Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

15 | 2018

L'univers sensible des contes

La Bergère des Alpes. Anecdote moderne de Jean-François Marmontel : la musique agent de l'impalpable verbal

The Alps' Shepherdess. A Modern Anecdote by Jean-François Marmontel: Music as the Agent of the Impalpable Word

Alban Ramaut

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1779>

DOI : 10.4000/feeries.1779

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-075-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Alban Ramaut, « *La Bergère des Alpes. Anecdote moderne* de Jean-François Marmontel : la musique agent de l'impalpable verbal », *Féeries* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 14 février 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1779> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.1779>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

La Bergère des Alpes. Anecdote moderne de Jean-François Marmontel : la musique agent de l'impalpable verbal

The Alps' Shepherdess. A Modern Anecdote by Jean-François Marmontel: Music as the Agent of the Impalpable Word

Alban Ramaut

L'esthétique romantique, voire fin de siècle, a normalisé l'idée que l'art pouvait consister à rendre compte, par des moyens évocateurs — parfois des plus figuratifs —, d'un sens second. Le figuratif dans ce cas n'est que l'apparence, l'enveloppe. Il appartiendra à l'artiste, à la fin du XIX^e siècle notamment, comme l'a écrit Arthur Rimbaud, d'être le « voyant », c'est-à-dire celui qui conduit à une révélation par le dérèglement des sens¹. Gustav Mahler confie également à Alma, son épouse, des propos qui vont dans ce sens, avec toutefois une inquiétude sur les œuvres elles-mêmes, simples jalons dans l'étape spirituelle de l'accomplissement de l'homme : « Seul l'éphémère se prête à la description. Ce que nous sentons et devinons mais n'atteignons pas (ni ne connaissons comme quelque chose qui a vraiment eu lieu), la permanence qu'il y a derrière toute apparence est indescriptible². » Bien avant cette prise de position, Wilhelm Heinrich Wackenroeder du groupe d'Iéna a marqué définitivement la pensée créatrice. « Seul l'invisible, qui plane au-dessus de nous, ne peut descendre en notre âme au moyen de mots³ », écrit-il. Cette pensée apparaît en Prusse dans les ultimes années du XVIII^e siècle au moment où en France les troubles révolutionnaires ont par effet d'idéologie mit fin à une attitude artistique jugée compassée qui s'orientait aussi cependant, mais à sa manière, vers cette sensibilité. Par des évolutions d'une nature peut-être quelque peu différente de ce qu'exprime le premier romantisme allemand et elle-même, comme on le dira, en évolution, cette sensibilité française est entre autres représentée à la perfection dans la musique écrite pour les ballets par Jean-Philippe Rameau, mort en 1764. Marmontel fut l'un de ses collaborateurs. Or ces

mouvements musicaux conservaient une élégance unique qui représentait à elle seule la manière de l'ancien régime. Dans ses lettres parisiennes de l'hiver 1802-1803, le berlinois Johann-Friedrich Reichardt, qui avait connu les fastes de Versailles sous Louis XVI, s'exclame avec regrets après avoir assisté à Paris à un ballet pantomime de Gardel :

Le ballet m'a prouvé que, malgré le mérite des artistes de la danse, la pantomime a dégénéré sensiblement à l'Opéra. La grâce suprême a disparu, la dignité et la perfection de l'ensemble font défaut. [...] Ce qui contribue à diminuer pour moi l'attrait des ballets, c'est la musique, composée d'airs ramassés dans tous les quatuors, symphonies, sonates ou opéra connus. Les nobles motifs d'Haydn sont accouplés aux plus plates rapsodies et le tout s'exécute sur un rythme qui s'accélère ou se ralentit suivant le seul caprice de la ballerine, sans que l'on s'occupe d'habiller d'un peu d'harmonie cette mosaïque étrange, afin d'en dissimuler les reprises manquées et les bigarrures choquantes. Et dire que cela se passe à Paris où Rameau avait porté si loin la perfection de la musique des ballets ! Personne n'a souvenance ni souci du caractère élevé que ce grand maître avait su lui imprimer⁴.

La précipitation des idées politiques françaises a effacé ce qu'était le fondement de la réflexion esthétique du siècle de Louis XV. Elle n'en a, fatalement et de manière assez décisive pour la postérité, retenu que certains aspects et en a donc faussé d'autres. Mais, à dire vrai, divers partis existaient au temps des Lumières. Marmontel prit part à la querelle des Gluckistes et des Piccinistes défendant le compositeur italien contre le musicien de Marie-Antoinette, et s'opposant en cela aux encyclopédistes avec lesquels il avait cependant collaboré pour les volumes III à VII. De même — ultime conséquence de la querelle des anciens et des modernes ? —, face aux encyclopédistes, il suit malgré tout le parti du pouvoir qui lui a accordé, il est vrai, sa place de « Secrétaire des bâtiments du Roi » à Versailles⁵. Ce sont sur ces prises de positions *a priori* non dépourvues d'ambiguïtés qu'il convient ici de revenir. Ces choix, véritables engagements « moraux » par rapport à l'idéologie alors en discussion, se manifestent dans son œuvre littéraire par une sorte d'apothéose galante. De style rocaille à bien des égards, ces élans favorisent en effet, plus particulièrement dans les contes, un état unique de naturel recomposé, de naïveté feinte mais prisée. C'est pourquoi ces derniers conservent encore quelque chose de moral jusque dans les paradoxes de leurs mises en scène elles-mêmes tentées par le jeu avec les interdits. Il s'agit par conséquent pour nous de les appréhender comme une leçon de style et de culture.

