

VOLTAIRE PARODISTE OU LA DRAMATURGIE MUSICALE
DE LA FÊTE DE BÉLESBAT¹

Judith le Blanc

Université de Rouen – CÉRÉdi

Nous sommes tous devenus ici poètes et musiciens, sans pourtant
être devenus bizarres.

Voltaire, *La Fête de Bélesbat*, « Lettre à Mademoiselle de Clermont »

La Fête de Bélesbat est un divertissement collectif représenté en novembre 1725 au château de Bélesbat (entre Étampes et Fontainebleau), à l'occasion de la noce du marquis de Montconseil avec Mlle Cécile Rioult de Curzay. La pièce est créée par l'entourage de Mme de Prie dans la grande salle au rez-de-chaussée du château dont Jean-Baptiste Berthelot de Duchy, l'oncle de Mme de Prie, est alors le propriétaire. Lors de sa création, le divertissement complet devait comprendre trois parties : la harangue – dont nous n'avons pas le texte (c'est ce qu'indique la première didascalie qui introduit le premier air chanté : « la harangue finie, la cérémonie commença »²) –, le concert et la cérémonie. En effet, voici ce qui est dit dans la lettre inaugurale à Mlle de Clermont : « après la harangue, on exécuta le concert, dont on vous envoie les paroles et la cérémonie »³. Si les auteurs ont conservé le « concert » de cette « fête », c'est qu'ils ont jugé nécessaire en quelque sorte de le fixer dans les mémoires. L'auteur de la lettre insiste sur le bonheur de la préparation, à mettre sur le compte de la dimension collective, sur l'amateurisme de l'exécution et surtout sur la faible capacité du récit rétrospectif à rendre compte de la fête à des absents : l'important était de la vivre *hic et nunc*, en spectacle et en action, et les mots ne peuvent en rendre compte qu'imparfaitement. On retrouve là la

1 Cette communication trouve son origine dans la restitution partielle de certaines chansons extraites de *La Fête de Bélesbat* à l'occasion d'un petit spectacle qui mettait en espace *L'Empereur de la Chine et Frère Rigolet* à la Maison de la recherche de l'université Paris-Sorbonne pour le colloque « Voltaire et l'histoire nationale : lectures et réceptions au XIX^e siècle », organisé par le Centre d'étude de la langue et de la littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles (UMR 8599 – Université Paris-Sorbonne).

2 *La Fête de Bélesbat*, éd. Roger J. V. Cotte et Paul Gibbard, *OCV*, t. 3A (2004), p. 159.

3 « Lettre à Mademoiselle de Clermont », dans *La Fête de Bélesbat*, *OCV*, t. 3A, p. 158.

conception voltairienne de ce que Pierre Frantz nomme « l'affirmation forte du "présent" théâtral »⁴.

Au cours de cette *Fête*, le curé de Courdimanche, disciple grivois de Bacchus et de Rabelais, est accueilli par une harangue, puis Voltaire, Mme de Prie et divers habitants de Bélesbat chantent pour raconter son couronnement, sa confession sur son lit de mort, et enfin la nomination de Voltaire comme son successeur. Suivent les remerciements de Voltaire à certains invités qui sont parfois explicitement désignés comme co-auteurs de ce divertissement. Le président Hénault et René de Bonneval notamment collaborèrent à sa composition. Il reste difficile de déterminer la part réelle prise par Voltaire dans l'écriture de l'ouvrage⁵. Quant au curé, il s'agirait du père Henry Samson, un bon vivant peu soucieux de la vie spirituelle de ses paroissiens, que Mme de Prie rencontrait lors de ses villégiatures à Bélesbat⁶. Dès la dédicace à Mlle de Clermont, la présence de la musique est justifiée par la personnalité du curé de Courdimanche qui est assimilé au cocher de M. de Vertamont, célèbre chansonnier du Pont-Neuf et présenté comme un « bon homme [qui] a la tête tournée de vers et de musique »⁷. Il entre ainsi dans la galerie des toqués d'opéras qui depuis la Crisotine des *Opera* de Saint-Évremond⁸ peuplent la scène des théâtres. Tous les airs utilisés dans *La Fête de Bélesbat* sont des parodies dont la source musicale est à identifier : au sens premier et musicologique du terme, la parodie désigne le fait de greffer des paroles inédites sur une musique préexistante. Sur les dix-neuf airs relevés⁹, il ne reste que huit airs orphelins de leur musique.

Dans la republication du *Recueil de nouvelles pièces fugitives en prose et en vers, par M. de Voltaire* de 1741¹⁰, qui contient la première édition de la pièce, ne se trouve aucune indication de timbre, aucune note pour éclairer le lecteur sur l'origine de la musique. Voltaire fait donc usage de la parodie implicite, c'est-à-dire que rien dans le cotexte n'indique la source parodiée et qu'il mise sur la culture musicale de ses lecteurs/auditeurs/spectateurs pour reconnaître la source musicale et l'hypotexte parodiés. En outre rien dans la mise en page n'indique même que l'on change de

4 Pierre Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », dans François Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 21-34 (ici p. 27).

5 Sur la question de l'attribution, voir notamment Thomas Wynn, « A note on the authorship of Voltaire's *La Fête de Bélesbat* », <<https://eric.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/33552/Bulletin.pdf?sequence=1>> ; et Manuel Couvreur, article « *Fête de Bélesbat* », dans *Dictionnaire général de Voltaire*, p. 517.

6 *OCV*, t. 3A, Introduction, p. 145.

7 « Lettre à Mademoiselle de Clermont », *OCV*, t. 3A, p. 157.

