

VOLTAIRE CHANTEUR, CHANTÉ ET CHANSONNIER :
LA CHANSON DANS L'ESTHÉTIQUE VOLTAIRIENNE

Christophe Paillard

Ferney-Voltaire, LIRE (UMR 5611)

— Ne trouvez-vous pas que la langue française se prête peu à la poésie ? dit Astolphe au Directeur des Contributions. Je trouve la prose de Cicéron mille fois plus poétique.

— La vraie poésie française est la poésie légère, la chanson, répondit du Châtelet.

— La chanson prouve que notre langue est très musicale, dit Adrien.

Balzac, *Illusions perdues*.

Dans tous les manuscrits de sa *Relation du voyage de Monsieur de Voltaire à Paris, et de sa mort*, le secrétaire de Voltaire, Jean-Louis Wagnière, décrit la joie qui s'empara de son maître lorsque celui-ci quitta Ferney le 5 février 1778 pour retrouver la capitale qu'il n'avait pas revue depuis près de trente ans : « [je] ne l'ai jamais vu d'une humeur plus agréable ; il avait été d'une gaieté charmante [...]. Il reposait dans sa voiture qui était une espèce de dormeuse ; il lisait des moments et moi d'autres ; *il chantait*, s'amusait à raisonner avec moi et à me faire des contes à mourir de rire »¹. Lorsqu'il édita cette *Relation*, Jacques-Joseph-Marie Decroix la réécrivit pour en expurger les anecdotes qu'il jugeait indignes de son idole. Entre autres mutilations, il supprima l'allusion au Voltaire chantant dans son carrosse, transformant les deux dernières phrases comme suit : « Quelquefois il lisait ; d'autres fois c'était à mon tour à lire ; tantôt il s'amusait à raisonner avec moi, tantôt à faire des contes à mourir

1 C'est nous qui soulignons. Voir les quatre manuscrits, dont les trois premiers sont autographes et dont le quatrième est une copie : Moscou, Archives de la politique extérieure de l'Empire russe (AVPRI), F. 2, Op. 2/8a, n° 48, f. 1-31 ; Moscou, Archives russes d'État des actes anciens (RGADA), F. 1261, Op. 1, n° 2996, f. 1-44 ; Paris, BnF, n.a.fr. 25139, f. 28-53 ; Genève, Institut et Musée Voltaire (IMV), MS-18.

de rire »². Cette suppression n'est pas anodine. Dans la hiérarchie des valeurs de Decroix, Voltaire pouvait raisonner, lire et conter à loisir mais non pas chanter, tant la chanson populaire passait aux yeux de cet éditeur pour être un art léger, sinon vulgaire. La hiérarchisation des beaux-arts au siècle des Lumières faisait la part belle aux arts du langage, jugés supérieurs aux arts musicaux ; et à l'intérieur de cette dernière catégorie, la chanson, « objet de si minime valeur apparente »³, n'était jamais mentionnée, contrairement au chant, à l'opéra ou à la symphonie. Sans doute faut-il interpréter ce dénigrement comme une conséquence du « rejet de la chanson par la haute poésie »⁴. L'éditeur et ami de Boileau prétendit qu'il n'avait jamais composé de chansons que sous l'effet de la maladie, dédaignant ces créations frivoles sitôt qu'il s'était rétabli : « Il était malade de la fièvre, et toutes les fois que l'accès le prenait, il s'imaginait être condamné à faire des couplets sur une chanson, qu'il avait ouï chanter au célèbre Savoyard. L'accès étant passé, il était délivré de cette idée, et ne songeait plus à la chanson »⁵. Fontenelle n'affirmait-il pas des « chansons » que c'est une « espèce qui pourra bien périr, et à laquelle on ne fait pas grande attention »⁶ ? C'est dire que la chanson se voyait réduite à un genre mineur et peu digne de considération. N'est-il pas significatif que les dictionnaires du siècle des Lumières rapportent que, selon l'usage du Grand Siècle, le substantif « chanson », par-delà son sens premier, signifie « bagatelle » (*Nouveau dictionnaire françois* de Richelet), « sornette, discours qui n'est point vray, ou qui ne sert à rien, raison impertinente » (*Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1694), « sornette, discours, ou raison frivole » (*Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1762, 1798, 1835 et 1932-1935) ? Lorsqu'on met en perspective le rapport de Voltaire à la musique, on évoque ordinairement son activité de librettiste d'opéra sans étudier celles de chansonnier, d'amateur de

2 *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages par Longchamp et Wagnière, ses secrétaires; suivis de divers écrits inédits de la marquise du Châtelet, du président Hénault, de Piron, Darnaud Baculard, Thiriot, etc., tous relatifs à Voltaire* [édités par J.-M. Decroix et A.-J.-Q. Beuchot], Paris, Aimé André, 1826, 2 vol., t. I, p. 122.

3 F. Moureau (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1995, notice « Chanson », p. 296-318 (ici p. 297).

4 Lieven d'Hulst, *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830)*, Louvain, Presses de l'université de Louvain, 1987, p. 51.

5 Note de Claude Brossette, fréquemment reprise dans les diverses éditions de Boileau : voir les *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissemens historiques, donnez par lui-même*, Amsterdam, David Mortier, 1718, 2 vol., t. I, p. 418. Brossette évoque ici l'œuvre de Philippot, dit « le Savoyard », qui fit paraître à Paris en 1665 un *Nouveau recueil des Chansons du Savoyard par luy seul chantées à Paris*, que Boileau cite dans la neuvième de ses *Satires* et dans le *Dialogue des héros de roman* (*Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 51 et p. 461).

6 Bernard de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), dans *Œuvres de Fontenelle, des Académies françoise, des sciences, des belles-lettres, de Londres, de Nancy, de Berlin et de Rome*, Paris, Jean François Bastien et Servières, 1790-1792, 8 vol., t. V, p. 302.

la chanson et de chanteur amateur⁷. On comprend dès lors que Decroix ait refusé d'accréditer l'idée d'un auteur chantant à tue-tête dans son carrosse. Pour autant, cette forme d'art populaire imprégnait toutes les couches de la société des Lumières. Dès le début de sa carrière, Voltaire ne s'est-il pas imposé comme un chansonnier réputé⁸ ? N'a-t-il pas été fréquemment mis en chanson ? Et n'a-t-il pas conféré une valeur esthétique à ce type d'expression artistique ? Par-delà la représentation traditionnelle qui consiste à le dépeindre comme l'adepte du bon goût à la française, du goût de cour, noble et relevé, son goût de la chanson prouve qu'à l'image de son siècle, il a su priser et s'approprier des formes d'art moins élitistes.

LE STATUT POÉTIQUE DE LA CHANSON DANS L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES

La chanson constituait au siècle des Lumières une forme d'art éminemment populaire⁹, adjectif désignant moins ici la qualité de ce qui ressortit au *vulgum pecus* que le fait d'être usité et répandu dans toutes les couches de la population¹⁰. « On chantait beaucoup au XVIII^e siècle, peut-être plus que de nos jours », note Béatrice Didier¹¹. Nul art n'était plus diffusé « dans toutes les couches de la société », de sorte que « les mélodies à succès purent se propager rapidement et s'adapter à des contextes de réception très divers »¹². On a pu ainsi « constater la diffusion pour ainsi dire circulaire de la chanson, non seulement en ville, mais même dans les campagnes les plus éloignées »¹³. Un des rédacteurs des *Mémoires* dits *de Bachaumont* ne note-t-il pas d'une chanson qu'« elle est parvenue jusqu'aux extrémités de la France. Elle se chante jusque dans les villages ; et l'on ne peut se transporter nulle part sans l'entendre »¹⁴ ? Dans une

7 Dans son ouvrage intitulé *Musique et littérature au XVIII^e siècle* (Paris, PUF, 1998, p. 97-106), Belinda Cannone n'évoque ainsi jamais la chanson.