- 1 L'exploration du tumulte que l'expérience sensible peut exercer sur l'éducation morale nourrit les fictions d'ordre romanesque, fables et contes dont la cour de Louis le bien-aimé se plaît à cultiver et à retravailler les codes. La seconde moitié du XVIII^e siècle expérimente, par le jeu de ces errances littéraires menées entre des genres revisités, des hybridations au charme unique. Elle investit de ce fait un espace moins réellement nouveau qu'inédit. De là pour nous la difficulté à saisir, dans les formes esthétiques dont Marmontel fut l'un des censeurs et des acteurs les plus prolixes, ce qui en caractérise l'inventivité mais aussi ce qui l'enferme dans un goût prononcé pour l'esprit d'à-propos fait de respect des convenances, voire d'exaltation virtuose des conventions. Le succès non démenti à cette époque des « contes moraux », l'exploitation de certains d'entre eux et notamment de *La Bergère des Alpes*, sous d'autres formes artistiques, picturales ou musicales, expliquent combien Marmontel représenta la sensibilité de son temps.
- 2 Dans ses *Mémoires* l'auteur dépeint le monde dans lequel il sut s'imposer. On y découvre une société modelée sur les usages, sur une forme d'éducation sociale devenue une

sorte de seconde nature qui ne demande qu'une application maîtrisée de certaines vertus, sans la recherche plus particulière d'une personnalité marquée dès lors qu'un don excelle. L'urbanité issue de qualités parfois médiocres mais équilibrées permet à des points d'excellence d'excuser des carences peu flatteuses. Marmontel donne les portraits de quelques grands artistes dont il souligne, en critique qui sait avoir de la distance, l'inégalité des dons :

Le bon Carle Van Loo possédait à un haut degré tout le talent qu'un peintre peut avoir sans génie ; mais l'inspiration lui manquait, et pour y suppléer il avait peu fait de ces études qui élèvent l'âme et qui remplissent l'imagination de grands objets et de grandes pensées. Vernet admirable dans l'art de peindre l'eau, l'air, la lumière et le jeu de ces éléments, avait tous les modèles de ces compositions très vivement présents à sa pensée ; mais hors de là, quoique assez gai, c'était un homme du commun⁶.

Lorsqu'il évoque Madame Geoffrin, le mémorialiste suit la même analyse :

Assez riche pour faire de sa maison le rendez-vous des lettres et des arts, et voyant que c'était pour elle un moyen de se donner dans sa vieillesse une amusante société et une existence honorable, Madame Geoffrin avait fondé chez elle deux dîners, l'un (le lundi) pour les artistes, l'autre (le mercredi) pour les gens de lettres. Et une chose assez remarquable, c'est que, sans aucune teinture ni des arts ni des lettres, cette femme qui de sa vie n'avait rien lu ni rien appris qu'à la volée, se trouvant au milieu de l'une ou de l'autre société, ne leur était point étrangère ; elle y était même à son aise, mais elle avait le bon esprit de ne parler jamais que de ce qu'elle savait très bien et de céder sur tout le reste la parole à des gens instruits⁷.

Le mélange de naturel, de discernement et d'admiration objective, forme de vérité ni malveillante ni verbeuse dont l'écrivain fait preuve au travers de ces portraits, met en évidence la puissance morale de ses analyses. Ce ton d'ensemble révèle sa capacité à étayer l'acuité de ses remarques en se situant au point de disjonction entre l'apparente unité des personnages et leurs failles intérieures. Marmontel articule son texte entre clarté visible et vérité secrète. L'efficacité expéditive à broser les portraits de ses contemporains fait aussi l'essentiel de leur pertinence. Ici la réussite en soi du style tient presque lieu d'argument. La manière se fait matière même. C'est pour l'efficacité intelligible de ses récits qu'on apprécie aujourd'hui une certaine sobriété des tournures que Marmontel emploie, liée à la préciosité des cheminements qu'il poursuit. Le mélange ambigu de simplicité et d'observation narrative, parce qu'au moment même qu'il montre et construit, démonte et déconstruit, met en évidence l'ambition moraliste de son écriture.

