorisent sur scène la tendresse des épouses ; encore Azaneth demeure-t-elle marginalisée dans *Joseph*, au contraire de Tharès dans l'*Absalon* de Duché³⁶. *Joseph* est une tragédie masculine, où l'affect circule essentiellement entre hommes, ce qui

³¹ *La poétique d'Aristote*, op. cit., p. 187. Ainsi Dacier avait-il explicitement conjoint dans sa traduction de Sophocle une fable simple et une fable double : *L'Œdipe et l'Electre de Sophocle [...] avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692.

³² VOLTAIRE, *Épître dédicatoire d'Oreste*, t. 31 A, p. 408.

³³ NICOLAS DE MALÉZIEU, « Discours à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine sur la tragédie de *Joseph* », op. cit., p. VIII-IX.

³⁴ « Genest, mon successeur unique, / Soutient le merveilleux de la muse tragique », déclare l'ombre de Corneille lors de la neuvième des Grandes Nuits (*Suite des divertissements*, p. 182).

³⁵ Dans les réflexions de Fénelon sur la tragédie, l'apologie du simple mêle constamment enjeu poétique et enjeu moral : l'amour profane est obstinément assimilé à la duplicité d'action ; de même, la simplicité et la pureté des tragédies de Sophocle sont rapportées à l'absence de matière amoureuse. Voir François DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, *Œuvres*, Jacques LE BRUN (éd.), t. II, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1997, p. 1169-1170 et 1215. L'hellénisme de Longepierre est différent, en ce qu'il est résolument esthétique : voir l'introduction de Tomoo Tobarî à son édition de l'*Electre* (Paris, Nizet, 1981, p. 16-17).

³⁶ Voir mon article « Amour conjugal et sublime sur la scène française (1674-1706) », dans *Le mariage en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, actes du colloque de Nancy (2001), Nancy, Presses de l'Université de Nancy (à paraître).

justifie autrement la modélisation du *Philoctète*. Les réflexions de Malézieu sur *Cinna* éludent d'ailleurs Emilie. Dès lors, l'absence de Racine dans la préface de 1711 peut paraître logique : *Bérénice*, si simple qu'elle fût, demeurerait une élégie amoureuse rhabillée en tragédie dynastique ; *Athalie*, pièce sans amour dans le goût des Anciens, et jouée à Sceaux, avait l'inconvénient de mettre en œuvre une poésie chorale étrangère au style de *Joseph* et surtout d'écraser de tout son sublime l'action fragile tissée par Genest.

La qualité particulière du sublime dans *Joseph* permet justement de préciser les implications morales de cette esthétique du simple. Le point commun de la « merveilleuse simplicité » de *Philoctète* et de la « noble simplicité » de *Joseph* est qu'elles réduisent l'auditeur aux larmes : cette notation insistante, consacrée par la sensibilité des princes, renvoie évidemment au sublime diffusé par Boileau. Néanmoins, l'analyse de *Joseph* que propose Malézieu, alors qu'elle promet d'exalter le *raptus* cornélien de l'admiration, pointe plutôt un effet émotionnel fondé sur la tendresse : le spectateur princier pleure de voir Joseph pleurer de tendresse devant ses frères, et *alors* leur pardonner. La valeur morale de la scène est ainsi déterminée par une esthétique de l'attendrissement, constamment thématized par Genest au cours de sa tragédie. La simplicité poétique engage une éthique de la compassion. Ainsi, le mot sublime du protagoniste, repris du récit biblique (« *Ego sum Joseph* »), mobilise un *ethos* très remarquable. « Je suis Joseph. C'est moi »³⁷ : c'est un tour ostensiblement familier qui donne le signal de la reconnaissance. L'affirmation de l'identité, naïvement itérative, n'exprime pas ici la force tonnante du magnanime cornélien qui, arc-bouté à son nom, considère de haut son interlocuteur : « Souviens-toi seulement que je suis Cornélie »³⁸. Ici, au contraire, l'identité est don de soi, qui soulage finalement les angoisses de l'autre en rétablissant une communauté fraternelle, comme de plain-pied³⁹. Aux antipodes du sublime sénéquisant, encore exploité alors par Crébillon père, voici un sublime chrétien et même, suivant les vœux de Fénelon, doux et familier⁴⁰.

Peut-on, dans ces conditions, rattacher l'*Edipe* de La Motte à ce goût de simplicité prisé à Sceaux ? Ce qui frappe d'abord est ce qui distingue La Motte de Voltaire dans le traitement de la source grecque. Point d'insertion dramatique du chœur à l'antique, point non plus de solennité spectaculaire : le temple et le grand prêtre sont strictement rejetés hors de l'espace scénique. Si le poète se prive ainsi paradoxalement d'une de ces « actions d'appareil et de spectacle » dont il s'établissait le défenseur⁴¹, c'est sans

³⁷ Charles-Claude GENEST, *Joseph*, *op. cit.*, p. 68 (v, 3). Cf. *Genèse*, XLV, 4.

³⁸ Pierre CORNEILLE, *La mort de Pompée*, v. 1026 (III, 4).

³⁹ C'est ce qu'illustre parfaitement le frontispice de La Fosse dans l'édition originale, reproduit dans le catalogue de l'exposition *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, p. 47.

⁴⁰ « Je veux un sublime si familier, si doux, et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine » (François DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, *op. cit.*, p. 1161).

⁴¹ *Second discours, à l'occasion de la tragédie de Romulus*, dans Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Textes critiques*, Françoise GEVREY et Béatrice GUION (éd.), Paris, Champion, 2002, p. 607 et s. Les *Discours sur la tragédie*, d'abord parus dans *Les œuvres de théâtre* de 1730, seront cités ici d'après l'édition moderne, où j'ai assuré leur annotation et leur commentaire.

doute pour ne pas glaner après Voltaire, mais aussi pour essayer un autre registre du spectaculaire. Cet *Œdipe* renvoie donc au modèle antique par une simplicité stricte : il est « sans épisode et sans amour »⁴², satisfaisant aux vœux des thuriféraires de « la gravité du théâtre grec »⁴³. Simplicité encore dans l'économie des personnages : le couple royal est doublé par un couple de confidents, mais de telle sorte que ceux-ci jouent un rôle nécessaire dans l'action, et alors que Voltaire employait deux vieillards successifs, le seul Polémon « tient lieu de deux personnages » :

Il nous représente Phorbas qui l'a chargé d'apprendre à Jocaste de quelle manière et en quel lieu Laïus a été tué, et il est ce même berger à qui Phœdime a remis l'enfant qu'elle avait exposé par l'ordre de sa reine⁴⁴.

Economie enfin dans la structure d'ensemble. Le péril pèse dès l'ouverture sur le roi grâce au songe par lequel Apollon lui a réclamé « son sang » ; un second oracle exige bientôt « qu'un fils de Jocaste périsse »⁴⁵ : on croit alors Étéocle et Polynice menacés, au grand déchirement de la famille royale. Dérivé de l'oracle ambigu employé par Corneille dans son propre *Œdipe*, ce « tourniquet pathétique »⁴⁶ permet ainsi l'entretien du pathétique tout en étendant l'action sans personnage épisodique et sans parasitage galant, « l'intérêt » demeurant concentré sur la cellule familiale⁴⁷. La Motte accomplissait ainsi la gageure d'un *Œdipe* en cinq actes sans l'expédient d'un épisode amoureux. Il en résulte une simplicité très éloignée de la ténuité narrative de *Joseph*⁴⁸. Ici, la multiplication des coups de surprise produit une simplicité ingénieuse à force d'artifices, et la composition revient à superposer à la fable complexe héritée (reconnaissance et péripétie) une structure simple : Œdipe, toujours dans le haut degré du malheur, manifeste une attitude suicidaire dès la première scène et se tue à la dernière. Le dramaturge combine ainsi à l'esthétique moderne de la surprise une linéarité où « tout va de droit fil à la catastrophe »⁴⁹.

Un tel réaménagement théâtral correspond, dans les *Discours sur la tragédie* de 1730, à une redéfinition théorique du simple. D'une part, le *Quatrième discours* lie la continuité d'un pathétique de la terreur à « l'unité d'intérêt », extrapolée de l'unité de péril cornélienne⁵⁰. Mais d'autre part, le *Premier discours* affirme une théorie pour le moins curieuse de ce que La Motte nomme la « convenance » de la versification,

⁴² *Mercur de France*, mars 1726, p. 576.

⁴³ *Lettre du P. Tournemine à Mr. de La Motte* [1730], dans Nicolas-Charles-Joseph TRUBLET, *op. cit.*, p. 410-411.

⁴⁴ *Mercur de France*, avr. 1726, p. 776.

⁴⁵ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Œdipe*, p. 226 (I, 1) ; p. 238 (I, 7).

⁴⁶ Georges FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 338. Voir Pierre CORNEILLE, *Œdipe*, v. 605-610 (II, 3).

⁴⁷ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Quatrième discours, à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, p. 670-672.

⁴⁸ Charles-Claude GENEST, *Joseph, op. cit.*, p. 17-18 (I, 4).

⁴⁹ René RAPIN, *Réflexions sur la poétique de ce temps* [1675], E.T. DUBOIS (éd.), Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, p. 102 (sur l'*Œdipe* de Sophocle).

⁵⁰ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Quatrième discours, à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, p. 671-672.

définie comme « un ton qui répond à la matière, aux caractères des personnages et aux situations »⁵¹. Ses quatre tragédies servent alors d'exemples de cette variabilité supposée du ton en accord avec le sujet, leur ordre chronologique formant un dispositif scalaire : « le sublime » pour *Les Macchabées*, tragédie du martyr pourtant matinée de galanterie ; « l'héroïque » pour *Romulus* ; « le pathétique » pour *Inès de Castro*, dont la « matière n'est que touchante » ; « le simple » pour *Œdipe*⁵². Étrange avatar du *decorum* des styles dans l'ancienne rhétorique ! On en retrouve certes les degrés extrêmes – le sublime et le simple – mais c'est pour ravalier *Œdipe*, sujet tragique par excellence, au bas de l'échelle. Il est assez évident que ce travestissement théorique est destiné à subvertir, au nom d'une certaine idée de la vraisemblance, le code stylistique fixé par les usages de la tragédie classique ; mais la subversion la plus intéressante est ici celle qui s'opère autour de la simplicité de la fable d'*Œdipe*. Loin de renouer avec une esthétique du sublime, la prévalence du simple ne s'accorde pas à la grandeur terrible du sujet, mais à sa réduction au « développement du sort d'un homme et de ses aventures, ce qui entraîne des détails et des faits circonstanciés ». Avec une certaine duplicité, La Motte recycle le code rhétorique de la *narratio* (la clarté de l'exposé déterminant la simplicité du style) en l'étendant à l'ensemble de la tragédie, dont la fable se trouve simultanément réduite à une espèce d'enquête policière. De même, le « caractère » royal du protagoniste se trouve dilué dans une humanité moyenne⁵³. Quant à la terreur, présentée plus loin comme « la passion propre » du sujet d'*Œdipe*⁵⁴, elle semble disparaître ici avec le *decorum* du grand genre.

Or cette subversion de la « convenance » n'est pas seulement causée par un démon de la théorie : elle s'appuie sur la manière dont La Motte opère le rhabillage du sujet antique et de sa *terribilita* en tableau édifiant des malheurs d'une âme sensible. Cet *Œdipe* baigne en effet dans un climat moral très particulier, qui n'est pas sans rappeler les tragédies de l'abbé Genest. Sans envisager ici la manière dont La Motte, ami des jésuites, s'ingénie avec plus ou moins d'adresse à forger un Œdipe coupable d'ambition (et non pas, comme chez Voltaire, prédestiné au crime par une divinité implacable)⁵⁵, on doit s'arrêter sur ce protagoniste conçu comme « un des plus vertueux hommes du monde », « bon roi, bon mari, bon père, bon fils même »⁵⁶, au risque d'un embourgeoisement de la tragédie. Dès l'acte I, Œdipe et Jocaste forment avec deux fils à leurs genoux un « spectacle si tendre », domestique et non majestueux. Comme chez Genest, « les vertus qui sont l'âme de la société civile »⁵⁷ s'y expriment par une émotivité diffuse, propice à ce qu'il faut bien appeler de bons sentiments où

⁵¹ Id., *Premier discours sur la tragédie, à l'occasion des Macchabées*, p. 564.