8 La pièce fut composée en 1676. Voir Judith le Blanc « *Les Opera*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », dans Suzanne Guellouz (dir.), *Saint-Évremond au miroir du temps*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005, p. 99-118.

9 Voir l'Annexe 1.

10 *Recueil de nouvelles pièces fugitives en prose et en vers, par M. de Voltaire*, Londres [Rouen], Aux dépens de la Société, 1741.

timbre : ainsi, par exemple, après la didascalie « *Le chœur chante* »¹¹, les couplets s'enchaînent jusqu'à la didascalie suivante qui indique « *une nymphe lui présente un verre de vin* ». Ce défaut de la mise en page a pu induire en erreur les auteurs de l'édition dans les *Œuvres complètes de Voltaire* pour la Voltaire Foundation, à ce jour la plus récente en attendant celle qui sera établie prochainement chez Classiques Garnier. Par exemple, Roger J. V. Cotte et Paul Gibbard semblent considérer que l'air « Versez-lui de ce vin vieux » ne forme qu'un seul air avec le couplet suivant « Vénus permet qu'en ces beaux lieux / Bacchus préside » et indiquent en note : « air à boire non spécifié par Voltaire »¹². Mais ces deux couplets diffèrent dans leur style et devaient certainement se chanter sur deux airs distincts.

Les sources musicales appartiennent soit au corpus de l'Académie royale de musique et plus précisément à celui de la tragédie en musique de Lully, soit au corpus des vaudevilles : l'on peut identifier sept airs de Lully et trois airs de vaudevilles, facilement reconnaissables grâce à leur refrain : *Et lon lan la*, *Et zon, zon zon* et *Dites votre confiteor*. Pour retrouver les sources musicales, la reconnaissance d'une métrique commune peut être utile en l'absence d'indication de timbre, mais c'est surtout la reconnaissance de l'hypotexte qui s'avère probante. D'une manière générale, l'intertexte des opéras affleure sous le texte de Voltaire et aide la reconnaissance des airs, qui si elle devait être aisée pour les spectateurs du XVIII^e siècle, est plus difficile pour nous lecteurs du XXI^e siècle qui ne partageons plus la même culture musicale que la joyeuse communauté de Bélesbat. C'est pourquoi la question de la perceptibilité de la parodie se trouve posée de façon accrue aujourd'hui. Le travail d'identification des sources parodiées nécessite ainsi une sorte de travail d'*acculturation* préalable ou de familiarisation avec les sources potentielles de parodies. Autrement dit, c'est à force d'écouter les opéras de l'époque que nous pourrions retenir certaines paroles – la restitution mentale de la mélodie facilitant leur remémoration –, paroles qu'ensuite nous serons plus à même de reconnaître dans ce texte. Cela dit, dans la plupart des cas, l'hypotexte est sous-jacent et perceptible, pour qui a dans l'oreille la musique de Lully et les mots de Quinault, la première servant de support à la mémoire des seconds, tant il est vrai que « quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite »¹³. Dans certains cas (airs n° 2, 11, 13 ou 18), l'*incipit* est le même que dans la source opératique. La source est donc présente de façon implicite et l'intertexte de Quinault est tout à fait reconnaissable. C'est le cas par exemple de l'air n° 11 « Gardez tous un silence extrême » dont la source n'a pas été identifiée par R. J. V. Cotte et

11 *Ibid.*, p. 35-36.

12 *OCV*, t. 3A, p. 161.

13 Marcel Proust, « Note sur la littérature et la critique », dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 303.

P. Gibbard, lesquels précisent en note de bas de page « musique non indiquée »¹⁴. Il s'agit en réalité d'une citation transparente de l'air de la Pythie de *Bellérophon* de Lully, Thomas Corneille et Fontenelle (1679). C'est le seul passage parodié qui comporte du récitatif, pour les quatre premiers et les deux derniers vers. L'air de musique imitative du bruit du tonnerre se trouve mis au service du bruit des cloches de Bélesbat et la solennité de la situation dramatique d'origine entre en résonance avec le contexte solennel parodique des *Ultima Verba* du curé et de la nomination de son successeur en la personne de Voltaire :

<i>Bellérophon</i> , III, 5	<i>La Fête de Bélesbat</i>
La Pythie	<i>Après la confession, le bedeau, chante.</i>
Gardez tous un silence extrême,	Gardez tous un silence extrême,
Apollon vous entend et va parler lui-même.	Le curé se dispose à vous parler lui-même ;
Son approche déjà fait briller les éclairs ;	Pour donner plus d'éclat à ses ordres derniers,
Entendez résonner les sifflements des airs.	Il a fait assembler ici les marguilliers.
Écoutez le bruit du tonnerre !	Écoutez comme on carillonne ;
Voyez trembler et le temple et la terre ;	Du bruit des cloches Bélesbat résonne ;
Il va paraître, je le vois	Il tousse, il crache ; écoutez bien ;
À son aspect frémissiez comme moi ¹⁵ .	De ce qu'il dit ne perdez rien ¹⁶ .

Pour l'air suivant, le numéro 12, il pourrait s'agir de l'air des *Pendus*, également connu sous le titre *Or écoutez petits et grands*, vaudeville célèbre de l'époque, dont chaque couplet est un sizain d'octosyllabes. Le moule métrique des couplets parodiés sur cet air présente des rimes suivies masculines (M) puis féminines (F), alors que dans le texte de Voltaire on trouve des rimes croisées pour les quatre derniers vers et un schéma MMFMFM, mais ce type de variantes ou d'approximation est fréquent dans les parodies de la *Fête* :

Le Curé *chante, d'un ton entrecoupé.*
 À Courdimanche, avec honneur,
 J'ai fait mon devoir de pasteur ;
 J'ai su boire, chanter et plaire,
 Toutes mes brebis contenter ;
 Mon successeur sera Voltaire,
 Pour mieux me faire regretter¹⁷.