- 3 Dans le conte, la vraisemblance doit pouvoir s'affirmer à partir d'invraisemblances adroitement dosées. La fantaisie permet, tout en rapportant des faits, de placer des éléments plus imprécis. Le jeu entre la vérité attendue et l'attrait pour une vérité moins exprimée dirige avec adresse la grâce du propos. Souvent c'est sur la vérité profonde des êtres, dont le discours mondain formule l'importance par des dialogues insignifiants, que repose tout l'intérêt du conte. Marmontel conjugue avec logique les expérimentations qu'il conduit sur les formes héritées d'une tradition qu'il ne cesse de réajuster autant qu'il la respecte et la vénère. Par l'épuisement même des codes de la tradition, il invente un maniérisme aimable de l'inconsistance, et par là exerce une forme de critique intelligente des formulations plus anciennes.
- 4 Entre ce que les simples apparences donnent à saisir et ce qui relève en vérité du ressenti des sentiments et de l'évocation des sensations, un espace de mystère et de jeu, de délassement mais aussi de curiosité est donc identifié. C'est celui-ci qui accapare l'attention du conteur. Les frontières de la décence et de l'indécence se rapprochent

ainsi. Une permissivité explicite est frôlée mais non étalée. L'espace poétique construit ainsi un lieu littéraire de l'impalpable devenu, sinon palpable, tout au moins envisageable et nommé jusqu'à devenir, d'inconscient qu'il était, conscient, accepté aussi avec bienveillance. Tout se joue comme si la réjouissance, dans un final en vaudeville d'opéra-comique, l'emportait sur les épreuves. Il semble que le but de cet homme de Lettres très attentif aux formes musicales lyriques soit de mettre son lecteur en face de cette perception double, sans toutefois réellement aller plus loin que l'effleurement, ou encore les prémices d'un dévoilement. Aussi le mystère évoqué reste-t-il entier, le non-dit complet, lors même qu'il est abordé et finalement discuté. L'évocation d'un risque délicieux et la mise en garde contre ses attirances devient l'objet du récit, c'est en cela que le conte est moral et que le merveilleux rationalisé est cependant mis en situation.

L'indicible du conte moral

L'univers du conte se montre particulièrement propice à la forme de complicité que le lecteur doit avoir avec le récit qu'il découvre. L'émerveillement qui en est le mobile premier devient le moyen d'approche d'une métaphysique à peine nommée, parée de joliesse. Cette métaphysique est rendue en quelque sorte légère, parce qu'elle est sauvée par l'aspect aussi rationnel de l'histoire qui n'est agrémenté que de quelques échappées plus sublimes et fascinantes, ne réclamant *a priori* ni explication, ni analyse, ni appesantissement. Aussi la virtuosité du conteur consiste-t-elle à écrire avec cohérence et bon ton, bon rythme, une scène plausible parsemée de quelques accessoires improbables eux-mêmes déclarés comme tels, mais en quelque sorte dédramatisés et légitimés par rapport à l'ordre du récit : on est tenté d'écrire des accessoires « naturels ».

- 5 Si c'est bien l'espace de considérations somme toute invisibles qui intéresse désormais dans ses évocations fugitives la société d'artistes et de gens de lettres, ceux-ci se gardent, ainsi que le feront les romantiques, de le choisir comme sujet affiché de leurs récits. Le siècle de Louis XV, très incarné à bien des égards, a déployé cette recherche d'expression respectueuse du secret des êtres et des choses en élaborant un équilibre très subtil entre la force quasi abrutissante de la vérité prosaïque transcendée par l'insistance même à l'exprimer, et des proximités plus énigmatiques, voire plus dangereuses et interdites. Diderot l'a souligné par l'apostrophe fameuse du *Salon* de 1765 adressée à Jean Siméon Chardin : « Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste⁸ ! » Mais il a aussi décrit la magie des tableaux relevant d'un genre bien secondaire face à la peinture d'histoire, lorsqu'il constate à propos d'une nature morte aux perdrix : « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez-vous pas ? c'est une perdrix. Et celle-là ? c'en est une encore⁹. » Rousseau dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* explore le même goût lorsqu'il s'écrit : « On dit qu'un Allemand a fait un roman sur un zeste de citron, j'en aurais fait un sur chaque graminée des prés¹⁰ [...]. » La vogue à Berlin, sous les doigts de Carl Philipp Emmanuel Bach, du clavicorde sous la forme de sonates, de fantaisies, de polonaises et de caprices, illustre aussi cette disposition à l'aporie par le souci de traquer l'imperceptible de l'émotion et la véritable manière d'interpréter¹¹. L'engouement plus répandu à Paris pour l'harmonica de verre ou « glass harmonica » dont jouait Marie-Antoinette, instrument interdit en raison de l'irritation

nerveuse qu'il exerçait sur les sensibilités féminines, souligne aussi ce goût pour les zones fantasmées et suaves que l'art permet d'entre-apercevoir.