⁵² Id., p. 564-565.

⁵³ Voir mon article, « Le caractère du roi dans la tragédie Régence », dans *Morales et politiques*, actes du colloque de Paris (2000), Paris, Champion (à paraître).

⁵⁴ Antoine HODAR DE LA MOTTE, *Quatrième discours, à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, p. 672.

⁵⁵ Id., p. 664-666.

⁵⁶ Id., p. 670.

⁵⁷ Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, Paris, Jean Boudot, 1703, préface.

l'on voit Étéocle et Polynice, promis comme on sait à un bruyant avenir, se disputer l'honneur d'être sacrifié pour sauver le père et la patrie, avant de compatir à la détresse du berger Polémon⁵⁸. Si l'on ajoute que les deux princes étaient joués à la création par deux jeunes actrices (M^{lles} Labat et de Seine), « nouveauté très singulière » susceptible de jeter « une sorte de comique dans la représentation »⁵⁹, on aura mesuré combien La Motte opposait à une dramaturgie pompeuse et terrible un tableau de famille où, comme dans *Inès de Castro*, la dignité du trône et du cothurne court hasard.

De telles inflexions, où pourrait se lire une parenté avec l'univers de Genest, ont pu flatter le goût de l'Altesse Sérénissime ; elles ne s'en inscrivaient pas moins dans la continuité de la production tragique de La Motte. Rien ne prouve d'ailleurs que le poète n'ait pas dédié sa tragédie après coup à M^{me} du Maine, et l'épître liminaire se borne à l'ordinaire encomiastique⁶⁰. Il est cependant un aspect de cet *Œdipe* qui fait signe vers la duchesse : l'insertion du berger Polémon, surgi à l'acte III afin de produire la reconnaissance, et assez notable pour que Baron en personne, illustre familier de Sceaux, créât le rôle. Paradoxe que ce pauvre berger introduit dans la tragédie, père tendre par qui la violence va s'accomplir, joué par un acteur légendaire comme pour compenser l'entorse au *decorum* du grand genre. Quand il entre en scène, c'est pour découvrir avec une naïveté émue le palais royal :

Ah ! de grâce excusez la rustique ignorance
Qui de mes souverains me cachait la présence.
Méprisable habitant d'un champêtre séjour,
C'est la première fois que je vois une cour⁶¹.

Comment ne pas songer alors à la douzième des Grandes Nuits, où à la suite d'un intermède dévolu à Astrée, un laboureur et un moissonneur découvraient Sceaux « étonnés, éperdus » ? Cérès leur répondait :

Ne craignez pas qu'on vous méprise
Dans ce palais, dont la beauté,
L'éclat, et l'ornement cause votre surprise.
La candeur, la simplicité
Ont de[s] charmes pour LUDOVISE⁶².

De même, lorsqu'Œdipe, apprenant à Jocaste qu'il est – croit-il – fils de ce berger, l'exhorte à « ne pas rougir enfin de sa bassesse », la reine ne déplore nullement sa mésalliance, mais exprime son admiration pour la vertu (en quel sens ?) de son époux et sa bienveillance pour ce singulier beau-père⁶³. Avec cette tragédie sur fond d'innocence pastorale, où le roi est un vrai-faux berger, La Motte poursuit certes son entreprise de subversion des codes de la tragédie française, mais tout semble suggérer qu'il rend aussi un hommage allusif à la duchesse du Maine. « A Sceaux, tout respirait

⁵⁸ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Œdipe*, p. 244-246 (II, 3-4) ; p. 253-254 (III, 2).

⁵⁹ Nicolas-Charles-Joseph TRUBLET, *op. cit.*, p. 339.

⁶⁰ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Œdipe*, p. 221-223.

⁶¹ *Id.*, p. 252 (III, 2).

⁶² *Suite des divertissements*, p. 245.

⁶³ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Œdipe*, p. 272 (IV, 3).

la bergerie » : l'abbé Leblanc rappellera que La Motte, après Saint-Aulaire, avait pris justement le titre de « berger » de la duchesse ⁶⁴. On fera donc volontiers l'hypothèse pour cet *Œdipe* d'un certain esprit de connivence, d'un jeu littéraire entre le poète et la princesse, où l'hommage ainsi rendu à l'esprit de Sceaux ne se bornait pas à une improbable révérence envers Sophocle.

L'*Iphigénie en Tauride* de Châtenay fut un mémorial éphémère, aux confins du tombeau et de la fête : elle témoigne d'une forme de tragédie disparue, rendue pour un jour à la vie de la scène. Seul le manuscrit nous en reste, à défaut d'autres documents, et rien n'assure qu'elle fut redonnée ensuite à Sceaux ; bien plus, s'agissant d'une traduction en prose, sa représentation rompait résolument avec les usages contemporains. Ainsi l'*Electre* commandée à Longepierre par la princesse douairière de Conti et créée dans son hôtel de Versailles, primitiviste à maints égards, était en alexandrins et dépourvue de chœurs ; et les obstacles insurmontables que rencontra quinze ans plus tard l'*Œdipe en prose* de La Motte marquent assez qu'il s'agissait là d'un spectacle d'expérimentation, sinon d'un théâtre archéologique. Or la forme atypique de cette *Iphigénie* est sans doute indissociable du cadre particulier de sa création : à la différence du château de Clagny ou même de Sceaux, Châtenay se situait en définitive à côté de la résidence princière et de ses contraintes, petite Arcadie inventive offrant un cadre plus commode à des spectacles délibérément autres. Tout le paradoxe de cette tragédie solitaire est là : monument du théâtre grec pieusement restauré, et par là même intempestif et, pour ainsi dire, marginal.

Il n'est pas question de juger ici des talents d'helléniste de Malézieu, qui reprend le découpage en cinq actes avéré dans les éditions bilingues (grec et latin) du théâtre d'Euripide ⁶⁵. Il n'y avait pas eu, du reste, de traduction française d'*Iphigénie en Tauride* au xvii^e siècle ; il faudra attendre la somme du *Théâtre des Grecs* de Brumoy en 1730. L'adaptation de Malézieu va très loin dans la fidélité à la lettre d'Euripide : elle est globalement d'une exactitude exceptionnelle (de vastes passages sont rigoureusement traduits), conservant l'étrangeté allégorique du songe d'Iphigénie (que d'autres adaptateurs ramenaient alors au stéréotype sanglant ⁶⁶), la *dea ex machina* (proscrite par la dramaturgie classique dans la tragédie unie) et surtout les chœurs, où s'observent les changements les plus importants. L'emploi constant de la prose est évidemment troublant : il exclut que les chœurs aient été chantés avec symphonie, lors même qu'ils suggèrent une réalisation lyrique, et présente une littéralité telle qu'on a peine à s'imaginer le texte interprété en l'état à la scène. Pourtant, certaines amplifications, propices à des effets de scansion, paraissent trop élaborées pour que le manuscrit conservé puisse être tenu pour un état préparatoire ; l'aurait-on d'ailleurs calligraphié si tel était le cas ?

⁶⁴ *Lettres de monsieur de La Motte*, Paris, Prault, 1754, « Avertissement », p. x-xi.

⁶⁵ Voir par exemple celle de Barnes, publiée à Cambridge en 1694.

⁶⁶ Dans Euripide, Iphigénie rêve qu'elle baigne d'eau lustrale une colonne surmontée d'une tête humaine aux boucles blondes. Racine (*op. cit.*, p. 765) ou Duché dans son livret d'opéra composé dès 1696 (*Iphigénie en Tauride*, I, 1) optent pour une convention transparente : Iphigénie se voit poignarder Oreste.

Il faut donc admettre un parti-pris audacieux de restitution du modèle grec dans sa simplicité, ou plutôt dans ce qu'un partisan des Anciens eût appelé sa « naïveté ». Si le bouvier anonyme d'Euripide est tiré vers le haut (« intendant des troupeaux du roi »⁶⁷), Pylade appelle Oreste par son nom, et non pas *Seigneur* comme dans Brumoy ; « mes amies » ou « ma fidèle amie » est le vocatif par lequel Iphigénie s'adresse à ses compagnes. Malézieu préserve ainsi une certaine qualité d'intimité affective entre les personnages. Surtout un ensemble de notations concrètes, démarquées de l'original, s'impose contre les bienséances de la tragédie française. On évoque le jeune Oreste « qui pendait encore au sein de sa nourrice » et qu'Iphigénie laisse « à la mamelle » ; Oreste furieux dit de l'Erinye : « elle porte ma mère entre ses bras, elle la lance sur moi comme un rocher pour m'écraser » ; Iphigénie exhale son ressentiment contre les Grecs, « ces barbares qui voulurent m'égorger comme une génisse »⁶⁸. D'autre part, un usage marqué de la répétition lexicale contrevient aux prescriptions classiques. Malézieu n'hésite pas à mettre en relief des duplications de segments, en particulier comme indice d'un mouvement affectif, sans aller toutefois jusqu'à reproduire le martèlement déploratoire des interjections, tant prisé par Fénelon chez Sophocle : « Ha mon cher frère, mon cher Oreste, mon cher enfant que je croyais si loin de moi » ; « cher Pilade, cher ami, cher compagnon de mon enfance, de ma jeunesse, etc. » ; « je suis perdue ! je suis perdue ! » ; « ces eaux lustrales, ces eaux toujours mortelles »⁶⁹. Le recours à ces groupements chargés de mimer l'affect n'est pas sans rappeler le style du *Télémaque* ou des imitations de Sophocle par Fénelon, dont la simplicité éloquente ne répugne pas non plus à des phrases où la répétition d'un même mot est ostensiblement préférée à la synonymie ou à la pronominalisation : « Je ne tarderai pas à dégager ma parole, je la dégage en votre présence, dans le moment. J'ai juré à votre sœur, de vous rendre cette lettre ; je vous la rends »⁷⁰, voilà bien les « mots si simples » de la reconnaissance qu'admirait Brumoy⁷¹. La simplicité procède en l'occurrence de la juxtaposition de séquences ou propositions brèves, privilégiant l'asyndète. Là encore, il faudrait comparer avec le style de Fénelon⁷².

Cependant, Malézieu enchérit notablement sur Euripide afin d'accentuer la couleur terrible de l'action. A l'exemple de la tragédie de Lagrange-Chancel ou du livret d'opéra de Duché⁷³, il opte en effet pour une Iphigénie sacrificante, égorgeant

⁶⁷ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphygénie en Tauride*, op. cit., p. 24. L'édition de Barnes en faisait déjà un « Pastor », mais le nom que lui donne Malézieu (Amyntas) insinue un peu de convention pastorale dans la tragédie.

⁶⁸ *Id.*, p. 22, 74, 28-29 et 34. Dans tous ces cas, Brumoy gommerait ou couperait.

⁶⁹ *Id.*, p. 74, 60, 20, 12. Cf. François DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, op. cit., p. 1171-1172.

⁷⁰ *Id.*, p. 70.

⁷¹ Pierre BRUMOY, *Le théâtre des Grecs*, Paris, Rollin père, 1730, t. II, p. 74 : « Pylade [...] frappe le coup décisif de la reconnaissance par le tour le plus fin, quand il dit ces mots si simples. [...] Il n'en fallait pas davantage ».