Pour étayer cette hypothèse, j'ajouterais que l'air des *Pendus* est un air mineur plutôt triste fréquemment employé pour connoter une atmosphère de deuil et que l'*incipit* de l'intertexte *Or écoutez petits et grands* s'adapte bien au contexte des *Ultima Verba* et de la nomination de Voltaire, mais aurait pu paraître

¹⁴ OCV, t. 3A, p. 172.

¹⁵ *Bellérophon*, dans *Œuvres de Fontenelle*, Paris, J.-F. Bastien, 1790-1792, 8 vol., t. III, p. 296.

¹⁶ OCV, t. 3A, p. 172.

¹⁷ *Ibid.*

redondant après la *captatio* du « Gardez tous un silence extrême » et du « De ce qu'il dit ne perdez jamais rien » qui précèdent.

On retrouve la transparence de l'intertexte dans le cas de l'air n° 13 « Que de tous côtés on entende », issu de *Phaéton* (1683) :

<i>Phaéton</i> , II, 5	<i>La Fête de Bélesbat</i>
Que de tous côtés on entende Le nom de Phaéton retentir mille fois. Est-il pour nous une gloire plus grande ? Le sang des dieux s'unit au sang des rois ¹⁸ .	Que de tous côtés on entende Le beau nom de Voltaire, et qu'il soit célébré. Est-il pour nous une gloire plus grande ? L'auteur d' <i>Œdipe</i> est devenu curé ¹⁹ .

Pour l'air suivant, les éditeurs R. J. V. Cotte et P. Gibbard ne mentionnent rien et ne se sont manifestement pas rendu compte qu'il s'agissait d'un nouvel air, pourtant rien dans le texte de *Phaéton* ne s'approche du couplet de la *Fête* puisque l'acte II se termine sur la répétition par le chœur de l'air « Que de tous côtés on entende »²⁰. Or là encore, il suffit d'avoir en tête les opéras de Lully pour retrouver la source musicale. Il s'agit en réalité d'un menuet de la scène 4 de l'acte II d'*Atys* (1676) dont l'intertexte est transparent dans la citation « Que l'on bénisse / Le choix propice » puisque seul le mot « choix » est substitué à « Ciel » :

<i>Atys</i> , II, 4	<i>La Fête de Bélesbat</i>
Le chœur. Que devant vous tout s'abaisse et tout tremble, Vivez heureux, vos jours sont notre espoir ; Rien n'est si beau que de voir joints ensemble Un grand mérite avec un grand pouvoir. Que l'on bénisse Le Ciel propice Qui dans vos mains Met le sort des humains ²¹ .	Le chœur, <i>chanté</i> . Qu'avec plaisir Bélesbat reconnaisse De ce curé le digne successeur ; Il faut toujours dans la paroisse Un grand poète avec un grand buveur. Que l'on bénisse Le choix propice, Qui du pasteur Vous fait coadjuteur ²² .

Pour l'air n° 7, les éditeurs écrivent : « Contrairement à la note portée sur le ms1 [Sur un air d'une comédie de Le Grand, *Le Pays de Cocagne*], il s'agit du timbre "Au pays de Cocagne", publié par Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, t. 3, *Du jansénisme au siècle des Lumières*, Paris, 1957, p. 92, d'après le manuscrit de la BnF, ms ff. 12674 ». Mais les auteurs de l'*Histoire de France par les chansons* indiquent bien « Du pays de Cocagne » et pas « Au pays de Cocagne ». P. Barbier et F. Vernillat citent un couplet à propos du mariage de Louis XV, qui date de cette même année 1725 et que l'on peut imaginer connu de Voltaire et ses proches : « Où trouver une fille charmante / Pour donner au Roi

¹⁸ Quinault et Lully, *Phaéton*, dans Philippe Quinault. *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Paris, Champion, 1999, 2 vol., t. II, p. 128.

¹⁹ OCV, t. 3A, p. 172-173.

²⁰ *Phaéton*, éd. cit., p. 128.

²¹ *Atys*, dans Philippe Quinault. *Livrets d'opéra*, éd. cit., t. I, p. 195.

²² OCV, t. 3A, p. 173.

Louis / Où trouver une ligue puissante / Contre tous ses ennemis ? / En Portugal, ou bien en Angleterre ? / Et lon lan lan, ce n'est pas là / Que l'on trouve cela / C'est dans une chaumière ». Allusion à la pauvreté de Marie Leszczyńska, fille d'un roi sans royaume. L'intertexte de cette chanson était-il présent à l'esprit des parodistes de *La Fête de Bélesbat* ? Rappelons que le mariage de Louis XV venait d'avoir lieu le 5 septembre à Fontainebleau, non loin de Bélesbat, et que les protagonistes de *La Fête de Bélesbat* y avaient joué leur rôle. Ce qui est sûr, c'est qu'il s'agit bien en réalité du *Vaudeville du Roi de Cocagne*, dont l'intertexte est bien présent. Cet air est très fréquemment utilisé dans le théâtre forain à cette époque et sa musique se trouve dans l'anthologie du *Théâtre de la Foire* de Lesage²³ et dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*²⁴. *Le Roi de Cocagne* est une comédie en vers libres en 3 actes avec 3 divertissements de Marc-Antoine Legrand avec une musique de Maurice Quinault²⁵ représentée à la Comédie-Française le 31 décembre 1718. On trouve également sa musique dans deux recueils conservés à la Bibliothèque de la Comédie-Française, le *Recueil complet de vaudevilles et airs choisis, qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis 1659 jusqu'à l'année présente 1753* (*Recueil de 1753*) et *Théâtre-Français, tome II*. Enfin dans la pièce de Legrand, le vaudeville comporte sept couplets : tout prédestinait donc cet air à devenir un vaudeville usité. « Où trouver » est une citation de l'*incipit* original de trois couplets. Citons par exemple le couplet 2 : « Où trouver de la délicatesse ? / Où sert-on sans intérêts ? / Où boit-on sans tomber dans l'ivresse ? / Où ne fait-on point d'excès ? / Serait-ce en Suisse ou bien en Allemagne ? / Eh lon lan la / Ce n'est pas là / Qu'on trouve cela / C'est au Pays de Cocagne ».