- 6 Ce qui se trouve dans les contes certes mièvres de Marmontel, à la sensualité souvent équivoque, au sentimentalisme parfois devenu à nos yeux d'une grande niaiserie, c'est une proximité spontanée avec une indicible suavité, un raffinement exquis, et une faculté sincère à s'émerveiller et à se divertir de la vertu paradoxalement triomphante par abus de sagesse. C'est bien, dans *La Bergère des Alpes*, un jeu d'emboîtement curieux qui conduit à la conclusion. On y lit que la constance d'Adélaïde, tout à la fois mêlée de culpabilité et de tristesse, à pleurer son mari défunt, lui permet de céder à l'amour du jeune Fonrose qui s'engage lui-même à partager l'irréversible condition de l'engagement premier. « C'est à vous [dit Adélaïde à Fonrose] de choisir celle des deux situations qui vous paraît la moins pénible, ou de renoncer à moi, de vous vaincre et de m'oublier, ou de posséder une femme qui, le cœur plein d'un autre objet, ne pourrait vous accorder que des sentiments trop faibles pour remplir les vœux d'un amant¹². » La question de la chasteté décidée entre les nouveaux époux, qui se promettent de vivre un amour attendri de frère et de sœur, ne semble pas être un obstacle insurmontable. Ces vœux seront cependant transgressés par la force de la nature et l'assiduité de Fonrose. Ainsi, une forme de silence sur la nature pulsionnelle du désir se manifeste par la décence de serments sentimentaux sincères mais peu réalistes prononcés au gré de dialogues parfaitement normés, raisonnables mais souvent à double entente. Une forme de mensonge est tacitement formulée sans être écrite, et le récit édifie autant qu'il divertit car il tourne autour d'un sujet qu'il n'aborde pas. Pourtant le conte conclut avec un certain bon sens : « Le temps, les soins assidus de Fonrose, les fruits de son second hymen, ont depuis ouvert son âme [celle d'Adélaïde] aux impressions d'une nouvelle tendresse, et on la cite pour exemple d'une femme intéressante et respectable jusques dans son infidélité¹³. »
- 7 L'humour distancié de « La Matrone d'Éphèse » de Pétrone¹⁴, qui pourrait être l'archétype de ce récit dont La Fontaine et Houdar de La Motte ont fait, l'un un conte en vers (1682), l'autre une comédie (1702), réapparaît à peine sous la plume de Marmontel tant son discours est proche de l'attitude ornementale du style rocaille. Mais Marmontel conserve néanmoins le ton digne des *gemitum lugentis* de Pétrone car sa réécriture est moins placée dans les extrêmes du rire et de la gaillardise de La Fontaine : « Celle-ci [cette veuve-ci] par ses cris, mettait tout en alarme / Celle-ci faisait un vacarme, / Un bruit et des regrets à percer tous les cœurs », ou sous la brusquerie des revirements expressifs chez Houdar, les « hélas » tôt convertis en « Ah, ah, ah ! » de la veuve Euphémie. Il y a moins de voyeurisme chez Marmontel par rapport à la verdeur de ses prédécesseurs et plus de cette fausse vérité pastorale dont la seconde moitié du siècle s'empare¹⁵. C'est bien de ces métamorphoses que les diverses cultures françaises appliquent à la source antique que naît avec Marmontel le recours stratégique à la musique. La musique comme agent suprême des non-dits du récit s'insinue par le chant encore pourvu de texte et par la réponse instrumentale que lui donne le hautbois de Fonrose. La musique supplée l'érotisme de Pétrone, la franchise de La Fontaine et de Houdar. Elle transforme les cris de la veuve, dénoncés par les auteurs du siècle de Louis XIV, en des chants célestes, des accents. Les soupirs enamorés du jeune et chaste Fonrose, qui n'a plus rien d'un soldat, retentissent comme un *adagio* platonique décrit alors comme digne du jeu de Besozzi, « dont il avait pris des leçons, et qui faisait alors les plaisirs de l'Europe¹⁶ ». L'indicible, l'impalpable passent par ces

modifications de ce qu'il y a de physique dans le désir en ce qu'il y a d'ardent dans les sentiments, et nous livrent par ce transfert du corps au cœur un véritable tableau des mœurs, c'est-à-dire de l'accommodement de la raison avec les passions. Il faut associer à l'univers du conte moral, qui est aussi celui des enchantements de la musique et des plaisirs des arts, cette part de silence portée sur les causes pulsionnelles de nos attirances dites morales.

- 8 Ce qui apparaît dans le conte moral est donc l'évidence du silence, et aussi l'apparat dont s'entourent les rites de la société telle qu'elle se les donne en représentation à elle-même dans ses jeux littéraires, dans ses divertissements artistiques, ses aspirations les plus profondes, les plus assurées aussi.
- 9 Dans le conte, les commentaires sur les effets de la musique culminent lors d'une situation de duo d'opéra, littéralement, qui intervient à peu près au centre du récit. Adélaïde, alors inquiète du silence des montagnes qui ne retentissent plus du son du hautbois de Fonrose, chante son désespoir auquel l'instrument vient aussitôt donner une réponse qui se mêle à la suite du chant. Marmontel commente : « Jamais concert ne fut plus touchant que celui de son hautbois avec la voix d'Adélaïde¹⁷. » Le récit se poursuit par un monologue d'Adélaïde. Il devient peu à peu l'énoncé d'une moralité et dispute à la philosophie :