8 Nous prenons ce terme au sens du XVIII^e siècle : « Faiseur ou faiseuse de chansons » (*Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1762). Voir la notice « Chansonnier » dans M. Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 126 : « Auteur de chansons, qu'il en soit ou non l'interprète, surtout de celles dont les paroles ont été adaptées à un *timbre*, autrement dit à la musique d'une chanson ».

9 Sur le statut de la chanson dans la civilisation des Lumières, voir Rolf Reichardt et Herbert Schneider, « Chanson et musique populaire devant l'histoire à la fin de l'Ancien Régime », *Dix-huitième siècle*, n° 18 (1986), p. 117-143, et Annette Keilhauer, *Das französische Chanson im späten Ancien Régime*, Hildesheim, G. Olms, 1998.

10 Voir Daniel Roche, *Le Peuple de Paris*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 225-227, et Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime. 2. Culture et société*, Paris, A. Colin, 1984, p. 283-285.

11 Béatrice Didier, *Le Siècle des Lumières*, Paris, MA Éditions, 1987, entrée « Chanson », p. 77-78.

12 M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 203-206 (ici p. 204).

13 F. Moureau (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, op. cit., p. 298-299.

14 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* [désormais *Mémoires secrets*], 15 octobre 1768, Londres, John Adamson, 1784-1789, 36 vol., t. IV, p. 119.

société foncièrement inégalitaire, la chanson constituait le principal point de croisement entre la culture de l'élite et celle du peuple, le monde de la ville et celui des campagnes. S'il arrivait à un auteur d'employer dans une comédie le timbre d'un air traditionnel¹⁵, il arrivait *a contrario* « qu'un air d'opéra, d'opéra-comique, de pastorale répété par tous devienne une chanson populaire »¹⁶. Pour autant, ce genre a été peu étudié comme le souligne Nicholas Cronk : « La chanson française du XVIII^e siècle reste méconnue et elle a été peu étudiée, ou, plus exactement, elle n'est que trop partiellement connue et étudiée »¹⁷.

Les théoriciens du XVIII^e siècle s'accordent en règle générale sur deux points : les chansons des Modernes emportent l'avantage sur celles de l'Antiquité, et les chansonniers français surpassent ceux des autres pays européens. La chanson constituerait par là-même l'expression emblématique de la civilisation de la France des Lumières. Fontenelle établit clairement la première supériorité dans un passage de son discours *Sur les Anciens et les Modernes*, qui semble avoir inspiré Voltaire, en remarquant des chansons que « nous en avons une prodigieuse quantité, toutes pleines de feu, et d'esprit ; et je maintiens que si Anacréon les avait sues, il les aurait plutôt chantées que les siennes »¹⁸. D'autres auteurs constatent également la prégnance de la chanson dans la culture des Lumières et la supériorité des chansonniers français. Pour donner un usage proverbial de ce substantif, le *Dictionnaire* de Furetière note que les « Français mettent tout en chanson »¹⁹. Selon La Harpe, « on peut assurer qu'il n'y a pas eu en France un seul événement public de quelque nature qu'il fût, qui n'ait été la matière d'un couplet ; et le Français est le peuple chansonnier par excellence »²⁰. « De l'avis général, même à l'étranger, les Français étaient considérés comme les

15 Notamment la « Romance » de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, acte II, scène 4, sur le timbre de « Marlborough s'en va-t-en guerre ». Mozart n'a-t-il pas composé, en 1781 ou 1782, *Zwölf Variationen in C über das französische Lied "Ah, vous dirais-je Maman"* ? Fils d'une mère française et élevé par une gouvernante de la même nationalité, Tchaïkovski composera au XIX^e siècle certains passages de *Casse-Noisette* en s'inspirant de *Cadet Roussel* et de *Bon voyage, Monsieur Dumollet*.

16 B. Didier, *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 77. L'air du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, « Allons danser sous les ormeaux », est devenu une chanson populaire en Suisse romande : voir François Jacob, *Le Concert de Lausanne. Gustave Doret et Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 2006.

17 Nicholas Cronk, « Public and Private Poetry », dans T. Pratt et D. McCallam (dir.), *The Enterprise of Enlightenment. A Tribute to David Williams from his Friends*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 225-243 (ici p. 239 : « The eighteenth-century French chanson remains poorly known and little studied; or, to be more precise, it is still only partially known and studied »).

18 *Œuvres de Fontenelle, op. cit.*, t. V, p. 302.

19 Voir l'édition de ce *Dictionnaire universel* augmentée et corrigée par Basnage de Beauval et par Brutel de la Rivière, La Haye, 1727, 4 vol., t. I, s. p., notice « Chanson ». Jugement partagé par les *Mémoires secrets dits de Bachaumont (op. cit., t. V, p. 134)* à la date du 3 juillet 1770 (« Le Français met tout en chanson »).

20 Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Dijon, V. Lagier et Frantin, 1820-1821, 18 vol., t. VIII, p. 103.

plus doués pour la chanson »²¹. L'article « Chanson » du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau note ainsi que :

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes espèces, selon le génie et le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tou[r] et la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace et la finesse des paroles ; quoique pour l'ordinaire l'esprit et la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment et la volupté. Ils se sont plus à cet amusement et y ont excellé dans tous les temps, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, et le pays produit d'excellent vin ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse²² ?

Voltaire souscrit entièrement à ces jugements comme l'avaient souligné ses amis, contemporains ou disciples : « Voltaire a dit avec raison qu'il n'y avait point de peuple qui eût un aussi grand nombre de jolies chansons que le peuple français ; et cela doit être, s'il est vrai qu'il n'y en ait pas de plus gai »²³. L'imposition des chansons n'est-elle pas un des moyens suggérés par un protagoniste de *L'Homme aux quarante écus* pour renflouer les finances publiques du royaume, tant l'assiette fiscale serait étendue ? Un conseiller « proposa d'établir l'impôt unique sur les chansons et sur le rire, attendu que la nation était la plus gaie du monde, et qu'une chanson la consolait de tout »²⁴. Dans un article écrit pour la *Gazette littéraire de l'Europe*, le 6 juin 1764, Voltaire affirme « que nous avons dans notre langue un nombre prodigieux de chansons plus délicates et plus ingénieuses que celles de Pétrarque ; et nous sommes si riches en ce genre que nous dédaignons de nous en faire un mérite »²⁵. L'expression est significative. Quoiqu'en ait pensé Decroix, Voltaire ne méprisait pas la chanson : il la prisait comme une forme d'expression raffinée constituant une marque insigne de la supériorité culturelle des Lumières sur les périodes d'obscurantisme les ayant précédées. Voltaire réaffirmera ce fait dans une lettre à La Harpe le 19 avril 1772 qui semble avoir inspiré le jugement du *Lycée* mentionné ci-dessus : « Une ode après tout est une chanson, c'est un des attributs de la joie. Des chansons qui ne sont point faites pour être chantées

21 M. Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., notice « Chanson », p. 125-126 (ici p. 126).

22 J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol., t. V, p. 693.

23 J.-F. de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., t. VIII, p. 101.

24 *OCV*, t. 66 (1999), p. 331.