⁷² Voir Françoise BERLAN, « Fénelon traducteur et styliste : réécritures du chant v de l'*Odyssée* », *Littératures classiques*, oct. 1990, n° 13, p. 19-52.

⁷³ François-Joseph DE CHANCEL, dit LA GRANGE-CHANCEL, *Oreste et Pilade*, op. cit., p. 93 (I, 1) ; p. 103 (I, 3). Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *Iphigénie en Tauride*, Paris, Christophe Ballard, 1704, prologue, 2 ; I, 3.

les victimes de sa main alors que dans Euripide elle se contente de les préparer à l'aide des eaux lustrales. Racine s'en était tenu là par souci de dignité, mais ses successeurs français exploitent franchement le pathétique du violent contraste entre la princesse innocente et la prêtresse sanglante : « Ah quel indigne ministère pour une vierge consacrée aux dieux ! [...] Une femme égorger ainsi des hommes ! » – ritualité archaïque d'ailleurs amplifiée par Malézieu : « ce qui restera de vous, dit Iphigénie à Oreste, sera jeté dans la crevasse profonde et ténébreuse d'un grand rocher qui est au milieu du temple »⁷⁴. La tendance à indexer le terrible est ainsi perceptible dans l'hyperbolisation qu'opèrent des stéréotypes (« Toutes les Furies sorties de l'Enfer ont vomi leur souffle envenimé sur les Tantalides », le temple d'Artémis devient « ce temple redoutable », « ce temple inhumain ») ou bien des détails concrets qui intensifient le texte source (« Ha je frémis ! vois-tu ces crânes à demi-pourris attachés à ces corniches ? », « le corps tout couvert d'une écume sanglante »)⁷⁵.

Parallèlement, une série de modifications vise à conférer au spectacle une vraisemblance et une moralité supérieures. Au lieu du morcellement structurel de la tragédie d'Euripide, encline à la juxtaposition, l'*Iphigénie* moderne témoigne d'un souci constant de lier les scènes en actes continus et de motiver le plus possible les interventions du chœur. Le personnage d'Egine, confidente d'Iphigénie, est ainsi d'une invention intéressante. A l'exemple de Duché, elle permet de résorber la froideur du monologue protatique original dans le dynamisme d'un dialogue initial⁷⁶ ; Egine aide aussi avec enthousiasme au stratagème de l'acte v, introduit le chœur des prêtres qui occupe la scène entre les deux derniers actes, se substitue enfin au coryphée d'Euripide⁷⁷, ce qui permet de réserver l'intervention du chœur pour les fins d'acte, motivée par l'accomplissement de la célébration religieuse (thrène, vœux, louanges). Ce souci d'insertion vraisemblable des chœurs, capital dans les débats sur la dramaturgie musicale des tragédies⁷⁸, pousse ainsi Malézieu à redistribuer et à récrire la matière des chœurs d'Euripide en estompant le lyrisme élégiaque des exilées. Aussi bien introduit-il une diversification du personnel choral absente dans Euripide : aux prêtresses s'ajoutent des prêtres (parfois seuls), aux Grecques de l'acte III répondent à l'acte v des Scythes. Un tel principe de variété est manifestement imité de la tragédie lyrique⁷⁹, comme le confirment les modulations du registre expressif malgré le cadre homogène de l'invocation : tristesse funèbre, colère barbare, compassion, imploration, réjouissance⁸⁰. De surcroît, la concentration des entrées chorales dans les entractes⁸¹

⁷⁴ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 54-55.

⁷⁵ *Id.*, p. 21, 14-15 et 30.

⁷⁶ *Id.*, p. 1-12. Cf. Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *op. cit.* (I, 1).

⁷⁷ *Id.*, p. 70, 88-89 et 99.

⁷⁸ Voir Anne PIÉJUS, *Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, chap. VI et VII.

⁷⁹ L'adjonction de prêtres à des prêtresses, curieux s'agissant du culte de Diane, est constant dans les scènes liturgiques de l'opéra français : cf. Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *op. cit.* (IV, 3).

⁸⁰ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 18-23, 36-37, 61-62, 90-91 et 112-115.

⁸¹ Seule exception, le chœur des prêtres à la scène 2 du dernier acte, chargé de combler l'écart nécessaire entre la sortie d'Iphigénie et le récit du messager.

assure la continuité du spectacle, comme l'avait recherché Racine dans la poétique alternée d'*Athalie*, « les intervalles n'étant marqués que par des hymnes [...] qui ont rapport à ce qui se passe »⁸². Simultanément, Malézieu remodèle discrètement l'action tragique dans le sens de l'exemplarité morale, par exemple en idéalisant les caractères d'Oreste et de Pylade, d'une générosité soutenue. Alors que dans Euripide l'accomplissement du rite sanguinaire suscitait l'effroi et le doute dans la mesure où il était ordonné par la déesse, celle-ci bénéficie désormais d'une déresponsabilisation, puisque la volonté cruelle se trouve exclusivement rapportée au seul Thoas. En cela, Malézieu suit Lagrange-Chancel ou surtout Duché, appliqué à sauvegarder la convenance éthique d'une divinité compatible avec l'esprit du christianisme. Dans l'opéra créé en 1704, c'est une Diane ennemie des barbaries et accessible à la pitié qui descend dans sa gloire pour affermir la confiance des hommes dans la bienveillance des dieux : « C'est souffrir trop longtemps qu'un sacrilège hommage / De Diane indignée, ensanglante l'image »⁸³.

La fidélité philologique affichée masquait ainsi l'aspect le plus remarquable de cette réfection : une synthèse introuvable de la dramaturgie antique et d'un esprit moderne de la représentation. Cette dimension éclate dans la scène chorale qui conclut la tragédie. L'*Iphigénie* grecque s'achevait par la théophanie d'Athéna, garante de la salvation des Grecs, le coryphée concluant par quelques vers abrupts. Brumoy signalait l'inconvénient d'un discours « qui ne nous touche plus », le but du poète étant de « flatter l'Attique par la célébration des anciennes cérémonies, de ses usages religieux, et de ses monuments en l'honneur de Diane »⁸⁴. La scène finale de la tragédie de Châtenay appelait ainsi l'exposé d'une signification appropriée aux temps modernes. Un remaniement s'imposait d'autant plus que l'équilibre de la structure d'ensemble comme les circonstances festives de la représentation invitaient à développer une séquence chorale. Celle-ci sera pompeuse, formée du chœur alterné des Grecques libérées et des Scythes ravis, qui obéissent à l'ordre de Thoas en célébrant « par des fêtes et des chants d'allégresse l'heureuse fin de cette merveilleuse aventure »⁸⁵. On bascule là dans un univers étranger à la tragédie d'Euripide : l'apologie collective de l'harmonie retrouvée, soulignée par cette structure chorale, semble ici encore dérivée de la tragédie lyrique contemporaine, où Apollon et Diane pouvaient être exaltés comme les dieux tutélaires de l'harmonie, des arts et de la paix⁸⁶. De même, la célébration de Thoas en « grand roi » qui garantit la félicité

⁸² Jean RACINE, *op. cit.*, p. 1012. Voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français*, Paris, Champion, 2002, p. 559-561.

⁸³ Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *op. cit.*, p. 50 (v, 4). Voir Camille GUYON-LECOQ, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique*, Paris, Champion, 2002, p. 946-949. Dans cet opéra, le prologue, dû à Danchet, prend soin de présenter d'emblée l'humanité (si l'on peut dire) de Diane avant de lui confier, au lieu de l'Athéna d'origine, le dénouement machiné.

⁸⁴ Pierre BRUMOY, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁵ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 112 et s.

⁸⁶ C'est le cas du prologue délien composé par Danchet (un familier de Sceaux) pour compléter l'*Iphigénie en Tauride* de Duché (*op. cit.*).

rappelle l'allégorie encomiastique des prologues d'opéra. Mais on peut tout autant identifier, dans cette représentation du « sentiment de jouissance » que Corneille reprochait au dénouement d'*Iphigénie en Tauride*⁸⁷, la ritualisation d'un irénisme pastoral éprouvée avec succès à Châtenay depuis *Philémon et Baucis*⁸⁸. Alors, comme dans le « petit opéra » de 1703, l'euphorie idyllique du finale d'*Iphigénie* rabattait la fable théâtrale sur l'espace – réel et symbolique – de Sceaux, les deux plans se rejoignant dans le paradigme d'un âge d'or restauré⁸⁹.

Ce renouvellement de la tragédie grecque commençait dès le discours de Minerve. Si, au dénouement de l'opéra de Duché et Campra, Diane proclamait la mort de l'impie Thoas et menaçait de foudroyer le temple aux rites abolis, la déesse de Malézieu prescrit la prospérité du roi scythe en des termes singuliers :

Vous allez voir régner dans cet empire avec la tranquillité les arts, les sciences et la politesse ; et le fer que vous avez employé depuis tant d'années, à verser le sang des hommes, ne sera désormais employé qu'à procurer à la terre, la fécondité qui les nourrit⁹⁰.

Ces derniers mots de Minerve, énonçant un processus de civilisation qui résume le sens ultime de la pièce, seront exactement repris par le chœur. Ils paraphrasent en fait une *ecphrasis* du *Télémaque*, figurant le pouvoir civilisateur de Minerve et de Cérès : « Le fer, destiné ailleurs à tout détruire, ne paraissait employé en ce lieu qu'à préparer l'abondance, et qu'à faire naître tous les plaisirs »⁹¹.

Avec la mention des sciences et surtout de l'agriculture, on s'éloigne des conventions de l'opéra pour entrer dans l'univers idéologique du Petit Concile : si « une heureuse paix » marque le triomphe de la pastorale, c'est dans la perspective toute morale et nostalgique d'une société harmonieuse⁹².

Reste une interrogation sur la valeur de ce finale : la louange appuyée du couple de Délos, constante dans toute cette tragédie, ne suggère-t-elle pas un jeu allégorique analogue à celui de *Philémon et Baucis*, où Jupiter et Junon étaient les masques transparents du duc et de la duchesse ? Le soupçon ne peut que naître en regard du *Portrait allégorique en Apollon et Diane* que François de Troy en 1714 exécuta pour eux⁹³. Mais si M^{me} du Maine, disparue de la scène avec Iphigénie au début de l'acte V, se trouvait finalement apothéosée en « protectrice de la Tauride », qui alors serait son Apollon, « ce dieu qui préside à l'harmonie ; ce grand maître de la lyre et

⁸⁷ Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 109.

⁸⁸ *Divertissements*, p. 104 et s.

⁸⁹ « Ce séjour est une vraie image de l'âge d'or » (*id.*, p. 35).

⁹⁰ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, op. cit., p. 111.

⁹¹ François DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, *Les aventures de Télémaque*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 222). Fénelon avait résidé à Châtenay dans la maison de Malézieu une dizaine de jours en 1697 à l'occasion de Pâques.

⁹² Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, op. cit., p. 113-115.

⁹³ Dominique BRÈME, *François de Troy*, Paris-Toulouse, Somogy-Musée Paul Dupuy, 1997, p. 161.

des vers »⁹⁴ ? Le duc son époux ? Ou Malézieu ? Il appartenait à la fête de divertir ses participants « avec art et en quelques endroits par des choses dont ils ont seuls la clef »⁹⁵.