Ô ciel, dit-elle, est-ce un enchantement ? je n'ose en croire mon oreille : ce n'est pas un Berger, c'est un Dieu que je viens d'entendre. Le sentiment naturel de l'harmonie peut-il inspirer ces accords ? Comme elle parlait ainsi, une mélodie champêtre, ou plutôt céleste, fit retentir le vallon. Adélaïde crut voir réaliser les prodiges que la Poésie attribue à la Musique sa brillante sœur. Confuse, interdite, elle ne savait si elle devait se dérober ou se livrer à cet enchantement. Mais elle aperçut le Berger qu'elle venait d'entendre, rassemblant son troupeau pour regagner sa cabane. Il ignore, dit-elle, le charme qu'il répand autour de lui, son âme simple n'en est pas plus vaine ; il n'attend pas même les éloges que je lui dois. Tel est le pouvoir de la Musique : c'est le seul des talents qui jouisse de lui-même ; tous les autres veulent des témoins. Ce don du Ciel fut accordé à l'homme dans l'innocence : c'est le plus pur de tous les plaisirs¹⁸.

On perçoit ainsi comment la musique est l'objet de la confiance et aussi le levier de l'auto analyse, comment elle est l'instrument qui révèle à chacun ses attachements et lui signale ses émotions. Dans un autre dialogue essentiel, Fonrose et Adélaïde — le faux pasteur et la fausse bergère — parlant de la musique se font en réalité les aveux les plus doux. Ils expriment une reconnaissance mutuelle de leur attirance l'un pour l'autre que la musique a déjà prononcée, mais ils comprennent aussi qu'ils appartiennent à la même sphère sociale :

D'où êtes-vous donc, lui demanda la bergère ? J'ai vu le jour au-delà des Alpes, répondit Fonrose. Êtes-vous né parmi les Pasteurs, poursuivit-elle : Puisque je suis Pasteur, dit-il en baissant les yeux, il faut bien que je sois né pour l'être. C'est de quoi je doute, reprit Adélaïde, en l'observant avec attention. Vos talents, votre langage, votre air même, tout m'annonce que le sort vous avait mieux placé. Vous êtes bien bonne, reprit Fonrose ; mais est-ce à vous de croire que la nature refuse tout aux Bergers ? Êtes-vous née pour être reine ? Adélaïde rougit à cette réponse, & changeant de propos : l'autre jour, dit-elle, au son du hautbois, vous avez accompagné mes chants avec un art qui serait un prodige dans un simple gardien de troupeaux. C'est votre voix qui en est un, reprit Fonrose, dans une simple Bergère. — Mais personne ne vous a-t-il instruit ? — Je n'ai, comme vous, d'autres guides que mon cœur & mon oreille. Vous chantiez, j'étais attendri ; ce que mon cœur sent, mon hautbois l'exprime ; je lui inspire mon âme : voilà tout mon secret ; rien au monde n'est plus facile. Cela est incroyable, dit Adélaïde¹⁹.

Les appréciations de la critique du XIX^e siècle sur le XVIII^e, lorsqu'on y repense aujourd'hui, nous indiquent assez clairement que la question de l'apparence et du sentiment, celle de la liaison des effets et des causes, fondent le cœur des acquisitions esthétiques du siècle des Lumières autant que l'interrogation scientifique, voire grammaticale, des encyclopédistes sur l'organisation des connaissances humaines. Dans le domaine artistique, cette investigation s'oriente peu à peu vers l'adoption d'un mot que seul l'anglais possède alors — « *romantic* » — comme l'écrit Pierre Le Tourneur, en 1776, dans la préface à sa traduction du théâtre de Shakespeare²⁰. C'est pourquoi la musique comme jeu mélodique — que celui-ci soit réalisé par une voix ou un instrument — interpelle les hommes de lettres, écrivains, librettistes et philosophes avec tant d'insistance. Mais la musique le fait beaucoup en raison du silence qu'elle seule sait mettre en scène et que les compositeurs commencent alors à employer de façon très significative. Un silence dont la littérature, parfois bavarde, lui envie l'apanage²¹ et qu'avec talent Marmontel, ici, fait exister par l'évocation du chant et du jeu instrumental.

Statut de la musique et atelier d'écriture

Comme mode de transmission des sentiments la musique est en passe d'être considérée comme de première importance. Marmontel dans l'article « Opéra » qu'il rédige pour le *Supplément de l'Encyclopédie*, pour préciser cette appréciation de l'art des sons dans la situation de la musique vocale, invente une formule très explicite de cet état d'esprit. Il écrit : « Le chant est le merveilleux de la parole. » Rousseau parlant de l'imitation par la musique des tableaux de la nature et des émotions de l'être humain a, dans son *Dictionnaire de musique*, exprimé de façon devenue depuis canonique une idée qu'il n'était pas le seul, ni le premier à avoir perçue. L'imitation devient en ce cas moins la description figurative littérale qu'elle était, que la recherche d'un code d'analogies plus directement en phase avec nos émotions : « [le Musicien], écrit Jean-Jacques, ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant²². » Cela semble être une découverte définitive, débattue, acquise et théoriquement exprimée dès les années 1751 au moins par D'Alembert²³.