25 M, t. 25, p. 186-187. Et Voltaire de donner en exemple la chanson d'Antoine Ferrand, « Oiseaux, si tous les ans vous quittez nos climats », pour conclure : « Je ne crois pas qu'il y ait dans Pétrarque une seule chanson qu'on puisse opposer à celle-ci ».

ressemblent à ces titres de conseiller du roi donnés à des gens qui n'ont jamais conseillé personne. Nous avons dans notre langue des couplets sans nombre qui valent bien ceux des Grecs, et qu'Anacréon aurait chantés lui-même, comme on l'a déjà dit très justement » (D17702).

L'esthétique de l'époque ne dénigrait donc pas ce genre, tant s'en faut : elle « attache souvent autant d'importance aux petits vers, aux chansons, aux mascarades et comédies de société qu'aux grandes œuvres »²⁶. Comment rendre compte du prestige de la chanson dans la culture du siècle des Lumières en général et dans l'esthétique voltairienne en particulier ? Force est de partir de la définition de ce terme qui l'assimile d'emblée à l'expression poétique. L'arrière-fond conceptuel ayant assuré la réduction de la musicalité chansonnière à la poéticité apparaît sur le fond de la citation précédente de Voltaire. Les théoriciens des Lumières identifient la chanson à l'« ode », que les deux premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* définissent sans référence explicite au « chant », à la mélodie ou à la « musique », malgré l'évocation du genre « lyrique » : c'est une « Sorte de poème lyrique divisé par strophes ou stances de mesme mesure, & dont ordinairement le stile doit estre noble & eslevé » ou une « Sorte de Poème lyrique, qui dans la Poësie Française est divisé par Strophes ou Stances de même mesure & de même nombre de vers, & dont ordinairement le style doit être noble & élevé ». Seule l'édition de 1798 rappelle que l'ode « étoit chez les Anciens un Poème lyrique, c'est-à-dire, fait pour être chanté ». Cette précision s'imposait : au cours du XVIII^e siècle, l'adjectif *lyrique* perdit son sens propre et premier, désignant un poème destiné à être déclamé sur l'accompagnement d'une lyre, pour en venir à désigner la musicalité du vers et sa capacité à exprimer les sentiments avec intensité²⁷. Clair est dès lors le cheminement conceptuel et lexical ayant déterminé la réduction de la chanson au champ poétique : elle renvoie à l'« ode », c'est-à-dire à la poésie lyrique, le lyrisme désignant *in fine* une forme poétique détachée de la « musique ». Comme le note le musicologue Conrad Laforte en songeant probablement aux théoriciens du siècle des Lumières, « on se plaît souvent à dire qu'à l'origine toute poésie était chantée. En fait, la chanson est une sorte de poème destiné au chant. *Bien des poètes lettrés ont souvent préféré l'appeler*

26 Marguerite Glotz et Madeleine Maire, *Salons du XVIII^e siècle*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1949, p. 28.

27 Sur cette évolution sémantique, voir l'entrée « Lyrique » du *Trésor de la langue française* (Paris, CNRS, puis CNRS et Gallimard, 1971-1994, 16 vol., t. XI, p. 91), qui renvoie à la définition donnée par Charles Batteux en 1755 dans ses *Principes de littérature*, livre III, chap. 7 : « se dit des poésies qui expriment les sentiments intimes du poète ». Dans *l'Éloge lyrique de M. de Voltaire* (Lyon, s.n., 1779) d'Antoine Alexandre Robert Benech, cet adjectif est pris au sens actuel : « Jeune il [Voltaire] donna l'essor à sa verve lyrique » (p. 9).

ode sans l'accompagner nécessairement de mélodie. Mais la chanson populaire a toujours été chantée et continue de l'être »²⁸.

L'identification de la « chanson » à l'« ode » rend ainsi compte de sa réduction au genre poétique. Selon l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie française*, la « chanson » désigne des « paroles en vers que l'on chante sur quelque air ». Les éditions de 1762 et de 1798 vont plus loin encore dans l'assimilation de la chanson à la poésie. Selon la première, les chansons ne sont plus des « paroles en vers... » mais des « vers que l'on chante sur quelque air ». Fait significatif, l'édition de 1798 donne la définition suivante : « CHANSON. s. f. Genre de poésie. Vers que l'on chante sur quelque air ». La « chanson » se trouve ici purement et simplement assimilée au genre poétique. Dans une esthétique accordant la primauté aux arts du langage, une grande part de son prestige tenait donc à ce qu'elle était considérée comme relevant de la poéticité plutôt que de la musicalité. Les vers constituent la détermination essentielle de la chanson, dont la mélodie serait le simple accompagnement ou la détermination accidentelle. La plupart des auteurs s'accordaient sur ce point. Selon le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, la chanson est une « Espèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maitresse, et même seul, pour éloigner, quelques instants, l'ennui si l'on est riche ; et pour supporter plus doucement la misère et le travail, si l'on est pauvre »²⁹. Définition significative : l'air musical ne serait qu'*ajouté* à la poéticité constitutive de la chanson en tant que genre spécifique. Plutôt qu'au lyrisme, le *Dictionnaire* de Richelet rattache quant à lui la « chanson » à une forme de poésie populaire : « Petite pièce de vers aisés, simples, et naturels, que l'on chante sur quelque air ». On perçoit ici la distance qui sépare nos conceptions esthétiques de celles du siècle des Lumières. « De la musique avant toute chose », « De la musique encore et toujours ! ». Derrière l'*Art poétique* de Verlaine et le symbolisme, nous serions enclins à juger que la musicalité fonde l'essence de la poéticité ; le siècle des Lumières considérait au contraire la poésie comme constitutive de la musicalité de la chanson.

Les théoriciens de l'époque s'accordaient ainsi quasiment tous à rattacher la chanson à l'art poétique. Si celle-ci ne jouissait certes pas du prestige des poésies épique ou tragique, la gloire que le siècle des Lumières accordait aux Muses rejaillissait sur elle jusqu'à la constituer en tant qu'objet littéraire à part entière. Ce fait explique qu'elle faisait partie intégrante des pratiques d'écriture des

²⁸ Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française : classification de la chanson folklorique française*, 2^e éd., Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1993, p. 5. Nous soulignons.

²⁹ J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 690.

littérateurs de l'époque. L'autorité de Boileau était convoquée : un vers célèbre de l'*Art poétique* ne proclamait-il pas qu'« il faut, même en chansons, du bon sens et de l'art »³⁰ ? On songe bien sûr aux sociétés du Caveau, le premier et le second Caveau, libertines, festives et surtout chantantes ; aux spectacles de la Foire³¹, puis à ceux de l'Opéra-Comique³² ; aux chansons de Piron, de Charles Collé, de Crébillon fils, de Moncrif, de Pierre Laujon, de Charles-François Panard, surnommé le « La Fontaine de la chanson »³³, de Jean-Joseph Vadé, qui n'est pas sans rapport avec le *Guillaume Vadé* de Voltaire, ou de l'abbé de L'Attaignant, ainsi qu'aux innombrables « chansonniers » ou recueils de chansons qui étaient très populaires³⁴. La chanson participait pleinement des pratiques littéraires du siècle des Lumières.