La simplicité ambiguë qu'on cultivait à Sceaux aura donc brillamment échappé aux menaces de la stérilité. La révérence pour le modèle grec ne conduit ici à aucun académisme. Malézieu et son *Iphigénie*, trop oubliés sans doute, neutralisent par leur étonnante composition le clivage des Anciens et des Modernes, et rappellent que « l'opérateur » de Châtenay fut aussi nommé tel parce qu'il excellait aux opéras⁹⁶, même sans musique. Quant à l'*Œdipe* de La Motte, il constitue peut-être une mauvaise tragédie, mais assurément aussi un curieux réinvestissement du sujet antique par l'ingéniosité d'un Moderne, lequel réorientait le tragique vers un hédonisme du sentiment, à la suite de Genest. Dans les deux tragédies, la pastorale perpétuait les souplesses aristocratiques de sa feinte simplicité, et dans les deux cas, la duchesse présidait à un théâtre moins composite qu'expérimental. Là réside, irréductible à un esprit de parti, une modernité atypique, particulière à l'esprit de Sceaux et de sa princesse. De Malézieu, dont le rôle fut en tout point capital, jusqu'à La Motte, le retour plus ou moins pieux à la tragédie grecque était toujours propice, comme les fêtes de la duchesse, à « une certaine nouveauté ingénieuse qui frappe et réveille le spectateur »⁹⁷.

⁹⁴ Nicolas DE MALÉZIEU, *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 100 et 90.

⁹⁵ *Mercurie galant*, août 1703, p. 287.

⁹⁶ *Divertissements*, p. 102-103.

⁹⁷ *Mercurie galant*, août 1703, p. 283 (à propos de la fête de Châtenay).

Les deux dernières comédies de M^{me} de Staal-Delaunay Portrait ou pamphlet ?

Jacques CORMIER

Durant plus de trente ans, Rose Delaunay a été à la fois la confidente de la duchesse du Maine et l'organisatrice de ses plaisirs, son double pensant et son double agissant, mobilisant les énergies pour offrir à la duchesse ces distractions qu'elle aimait tant. Elle était devenue baronne de Staal par la grâce d'un mariage sans amour que sa maîtresse avait pris la peine d'arranger elle-même pour que sa confidente pût être du même monde qu'elle, entendons-nous, dans le seul but de pouvoir l'assister en toutes circonstances. Aussi ce mariage ne modifia-t-il pas fondamentalement son statut, parce que, comme elle le remarque amèrement : « [à la différence du baptême] le sacrement de mariage n'effaçait pas les taches originelles » ¹.

Ses *Mémoires ou Anecdotes de la Régence* ², qui s'imposent par la qualité constante de l'écriture et par l'acuité du regard, constituent un témoignage précieux sur la vie à la cour de Sceaux : on y découvre une galerie de savoureux portraits des familiers de la duchesse du Maine. Grâce à ses commentaires, on entre dans les conspirations de la petite-fille du Grand Condé. Dans ces pages, Rose Delaunay omet plusieurs éléments historiques, parle peu d'elle-même ou de son activité littéraire et ne fait jamais mention des succès de sa carrière dramatique. Elle ne dit rien non plus de ses relations avec Voltaire alors qu'elle parle à plusieurs reprises de ce dernier dans sa correspondance avec madame du Deffand.

¹ STAAL, t. III, p. 181.

² Sur Rose de Staal-Delaunay, voir Benedetta CRAVERI, *Madame du Deffand et son monde*, Paris, Seuil (« Points »), 1999, p. 60-89 ; voir aussi Charlotte DE PARSCAU, *Rose de Staal-Delaunay, étude biographique et historique*, thèse inédite, Université de Paris IV, 1991.

En revanche, elle fournit sur la société de son temps quantité de détails qui permettent à son récit de rivaliser avec *La vie de Marianne* (1730-1740). La délicatesse de ton, l'humour, la vivacité des observations soutiennent sans peine la comparaison avec le chef-d'œuvre de Marivaux rédigé dans les mêmes années. Peut-être, d'ailleurs, ce dernier roman a-t-il constitué l'étincelle qui amena Rose Delaunay à entreprendre la rédaction de ses souvenirs. En effet, le début du récit fait ironiquement écho au début de *La vie de Marianne* :

Il m'est arrivé tout le contraire de ce qu'on voit dans les romans, où l'héroïne élevée comme une simple bergère, se trouve une illustre princesse. J'ai été traitée dans mon enfance en personne de distinction ; et par la suite je découvris que je n'étais rien ³.

Les *Mémoires* s'interrompent brusquement en 1736 sur la mort déchirante du duc du Maine ⁴ emporté au bout d'une année de souffrances par un cancer qui lui dévorait le visage, image dérisoire d'une vie brisée. Comme dans *La vie de Marianne*, le récit reste inachevé : nous ne connaissons pas les dernières péripéties de la vie de madame de Staal, celles qui séparent ce qu'elle raconte du moment de la rédaction.

Si l'on consulte l'édition originale de ces *Mémoires*, on découvre que Rose Delaunay nous a laissé en outre deux pièces de théâtre, *L'engouement* et *La mode* ⁵. Ce sont deux comédies de caractère qui s'inscrivent dans la postérité du *Misanthrope* et de *L'avare*, tout en se souvenant des *Caractères* de La Bruyère.

Que la protagoniste soit une femme constitue une première différence. Que l'auteur soit une femme en est une autre. A une époque où, si les femmes rayonnent sur le monde intellectuel de leur temps elles ne rayonnent pas nécessairement par leurs œuvres, Rose Delaunay réussit, par la seule force de son écriture et l'acuité de son regard, à se faire apprécier dans un milieu culturel très fermé, où l'on entre difficilement si l'on n'a pas de nom. Elle crée une œuvre qui l'impose comme l'égale de ses contemporains, Malézieu, le président Hénault ou Voltaire, dans le cercle très restreint des familiers de Sceaux. Mais ce sera une œuvre dont le succès éclatant restera ignoré du grand public, peut-être parce que les « clefs » en étaient trop apparentes et la protagoniste trop identifiable. La résurgence de l'œuvre publique de Rose Delaunay, son théâtre, sera laissée, comme ses lettres et ses *Mémoires* posthumes, à la discrétion de la postérité.

Dans ses *Mémoires*, précisément, M^{me} de Staal a eu plus d'une fois l'occasion de laisser percer son amertume. Sa sensibilité devait l'amener à rencontrer des humiliations à chaque pas. Son esprit lucide constate la folie des hommes mais ne croit pas qu'un changement de régime puisse changer leur nature ⁶. Tout au plus

³ STAAL, t. I, p. 1-2.

⁴ Le duc du Maine est décédé le 13 mai 1736.

⁵ STAAL, t. IV, p. 1-127 (*L'engouement*) et p. 129-247 (*La mode*). Voir également l'édition quasi identique chez Arkstée et Merkus à Amsterdam et Leipzig, en 1756.

⁶ Voir la *Lettre de M^{me} de Staal à la marquise du Deffand*, 6 août 1747, dans *Correspondance complète de la marquise du Deffand avec ses amis*, M. DE LESCURE (éd.), Paris, Plon, 1865, t. I, p. 89.

pourrait-on changer les acteurs de la comédie qui se joue sous nos yeux. Le monde est ainsi fait : il serait vain de vouloir le modifier. En revanche, dans les deux comédies, destinées au plaisir de la représentation publique, l'amertume sera déplacée. Elles tracent avec brio la caricature de mondaines inconséquentes et égoïstes. Ce sont deux éreintements qui dressent un constat étourdissant de drôlerie sur la société du temps. Elles réfléchissent, au sens où les miroirs réfléchissent, mais ne se veulent pas réflexion morale sur le milieu évoqué.

Les schémas dramatiques utilisés par M^{me} de Staal présentent la simplicité et l'élégance d'une épure. Son art, tout classique, consiste, comme l'écrivait Racine à propos de *Bérénice*, « à faire quelque chose de rien ». Dans *L'engouement*, Orphise, séduite par la vie à la campagne, par la propriété d'Eraste, son hôte, décide qu'elle acquerra le domaine de ce dernier. Tout lui cède ; elle-même se dessaisit de ses bijoux pour trouver des fonds, et le mariage de Valère et de sa fille devrait sceller cette opération financière. Passe un porte-balle qui présente sa pacotille. Orphise commence par dénigrer cette marchandise clinquante jusqu'au moment où elle tombe sous le charme d'une boîte en laque de Chine ⁷. A l'instant même tout change de face ; toute l'énergie qu'elle avait mise en œuvre pour acheter la demeure disparaît devant un nouveau caprice : acquérir cet écrin, puis, corollaire de la décision précédente, récupérer les bijoux qui s'y disposeraient si bien.

Ce qui fait l'originalité de *L'engouement*, ce qui lui donne sa force onirique tout en confirmant la dimension maniaque du mal qui frappe Orphise, c'est la présence dérisoire de cet objet envoûtant, quasiment magique, qui déclenche le retournement de l'action. Cet écrin à bijoux, cet écrin vide, exerce une attirance telle qu'Orphise ne peut résister. Ce qui jusque-là avait polarisé toute son énergie, c'était la demeure d'Eraste, mais voici que l'écrin éclipse toute autre préoccupation dans son esprit et crée un besoin incoercible de possession. Les charmes de la vie à la campagne, de la solitude dans un petit château isolé, cèdent la place à la fascination d'une boîte... vide !

A la fin de la pièce tout se retrouve dans son ordre antérieur : rien ne s'est substantiellement modifié, sauf un détail, essentiel pour les protagonistes. L'obstacle qui a pu paraître, un instant, insurmontable aux jeunes amants désespérés s'est évanoui aussi inexplicablement qu'il était apparu : ils pourront se marier. Mais il faut reconnaître que cet aspect de l'intrigue paraît bien mince face à la singularité du personnage d'Orphise. Le sentiment qui l'habite, et dont elle est l'incarnation, est comique parce qu'il est étranger aux spectateurs. Sa folie la range dans la catégorie de ces maniaques dont La Bruyère a dressé le catalogue.

L'argument dramatique de la deuxième pièce, *La mode*, se construit lui aussi sur un mouvement de va-et-vient. Le mariage prévu entre d'Ornac et Julie est rompu au lendemain des fiançailles parce que la comtesse, la mère de Julie, a découvert que

⁷ La communication de Marc Favreau sur l'inventaire après décès des biens de la duchesse, publiée dans ce volume, nous a permis de découvrir une boîte en laque de Chine qui rappelle bien évidemment celle que veut acquérir Orphise.

le promis est un jeune homme honnête, vertueux, fidèle et qui pousserait même la sincérité jusqu'à être amoureux de sa future épouse. Il n'en faut pas plus pour que la mère de la jeune fille juge impensable de poursuivre cette relation jusqu'au mariage. Mais elle apprend incidemment que d'Ornac aurait eu une aventure galante avec une actrice durant la dernière campagne. Ornac ne serait donc pas le parangon de vertu qu'elle se figurait ; à ses yeux, l'union redevient dès lors possible. Mais Julie préfère retourner au couvent plutôt que d'épouser un jeune homme qui l'aurait déjà trompée. Ornac se justifie : il avait accepté de laisser croire qu'il était l'amant d'une actrice pour éviter que son ami Acaste soit identifié comme l'acteur principal d'une aventure sentimentale déshonorante. Tout s'arrange donc entre Julie et lui.

La société présentée dans *La mode* rappelle celle qu'évoque Gresset dans *Le méchant* (1747). Elle fournit de la haute société une image tout aussi caustique, préfiguration des *Liaisons dangereuses*. Seuls les campagnards ou les provinciaux peuvent encore pratiquer la vertu, mais ils sont ridicules, du moins aux yeux des gens à la mode. Pour être à la mode, il faut être corrompu. Ce tableau annonce déjà celui que présentera Jean-Jacques Rousseau dans *La nouvelle Héloïse*.