- 10 Sous la plume de Marmontel, les lettres s'emparent de la musique comme d'un levier thématique. La présence mystérieuse de la musique cadre l'espace nouveau du conte *moral*.
- 11 La présence du terme « moral » mérite d'être précisée afin d'éviter toute confusion²⁴. La « morale », explique Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, est la science des mœurs. Il note encore dans le caractère abstrait de la morale un trait spécifique digne de retenir notre attention, tant il est proche de l'état d'indétermination que l'on prête à juste titre ordinairement à la nature de la musique :

J'avoue qu'on ne peut pas traiter la *Morale* par des arguments démonstratifs, & j'en sais deux ou trois raisons principales. 1°. le défaut de signes. Nous n'avons pas de marques sensibles, qui représentent aux yeux les idées *morales* ; nous n'avons que des mots pour les exprimer : or quoique ces mots restent les mêmes quand ils sont écrits, cependant les idées qu'ils signifient, peuvent varier dans le même homme ; & il est fort rare qu'elles ne soient pas différentes, en différentes personnes²⁵.

Qu'un conte moral fasse appel, parmi ses objets de démonstration, à l'intervention, aussi furtive soit-elle, de la musique, est le moyen possible de rendre un impalpable en

quelque sorte sinon palpable, tout au moins appréciable et tangible. La présence de la musique dans un conte aurait deux fonctions : tout d'abord celle, principale, de désigner l'indicible, puis celle plus technique de permettre, dans l'approximation littéraire de sa description, de rendre palpable, par sa manière d'entrer en interférence avec le cours d'un récit, le merveilleux propre au genre du conte. C'est pourquoi sans doute dans *La Bergère des Alpes* la musique fait des figurations fugitives, comme étant l'ornement d'un récit qui se développe plus longuement sur des faits et gestes plus dicibles, plus narratifs. Elle demeure ainsi aussi l'élément de plaisir que le siècle de Louis XV goûte plus particulièrement en elle, mais accède déjà à sa dimension métaphysique que le préromantisme commence à explorer et saisir. Il se trouve par conséquent, dans ce conte, quelque chose qui sort de l'ordinaire et qui magnifie, à sa façon, la nécessité dans l'économie de ce genre littéraire de placer un secret, de mettre en scène l'enchantement et la méditation à partir d'une énigme d'aspect volontairement anecdotique.

- 12 Or, si on observe le conte de Marmontel, l'artifice du secret est bien proposé dès les premières lignes. Il n'est même pas à première vue de nature musicale, mais surtout lié au portrait de la bergère. Adélaïde est décrite comme une bergère qui de toute évidence n'en est pas une. La marquise de Fonrose et son époux, retenus dans les Alpes au cours de leur voyage par une réparation de l'essieu rompu de leur voiture, découvrent la bergère. Dès le deuxième paragraphe du conte, Marmontel écrit : « Comme ils s'avançaient vers l'une des cabanes qu'ils avaient aperçues, ils virent un troupeau qui en prenait la route, conduit par une Bergère dont la démarche les étonna. Ils entendent une voix céleste dont les accents plaintifs et touchants faisaient gémir les échos²⁶. » L'étonnement lié à la démarche est ici redoublé par la pureté expressive de la voix. Peu après les deux observateurs abordent la bergère, dont le narrateur décrit alors l'apparence : « Mais quelle fut leur surprise, lorsque sous la coiffure la plus simple, sous les plus humbles vêtements, ils virent toutes les grâces, toutes les beautés réunies ! Ma fille, lui dit la Marquise en voyant qu'elle les évitait, ne craignez rien²⁷. » Un dialogue se noue dans lequel la bergère affirme : « Mon état a ses douceurs pour qui n'en connaît pas d'autres, & l'habitude vous fait des besoins que n'éprouvent pas les Pasteurs. » Le Marquis lui répond aussitôt avec toute la galanterie de la cour : « Cela peut être [...] pour ceux que le Ciel a fait naître dans certaine condition obscure ; mais vous, fille étonnante, vous que j'admire, vous qui m'enchantez, vous n'êtes pas née ce que vous êtes ; cet air, cette démarche, cette voix, ce langage, tout vous trahit²⁸. » On observera plus loin la même interrogation lorsque le jeune Fonrose, jouant du hautbois « comme *Besuzzi* », répond au chant d'Adélaïde, que Marmontel fait alors penser à voix haute :

Voyez, dit-elle ce qu'est le seul instinct de la nature ! L'oreille indique à ce Berger toutes les finesses de l'art. Peut-on donner des sons plus purs, quelle délicatesse dans les inflexions ! Quelle variété dans les nuances ! Que l'on dise après cela que le goût n'est pas dans la nature²⁹ !