Pour l'air du *Confiteor*, R. J. V. Cotte et P. Gibbard précisent qu'il « existe au moins trois timbres portant ce titre »²⁶ et renvoient à Pierre Adolphe Capelle, *La Clé du Caveau : à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chansons* (Paris, Capelle et Renand, 1811, n° 742 et 743 ; et Paris, BnF, ms fr. 12666). Ils précisent : « Ce dernier cité par Barbier et Vernillat, *Histoire de la France par les chansons*, iii.65, pourrait fort bien, chronologiquement, être celui employé par Voltaire. Les trois airs correspondent à la même coupe de vers »²⁷. En réalité, l'argument chronologique est sujet à caution parce que la version musicale du timbre, qui figure dans l'anthologie de

23 *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*, éd. Alain-René Lesage et d'Orneval, Paris, Ganeau, 1724 ; Pissot, 1728 ; Gandouin, 1731-1737, 10 vol. ; Genève, Slatkine, 1968, 2 vol.

24 *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1731, 3 vol. ; 1738, 4 vol.

25 Il s'agit de Jean-Baptiste-Maurice Quinault (1687-1745), dit Quinault l'aîné.

26 *OCV*, t. 3A, p. 169.

27 *Ibid.*

Lesage et les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (t. IV, air n° 42), est justement contemporaine de *La Fête de Bélesbat*. La version musicale éditée par P. Barbier et F. Vernillat (l'air n° 743 de *La Clé du Caveau*) diffère en tout point du timbre *Dirai-je mon confiteor*, employé dans la première moitié du XVIII^e siècle sur la scène des théâtres sous le titre doublon *Mon père je viens devant vous*. Conrad Laforte indique à propos de cet air n° 743 : « même sujet air moderne »²⁸. Enfin, l'air tel qu'il apparaît dans *La Clé des chansonniers* publiée par Ballard en 1717²⁹ est bien le même que celui qui figure chez les Forains ou chez les Italiens. Pour toutes ces raisons, je pencherais pour l'hypothèse de la version musicale utilisée de façon récurrente dans le répertoire en vaudevilles de la première moitié du siècle. Ce timbre *Dirai-je mon confiteor*, qui revient souvent dans le répertoire des opéras-comiques et des parodies de la première moitié du siècle, est à l'origine une chanson parodique de Guilleragues, écrite vers 1653 pour Mme de Longueville, qui « parodiait dans le registre galant le *Confiteor* pour montrer comment la confession pouvait être détournée » vers des objectifs très profanes d'évocation de la passion amoureuse³⁰. Cette chanson qui parodie la confession évoque tous les péchés de chair du curé :

Les Habitants de Bélesbat *chantent*. –

Air du Confiteor.

Vous prenez donc congé de nous ;

En vérité, c'est grand dommage :

Mon chez curé, disposez-vous

À franchir gaiement ce passage.

Eh ! quoi vous résistez encore,

Dites votre *Confiteor*.

Lorsque vous aimâtes Margot,

Vous n'étiez encore que sous-diacre.

Un beau jour de Quasimodo,

Avec elle montant en fiacre :

Vous en souviendrait-il encore,

Dites votre *Confiteor*.

²⁸ C. Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, t. VI, *Chansons sur des timbres*, nouvelle éd., Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1983, p. 75.

²⁹ *La Clé des chansonniers ou Recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, Paris, Ballard, 1717, 2 vol. ; rééd. Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2005, p. 130.

³⁰ Vincenette Maigne, « L'écriture polémique dans les chansons (recueils Tallemant) », dans Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), *Ordre et Contestation au temps des Classiques. Actes du 21^e colloque du Centre méridional de rencontre sur le XVII^e siècle jumelé avec le 23^e colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, Marseille, Centre méridional d'histoire sociale des mentalités et des cultures, 1992, p. 43-54 (ici p. 50).

Nous vous avons vu, pour Catin,
 Abandonner souvent l'office ;
 Vous n'êtes pas, je le crois bien,
 Chu dans le fond du précipice ;
 Mais parbleu, vous étiez au bord,
 Dites votre *Confiteor*. [...]

Vous avez renversé sur [le] cul,
 Plus de vingt tonneaux par année ;
 Tout Courdimanche fut convaincu
 Que Toinon fut plus renversée.
 Pour les muids de vin, passe encore,
 Dites votre *Confiteor*³¹.