Dans le cadre de cette esthétique, deux arguments abondaient dans le sens de la réduction de la chanson à la poésie. Le fait que les paroles plutôt que la mélodie étaient considérées comme constitutives de la chanson s'explique aisément dans la mesure où les auteurs étaient moins ce que nous appellerions aujourd'hui

- ³⁰ Boileau, « Chanson à boire que je fis au sortir de mon cours de philosophie, à l'âge de dix-sept ans », et « Chanson à boire faite à Bâville, où estoit le père Bourdaloue », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 241 et 253, et l'*Art poétique*, chant II, p. 167.
- ³¹ Voir Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol., et Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, SVEC 2002:10*.
- ³² Voir notamment Ph. Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992 ; Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Mardaga, 1992 ; Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.
- ³³ Voir Arsène Houssaye, *Portraits du dix-huitième siècle. Deuxième série*, Paris, Victor Lecou, 1854, p. 384, et Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864-1868, 14 vol., t. VII, p. 371. L'expression dérive de Marmontel qui décrivait Panard comme le « La Fontaine du vaudeville » (*Mémoires secrets*, 5 juillet 1765, *op. cit.*, t. II, p. 208).
- ³⁴ Entre autres exemples, citons, d'après le Catalogue collectif de France : *La Clé des chansonniers* de J.-C. Ballard (Paris, 1717, 2 vol.), l'*Almanach dansant chantant contenant plusieurs rondes et autres chansons nouvelles sur les plus beaux airs* (Paris, Duchesne, ca 1753), l'*Almanach de table chantant, ou Les Plaisirs de Bacchus* (Paris, Duchesne, ca 1753), les *Chansons joyeuses, mises au jour par un ane-onyme, onissime – Nouv. éd. considérablement augm. et avec de grands changemens qu'il faudroit encore changer* (« Paris Londres Ispahan seulement, 1765, de l'Imprimerie de l'Académie de Troyes »), *Le Chansonnier français, ou recueil de chansons, ariettes vaudevilles et autres couplets choisis* (s.l., s.n., 1760, 8 vol.), *Le Petit Chansonnier français ou Choix des meilleures chansons sur des airs connus* (de Sautreau de Marsy[?], 2 vol., 1778-1780, Genève, pour le premier volume, et Genève et Paris, Duchesne pour le second volume), *Le Plus Joli Chansonnier françois en quatre parties* (Paris, Desnos, 1787), *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-comique contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent, enrichies d'estampes en taille-douce avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume, recueillies, rev. et corr. par Mrs Le Sage et d'Orneval* (Paris, Gandouin [Étienne Ganeau], 1737, 10 vol.), *le Théâtre de M. Favart* (Paris, Duchesne, 1763-1772, 10 vol.), *Les Parodies du nouveau théâtre italien, ou Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens italiens ordinaires du Roy, avec les airs gravés* (Paris, Briasson, 1738, 4 vol.), le *Chansonnier* manuscrit de Maurepas (voir *Chansonnier historique du XVIII^e siècle formé avec la collection Clairambault-Maurepas. Le règne de Louis XVI*, éd. Émile Raunié, Paris, A. Quantin, 1884, 2 vol.), etc. Les éditions ici indiquées ne sont pas nécessairement les premières.

des chansonniers que des paroliers³⁵. Ils plaquaient sur un timbre populaire – comptine, chanson à boire, chanson d'amour, voire chanson spirituelle – des vers qui en altéraient le sens, créant ainsi une nouvelle chanson³⁶. L'air rebattu n'avait donc rien de novateur ; il ne valait qu'en qualité d'accompagnement de vers originaux, une seule et même mélodie servant de support aux chansons les plus diverses. Les gazettes et nouvelles à la main, les recueils de poésie et les éditions du *Mercur*e étaient truffés de ces vers à chanter « sur l'air de... ». Le second argument rattachant la chanson à la littérature tient à l'usage qu'on en faisait dans la comédie. On pense, bien sûr, aux divertissements et aux intermèdes, déterminations certes exogènes à la pièce dans la mesure où l'auteur reprenait un timbre populaire ou déléguaient la composition de l'air à un musicien, mais qui étaient cependant essentielles au théâtre en tant qu'éléments constitutifs de sa scénographie : citons à preuve « L'embarquement est divin » de *L'Île des esclaves* de Marivaux ou le « Et Voltaire est immortel » du *Figaro* de Beaumarchais. Le siècle des Lumières fut extrêmement créatif en la matière. Nous lui devons la plupart des chansons traditionnelles qui font aujourd'hui encore le charme des enfants : *Ah ! vous dirais-je, maman*, *Au clair de la lune*, *Cadet Roussel*, *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*, *Le Bon Roi Dagobert*, *Marlborough s'en va-t-en guerre* et autres comptines.

PRATIQUE VOLTAIRIENNE DE LA CHANSON : VOLTAIRE CHANSONNIER

La culture musicale de Voltaire était plus étendue qu'on ne l'a prétendu. On le savait en ce qui concerne l'opéra, genre noble s'il en est, pour lequel il a composé plusieurs livrets³⁷. Son rapport à la chanson n'a cependant guère retenu l'attention des études voltairistes³⁸. Il connaissait bien ce genre, qu'il a pratiqué dès son entrée en lice sur la scène littéraire : « Dans la masse des chansons et couplets de toutes sortes accompagnant les débuts de la Régence, on lui en donne un certain nombre qui ne nous sont pas parvenus »³⁹. N'a-t-il pas

35 Le *Dictionnaire* de Littré signale ce mot comme un « néologisme. Nom donné par Castil-Blaze aux auteurs des paroles dans les pièces à mettre en musique, parce qu'il prétendait que le poète y devait être l'esclave du musicien, et fournir seulement des paroles propres à être chantées ». En guise d'attestation, Littré donne l'exemple suivant emprunté à Castil-Blaze : « Voici comment le parolier [Voltaire] exhale sa mauvaise humeur au sujet de ce contretemps [son opéra de *Samson* refusé] : je dis le parolier et non pas le poète ; car les livrets de Voltaire sont ce qu'on peut imaginer de plus misérable ».

36 Nombre de ces chansons du XVIII^e siècle sont répertoriées par Conrad Laforte dans *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, t. VI, *Chansons sur des timbres* [désormais *Catalogue*], nulle édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1983.

37 Voir à ce propos le recueil dirigé par F. Jacob, *Voltaire et l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

38 Voir néanmoins la belle notice « Chanson » de Sylvain Menant, dans *Inventaire Voltaire*, p. 231-232.

39 *VST*, t. I, p. 69.

dû son premier embastillement au fulgurant succès des *J'ai vu*, pièce satirique tournée contre le Régent qui lui fut faussement attribuée⁴⁰ ? Il s'est imposé en tant que parolier dès sa prime jeunesse. Un *Appendice* des *Œuvres complètes* recense les « Poèmes de Voltaire repérés dans les Chansonniers Clairambault et Maurepas », dont *Le Janséniste et le moliniste*, *Le Cadenat* [sic], la *Courcillonade*, les *Vers* [« Usé du jeu que pratiquait Socrate »], *Le Parnasse*, les *Vers* [« Tristes et lugubres objets »]⁴¹, la *Chanson* [« De l'État sujet inutile »]⁴², l'*Épigramme* [« Non, monseigneur, en vérité »], le *Regnante puero*, les *Vers d'Arrouet. Au sujet du Ceinturon que Madame d'Averne donna au Régent* ou les *Vers de Mr Harouet. À M. Racine, sur son Poème sur la Grâce*⁴³. Sans doute ces pièces constituaient-elles des morceaux versifiés plutôt que des chansons à proprement parler mais leur inscription dans un chansonnier donne à entendre qu'elles auraient pu être chantées⁴⁴. À tout le moins, force est de constater la parenté de l'œuvre poétique du jeune Voltaire avec les chansons qui piquaient la curiosité du public et faisaient scandale à l'époque de la Régence⁴⁵.