L'anomalie de la présence d'Adélaïde dans un milieu pastoral annonce le mécanisme rituel du conte, transposé illusoirement dans la société contemporaine. Mais ce qui en fait un conte de mœurs c'est, outre le décalage des conversations de cour dans un paysage champêtre quasi sauvage, l'intrusion de la musique digne des séances parisiennes du concert spirituel, ou des représentations de Favart. Parallèlement aux descriptions littérales d'une vie agreste déjà fantasmée et donnée à apprécier à une société aristocratique bien éloignée de la condition évoquée, Marmontel construit un argument d'où naîtra un réel discours moral aussi artificiel soit-il. La complaisance du

conteur envers son milieu est ici évidente. Dans la « Préface » de l'édition de Londres de 1771 des *Contes moraux*, ne remarque-t-il pas :

Quelquefois il s'est présenté des sujets qui, sans avoir une moralité directement relative à nos mœurs, me donnaient des situations touchantes, ou des tableaux intéressants : tels sont *Lausus et Lydie*, *la Bergère des Alpes*, *Annette et Lubin*, *les Mariages Samnites* ; mais dans ceux-là même j'ai eu pour objet de rendre la vertu aimable. Enfin j'ai tâché partout de peindre ou les mœurs de la société, ou les sentiments de la nature ; et c'est ce qui m'a fait donner à ce recueil le titre de *CONTES MORAUX*³⁰.

Au paragraphe suivant il écrit encore :

À la vérité des caractères j'ai voulu joindre la simplicité des moyens, et je n'ai guère pris que les plus familiers. [...] Je dirai peu de choses du style : quand c'est moi qui raconte, je me livre à l'impression actuelle du sentiment ou de l'image que je dois rendre : c'est mon sujet qui me donne le ton. Quand je fais parler mes personnages, tout l'art que j'y emploie est d'être présent à leur entretien, & d'écrire ce que je crois entendre. En général, la plus naïve imitation de la nature dans les mœurs & dans le langage, est ce que j'ai recherché dans ces Contes³¹.

Dans les *Éléments de littérature* on peut, en outre, lire à l'entrée « Conte » : « Le conteur doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime et le tableau de l'action ; mais dans le choix de ces détails il ne doit s'attacher qu'à ce qui intéresse ou la vraisemblance ou les mœurs³². » Plus bas, le secrétaire perpétuel de l'Académie poursuit de façon instructive : « La partie la plus piquante du conte sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées, et qu'avec des touches légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants », et il ajoute encore, à la suite de cette remarque : « Mais selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise. C'est toujours par les situations que les caractères sont mis en jeu ; et c'est au jeu des caractères et à leur singularité que tient l'intérêt de la scène³³. » Or souvent c'est la musique qui introduit le dialogue ; c'est la musique comme situation qui met en jeu les caractères.

- 13 Nous trouvons là les objets qui, dans *La Bergère des Alpes*, rendent possible l'idée d'un récit articulé autour du mystère et de la force émotionnelle du chant et du solo instrumental, soit encore des puissances de la mélodie. La puissance de l'art des sons à transmettre des informations troublantes jusque dans leur éloquence, ce que Diderot interroge au même moment en parlant de « l'effet tumultueux » des musiques symphoniques³⁴, entre donc aussi dans le projet littéraire de Marmontel. Mais son atelier est assez paradoxal.
- 14 Ce conte, parce que son intrigue mêle la musique à la galanterie, c'est-à-dire le registre du *sui generis* de l'opéra à celui imaginatif et galant de la pastorale, exprime de façon somme toute très palpable les dispositions d'âme, impalpables, des personnages. Il place aussi ce qui faisait le charme ou la cruauté des échanges d'épigrammes. L'intrigue repose sur un secret antérieur au récit, mais ce secret doit son merveilleux au fait que c'est la musique qui le dénonce et, de ce fait, en l'exposant l'élucide car il le métamorphose en émotion esthétique. Par le chant de la bergère et le son du hautbois de Fonrose, l'évidence d'un discours des âmes articule les faits et gestes que rapporte aussi ce conte. Marmontel se fonde, pour l'agrément de ses lecteurs, sur la qualité d'éducation de ses héros. La Bergère chante comme quelque personne qui a entendu les meilleures voix, Fonrose joue, on l'a vu, comme un hautboïste du Concert spirituel. Le

récit met en scène en la transposant dans « les montagnes de Savoye³⁵ » une préoccupation comparable à celle de la société choisie, attentive aux récits des alarmes du cœur, des sens et de la raison, que côtoyait Marmontel.

- 15 Le conte moral donne ainsi une image esthétique d'une psychologie demeurée, dans la suite des temps, irréprésentable, voire même peu concevable. Il s'inspire de l'état d'esprit de la société que décrit Saint-Preux dans une de ses lettres à Julie : « Je suis maintenant initié à des mystères plus secrets. J'assiste à des soupers privés où la porte est fermée à tout survenant et où l'on est sûr de ne trouver que des gens qui conviennent tous, sinon les uns aux autres, au moins à ceux qui les reçoivent [...] »³⁶. Mais si Saint-Preux accuse cette société hypocrite et en montre l'immoralité, Marmontel l'observe avec bienveillance, et en salue la moralité triomphante dès lors qu'elle excède le cadre d'un salon. Cette différence de point de vue, qui éloigne Marmontel de Rousseau, suffit à justifier la différence des styles et finalement des sujets que traitent ces deux auteurs. On doit cependant curieusement remarquer que la musique du *Devin du village* de Jean-Jacques pourrait prétendre rejoindre, par sa spécificité, l'esthétique que vise le conte moral de Marmontel : rapprochement inattendu qui souligne l'impact de l'époque sur l'orientation des sensibilités. Mais dans ce cas de convergences esthétiques, ce serait bien la nature de la musique qui apporterait le sentimentalisme auquel Rousseau ne souscrit jamais de cette manière dans son œuvre romanesque. À l'inverse, dans *La Bergère des Alpes*, la musique par son prestige évoqué donne au récit une dimension plus lyrique — évocatrice du sublime —, particulièrement intéressante dans le traitement littéraire. On pourrait prétendre que le cadre presque simplement pittoresque de la majesté du paysage alpestre est comme extravasé par l'importance et la puissance directe qui sont accordées à l'art des sons pour la conduite de l'intrigue. Il résulte de cette forme de transfert du paysage visuel au paysage sonore le concept de naïveté et de vérité édifiante, morale, que Marmontel cherche à atteindre.