L'essentiel, dans les deux comédies de Rose Delaunay, comme dans les meilleures pièces de Marivaux, repose sur la vivacité du dialogue où la réplique se fait sur le mot. La partie est menée très vivement. La verve étourdissante de l'échange verbal s'appuie sur une suite de coq-à-l'âne : ce qui est dit est tellement inattendu que le rire surgit à tous les coups. Qu'on en juge : Orphise, dans *L'engouement*, retrouve-t-elle sa fille, placée depuis l'enfance dans un couvent de province, que surgit comme seul commentaire l'expression de l'égoïsme et de l'absurde le plus réjouissant :

ORPHISE

Ma fille va arriver [...] Je ne l'ai pas vue depuis son enfance [...] Je la marierai [...] Je veux la donner à un homme qui me convienne.

DORANTE

Il sera à propos qu'il lui convienne aussi.

ORPHISE

Oh ! Tout lui sera bon. D'ailleurs on fait assez pour ses enfants ; il est raisonnable de songer un peu à soi ⁸.

Orphise veut-elle excuser ses engouements successifs et contradictoires : « Plus on a de goût pour les choses parfaites, plus est-on exposé à les croire où elles ne sont pas » ⁹.

S'agit-il d'évoquer le cercle de ses relations :

On ne peut pas faire ses amis des gens qu'on connaît. On leur trouve tant de travers, qu'il n'y a pas moyen de s'en accommoder. Ceux avec qui j'ai vécu jusqu'à présent, sont à tuer : les uns ennuyeux, les autres ridicules, extravagants, fous ou imbéciles ¹⁰.

Les honnêtes gens sont insupportables : ils se contentent d'être honnêtes gens, ils ne cherchent point à plaire ¹¹.

⁸ *L'engouement*, p. 8 (t, 1).

⁹ *Id.*, p. 13-14 (t, 1).

¹⁰ *Id.*, p. 9-10 (t, 1).

¹¹ *Id.*, p. 21 (t, 3).

Suivant la circonstance ou l'humeur du jour, la même Cidalie peut être « une personne charmante, [aux] grâces nobles, [à l']esprit fin, [au] goût juste » ou « la plus maussade et la plus sottre espèce que [l'on] ait jamais vue ». Orphise conclut :

J'avoue que je l'avais vue dans un faux jour quand je vous en parlai. Nous nous étions rencontrées la veille à un souper où elle ne dit pas un mot : la compagnie était détestable, les propos ramassés dans les rues. Je suffoquais d'ennui, de dégoût, d'indignation. Le silence de cette femme me sembla un accord de ses sentiments aux miens ; je crus voir dans ses yeux perfides des réponses à tout ce que je pensais ; et je lui sus gré de penser si bien ¹².

Malheureusement, « depuis, elle s'est développée avec une bavarderie intarissable : en un mot, c'est la plus plate et la plus pitoyable caillette qu'on puisse voir ».

Oronte est un être « déplaisant » parce qu'il a « surpris des lettres écrites à un rival, non seulement très galantes, mais où il est tourné lui-même en ridicule. C'est un homme violent, qui n'a mis aucune borne à son ressentiment. Il a commencé par faire une liste très nombreuse de tous ceux qui ont eu les bonnes grâces de la dame, et l'a donnée au public, avec de petites notes sur chaque aventure ». Là n'est pas le pis, il n'y a personne qui dans une situation pareille n'eût fait la même chose.

LA COMTESSE

Mais, ce qui est infâme, abominable, et du plus malhonnête homme du monde ; c'est, qu'ayant découvert qu'elle [se] met [sur le visage] une sorte de blanc, dont personne ne s'était jamais aperçu, il l'a publié sur les toits.

LA MARQUISE

Dévoiler ces choses-là, c'est n'avoir rien de sacré, et manquer totalement à la probité ¹³.

Chaque fois, le comique jaillit d'un enchaînement burlesque de reparties qui se succèdent à vive allure. L'échange verbal est tout aussi rapide dans *La mode* où Rose Delaunay réécrit la scène des portraits du *Misanthrope*. La présence des modèles originaux dans la salle devait renforcer l'effet des répliques.

Au sortir de l'opéra, la marquise, la comtesse et Acaste passent en revue les spectateurs qu'ils ont aperçus dans la salle. La marquise s'interroge :

LA MARQUISE

Dites-moi, je vous prie, Acaste, de quoi vous a entretenu Clarimond qui était à côté de vous dans le balcon ?

ACASTE

Il me parlait de sa capacité, de ses talents, du tort qu'on a de ne le pas employer : il est saisi d'étonnement du peu d'usage qu'on fait de lui : cet aveuglement lui pronostique la ruine de l'Etat. Je l'ai persiflé à outrance : oh ! cela a été délicieux. Il a voulu me retenir à souper : mais j'étais déjà si rassasié de lui, que je n'ai pas été tenté de l'excellente chère qu'il fait. [...]

¹² *Id.*, p. 55 (II, 7).

¹³ *La mode*, p. 195-196 (II, 6).

LA COMTESSE

Il a du goût, mais point de génie : il n'a pas inventé un seul mets qui puisse lui faire un nom. Vous aviez encore un bon original de l'autre côté : c'est l'homme le plus ridicule...

ACASTE

Original, oui. Ses travers sont à lui, comme les traits de son visage. Je ne le trouve pas ridicule : il n'a rien d'affecté ; il n'est qu'extravagant ¹⁴.

Et le jeu de massacre continue. La comtesse feint de s'interroger sur l'amant de Bélise :

LA COMTESSE

Bélise ne l'a-t-elle pas à présent ?

ACASTE

Elle l'avait hier ; je ne sais si elle l'a encore aujourd'hui.

LA MARQUISE

C'est la contrepartie : elle n'a rien qui soit à elle ; son visage, le son de sa voix, tout est d'emprunt.

ACASTE

Et son esprit ? Elle répète le plus proprement du monde le sentiment des autres, ne hasarde jamais le sien ; et s'il lui arrive d'oublier sa leçon, elle reste court, comme les oiseaux sifflés, à la moitié d'un air qu'ils ont appris.

LA COMTESSE

N'êtes-vous pas excédé de voir éternellement Aurélie et Cléon au spectacle, avec l'air ennuyé qu'ils y apportent ?

ACASTE

Cet ennui est l'ennui qu'ils ont l'un de l'autre.

LA MARQUISE

Et que ne se quittent-ils ?

ACASTE

Cléon, je ne sais par quelle bonté d'âme, ne veut pas la laisser, qu'elle n'ait quelqu'un. Il fait tout ce qu'il peut, pour lui trouver un amant ; il vante ses agréments, sa complaisance. Il ne séduit personne : on la voit passée, on la lui laisse. Mais, à propos, je n'avais pas encore vu cette petite Hortense, qu'on vient de marier : elle est vraiment jolie ! c'est la jeunesse même.

LA COMTESSE

Mais, non ; ce n'est point la jeunesse, c'est l'enfance : il faut voir ce que cela deviendra. [...]

LA COMTESSE

Oh ! c'est la mère qui était admirable !

LE CHEVALIER

Eh ! oui : celle-là est morte ¹⁵.

¹⁴ *Id.*, p. 188-189 (II,6).

¹⁵ *Id.*, p. 189-192 (II, 6).

La bouffonnerie atteint des sommets lorsque la comtesse laisse éclater sa douleur à l'annonce de la perte d'un être cher : les spectateurs découvrent que les larmes qu'elle verse ne sont dues ni au sort de son fils – dont elle ignore d'ailleurs tout, s'il est sur un champ de bataille agonisant ou mort – ni à la perte d'un amant dont elle trace le portrait avec une allègre férocité, mais de la mort de son chien favori. Diderot se rappellera ou exploitera une méprise comique analogue dans l'histoire de l'hôtesse du Grand Cerf, dans *Jacques le fataliste*.

D'autre part, cette dernière anecdote rappelle en filigrane la passion de la duchesse pour ses chiens. Il y avait eu Jonquille, la favorite morte en 1704, qui avait fait l'objet d'une chanson et d'une épitaphe rédigées par Malézieu¹⁶. Il y en eut d'autres. En 1750, Voltaire, désireux de convaincre la duchesse de soutenir par sa présence son *Oreste*, lui demandait de ne pas rester chez elle « à jouer au cavagnole et à caresser son chien »¹⁷.

Dans l'article qu'elle consacre à ces deux pièces, Léa Gilon attire l'attention sur leur contenu thématique et tente de démontrer que ce seraient des pièces à thèse mettant en question le statut de la femme dans la société du xviii^e siècle¹⁸. A ses dires, si la femme est tête en l'air, c'est que rien ne l'a préparée à jouer un rôle dans la société. Ou bien une femme est une girouette, ou bien elle est une femme savante, c'est-à-dire une précieuse ridicule. Placée devant ce choix impossible, ce dilemme insoluble, la femme se cherche une identité. Soutenir cette thèse, c'est vouloir à tout prix trouver un message dans des œuvres qui n'en demandaient peut-être pas tant. C'est aussi ignorer une source d'inspiration immédiate.

Dans les deux pièces, la protagoniste est une femme à caprices, une girouette, un être lunatique et inconséquent, possédé par un égoïsme forcené. Les modèles ne manquaient pas : madame de La Ferté, madame du Châtelet... et la duchesse du Maine elle-même dont on répétait à l'envi les bons mots : « J'aime beaucoup la vie en société : tout le monde m'écoute et je n'écoute personne »¹⁹. Son égoïsme forcené révoltait tout en suscitant le rire. Le président Hénault rappelle deux anecdotes, l'une plaisante :

M^{me} d'Estaing avait manqué de venir. Elle s'en désespérait, elle était hors d'elle... « Mais, mon Dieu, lui dit M^{me} de Charost, je ne croyais pas que V. A. se souciât tant de M^{me} d'Estaing. — Moi ? Point du tout ; mais je serais bien heureuse si je pouvais me passer des choses dont je ne me soucie pas ». Nous nous mîmes tous à rire, et elle aussi²⁰.

et l'autre odieuse :

¹⁶ HELLEGOUARC'H, p. 726 et n. 10.

¹⁷ VOLTAIRE, *Lettre à la duchesse du Maine*, [janv. 1750] (D4105).

¹⁸ Léa GILON, « M^{me} de Staal-de Launay, dramaturge sous la Régence », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1980, n° 192, p. 1506-1513.

¹⁹ Marguerite GLOTZ et Madeleine MAIRE, *Salons du xviii^e siècle*, Paris, Hachette, 1945, p. 72.

²⁰ HÉNAULT, p. 131-132.

Un soir que nous soupions à l’Arsenal dans le joli pavillon que M^{me} la duchesse du Maine y avait bâti sur le bord de la rivière, elle proposa à M^{me} Dreuillet [qui avait plus de soixante-dix ans et était très malade] de chanter : ce qui était l’ordinaire ; mais, ce soir-là, qu’elle se portait même moins bien, elle la fit chanter dès le potage. Je représentai à la princesse que, devant rester quatre ou cinq heures à table, elle ne pouvait pas aller jusqu’au bout : « Vous avez raison, Président ; mais ne voyez-vous pas qu’il n’y a pas de temps à perdre ; et que cette femme peut mourir au rôti »²¹.

Rose Delaunay, devenue baronne de Staal par la grâce de son ange tutélaire, de sa fée tyrannique était certainement fascinée par la duchesse du Maine dont elle collectait les bons mots. Elle a bien pu mettre sa maîtresse en scène d’autant que cette dernière, aux dires encore une fois du président d’Hénault, « jouait la comédie avec autant d’intelligence que de grâces » et « aimait qu’on la plaisantât »²².

Les contemporains l’ont reconnue. Au lendemain d’une représentation publique de *La mode*, le *Mercur de France* signalant que la pièce avait été jouée le mercredi 22 novembre 1761 au théâtre des Italiens sous le titre des *Ridicules du jour*, observait :

Il est très rare que des ouvrages dramatiques destinés à l’amusement d’une société particulière, telle que paraît avoir eu pour but cette comédie, ait le même succès sur la scène publique. Tant de petites circonstances, heureusement saisies, présentées avec art, relatives souvent à ceux qui composent ces sociétés, ou à ceux qui sont les objets les plus fréquents de la plaisanterie, *quelquefois même à ceux qui représentent*, font le mérite de ces sortes d’ouvrages²³.