Un demi-siècle plus tard, Voltaire conservera à Ferney divers recueils de chansons, dont le célèbre ouvrage de Jean-Benjamin de Laborde, prisé par les

⁴⁰ M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 297.

⁴¹ Selon les éditeurs contemporains, « ce poème, connu sous le titre *Les J'ai vus* [sic], n'est pas de Voltaire, mais il lui fut souvent attribué à l'époque de la Régence » (OCV, t. 1B [2002], p. 514).

⁴² Le *Chansonnier Clairambault* attribue cette chanson à Voltaire : « On croit ce couplet d'Harouet [sic], et sur le sujet de sa prison ». Les éditeurs contemporains notent cependant qu'il « n'existe aucune preuve qui permettrait d'attribuer cette chanson à Voltaire » (OCV, t. 1B, p. 514).

⁴³ Voir OCV, t. 1B, p. 513-515.

⁴⁴ Voir Paul d'Estrée, « Les origines du *Chansonnier* de Maurepas », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3 (1896), p. 332-345.

⁴⁵ Voir N. Cronk, « Public and Private Poetry », art. cit., p. 242 : « what is abundantly clear is that these examples of Voltaire's early poems share the subject-matter and therefore the allusive tone of contemporary songs and it is no wonder that both *Le Janséniste* et le *moliniste* and *À Mademoiselle Duclos* (under the title of the *Courcillonade*) were recorded in the *Recueil Clairambault* along with other 'songs' of the period. Further research could well produce further such parallels between Voltaire's early poetry and contemporary songs. [...] The nature of a possible relationship between the poem and the chanson needs to be further explored. Even if the connection between poem and song remains imprecise, it may help to explain the intimate and familiar quality that is a distinctive feature of much of Voltaire's early poetry » (« Il est absolument évident que ces exemples des premiers poèmes de Voltaire reprennent le thème, et, par conséquent, le ton allusif des chansons contemporaines ; aussi n'est-il pas surprenant que *Le Janséniste* et le *moliniste* ainsi que *À Mademoiselle Duclos* (sous le titre de *La Courcillonade*) figurent dans le *Recueil Clairambault* en compagnie d'autres "chansons" de l'époque. Une étude approfondie pourrait sans doute manifester des rapprochements comparables entre les premiers poèmes de Voltaire et les chansons contemporaines. [...] La nature d'une possible relation entre la poésie et les chansons doit être étudiée plus en détail. Même si le lien entre la poésie et la chanson reste imprécis, il peut contribuer à élucider le caractère intime et familier qui est un élément essentiel de la plupart des premiers poèmes de Voltaire »).

bibliophiles en général et par Mme Denis en particulier⁴⁶. Il possédait également le *Choix de chansons, à commencer de celles de Thibaut, comte de Champagne, jusques et y compris celles des poètes vivants* de François-Augustin Paradis de Moncrif⁴⁷, le *Recueil de chansons qui ont été faites après l'agréable nouvelle de la prise du Port-Mahon*⁴⁸, *Les À propos de société, ou Chansons de M. L***** de Pierre Laujon⁴⁹, *Les Soirées de Choisy-le-Roy : recueil de chansons dont plusieurs sont avec accompagnem. de harpe, de guitare, de clavecin, de flûtes, et de violons, etc.* d'Antoine Legat de Furcy⁵⁰, les *Opuscules de monsieur de Laus de Boissy, écuyer, lieutenant particulier du Siège général de la connétablie de France*⁵¹... Plusieurs années plus tôt, Voltaire avait consigné dans ses *Carnets* les paroles ou les titres de plusieurs chansons, dont la « Chanson du comte Thibau [sic] pour la reine blanche », la « chanson contre messieurs de Marsilly », « Prince grâce à la faculté », celle que « célébra » la « duchesse du Maine »⁵² ou celle, sans titre, qui commence par « Celuy qui tient mon cœur m'a dit, pourquoy êtes-vous morne et défait, quelles douces lèvres vous ont subjugué ? L'agrément de votre teint, est l'ambre qui attire la paille »⁵³, etc. Wagnière nous apprend qu'il possédait une copie de la « Chanson du Bacha Comte de Bonneval, envoyée de Constantinople, écrite de sa main »⁵⁴.

Voltaire se réfère fréquemment dans sa *Correspondance* à des chansons qui faisaient partie intégrante de sa culture et qu'il considérait comme des éléments constitutifs du patrimoine littéraire français. On pense en particulier à *Ma mie*

46 J.-B. de Laborde, *Choix de chansons mises en musique, par M. de La Borde, premier valet-de-chambre ordinaire du roi, gouverneur du Louvre, ornées d'estampes par J. M. Moreau...*, Paris, De Lormel, 1773, 3 vol. [sur les 4, l'un semblant s'être égaré], BV1799. Sur ce recueil, voir Annette Keilhauer, « Le pinson du riche, le moineau du pauvre : itinéraires de la chanson française au XVIII^e siècle », dans J. Berchtold et M. Porret (dir.), *Être riche au siècle de Voltaire*, Genève, Droz, 1996, p. 363-379. Mme Denis prisait tellement cet ouvrage qu'elle demanda à Wagnière, après la mort de Voltaire, de le lui adresser à Paris : Mme Denis à Wagnière, 20 novembre et 1^{er} décembre 1778 ; voir Ch. Paillard, *Jean-Louis Wagnière ou les Deux morts de Voltaire. Correspondance inédite*, Saint-Malo, Éditions Cristel, 2005, p. 263-264 et 273.

47 Paris, s.n., 1757 : ouvrage attesté par le *Catalogue* manuscrit de la Bibliothèque de Ferney mais qui semble s'être perdu (voir George R. Havens et Norman L. Torrey, *Voltaire's Catalogue of his Library at Ferney*, SVEC, n° 9 [1959], p. 128).

48 Voir D6982 : s.l., 1756 (l'ouvrage semble avoir été perdu).

49 Paris, s.n., 1776, 3 vol. : voir BV1944 et D20166.

50 Paris, chez l'auteur, 1763 : voir D11536 (l'ouvrage semble avoir été perdu).

51 Voir BV1951 : s.l., 1775.

52 OCV, t. 81 (1968), p. 274-275 (et cf. aussi p. 190), 373 et 210 ; OCV, t. 82 (1968), p. 650.

53 *Voltaire's notebooks (Voltaire 81-82). Thirteen new fragments edited by Theodore Besterman*, SVEC, n° 148 (1976), p. 7-35 (ici p. 20).

54 Nous donnons le titre figurant dans le manuscrit de Wagnière conservé en Ukraine. Decroix et Beuchot ont édité les paroles de cette chanson sous le titre de « Couplets sur l'air..... » (*Mémoires sur Voltaire, op. cit.*, t. I, p. 28-30). Les *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire et à la littérature* (Bruxelles/Paris, Prault, 1784-1787, 4 vol., t. I, p. 96) nous apprennent que cette chanson se chantait « sur l'air : *Faisons-nous mahométans, et prenons le turban* ».