38

On retrouve la connotation grivoise pour l'air n° 16. Voltaire et ses compagnons recyclent ici un air de vaudeville célèbre dont les connotations rendent l'emploi comique dans le contexte. La musique se trouve dans *Le Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval ou dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*. Il est difficile de savoir comment les couplets se terminaient : peut-être que le refrain « Lisette ma Lisette Lisette ma Lison » était cité tel quel. Ces couplets chantés par Mme de Prie sont donc particulièrement savoureux et le devoir du successeur du Curé, Voltaire, se confond en ce jour de mariage avec un autre devoir, plus conjugal en quelque sorte :

<p>« Eh ! Zon, zon, zon, Lisette ma Lison » <i>La Clé du Caveau</i> n° 169 :</p> <p>Quand on a su toucher Le cœur d'une bergère, On peut bien s'assurer Du plaisir de lui faire... Et zon, zon, zon, Lisette, ma Lisette, Et zon, zon, zon, Lisette, ma Lison³².</p> <p><i>La Clé des chansonniers</i> :</p> <p>Philis a des appas Plus qu'il n'en faut pour plaire Mais on n'oserait pas Lui proposer de faire, Et zon zon zon etc³³.</p>	<p><i>La Fête de Bélesbat</i></p> <p>Dans cet auguste jour Reçois cette couronne, Par les mains de l'amour ; Notre cœur te la donne. Et zon, zon, zon, etc.</p> <p>Tu connais le devoir Où cet honneur t'engage, Par un double pouvoir Mérite notre hommage. Et zon, zon, zon, etc³⁴.</p>
--	--

31 OCV, t. 3A, p. 169-171.

32 *Les Chansons d'autrefois : vieux chants populaires de nos pères*, éd. Charles Malo, Paris, Jules Laisné, 1861, p. 278.

33 *La Clef des chansonniers*, rééd. cit., p. 424.

34 OCV, t. 3A, p. 174.

Manuel Couvreur considère que « si la maigreur de Voltaire rendu “pâle, étique” par son “démon poétique” est opposée aux rondeurs du curé de Courdimanche, l’impuissance qui leur aurait été commune est en revanche évoquée, plus qu’à demi-mot »³⁵. Ainsi dans l’air n° 9 qui renoue avec la mode des impromptus en bouts rimés :

Chœur. –

Ah ! notre curé
S’est bien échaudé
Faisant sa lessive³⁶.
Ah ! notre curé
Est presque enterré
Pour s’être échaudé.

Un habitant. –

Et du même chaudron, (*bis*)
La pauvre Bacarie
A brûlé son...³⁷

Le chœur. –

Ah ! notre curé, etc.

Un habitant. –

Quelques gens nous ont dit, (*bis*)
Que le curé lui-même
Avait brûlé son...³⁸

Pour l’air n° 3, dans les éditions des *Ceuvres complètes de Voltaire*, une note indique « Sur l’air des Vieillards de *Thésée* ». Selon R. J. V. Cotte et P. Gibbard, « ce chant imite le duo des vieillards athéniens de l’acte II scène 5 de l’opéra *Thésée* de Lully [...] les trois premières lignes (67-69) doivent être répétées, conformément à la partition »³⁹. En réalité, l’air des Vieillards de *Thésée*, également appelé *Vieillards de Thésée* ou désigné par l’incipit du duo *Pour le peu de bon temps qui nous reste*, ne correspond pas musicalement à la source lullyste dans les sources foraines contemporaines de la *Fête*. La musique parodiée est celle de l’air instrumental qui précède le fameux air des Vieillards dans l’opéra. De fait, ces deux airs sont musicalement très proches : même tonalité

35 M. Couvreur, « *Fête de Bélesbat* », art. cit., p. 517.

36 Une note précise : « il lui était tombé sur les jambes une chaudière d’eau bouillante. On le suppose si incommodé qu’il est à l’extrémité » (OCV, t. 3A, p. 164).

37 La version publiée dans l’édition de Kehl (t. 12 [1784]) ajoute : « le chœur l’interrompant ».

38 OCV, t. 3A, p. 164.

39 *Ibid.*, p. 160.

(*la mineur*), même mesure et même allure de gigue à la française avec le rythme caractéristique de sicilienne⁴⁰.

Comment Voltaire et ses comparses ont-ils composé *La Fête de Bélesbat*? Quel matériau avaient-ils entre les mains en l'interprétant? Travaillaient-ils avec des sources écrites sous les yeux? et le cas échéant, des sources musicales? des sources textuelles? ou bien de mémoire? Les dernières représentations de *Thésée* au Palais-Royal remontent à l'année 1721; peut-être y avaient-ils assisté et avaient-ils acheté le livre des paroles de l'opéra. En tout cas, l'usage qu'ils font du texte de Quinault en révèle une parfaite connaissance et semble prouver qu'ils ont composé *La Fête de Bélesbat* avec un certain nombre de livrets d'opéras sous la main. Dans la parodie implicite d'un autre opéra de Lully et Quinault, *Roland* (1685), la présence de la didascalie qui substitue le verre de vin au bracelet va dans ce sens:

40

Roland, I, 6

Au généreux Roland je dois ma délivrance ;
D'un charme affreux sa valeur m'a sauvé ;
Il n'a voulu de ma reconnaissance
Que ce présent qu'il vous a réservé.
Je viens, pour vous l'offrir, du rivage où l'aurore
Ouvre la barrière du jour.
Vous embrasez Roland d'un feu qui le dévore,
Mais qui peut voir la beauté qu'il adore
Voit sans étonnement l'excès de son amour.
Triomphez, charmante reine,
Triomphez des plus grands cœurs.
Ce n'est qu'aux plus fameux vainqueurs
Qu'il est permis de porter votre chaîne. [...]
*Ziliante présente le bracelet à Angélique [...]*⁴¹

La Fête de Bélesbat

À ce joyeux curé Bélesbat doit sa gloire.
Tous les buveurs on lui voit terrasser ;
Mais il ne veut pour prix de sa victoire,
Que le bon vin que Livry fait verser.
On vient, pour l'admirer, des quatre coins du
[monde ;
On quitte une cour brillante,
Partout à sa santé chacun boit à la ronde ;
Mais qui peut voir sa face rubiconde,
Voit sans étonnement l'excès de notre amour.
Triomphez, grand Courdimanche ;
Triomphez des plus grands cœurs,
Ce n'est qu'aux plus fameux buveurs
Qu'il est permis de manger votre élanche.
(*Une nymphe lui présente un verre de vin*)⁴².