A y regarder de plus près, les rapprochements se multiplient. La duchesse a conservé très longtemps un goût du rire et un enjouement qui à 71 ans, en 1747, la faisait encore rire au spectacle du *Boursoufle* de Voltaire.

On sait qu’elle ne bornait guère ses dépenses et qu’elle réduisit le duc à la portion congrue. Dans *La mode*, la prodigalité constitue un signe de distinction aristocratique. On ne peut surtout pas se montrer économe si l’on a du bien, dit la comtesse, au contraire, on doit en faire peu de cas. « Pourvu que l’on fasse de la dépense, je ne vois pas, moi, que le bien soit si nécessaire ». Et comme le chevalier lui répond ironiquement « [qu’il] avai[t] cru jusqu’à présent qu’on devait régler sa dépense sur son bien », la comtesse conclut : « Mais, non. Cela va selon l’état, et selon ce que les autres font. On a plus ou moins de dettes ; voilà toute la différence ».

Dans *L’engouement*, Orphise dit, à propos de la propriété d’Eraste : « Oh ! Je l’aurai, Monsieur, à quelque prix que ce soit, quand j’y devrais mettre tout mon bien ». Aux dires de M^{me} du Deffand, la duchesse du Maine « veut fortement ce

²¹ *Id.*, p. 133.

²² *Id.*, p. 128 et 132.

²³ *Mercur de France*, nov. 1761, p. 162-165 (c’est nous qui soulignons). « Le mercredi 22 [nov. 1761], on hasarda sous le titre des *Ridicules du jour*, la première représentation d’une comédie intitulée *La mode*, pièce en trois actes, imprimée dans les œuvres de madame de Staal, de laquelle par conséquent nous ne donnerons pas l’analyse. Cette pièce d’ailleurs n’ayant pas réussi, a été aussitôt retirée ».

qu'elle désire ; aucune excuse ne lui paraît bonne, lorsqu'on ne se soumet pas à ses volontés »²⁴.

On trouve, dans les deux pièces, un développement intéressant sur la place que la lecture occupe dans la vie de la protagoniste. La revue des livres, dans *L'engouement*, rappelle la présentation de la bibliothèque de *Don Quichotte* ou le traitement que Poco Curante réserve à ses livres dans *Candide*. C'est une liquidation par le rire. Au porte-balle, colporteur, qui lui demande si elle sait lire, Orphise répond : « Je n'ai jamais lu : mais en a-t-on le temps ? Je m'imagine que c'est un plaisir toujours nouveau ». Quand il lui présente des livres d'histoire, la réplique fuse : « D'histoire ? Oh ! cela est bien long ; on n'en voit jamais la fin », des livres de morale : « Non, non, monsieur : tous ces gens à morale sont ennuyeux à mourir. Je serais bien fâchée de leur ressembler » ; des comédies : « On les voit jouer ; cela ne se lit pas » ; des livres de science : « Apprennent-ils à gagner au jeu ? ». Dorante intervient : « Ceux d'antimorale pourraient enseigner les moyens d'y prendre ses avantages ; mais je ne les crois pas imprimés ». Les romans aussi sont rejetés : « Des sentiments, des délicatesses, des vieilles constances radoteuses ». Seuls trouvent grâce à ses yeux les *Contes des fées* pour une raison péremptoire : « Ils n'ont pas le sens commun : j'aime assez cela »²⁵.

Dans *La mode*, Julie qui s'est « amusée », c'est-à-dire qui a *perdu son temps* à lire, se l'entend reprocher par sa mère : « A lire ? Et qui s'est jamais avisé de lire ? Celui-là est admirable ! Oh ! Je serais curieuse de savoir ce que vous lisiez ». Et la revue des livres, passage qui avait recueilli un succès probable dans la première pièce, *L'engouement*, reprend. Cette fois, Julie qui lisait « quelque chose de l'Histoire romaine » s'entend répondre :

En voilà bien d'une autre ! Apprenez, mademoiselle, qu'il ne faut savoir que l'histoire du jour ; et si l'on veut lire, que ce soit [*sic*] des brochures encore toutes mouillées ; car dès qu'elles sont sèches, on n'en parle plus. Il est assez à propos, le jour qu'elles paraissent, d'en dire son avis, soit qu'on les ait vues, ou non : on en a entendu parler, cela suffit²⁶.

On sait que la duchesse du Maine adorait qu'on lui lût les livres, et, insomniaque, allait jusqu'à exiger que Rose Delaunay consacraît des nuits entières à lui faire la lecture, mais il n'est pas sûr qu'elle prît plaisir à lire elle-même.

Autre rapprochement avec la duchesse du Maine. On n'ignore pas qu'en l'espace de quelques années, celle-ci avait acquis plusieurs châteaux ou maisons de campagne dans les environs de Sceaux. Trouve-t-on ici des traces de cette quête ? *L'engouement* s'ouvre sur un passage lyrique, envoûtant, dans lequel se trouve exaltée la séduction qu'exerce l'architecture sur Orphise. On y trouve en même temps évoqués les thèmes récurrents des écrits de M^{lle} de Scudéry, de l'abbé Genest, de Malézieu... le dégoût

²⁴ Marie DE VICHY DE CHAMROND, marquise DU DEFFAND, *Portrait de M^{me} la duchesse du Maine*, dans Horace WALPOLE, *Correspondence*, W. S. LEWIS (éd.), New Haven, Yale University Press, 1937-1974, t. VI, p. 113.

²⁵ *L'engouement*, p. 71-73 (II, 11).

²⁶ *La mode*, p. 147 (I, 2).

de la cour et le goût de la vie à la campagne, *topoi* déjà exploités lors de la retraite du Grand Condé à Chantilly :

La maison, les jardins, les vues, les entours m'enchantent. Bois, forêts, rivières, canaux, tout ce qu'on peut vouloir se trouve ici. Je n'ai jamais rien vu, rien imaginé de si agréable. Les logements commodes, bien tournés, les meubles du meilleur goût. Cela est parfait ²⁷.

Vous croyez donc que j'aime le monde ? Je l'ai en horreur. La cour, la ville, les hommes, les femmes, la galanterie, tout cela m'est devenu odieux : Je suis détachée même de moi : Figure, parure, je ne tiens plus à rien ²⁸.

N'aurons-nous pas tous les amusements champêtres ? Les jours seront trop courts pour tout ce que nous aurons à faire. Nous chasserons : j'aime la chasse à la fureur. Pour nous reposer, nous irons à la pêche, c'est un amusement doux et tranquille : on y rêve le plus agréablement du monde. Nous avons encore la volière, qui me fournira mille plaisirs. Le soir on voit rentrer les troupeaux, on goûte le lait : tout cela est charmant. Dès aujourd'hui je pêcherai, je verrai les vendanges et la ménagerie ; j'essaierai tous les divertissements de la campagne ; mais je ne les goûterai qu'autant que je serai sûre d'en jouir toujours ²⁹.

A la fin de la comédie, une remarque d'Orphise suffit pourtant pour montrer qu'elle n'est pas dupe du goût de la campagne prôné par les doctes du temps :

Des vaches, des moutons... je n'en avais jamais vus que dans le lointain d'un paysage, où ils plaisent assez : mais, en vérité, de près, cela est fort laid.

Tout ce qui séduisait dans la maison se trouve annulé :

Les promenades sont tristes, les vues répétées, le terrain raboteux : on ne peut faire un pas sans s'estropier. Je suis lasse à mourir. La maison même n'est pas commode, cent choses y manquent. La salle à manger est si petite qu'à peine deux tables honnêtes y pourraient tenir. Le salon n'est pas assez grand : qu'il y ait seulement un cavagnol à quarante tableaux, et trois ou quatre quadrilles, on ne pourra pas s'y retourner ³⁰.

Inconstance, versatilité d'Orphise seule, ou de son modèle ? Cette ultime réflexion justifie un dernier rapprochement avec une réplique la duchesse du Maine conservée cette fois par Chamfort :

M^{me} la duchesse du Maine, dont la santé allait mal, grondait son médecin et lui disait : Etait-ce bien la peine de m'imposer tant de privations et de me faire vivre dans mon particulier ? – Mais Votre Altesse a maintenant quarante personnes au château ! – Eh bien ! Ne savez-vous pas que quarante ou cinquante personnes sont le particulier d'une princesse ³¹ ?

²⁷ *L'engouement*, p. 3-4 (I, 1).

²⁸ *Id.*, p. 7 (I, 1).

²⁹ *Id.*, p. 10-11 (I, 1).

³⁰ *Id.*, p. 101-102 (III, 6).

³¹ Sébastien-Roch NICOLAS, dit CHAMFORT, *Caractères et anecdotes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Fain, 1808, t. II, p. 426.

Les spectateurs, ou les lecteurs, devaient reconnaître le portrait de la duchesse du Maine sous le masque transparent de la protagoniste.

Sur le modèle, le président Hénault avait déjà conclu : « Impossible d'avoir plus d'esprit, plus d'éloquence, plus de badinage, plus de véritable politesse ; mais, en même temps, on ne saurait être plus injuste, plus avantageuse, ni plus tyrannique »³².

Sur les deux comédies, Benedetta Craveri, la spécialiste de madame du Deffand, concluait en janvier 1987 que « ces deux comédies, écrites pour le théâtre de Sceaux, restent parmi les œuvres les plus intéressantes du théâtre sous la Régence »³³. Tout en exprimant son admiration pour les deux pièces, elle posait deux problèmes corollaires, celui de la datation des deux comédies et celui du lieu de leur première représentation.

La datation

Plusieurs éléments indiquent que *L'engouement* et *La mode* ont été rédigés, non pas sous la Régence, mais au début de l'année 1747, et que la première eut lieu à Anet.

Sans avoir le moins du monde l'intention de faire de la publicité aux fournisseurs de la haute société, madame de Staal cite les noms des créatrices de mode qui régnaient à Paris à la fin des années 1740, la Duchapt, la Passau, la Germain... et celui d'un orfèvre, Th.-L. Hébert. Ce sont les mêmes noms qu'on retrouve dans les lettres contemporaines de Voltaire ou de madame du Deffand.

Un élément significatif plus précis nous est fourni dans le texte même de *L'engouement*. La protagoniste, Orphise, demande au porte-balle qui lui propose d'acheter « *des Contes des fées* » s'il n'aurait pas des « pantins ». Le colporteur lui répond qu'il ne lui « en reste pas pour le présent » ; qu'il en a « beaucoup vendu, et [que] bien des marchands s'y sont enrichis » ; puis il ajoute : « Ils baissent, et je ne m'en charge plus sans être assuré du débit : c'est une marchandise qui peut perdre avec le temps ». Orphise s'exalte : « J'en suis folle ; je veux en tapisser un cabinet : cela fera des espèces de tableaux mouvants ; rien au monde ne sera si amusant »³⁴.

Ce détail est d'importance : en effet, la folie des pantins est un phénomène datable. Dans son journal, en janvier 1747, Barbier en évoque l'apparition :

Dans le courant de l'année dernière, 1746, on a imaginé, à Paris, des joujoux qu'on appelle des pantins, pour d'abord faire jouer les enfants et qui ont servi ensuite à amuser tout le public. [...] Ce sont donc ces fadaïses qui ont occupé et amusé tout Paris, de manière qu'on ne peut aller dans aucune maison qu'on en trouve de pendus à toutes les cheminées³⁵.

³² HÉNAULT, p. 131.