Babichon, dont l'amant « aimait tant à rire, / que souvent tout seul / il riait dans sa grange »⁵⁵. Outre la mention de cette chanson dans une lettre à Thiriot, Voltaire la citera dans une lettre à Mme de Saint-Julien⁵⁶. Pour identifier « cette très ancienne chanson » dans son édition, Beuchot dut recourir au XIX^e siècle à l'érudition de son ami – et néanmoins rival – Clogenson, qui avait interrogé en 1815 « une dame âgée de plus de quatre-vingts ans » qui la tenait elle-même « sans doute » de sa nourrice⁵⁷. Les musicologues la répertorient aujourd'hui comme une chanson folklorique bien connue de la société du Caveau⁵⁸. Notons par ailleurs que Voltaire aimait chanter : il ne méprisait pas les airs popularisés par l'Opéra-Comique. Le témoignage de Wagnière est confirmé par celui des visiteurs, à commencer par Marmontel :

« Mon ami, me dit-il, que je suis aise de vous voir ! Surtout dans le moment où je possède un homme que vous serez ravi d'entendre. C'est M. de Lécluse⁵⁹, le chirurgien-dentiste du feu roi de Pologne, aujourd'hui seigneur d'une terre auprès de Montargis, et qui a bien voulu venir raccommoder les dents irraccommodables de Mme Denis. C'est un homme charmant. Mais ne le connaissez-vous pas ? — Le seul Lécluse que je connaisse est, lui dis-je, un acteur de l'ancien Opéra-Comique. — C'est lui, mon ami, c'est lui-même. Si vous le connaissez, vous avez entendu cette chanson du *Rémouleur* qu'il joue et qu'il chante si bien. » Et à l'instant voilà Voltaire imitant Lécluse, et avec ses bras nus et sa voix sépulcrale, jouant le *Rémouleur* et chantant la chanson :

Je ne sais où la mettre
Ma jeune fillette ;
Je ne sais où la mettre,
Car on me la che...

Nous riions aux éclats ; et lui toujours sérieusement : « Je l'imité mal, disait-il ; c'est M. de Lécluse qu'il faut entendre, et sa chanson de *La Fileuse* ! et celle du *Postillon* ! et la querelle des *Écosseuses* avec Vadé ! c'est la vérité même. Ah ! vous aurez bien du plaisir »⁶⁰.

⁵⁵ Voltaire à Thiriot, 29 août 1760 (D9175).

⁵⁶ À Mme de Saint-Julien, 3 mars 1769 (D15500) : « J'aime à danser autour de mon tombeau, mais je danse seul comme l'amant de Ma mie Babichon qui dansait tout seul dans sa grange ».

⁵⁷ M, t. 40, p. 523, n. 1.

⁵⁸ C. Laforte, *Catalogue, op. cit.*, p. 183.

⁵⁹ Louis de Thillay, dit Lécluse, ancien acteur à l'Opéra-Comique et futur dentiste de Stanislas II, roi de Pologne : voir Guillaume Imbert de Boudeaux (?), *Recueil de lettres secrètes. Année 1783*, éd. P. Adamy, Genève, Droz, 1997, p. 168, n. 220.

⁶⁰ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, livre VII, éd. J. Renwick, Paris, Champion, 2008, p. 437-438.

Les chansons attestées de Voltaire sont de deux ordres : les premières répondent à une intention galante ou sont conçues à des fins d'animation festive ; les secondes revêtent un caractère satirique et servent le combat contre l'Infâme⁶¹. Parmi les premières, citons notamment la *Chanson pour Mlle Gaussin, le jour de sa fête, 25 août 1731*, qui parut dans la *Correspondance littéraire* le 1^{er} juin 1756⁶², les *Couplets chantés par Polichinelle, et adressés à M. le comte d'Eu, qui avait fait venir les marionnettes à Sceaux*⁶³, la *Chanson composée pour la marquise de Boufflers*⁶⁴, *À madame de Boufflers, qui s'appelait Madeleine. Chanson sur l'air des Folies d'Espagne*⁶⁵, les *Couplets à Monsieur de La Marche, premier président au Parlement de Bourgogne, qui avait fait des vers pour sa fille*⁶⁶, les *Couplets d'un jeune homme, chantés à Ferney, le 11 août 1765, veille de Sainte-Claire, à Mademoiselle Clairon*⁶⁷, le *Couplet à Madame Cramer, pour M. le Chevalier de Boufflers*⁶⁸ en 1766, et une brève chanson sans titre dont les paroles sont les suivantes : « Connaissez-vous Saint-Disant, / Soi-disant / Gentilhomme ? / C'est le plus insuffisant / Suffisant / qui soit de Paris à Rome »⁶⁹. Trois de ces huit chansons festives furent composées pour les Boufflers, qui semblaient apprécier cette forme d'expression artistique. Au sein de cette production l'œuvre la plus appréciable est sans doute celle des *Couplets* que le jeune Florian, le futur fabuliste, chanta en l'honneur de la Clairon, venue représenter plusieurs pièces à Ferney, sur le timbre d'*Annette, à l'âge de quinze ans*⁷⁰. Cette pièce pose un problème d'attribution puisque, dans toutes ses éditions successives depuis les *Mémoires secrets*, on fait état d'un couplet qui aurait été ajouté par un anonyme : « Nous sommes privés de Van Loo ; / Nous avons vu passer Rameau ; / Nous perdrons Voltaire et Clairon. / Rien n'est funeste, / car il nous reste / Monsieur Fréron ». On peut raisonnablement penser que Voltaire est l'auteur de cette addition. En raison de la parenté déjà évoquée de l'œuvre

61 Nous n'évoquerons pas ici les livrets d'opéra réalisés par Voltaire.

62 Voir M, t. 10, p. 489, et *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol., t. III, p. 234.

63 M, t. 10, p. 534. *Couplets chantés par Polichinelle dans une fête à Sceaux*, OCV, t. 30A (2003), p. 388-389.

64 OCV, t. 30A, p. 460.

65 OCV, t. 31B (1994), p. 527-528. Le vieil air des *Folies d'Espagne* était tellement populaire au XVIII^e siècle qu'il fut réemployé par Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro*, acte IV, scène 9.

66 M, t. 10, p. 574-575. Voltaire avait loué les talents de chansonnier de cet auteur le 4 mai 1764 (à Fyot de La Marche [D11858]) : « Je vous loue aussi de faire des chansons ».

67 M, t. 10, p. 576-577.

68 M, t. 10, p. 578. Voir la lettre du chevalier de Boufflers à la marquise de Boufflers du 24 décembre [1764] (D12256) : « Nous nous sommes amusés hier, une dame Cramer, qui a beaucoup d'esprit, et moi, à faire des couplets », soit trois en tout.

69 M, t. 10, p. 476.

70 M, t. 10, p. 576-577. Sur ce timbre, voir C. Laforte, *Catalogue, op. cit.*, p. 26, qui renvoie à *Quand la bergère revient des champs*.

poétique de jeunesse de Voltaire avec les chansons de la Régence, il conviendrait sans doute de rattacher certaines pièces versifiées à ce genre. Les éditeurs de Kehl nous apprennent que l'impromptu *Pour Mademoiselle de Charolais, peinte en habit de cordelier*⁷¹ était chanté sur l'air de *Robin Turelure*⁷² et que Voltaire y aurait ajouté des couplets grivois⁷³. On peut de même se demander si *Sur « Les Fêtes grecques et romaines »*⁷⁴ dont le thème est un « ballet héroïque » et dont l'incipit est « Chantez petit Colin, / Chantez une musette », n'était pas conçu pour être chanté.