En revanche, les amalgames musicaux, puisqu'ils appellent « air des Vieillard » un air qui n'est pas nommé ainsi dans la partition éditée par Ballard, renforcent l'hypothèse selon laquelle les auteurs de parodies pouvaient travailler de mémoire, en tout cas dans un rapport non systématique aux sources musicales écrites. Fait surprenant, dans ce cas, c'est la musique instrumentale qui a finalement supplanté la musique vocale dans la mémoire collective. Il est enfin intéressant de noter qu'au niveau de la dramaturgie musicale, les auteurs de la *Fête* utilisent deux airs de Lully qui se suivent dans l'opéra de *Thésée*: le rapport à l'intertexte de Quinault est donc bien présent.

L'auteur ou les auteurs qui versifient les vers chantés témoignent donc d'une grande culture musicale, tant du répertoire en vaudevilles que des opéras de

40 Voir l'Annexe 2. Je remercie Clémence Monnier pour sa saisie musicale.

41 *Roland*, dans *Philippe Quinault. Livrets d'opéra*, éd. cit., t. II, p. 209-210.

42 *OCV*, t. 3A, p. 160-161.

Lully et Quinault. Par exemple, pour la parodie du duo chanté par les bergères « Que nos prairies seront fleuries », les parodistes exploitent l'érotisme sous-jacent de l'air original :

<i>Thésée</i> , IV, 7	<i>La Fête de Bélesbat</i>
Deux bergères <i>chantent ensemble</i> .	Deux jeunes filles <i>chantent</i> . –
Que nos prairies	Que nos prairies
Seront fleuries !	Seront fleuries !
Les cœurs glacés	Les jeux, l'amour,
Pour jamais en sont chassés.	Suivent Voltaire en ce jour ;
Ces lieux tranquilles	Déjà nos mères
Sont les asiles	Sont moins sévères ;
Des doux plaisirs,	On dit qu'on peut faire un mari cocu.
Et des heureux loisirs :	Heureuse terre !
La terre est belle,	C'est à Voltaire
La fleur nouvelle	Que tout est dû.
Rit aux zéphirs.	(<i>On répète</i>). –
Que nos prairies	Que nos prairies, etc.
[...]	Les jeunes filles. –
C'est dans nos bois	L'amour lui doit
Qu'amour a fait ses lois :	Les honneurs qu'il reçoit :
Leur vert feuillage	Un cœur sauvage
Doit toujours durer,	Par lui s'adoucit ;
Un cœur sauvage	Fille trop sage
N'y doit point entrer.	Pour lui s'attendrit.
Que nos prairies [...] ⁴³	(<i>On répète</i>). –
	Que nos prairies, etc. ⁴⁴

Cette *Fête* nous renseigne sur les goûts musicaux de Voltaire et ses amis et notamment sur leurs goûts en matière d'opéra. Les airs d'opéras choisis par les auteurs ont tous été parodiés par les auteurs de la Foire, de l'Ancienne ou de la Nouvelle Comédie-Italienne entre 1672 et 1745 – à l'exception peut-être de l'air « Que l'on doit être » de *Thésée* et de « Gardez tous un silence extrême ». Ces airs ne sont pas les plus faciles à chanter parmi les airs d'opéras mais ils sont tous issus de divertissements, moment particulier de la dramaturgie musicale des opéras, moment où les chœurs interviennent, moment de participation chantante du public et de ce fait vivier fécond en airs de vaudevilles.

Voltaire admire le spectacle de l'opéra mais critique l'abus des divertissements, leur invraisemblance et leur caractère intempestif : « Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique où les scènes ne sont faites que pour amener très mal à propos deux ou trois chansons en musique qui font valoir le gosier d'une actrice »⁴⁵, ou encore « l'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux, les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à

⁴³ *Thésée*, dans Philippe Quinault. *Livrets d'opéra*, éd. cit., t. I, p. 157.

⁴⁴ *OCV*, t. 3A, p. 176-177.

⁴⁵ Cité par Marian Hobson, « Voltaire à l'opéra : entre spectacle et raison », dans F. Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, op. cit., p. 35-49 (ici p. 38).

la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau »⁴⁶. Il aime les divertissements courts, « incorporés au sujet » et qui « ne doivent être que d'une longueur qui ne refroidisse pas l'intérêt »⁴⁷. Or les airs qu'il choisit sont précisément de ceux-là.

Dans *La Fête de Bélesbat*, Voltaire parodie non seulement les airs de l'opéra lullyste mais aussi la structure et la pédagogie musicale de ces opéras et notamment la répétition par le chœur de couplets chantés par un soliste. Par exemple, pour l'air parodié de *Phaéton* : il est interprété par le bedeau, repris par le chœur une première fois, puis une seconde après la parodie de l'air d'*Atys*. Cet air encense la personne de Voltaire et en diffuse la renommée sous le signe du comble : « L'auteur d'*Œdipe* est devenu curé »⁴⁸. Or ce procédé n'est pas sans rappeler la pédagogie religieuse. C'est un procédé dont les auteurs de parodies spirituelles, qui recyclent eux aussi de nombreux airs d'opéras et de vaudevilles, font un très large usage, notamment l'abbé Pellegrin. Le témoignage de Joseph Addison rend compte de cette participation chantante du public dans la salle même du Palais-Royal et établit un parallélisme entre la pratique profane et la pratique sacrée :

42

Le chœur, qui revient à diverses reprises sur la scène, donne de fréquentes occasions au parterre de joindre leurs voix avec celles du théâtre. Cette envie de chanter de concert avec les acteurs est si dominante en France, que, dans une chanson connue, j'ai vu quelquefois le musicien de la scène jouer à peu près le même personnage que le chantre d'une de nos paroisses, qui ne sert qu'à entonner le psaume, et dont la voix est ensuite absorbée par celle de tout l'auditoire⁴⁹.