³³ Benedetta CRAVERI, *op. cit.*, p. 630.

³⁴ *L'engouement*, p. 73-74 (II, 11).

³⁵ Edmond-Jean-François BARBIER, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1858, vol. 4, p. 211-212. Nous sommes extrêmement reconnaissant à Françoise Rubellin d'avoir attiré notre attention sur cette précieuse information. Voir Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *Le bilboquet*, F. RUBELLIN (éd.), Paris, CNRS Editions, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, p. 33 et 36.

Cette observation permet de situer avec une relative précision la rédaction de l'une des deux comédies. Mais il y a mieux encore : c'est un témoignage de Voltaire lui-même.

En effet, Voltaire et M^{me} du Châtelet arrivent à Anet dans la nuit du 14 au 15 août 1747 pour y représenter *Le comte de Boursoufle*³⁶. Ils entament dans le plus grand secret les répétitions. Le 24 août, jour de la Saint-Louis, Voltaire interprète lui-même avec son Emilie cette farce rédigée six ans plus tôt.

Dans le *Prologue* de circonstance³⁷ qu'il écrit pour la reprise de cette pièce, Voltaire joue son propre rôle. Il est le dramaturge qui dialogue avec madame du Tour, son interlocutrice, et passe en revue les différents genres de pièces de théâtre qu'on pourrait présenter à la centaine de spectateurs invités. Il évoque pour les railler les « tragédies qui du théâtre anglais [sont] d'horribles copies », « la sage et grave comédie [...] où le public enfin bat des mains, et s'ennuie », puis à madame du Tour qui lui rétorque qu'elle veut :

[...] de la simple nature,
Un ridicule fin, des portraits délicats,
De la noblesse sans enflure ;
Point de moralités ; une morale pure
Qui naisse du sujet, et ne se montre pas.
Je veux qu'on soit plaisant sans vouloir faire rire ;
Qu'on ait un style aisé, gai, vif et gracieux :
Je veux enfin que vous sachiez écrire
Comme on parle en ces lieux.

Voltaire répond :

Je vous baise les mains ; je renonce à vous plaire.
Vous m'en demandez trop : je m'en tirerais mal ;
Allez vous adresser à madame de Staal :
Vous trouverez là votre affaire.

Ce disant, il rend un hommage particulièrement appuyé à Rose de Staal-Delaunay qu'il connaît de longue date. Il ne reste aucune trace des premiers contacts, noués à la faveur de leur commune présence à Sceaux avant 1720, mais une quinzaine d'années plus tard, en décembre 1732³⁸, recevant d'elle son meilleur souvenir par le biais d'une lettre qu'elle a écrite à M. de Formont, il lui adresse une réponse qui révèle la complicité qui règne entre eux. L'enjouement qui éclaire leur relation, sujette à éclipse par la force des choses, permet de rétablir le contact à la première occasion³⁹.

³⁶ *Lettre de M^{me} de Staal à M^{me} du Deffand*, 27 août 1747 (D3567).

³⁷ VOLTAIRE, t. XIV, p. 338-339.

³⁸ *Lettre de Voltaire à M^{me} de Staal*, [?décembre 1732] (D556).

³⁹ Nous ne partageons pas l'opinion de Charlotte de Parscau qui signale « qu'il est donc probable que M^{lle} de Launay ne connut pas Voltaire personnellement avant 1746-1747 » et que la lettre de Voltaire de décembre 1732 se caractérise par une « familiarité distante et polie » (*op. cit.*, p. 162-163).

Voltaire a certainement eu l'opportunité d'apprécier les talents dramatiques de Rose Delaunay les jours précédents. En caractérisant de façon flatteuse la technique d'une rivale potentielle qui a recueilli un succès évident dans la petite société qu'anime sa maîtresse, Voltaire veut éviter qu'on ne compare sa farce avec les comédies de Rose Delaunay qu'il s'avoue incapable de suivre sur son terrain. Il n'aurait pas de raison de définir son art pour l'opposer à la technique qu'il met en œuvre dans sa propre farce si le souvenir de *L'engouement* et de *La mode* n'était pas tout frais dans l'esprit des spectateurs. Les deux comédies ont certainement dû être jouées à Anet, résidence d'été de la duchesse du Maine, entre le mardi 15 août, jour de l'arrivée de Voltaire et le jeudi 24, jour de la représentation du *Comte de Boursoufle*.

Que Rose Delaunay ait été sensible à l'hommage public qui lui était rendu, une lettre envoyée d'Anet à sa vieille amie, la marquise du Deffand en témoigne. Le jeudi 6 septembre, au matin, elle lui écrit :

Je vous avoue, ma reine, que le prologue ne m'a pas déplu, quoique je n'aie pris le compliment qu'il me fait que pour une ironie. Le développement de leurs caractères est parfaitement bien fait dans votre lettre, et d'une utile instruction ; ils se sont fait détester ici en n'ayant de politesses ni d'attentions pour personne ⁴⁰.

La deuxième partie du paragraphe précédent laisse deviner que les relations que Voltaire et Emilie ont entretenues avec la duchesse du Maine n'ont pas été idylliques, mais ceci est une autre histoire ⁴¹.

Dans une lettre du 17 septembre 1747 à madame du Deffand, Rose Delaunay signalera, que *La mode* avait été jouée la veille. Le commentaire qui accompagne cette information montre qu'elle était consciente de la valeur de sa facétie :

On joua hier *La mode*, en vérité fort bien, et à la suite une pièce de Senneterre assez bouffonne [...]. Les facéties ont un succès plus sûr et bien plus général que les choses plus travaillées ; mais n'en fait pas qui veut : il me serait aussi impossible de faire une jolie farce qu'une belle tragédie ⁴².

Le 17 septembre ? Sans doute était-ce une reprise.

Au lendemain de la publication des *Œuvres* de madame de Staal, le marquis d'Argenson consigne dans ses notices une opinion très favorable sur les deux comédies :

L'on donne ses pièces de théâtre, et l'on doit désirer qu'elles soient représentées [...]. Si *Molière* a fait des conversions dans son temps, ces pièces-ci n'en feraient pas moins. L'on y joue les mœurs actuels, et du ton de la bonne compagnie, qui est tant à cœur aujourd'hui.

⁴⁰ *Lettre de M^{me} de Staal à la marquise du Deffand*, 6 septembre 1747, dans *Correspondance complète de la marquise du Deffand avec ses amis*, op. cit., t. 1, p. 99.

⁴¹ Voir la lettre de M^{me} de Staal à M^{me} du Deffand du mardi 15 et du mercredi 16 août 1747 (D3562).

⁴² *Lettre de M^{me} de Staal à la marquise du Deffand*, 17 septembre 1747, dans *Correspondance complète de la marquise du Deffand avec ses amis*, op. cit., t. 1, p. 102.

[*La mode*] réussirait encore mieux que la première à notre théâtre [...]. Le caractère de la *comtesse* et celui de la *marquise* sont la collection de quantité de sottises de notre temps, qui n'ont pu exister que séparément, comme l'article du *Distrain* de *La Bruyère* [...] les *lois* de la *mode* sont aujourd'hui bien frivoles et bien ridicules [...] : *être ruiné*, par exemple, est du bon ton ⁴³.

En dépit des commentaires enthousiastes de Léa Gillon et de Benedetta Craveri, la révision des jugements antérieurs n'a pas été possible en l'absence d'une édition récente ⁴⁴. Notre époque devrait être sensible au dialogue éblouissant, à l'insolence des répliques, à la drôlerie des caractères mis en scène par Rose Delaunay. Il suffirait qu'une grande actrice s'empare des deux rôles principaux pour qu'éclate la *vis comica* de ces deux comédies pétillantes d'esprit.

⁴³ René-Louis DE VOYER DE PAULMY, marquis D'ARGENSON, *Notices sur les œuvres de théâtre*, H. LAGRAVE (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1966, vol. 42-43, t. 1, p. 442 et 444.

⁴⁴ Nous préparons une édition critique de ces deux comédies à paraître prochainement.

Bibliographie sommaire

- Les Divertissements de Sceaux*, Trévoux – Paris, Etienne Ganeau, 1712. Cité *Divertissements*.
- Suite des divertissements de Sceaux, contenant des chansons, des cantates et autres pièces de poésies. Avec la description des Nuits qui s'y sont données, et les comédies qui s'y sont jouées*, Paris, Etienne Ganeau, 1725. Cité *Suite des divertissements*.
- Une journée à la cour de la duchesse du Maine. Evocation d'un art de vivre où fête rimait avec esprit*, catalogue de l'exposition de Sceaux, Cécile DUPONT-LOGIÉ (éd.), Musée de l'Ile-de-France, Domaine de Sceaux, 2003. Cité *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*.
- BRILLON (Pierre-Jacques), *Journal de la maison du Maine (1717-1735)*, Paris, Bibliothèque de l'Institut, ms. 379-401, 29 vol. ; *Journal de Sceaux (1729-1736)*, Paris, Bibliothèque de l'Institut, ms. 402. Copie partielle effectuée par A. Panthier et conservée au musée de l'Ile-de-France. Cité BRILLON.
- DANGEAU (Philippe DE COURCILLON, marquis DE), *Journal. Avec les additions inédites du duc de Saint-Simon*, Paris, Eudore SOULIÉ, Louis DUSSIEUX, FEUILLET DE CONCHES *e.a.* (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1854-1860, 19 vol. Cité DANGEAU.
- FONTENELLE (Bernard LE BOVIER DE), *Œuvres*, Paris, Desaint, 1767. Cité FONTENELLE.
- HELLEGOUARC'H (Jacqueline), « Mélinade ou la duchesse du Maine. Deux contes de jeunesse de Voltaire : "Le crocheteur borgne" et "Cosi-sancta" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1978, n° 5, p. 722-735. Cité HELLEGOUARC'H.
- HÉNAULT (président Charles-Jean-François), *Mémoires*, François ROUSSEAU (éd.), Paris, Hachette, 1911. Cité HÉNAULT.
- HOUDAR DE LA MOTTE (Antoine), *Œuvres*, Paris, Prault, 1753. Cité HOUDAR (1753).
- HOUDAR DE LA MOTTE (Antoine), *Lettres, suivies d'un recueil de vers du même auteur*, [s.l.], [s.n.éd.], 1754. Cité HOUDAR (1754).

- JULLIEN (Adolphe), *La comédie à la cour : les théâtres de société royale pendant le siècle dernier*, Paris, Firmin-Didot, 1885. Cité JULLIEN (1885).
- JULLIEN (Adolphe), *Les Grandes Nuits de Sceaux : le théâtre de la duchesse du Maine d'après des documents inédits*, Paris, J. Baur, 1876. Reprint, Genève, Minkoff, 1978. Cité JULLIEN (1876).
- LUYNES (Charles-Philippe d'ALBERT, duc DE), *Mémoires sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, Louis DUSSIEUX, Eudore SOULIÉ (éd.), Paris, Firmin-Didot, 1860-1865, 17 vol. Cité LUYNES.
- MAUREL (André), *La duchesse du Maine, reine de Sceaux*, Paris, Hachette, 1928. Cité MAUREL.
- PALATINE (Elisabeth-Charlotte DE BAVIÈRE, duchesse d'ORLÉANS, dite Madame), *Lettres françaises*, Dirk VAN DER CRUYSSÉ (éd.), Paris, Fayard, 1989. Cité PALATINE (1989).
- PALATINE (Elisabeth-Charlotte DE BAVIÈRE, duchesse d'ORLÉANS, dite Madame), *Lettres de la princesse Palatine (1672-1722)*, Olivier AMIEL (éd.), Paris, Mercure de France, (« Le temps retrouvé »), 1985. Cité PALATINE (1985).
- PIÉPAPE (général Léonce DE), *La duchesse du Maine, reine de Sceaux et conspiratrice (1676-1753)*, Paris, Plon, 1910. Cité PIÉPAPE.
- POISSON (Georges), *Histoire et histoires de Sceaux*, Sceaux, [s.n.éd], 1969.
- POMEAU (René) *e.a.*, *Voltaire en son temps*, Paris, Fayard, 1995. Cité POMEAU.
- SAINT-SIMON (Louis DE ROUVROY, duc DE), *Mémoires*, Yves COIRAULT (éd.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1983-1987, 7 vol. Cité SAINT-SIMON.
- STAAL (Marguerite-Jeanne CORDIER DELAUNAY, dite Rose, baronne DE), *Mémoires écrits par elle-même*, Londres, [s.n.éd.], 1755. Cité STAAL.
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit), *Œuvres complètes*, Théodore BESTERMAN *e.a.* (éd.), Genève, Institut et Musée Voltaire, 1968-. Cité VOLTAIRE. Les lettres sont référencées par la mention D, suivie du numéro porté par cette lettre dans cette édition « définitive ».