62 Les chansons à caractère satirique expriment à merveille ce qu'Olivier Ferret a nommé la « fureur de nuire »⁷⁵. Dans l'article « Chanson » de son *Dictionnaire de musique*, Rousseau avait clairement marqué le caractère polémique de la chanson au siècle des Lumières, qui désignait la chanson satirique sous le nom de « vaudeville »⁷⁶ : « Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menacerait le sien d'un coup de stilet ; chacun a ses armes. [...] À l'égard des *Chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de Vaudevilles, et lancent indifféremment leurs traits sur le vice et sur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien »⁷⁷. Sous ce rapport, Voltaire ne fut assurément pas un homme de bien. Comme l'a montré Simon Davies, il avait pris la pleine mesure de l'efficacité de la chanson dans le combat contre les antiphilosophes : « Voltaire avait pris la mesure de l'efficacité de la chanson qui pouvait susciter une gaieté collective, y compris parmi ceux qui n'étaient pas nécessairement de chaleureux partisans de la cause philosophique »⁷⁸. S'étonnera-t-on de constater qu'on ne lui doit pas moins de trois chansons ridiculisant les Lefranc de Pompignan ? En 1760 ou 1761, il a composé, sur l'air de la *Musette* de Rameau dans l'acte III des *Fêtes d'Hébé*, « Suivez les lois », une *Chanson en l'honneur de maître Lefranc de*

71 OCV, t. 3A (2004), p. 296-298.

72 C. Laforde, *Catalogue*, op. cit., p. 273.

73 K84, t. 10, p. 276, n. 3.

74 OCV, t. 3A, p. 279-282.

75 O. Ferret, *La Fureur de nuire : échanges pamphlétaires entre philosophes et antiphilosophes (1750-1770)*, SVEC 2007:03.

76 Voir la définition de ce terme dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) : « Chanson qui court par la Ville, dont l'air est facile à chanter, & dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque intrigue du temps. *Chanter un vaudeville* ».

77 J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 693-694.

78 « Voltaire understood the efficacy of a song which could provoke collective mirth even from those who were not necessarily ardent supporters of the philosophical cause ». Nous exprimons notre vive gratitude à Simon Davies de nous avoir communiqué le manuscrit de son édition critique de l'*Hymne chanté au village de Pompignan* qui devrait paraître vers 2014 dans la collection des OCV. Les développements consacrés plus bas à cet hymne sont redevables de son obligeance.

Pompignan, et de révérend père en Dieu, son frère, l'évêque du Puy, lesquels ont été comparés, dans un discours public, à Moïse et à Aaron :

Moïse, Aaron,
Vous êtes des gens d'importance ;
Moïse, Aaron,
Vous avez l'air un peu gascon.
De vous on commence
À ricaner beaucoup en France ;
Mais en récompense
Le veau d'or est cher à Fréron.
Moïse, Aaron,
Vous êtes des gens d'importance ;
Moïse, Aaron,
Vous avez l'air un peu gascon⁷⁹.

On tient ici l'exemple d'une chanson sur le timbre d'un grand air, la musique de cour, celle de Rameau. Voltaire réitérera au début de 1763 ses attaques musicales contre Pompignan en s'appuyant cette fois-ci sur un air populaire, celui de *Béchamel*. Tel est l'*Hymne chanté au village de Pompignan* dont il faisait grand cas :

Nous avons vu ce beau village
De Pompignan,
Et ce marquis brillant et sage,
Modeste et grand ;
De ses vertus premier garant.
Et vive le roi, et Simon Le Franc,
Son favori,
Son favori !

Il a recrépi sa chapelle
Et tous ses vers ;
Il poursuit avec un saint zèle
Les gens pervers.
Tout son clergé s'en va chantant :
Et vive le roi, etc.

En aumusse un jeune jésuite
Allait devant ;

⁷⁹ M, t. 10, p. 567-568.

Gravement marchait à sa suite
 Sir Pompignan,
 En beau satin de président.
 Et vive le roi, etc.

Je suis marquis, robin, poète,
 Mes chers amis ;
 Vous voyez que je suis prophète
 En mon pays.
 À Paris, c'est tout autrement.
 Et vive le roi, etc.

J'ai fait un psautier judaïque,
 On n'en sait rien ;
 J'ai fait un beau panégyrique,
 Et c'est le mien :
 De moi je suis assez content.
 Et vive le roi, etc.

Je retourne à la cour en poste
 Charmer les grands ;
 Je protège l'abbé La Coste⁸⁰
 Et mes parents ;
 Je suis sifflé par les méchants.
 Et vive le roi, etc.

Bientôt il revient à Versailles
 D'un air humain,
 Aux ducs et pairs, à la canaille
 Serrant la main ;
 Récitant ses vers dignement.
 Et vive le roi, et Simon Le Franc,
 Son favori,
 Son favori⁸¹ !

80 Moine célestin, Emmanuel-Jean de La Coste fut condamné le 28 août 1760 « au carcan pendant trois jours, à la marque, et aux galères à perpétuité. Il mourut avant d'y arriver » (note de Beuchot : M, t. 41, p. 310, n. 1). Voltaire a commis une épigramme sur lui (à Le Brun, [janvier 1762 (?)] [D10270]). Louis Dubois prétend cependant qu'il aurait été « envoyé en 1759 aux galères de Toulon où il ne mourut que le 2 juillet 1761 » (*Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudouin frères, 1825-1834, 97 vol., t. 80, p. 236-237, note).

81 M, t. 10, p. 569-571.

Fait apparemment unique dans la *Correspondance*, Voltaire a adressé à D'Alembert cette chanson dans une lettre datée du 21 février 1763 en l'accompagnant d'une partition⁸². Il avait judicieusement choisi l'air de *Béchamel* : ce vaudeville avait été créé au XVII^e siècle pour se moquer du financier Louis de Béchamel, créé marquis de Nointel, alors qu'il avait organisé en grandes pompes une fête dans ce village dont il était devenu le seigneur. Le refrain de cette chanson était « Vive le roi, et Béchameil [*sic*], / Son favori, son favori ! »⁸³. Voltaire était très attaché à ce rogaton qu'il recommanda à ses amis parisiens : « Les philosophes devraient le chanter en goguettes, car il faut que les philosophes se réjouissent », conseillait-il à D'Alembert, le 21 février [1763] (D11033). Quelques jours auparavant, il avait écrit à Damilaville : « Si frère Thiriote ne sait pas l'air de Béchamel, je vais vous l'envoyer noté, car il faut avoir le plaisir de chanter : Vive le roi et Simon Lefranc ! » (13 février [1763] [D11000]). Le jour même où il adressa la partition à D'Alembert, il fit de même avec les d'Argental : « Il est bon quelquefois que des anges s'égayent. L'accompagnement de l'hymne à M. de Pompignan est fort bon, et le refrain quand on est dix ou douze, est très plaisant à chanter » (D11034). Précision importante puisqu'elle semble indiquer que Voltaire aimait à chanter en compagnie. Le 23 mars, il pouvait écrire à Damilaville : « Pour notre ami Pompignan les preuves de son ridicule sont complètes. [...] Les quarts de plaisanterie qui sont dans la relation du voyage de Fontainebleau, et les huitièmes de ridicule dont l'hymne est parsemé, seront pour lui un affublement complet » (D11121). Vers le 25 mars, il écrira à Ribote-Charron : « voici une relation que l'on m'a envoyé[e]. Elle amuse toute la cour, il y en a cinq ou six autres de cette façon, et surtout une chanson que tout le monde chante à table », ajoutant en note : « le refrain de la chanson est vive le roi et Simon Le Franc, son favori, son favori » (D11128). Le 1^{er} mai, Voltaire se réjouira d'annoncer à D'Alembert : « Pour Simon Le Franc apprenez qu'on se moque de lui à Montauban comme à Paris. On y chante sa chanson » (D11182). En mars 1763, il demandera à Gabriel Cramer de faire paraître cette pièce : « Les malins attendent les Lettres du s[ieu]r Pompignan et du s[ieu]r de L'Écluse avec la chanson. Imprimez-vous de la musique ? En ce cas, on vous enverrait la chanson notée, et on imprimerait à la fin un couplet noté » (D11083). De fait, on sait que Voltaire fera paraître à part cet *Hymne*, qui sera également imprimé à la suite de la *Lettre de M. de l'Écluse* ou à la suite