Le moment du divertissement est ici perçu comme un espace de communion laïque qui se substitue à la religion et l'on comprend bien qu'il ait pu inquiéter les censeurs de l'Église. La lecture de cette *Fête* éclaire donc les rapports que Voltaire entretient avec l'opéra, lui qui, selon l'expression de Pierre Frantz, « a su notamment trouver dans la dramaturgie de l'opéra les éléments d'un renouveau »⁵⁰, et ce à plus d'un titre, allant jusqu'à imiter la dramaturgie des divertissements de l'opéra mais aussi, à un second niveau, la dramaturgie musicale de la messe, dans la dramaturgie de son théâtre de société. L'emploi du terme même de *coryphée*, emprunté à la tragédie grecque, modèle que Voltaire

⁴⁶ Préface d'*Œdipe*, citée par M. Hobson, « Voltaire à l'opéra », art. cit., p. 39-40.

⁴⁷ Lettre à d'Argental du 11 juillet 1744 (D2999).

⁴⁸ *OCV*, t. 3A, p. 173.

⁴⁹ Joseph Addison, *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, XXIII^e Discours, Amsterdam, Mortier, 1714, p. 148-149.

⁵⁰ P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », art. cit., p. 22.

admire et croit retrouver dans la tragédie lyrique à la française⁵¹, est à ce titre révélateur. C'est le terme que l'on retrouve quelques années plus tard dans la scène 1 de l'acte I de *Samson*⁵². Les opéras que Voltaire admire et cite dans la dissertation qui sert de préface à *Sémiramis* sont parodiés dans *La Fête de Bélesbat* : « j'ose encore penser que nos bonnes tragédies opéra, telles qu'*Atys*, *Armide*, *Thésée*, étaient ce qui pouvait donner parmi nous quelque idée du théâtre d'Athènes, parce que ces tragédies sont chantées comme celles des Grecs »⁵³. Cette *Fête* est donc certes une bagatelle paradigmatique de l'esprit de la Régence, mais elle préfigure aussi d'une certaine manière et au sens propre la « laïcisation de la vie sociale, visée par l'*Encyclopédie* »⁵⁴ et l'esprit des Lumières. Le théâtre, et le théâtre de société *a fortiori* parce qu'il échappe à la censure, est un lieu privilégié pour se rassembler et ressentir ensemble, en dehors de l'église. Voltaire n'aurait pas pu représenter la parodie du sacrement de la confession ou de la pénitence (qu'on appelle aujourd'hui sacrement de réconciliation) sur la scène du théâtre public. Or, il convient d'insister sur cette idée de parodie de prêche et sur l'usage pédagogique de la répétition des couplets par le chœur. La didascalie « *on répète* » est d'ailleurs récurrente dans le texte⁵⁵. Il s'agit donc bien de substituer un type d'être-ensemble à un autre, une religion à une autre, au prix d'une inversion axiologique et d'un renversement carnavalesque des valeurs chrétiennes. Les vertus de la répétition dans les entreprises de prêche ou de conversion étaient bien connues des auteurs. Cette « conversion » est d'ailleurs évoquée dans un couplet ajouté dans la version manuscrite :

Où trouver l'art de convaincre et de plaire
 Et d'attendrir l'auditeur.
 Ce sublime talent de la chaire
 De convertir le pécheur,
 Massillon seul l'avait-il le dimanche
 Et lon lan la etc.⁵⁶

L'air chanté, par sa capacité à passer de bouche en bouche et à changer de texte, est un facteur de porosité entre les sphères profane, sacrée et grivoise. C'est également un venin précieux qui permet aux textes de s'insinuer durablement

51 « Où trouver un spectacle qui nous donne une image de la scène grecque ? C'est peut-être dans vos tragédies nommées opéra, que cette image subsiste » (« Dissertation sur la tragédie », dans *Sémiramis*, OCV, t. 30A [2003], p. 142).

52 Voir Béatrice Ferrier, « Un chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : l'opéra de *Samson* », dans F. Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, op. cit., p. 51-79.

53 « Dissertation sur la tragédie », OCV, t. 30A, p. 147.

54 P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », art. cit., p. 24.

55 Voir OCV, t. 3A, p. 173, 174, 175, 176, 177.

56 *Divertissement de Belebat par M. de Voltaire. Relation à S. A. S. mademoiselle de Clermont* (BnF, n.a.fr.2778, f. 56-67), OCV, t. 3A, p. 163.

dans la mémoire. La parodie s'infiltré ainsi à tous les niveaux : au sens premier et musical du terme, mais aussi au niveau de l'instrumentalisation et du détournement de la pédagogie présente dans l'opéra lullyste aussi bien qu'à l'église. La cérémonie d'intronisation de Voltaire n'est pas non plus sans rappeler, dans une certaine mesure, la cérémonie burlesque d'intronisation d'Argan en médecin. En l'absence de didascalie, on peut penser que la réplique du chœur « Honneur et cent fois honneur / À notre coadjuteur »⁵⁷, qui intervient au beau milieu des remerciements de Voltaire à chacun des participants, était déclamé et non chanté, et parodie ainsi le chœur antique admiré par Voltaire.