Liste des auteurs

Facteur de clavecins, organiste et organologue spécialiste des instruments anciens à clavier, Alain ANSELM a enseigné l'organologie et publié divers articles spécialisés. Participant activement à la connaissance et à la protection du patrimoine instrumental français, il est membre du Conseil scientifique du musée de la Musique (Paris), et de la Commission supérieure des Monuments historiques.

François AZOUVI est directeur de recherche et d'études au CNRS. Après avoir longtemps travaillé dans le domaine de l'histoire des sciences du vivant, il consacre maintenant l'essentiel de ses recherches à l'histoire de la réception des doctrines philosophiques. Il a notamment publié : *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France, 1788-1804* (Paris, Vrin, 1991, en coll. avec Dominique Bourel) et *Descartes et la France. Histoire d'une passion nationale* (Paris, Fayard, 2002).

Docteur en musicologie, bibliothécaire honoraire du Conservatoire royal de musique de Liège, Maurice BARTHÉLEMY a publié de nombreux ouvrages sur la musique française de la première moitié du XVIII^e siècle (*André Campra (1660-1744)*; *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*). Il prépare actuellement un livre sur *La vie musicale à Paris sous la Régence*.

Maître de conférence en histoire moderne à l'Université de Paris 1, Katia BÉGUIN est l'auteur d'une thèse publiée sous le titre *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle* (Champ Vallon, 1999, rééd. 2003).

Directrice de recherche au CNRS (Centre de musique baroque de Versailles), Catherine CESSAC est l'auteur d'ouvrages sur Marc-Antoine Charpentier (Fayard, 1988 ; Amadeus Press, 1995), Elisabeth Jacquet de La Guerre (Actes Sud, 1995), Nicolas Clérambault (Fayard, 1998), *L'Œuvre de Daniel Danielis 1635-1696*, catalogue thématique (CNRS Editions, 2003).

Professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Jacques CORMIER est secrétaire général de la Société des amis de Robert Challe. Il a édité, en collaboration avec F. Deloffre, les *Illustres françaises* (Droz) et *Voltaire et sa « grande amie »* (Voltaire Foundation, 2003). Il a publié, avec M. Weil, la *Continuation* du *Don Quichotte* (Champion) et des *Lectures de Robert Challe* (1999).

Manuel COUVREUR est chercheur qualifié honoraire du FNRS et professeur à l'Université libre de Bruxelles. Ses travaux ont porté sur les rapports entre les diverses formes d'expression artistique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Doctorante en musicologie à l'université de Nancy 2, Anne DELVARE est également attachée au Centre de musique baroque de Versailles. Elle prépare une thèse sur Thomas-Louis Bourgeois, compositeur et chanteur du XVIII^e siècle, dont elle établit la biographie ainsi que le catalogue des œuvres.

Marianne DE MEYENBOURG est conservateur de bibliothèque au musée de l'Ile-de-France et est responsable du Centre de documentation spécialisé sur l'histoire et le patrimoine de la région parisienne. Elle travaille à la critique des sources écrites ou figurées de l'histoire du Domaine de Sceaux et a rédigé un guide du Domaine (coll. Itinéraires du Patrimoine).

Benoît DRATWICKI est titulaire de plusieurs prix d'histoire de la musique et d'esthétique obtenus aux CNR de Metz et de Paris et au CNSMDP. Il achève une thèse de musicologie sur l'œuvre de François Colin de Blamont. Depuis deux ans, Benoît Dratwicki est chargé de la coordination de la saison musicale du Centre de musique baroque de Versailles.

Marc FAVREAU, maître de conférences en Histoire de l'art moderne à l'université de Bordeaux, a soutenu sa thèse en 1994, la *Curiosité et le mécénat à Bordeaux au Grand Siècle (1598-1715)*. Depuis, il s'intéresse aux différentes formes de la collection (tapisseries de Louis XIV, trésors d'églises, ...) et aux arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles, tant en France qu'en Bordelais.

Ioana GALLERON-MARASESCU est maître de conférences à l'Université de Bretagne Sud et membre de l'équipe « Approches sérielles de la littérature » du CELLF (Paris IV – CNRS). Après une étude de la poésie mondaine pratiquée à la cour de Sceaux, ses travaux ont tenté de dégager une « théorie » de la frivolité au XVIII^e siècle. Elle poursuit actuellement ses recherches sur les productions romanesques, théâtrales et poétiques des Lumières.

Jean-Philippe GROSERRIN est maître de conférences à l'Université de Toulouse II-Le Mirail. Membre de l'Equipe littéraire de recherche sur la première modernité (Toulouse II) et du Groupe d'étude des moralistes (Paris IV), il a consacré ses recherches à Fénelon et l'éloquence sacrée ainsi qu'à la tragédie déclamée et en musique (1675-1730). Il a publié une édition commentée des textes d'Houdar de La Motte sur le théâtre (Paris, Champion, 2002).

Nathalie LECOMTE est historienne de la danse, enseignante et chercheur indépendant. Elle fut membre de l'Atelier d'étude du théâtre baroque de France et a collaboré au *Dictionnaire de la Musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* de M. Benoît. Elle a aussi travaillé au *Dictionnaire de la danse* (Larousse, 1999) et au *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Fayard, 2003).

Nina LEWALLEN est docteur en histoire de l'art de l'université de Columbia et maître de conférence en histoire de l'architecture à l'université d'Auburn. Après une thèse intitulée *The aristocratic town house in Regency Paris : hôtel du Maine and hôtel de Matignon*, elle consacre à présent ses travaux au mécénat artistique et architectural de la duchesse du Maine.

Nicole MASSON est professeur de Littérature française du XVIII^e siècle à l'Université de Poitiers où elle dirige le groupe de recherches ADONI (Analyse de Documents, Numérisation et Interprétation). Elle est spécialiste de la poésie fugitive à laquelle elle a consacré un ouvrage (Champion, 2002). Editrice de Voltaire pour les *Œuvres complètes* (Oxford), elle est aussi la présidente de la Société Rétif de La Bretonne.

Fondateur du Groupe d'étude du XVIII^e siècle, Roland MORTIER est professeur émérite de l'Université libre de Bruxelles et membre de l'Institut de France. Il est notamment l'auteur des ouvrages *Diderot en Allemagne* et *La poésie des ruines en France*.

François MOUREAU est professeur de littérature du XVIII^e siècle à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Outre sa thèse (*Dufresny auteur dramatique, 1657-1724*, Klincksieck, 1979), il a publié sur le théâtre italien en France (*De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Klincksieck, 1992) et des études consacrées à des artistes comme Watteau (1984) et Claude Gillot (1999).

Fabrice PREYAT est docteur de l'Université libre de Bruxelles et chargé de recherches du FNRS. Ses travaux envisagent les rapports entre mécénat religieux, littérature et théologie. Après une thèse consacrée au *Petit Concile de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV* (à paraître), il mène actuellement des recherches sur les conditions d'émergence de l'écrivain catholique (XVII^e-XIX^e siècles).

Attaché de Conservation au musée de l'Ile-de-France, Domaine de Sceaux, Gérard ROUSSET-CHARNY a été commissaire de plusieurs expositions et est l'auteur de nombreux ouvrages (*Jardins en Ile-de-France, dessins d'Oudry à Carmontelle; Les Palais parisiens de la Belle Epoque*). Il consacre actuellement ses recherches à la sculpture du domaine de Sceaux, aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Docteur de la faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles, Eric VAN DER SCHUEREN mène des recherches sur la littérature française du XVII^e siècle et prépare une édition des œuvres complètes de Valentin-Esprit Fléchier. Il a entre autres fait paraître *Les sociétés et les déserts de l'âme. Approche sociologique de la retraite spirituelle dans la France du XVII^e siècle* (Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2001).

Table des matières

Introduction	
Catherine CESSAC et Manuel COUVREUR	7
La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine	
Roland MORTIER	11
Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIII ^e siècle	
Katia BÉGUIN	23
Complot contre l'Etat et opinion publique	
La duchesse du Maine et la conspiration de Cellamare (1718-1720)	
François MOUREAU.....	37
L'inventaire après décès de la duchesse du Maine	
Etudes et commentaires	
Marc FAVREAU	51
La duchesse du Maine : une mécène d'architecture entre deux siècles	
Nina LEWALLEN.....	65
Le duc et la duchesse du Maine	
Princes bâtisseurs, protecteurs de Germain Boffrand	
Gérard ROUSSET-CHARNY	81
La duchesse du Maine et la musique	
Catherine CESSAC.....	97

François Colin de Blamont à la cour de Sceaux : le jeu des influences et des rencontres Benoît DRATWICKI.....	109
Un curieux divertissement pour la onzième Grande Nuit de Sceaux : <i>Le comte de Gabalis</i> , de Beauchamps et Bourgeois Anne DELVARE.....	117
Les clavecins de la duchesse du Maine : lecture des inventaires et approche organologique Alain ANSELM.....	121
Un maître à danser à la cour de Sceaux : Claude Balon Nathalie LECOMTE.....	127
Maître des divertissements ou trouble-fête ? Charles-Claude Genest et le <i>Petit Concile</i> à la cour de la duchesse du Maine Fabrice PREYAT.....	137
Une duchesse cartésienne ? François AZOUVI.....	155
L'almanach de 1721 et l'emblème de la Mouche à miel Marianne DE MEYENBOURG.....	161
<i>Les Divertissements de Sceaux</i> face à la querelle des Anciens et des Modernes Ioana GALLERON-MARASESCU.....	177
Entre création individuelle et collective, la poésie fugitive à la cour de Sceaux Nicole MASSON.....	189
Chaulieu à Châtenay et à Sceaux Maurice BARTHÉLEMY.....	197
La tragédie biblique à Sceaux : le <i>Joseph</i> de Charles-Claude Genest (1706) Eric VAN DER SCHUEREN.....	209
Voltaire chez la duchesse ou Le goût à l'épreuve Manuel COUVREUR.....	231
La duchesse du Maine et la <i>simplicité</i> du théâtre tragique Sur la réfection de la tragédie grecque, de Malézieu à La Motte Jean-Philippe GROSPERRIN.....	249
Les deux dernières comédies de M ^{me} de Staal-Delaunay Portrait ou pamphlet ? Jacques CORMIER.....	265

Bibliographie sommaire	279
Liste des auteurs	281
Table des matières	285

Crédits photographiques

Berlin, Kunstbibliothek

Paris, Bibliothèque nationale de France

Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Sceaux, Musée de l'Ile-de-France (photos Lemaître et Chain)

Versailles, Bibliothèque municipale

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celui-ci est reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mise en ligne par les Bibliothèques; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici.

Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (EDITIONS@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

1. les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
2. l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.