82 Voltaire à D'Alembert, 21 février 1763 (D11033) : « Je joins ici l'air noté ». L'édition de la *Correspondance* de Besterman ne reproduit pas la partition portée dans l'édition de Kehl de la *Correspondance* à la date erronée du 21 février 1761 (K84, t. 68, p. 150-151) et dans celle de Beuchot (M, t. 10, p. 569-570).

83 Gustave Leopold von Roosbroek, *Unpublished Poems by Voltaire, Rousseau, Beaumarchais, Anne d'Urfé, Helvétius, Gresset, etc.*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University, 1933, p. 28-35. Voir aussi C. Laforte, *Catalogue, op. cit.*, p. 325.

de cette même pièce et de la *Relation du voyage de M. le marquis de Pompignan*⁸⁴. L'appariement est significatif : nous avons vu que L'écluse, qui chantait fort bien, avait embrassé la carrière d'acteur à l'Opéra-Comique avant de devenir dentiste. Par ailleurs, si nous avons souligné la proximité de la poésie de jeunesse de Voltaire avec les chansons galantes ou festives de la Régence, l'*Hymne* entretient une étroite relation avec sa littérature pamphlétaire : il y emploie les mêmes ressorts satiriques⁸⁵ et il recourt aux mêmes procédés de diffusion, recommandant chaleureusement l'œuvre à ses amis tout en en démentant la paternité et en donnant néanmoins à entendre qu'il en est l'auteur.

Troisième et ultime vaudeville *anti-pompignanesque*, Voltaire a composé une chanson « sur l'air de l'*Inconnu* »⁸⁶ qu'il adressa à Damilaville le 21 décembre 1763 (DI 1577), tout en prétendant l'avoir reçu du « Languedoc » : « Simon Lefranc qui toujours se rengorge / Traduit en vers tout le vieux Testament, / Simon les forge très durement : / Mais pour la prose écrite horriblement / Simon le cède à son puîné Jean George ». Dans le texte édité par Decroix sous le titre d'*Examen des Mémoires secrets, etc., dits de Bachaumont*, Wagnière conteste l'attribution à Voltaire de cette chanson⁸⁷. La note de Wagnière n'a pas été retenue par Decroix et elle est donc restée inédite ; est-il besoin de préciser que ce vaudeville est bien voltairien et qu'il a été considéré comme tel par tous ses éditeurs ?

Voltaire n'a pas fait que chanter ou composer des chansons ; il a également été chanté, que ce soit pour être parodié, condamné ou encensé. Jusqu'au « Voltaire est immortel » de Beaumarchais ou au « C'est la faute de Voltaire » de Béranger immortalisé par le Gavroche de Victor Hugo sous la forme « C'est la faute à Voltaire »⁸⁸, il n'a cessé d'être évoqué dans des chansons. Le *Catalogue de la chanson folklorique française* de Conrad Laforte répertorie ainsi *Voltaire à Ferney*, *Voltaire en dépit de son esprit*, *Rassurez-vous, mon cher Voltaire*, le *Baptême de Voltaire*, ou *Voltaire chez Ninon*, Ninon de Lenclos bien sûr, qui connaît deux versions, l'une poétique commençant par « Vos attraits charment tous les yeux », et l'autre, plus populaire et comique, commençant par « Je vous dis qu'il est

84 Voir *L'Œuvre imprimé de Voltaire à la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1978, 2 vol., t. II, col. 1055 (n° 2477) et col. 1416-1417 (n° 3910-3913).

85 Le « il a recrépi sa chapelle » et l'allusion au « psautier judaïque » trouvent leur répondant dans le « Vous savez que j'ai recrépi à mes dépens l'église de Tilloy » et les « Cantiques hébraïques de M. de Pompignan » de la *Lettre de M. de l'Écluse* (M, t. 24, p. 457-460).

86 Peut-être la *Sarabande de l'inconnu* (C. Laforte, *Catalogue*, op. cit., p. 279), sur le timbre de laquelle Jacques Vergier avait composé une célèbre chanson à boire (*Œuvres de Vergier*, Londres, 1780, [Paris, Cazin], 3 vol., t. I, p. 197).

87 Cette chanson est éditée dans les *Mémoires secrets* (op. cit., t. I, p. 315) à la date du 24 décembre 1763. Dans ses commentaires restés inédits, Wagnière écrit à cette date : « "Chanson contre les Pompignan". Elle n'est pas de M. de Voltaire ».

88 Voir la notice « C'est la faute à Voltaire », dans *Inventaire Voltaire*, p. 229.

d'avant mes yeux ». Rappelons qu'une des dernières lettres de Voltaire fut écrite le 16 mai 1778 à l'abbé Gabriel-Charles de L'Attaignant, célèbre libertin que les *Mémoires secrets* présentent comme « le grand chansonnier »⁸⁹, l'auteur de *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*, pour le remercier des « charmants couplets » que cet abbé avait composés pour célébrer l'ultime séjour de Voltaire à Paris mais qui ne semblent pas nous être parvenus⁹⁰.

Il n'est pas anodin que la mémoire parisienne de la fin du XVIII^e siècle ait associé à Voltaire la mémoire du « grand chansonnier », l'abbé L'Attaignant, ne serait-ce que parce que ces deux hommes furent spirituellement suivis, à la fin de leur vie, par l'abbé Gautier, de ce fait surnommé le « Chapelain des incurables ». Incurable, Voltaire le fut pour avoir prisé l'art de la chanson. N'en déplaise à Decroix, il a été chansonnier, il aimait à chanter et il a en ce sens incarné l'esprit des Lumières : homme gai, parfois frivole, souvent caustique et toujours enjoué. Les poésies de sa prime jeunesse entretiennent un indéniable rapport avec les chansons de ce temps, et ses vaudevilles ultérieurs s'apparentent à sa littérature satirique. Voltaire a fait l'objet d'innombrables chansons, il en a composé un grand nombre et il nous invite par là-même à réévaluer la poéticité de la chanson, grandiose expression de la culture des Lumières qui participait pleinement des pratiques littéraires.

⁸⁹ *Mémoires secrets*, 12 février 1774, *op. cit.*, t. VIII, p. 6.

⁹⁰ Voltaire à Gabriel-Charles de L'Attaignant, 16 mai [1778] (D21196).