L'on pourrait finalement aller jusqu'à émettre l'hypothèse que Voltaire, en tant qu'auteur de paroles mises en musique, s'est en quelque sorte fait la main dans l'exercice parodique privé, en se familiarisant avec l'artisanat des vers d'opéras et leur substitution par des textes nouveaux, comme Fuzelier qui s'exerce à la Foire ou chez les Italiens, ou Pellegrin dans les parodies spirituelles ou à la Foire. Ce texte permet donc d'envisager la parodie voltairienne comme art de la subversion, poétique de la substitution, culture d'un esprit de connivence, art du détournement, mais aussi goût pour l'autodérision.

Quelques années plus tard, Voltaire semble avoir oublié son passé de parodiste, lorsqu'il se montre chatouilleux sur le sujet de la parodie de ses œuvres qu'il considère comme une « flétrissure publique » : « Daignez songer, Madame, que ces parodies satiriques ont été défendues à Paris plusieurs années. Faut-il qu'on les renouvelle pour moi seul sous les yeux de votre majesté ! Elle ne souffre pas la médisance dans son cabinet ; l'autorisera-t-elle devant toute la Cour ? »⁵⁸.

Mais peut-être la parodie pouvait-elle être autorisée loin des yeux du public, pour les *happy few* d'un cercle intime et privé dont Voltaire et ses amis garderont longtemps la nostalgie. En effet, si *La Fête de Bélesbat* est une œuvre éphémère, une bagatelle, une œuvre de circonstance destinée à être représentée pour un mariage devant un public trié sur le volet, ses auteurs y sont attachés puisque le 12 mai 1760 le président Hénault envoie à Voltaire le texte de son *Nouveau dialogue des morts* qui présente une rencontre comique en enfer entre le curé de Courdimanche et Voltaire⁵⁹. Le curé, qui a été empêché d'entrer au séminaire des Champs-Élysées par le curé de Saint-Sulpice, le célèbre Languet, y fait la noce avec le cocher de Vertamont. Il annonce à Voltaire qu'il a été choisi par

57 *Ibid.*, p. 178.

58 Lettre à Marie Leszczyńska du 10 octobre 1748 (D3777), à propos de *Sémiramis*.

59 Voir D7733. Ce texte est reproduit dans *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.-J.-M. Decroix et A.-J.-Q. Beuchot], Paris, Aimé André, 1826 ; voir, *OCV*, t. 3A, p. 143.

un certain Boileau pour figurer auprès de Salluste, Virgile, Sophocle, Euripide, Corneille, Molière, Racine, La Fontaine et... Quinault.

Laissons le mot de la fin à Voltaire qui, dix années après *Bélesbat*, évoque Rameau en ces termes, dans une lettre à Berger du 24 août 1735 (D903) : « J'aime les gens qui savent quitter le sublime pour badiner. Je voudrais que Newton [c'est-à-dire Rameau] eût fait des vaudevilles ; je l'en estimerais davantage ». Ce que Voltaire regrette ici, c'est tout simplement de ne pas pouvoir chanter, c'est-à-dire parodier, les airs de Rameau, aussi facilement que ceux de Lully.

ANNEXE 1

<i>Incipit</i> des airs chantés dans <i>La Fête de Bélesbat</i>	Sources musicales
Texte du refrain le cas échéant	
1. Peuples fortunés de Courdimanche	Non identifié
2. Que l'on doit être / Content d'avoir un prêtre	Lully et Quinault, <i>Thésée</i> , II, 5
3. Mène-t-on dans le monde une vie	Lully et Quinault, <i>Thésée</i> , II, 5
4. À ce joyeux curé Bélesbat doit sa gloire	Lully et Quinault, <i>Roland</i> , I, 6
5. Versez-lui de ce vin vieux	Non identifié. Air à boire ?
6. Vénus permet qu'en ces beaux lieux	Non identifié
7. Où trouver la grâce du comique [...] Et lon lan la	<i>Vaudeville du Roi de Cocagne</i>
8. Salut au curé de Courdimanche	Non identifié
9. Ah ! notre curé / S'est bien échaudé	Non identifié
10. Vous prenez donc congé de nous	Air du <i>Confiteor</i> / <i>Mon père je viens devant vous</i>
11. Gardez tous un silence extrême	Lully, Fontenelle et Th. Corneille, <i>Bellerophon</i> , III, 5
12. À Courdimanche, avec honneur	Non identifié. Air <i>des Pendus</i> ?
13. Que de tous côtés on entende	Lully et Quinault, <i>Phaéton</i> , II, 5
14. Qu'avec plaisir Bélesbat reconnaisse	Lully et Quinault, <i>Alys</i> , II, 4
15. Pour prix du bonheur extrême	Non identifié
16. Dans cet auguste jour [...] Et zon, zon, zon, etc.	<i>Vaudeville Et zon, zon, zon</i>
17. Du poste où l'on t'introduit	Non identifié
18. Que nos prairies / Seront fleuries	Lully et Quinault, <i>Thésée</i> , IV, 7
19. Chantons tous la chambrière [...] Haut le pied, bonne ménagère ; Haut le pied, coadjuteur.	Non identifié

ANNEXE 2

Second air
II, 6
LWV 51/41

Mè - ne ton dans le monde u - ne vi - e, qui soit plus jo -

li - e qu'à Bel - lé - bat. Mè - ne bat. Ce cu - ré nous en - chan - te; Lorsqu'
1. 2.

à table il chan - te, On croi - rait être au sab - bat. Le dé - mon po - é -

ti - que, qui rend pâle, é - ti - que, Vol - taire le ri - meur, Rend la fa - ce bien

gras - se à ce pas - teur.