- 16 Les *Mémoires* nous donnent quelques précisions sur les sources d'inspiration de *La Bergère des Alpes* par lesquelles on peut percevoir les transpositions opérées par l'écrivain. Marmontel fait allusion à son conte à deux reprises. Au livre IV (années 1751-1755) il donne l'origine du personnage d'Adélaïde, au livre VI (épisode sans doute de l'année 1756, mais sans certitude) il signale où il a puisé les éléments du cadre champêtre et domestique dans lequel il situe son conte. On lit non sans étonnement pour ce qui concerne les années 1751-1755 :

Le caractère de Mlle Gaucher³⁷ était naïvement exprimé dans toute sa personne. Il y avait dans sa beauté je ne sais quoi de romantique et de fabuleux qu'on n'avait vu jusque-là qu'en idée. Sa taille avait la majesté du cèdre, la souplesse du peuplier ; sa démarche était indolente, mais dans la négligence de son maintien, c'était un naturel plein de bienséance et de grâce. C'est d'après son image présente à ma pensée que j'ai peint autrefois *la Bergère des Alpes*³⁸.

La seconde évocation révèle une autre licence dont s'autorise l'écrivain :

Tout récemment encore il [Cury³⁹] m'avait invité à passer avec lui et ses amis intimes quelques beaux jours à Chennevières, sa maison de campagne, voisine d'Andrézy où il avait un canton de chasse. C'était là qu'à la vue d'une chaumière pittoresque j'avais imaginé le conte de *la Bergère des Alpes*. [...] Là, tout le monde était chasseur excepté moi ; mais je suivais la chasse et, dans une île de la Seine où elle se passait, assis au pied d'un saule, le crayon à la main, rêvant que j'étais sur les Alpes, je méditais mon conte et je gardais le dîner des chasseurs⁴⁰.

La réussite tient donc à la part d'effacement des originaux et à leur recomposition, geste que confirme l'évocation de la musique.

- 17 La fortune littéraire de *La Bergère des Alpes*⁴¹ a rapidement été prolongée par une fortune picturale et musicale. En 1763, Madame Geoffrin commande à Joseph Vernet un tableau de ce récit. Réalisé la même année, il est exposé au salon de 1765 et reçoit quelques commentaires peu favorables⁴². Enfin paraît dans le strict sillage du conte, en 1766, un livret écrit par Marmontel lui-même : *La Bergère des Alpes pastorale en trois actes et en vers, mêlée de chant*. L'œuvre est désignée, dans l'édition qui en est conservée, comme un « Opéra Comique », la musique est de Koot⁴³. Jean-Frédéric Édelmann (1749-1794) a également mis en musique *La Bergère des Alpes*, publiée à Paris comme son opus 11, « représentée au château des Thuilleries les 20 et 24 juillet 1781, sur des paroles de Moline, dédiée à madame de la Grange », soit vingt ans après la parution du conte. Il s'agit alors d'une scène lyrique, pensée pour deux cors en *mib*, deux hautbois, basson et quatuor à cordes, peut-être bien destinée à un salon.
- 18 Constatons que ces réécritures s'accomplissent dans d'autres genres que le conte. On peut se demander si le fait de rendre alors la musique audible, donc de lui donner une forme palpable qu'évoquait avec tant de charme — ce qui en fait sa valeur — l'impalpable littéraire, ne fait pas passer l'écriture et surtout l'intention de Marmontel à un autre statut. En se remettant aux mains des musiciens, la musique du conte ne perd-elle pas alors sa valeur de merveilleux pour se faire opéra comique ou scène lyrique, lesquels relèvent d'un tout autre usage du merveilleux ?
- 19 Ne faut-il pas croire alors que Marmontel écrivain a réussi dans son conte à créer un émerveillement littéraire ?

NOTES

1. A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant » ; lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, « Le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », dans *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 249 et 251.

2. G. Mahler, lettre à Alma Mahler, juin 1909, dans *Mahler. Alma Mahler. Mémoires et correspondance*, [John Muray, 1968-1973], trad. fr. N. Godard, préface de H.-L. de La Grange, notes, commentaires et postfaces de D. Mitchell, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980, p. 278.

3. W. H. Wackenroeder, dans le chapitre « De deux langages merveilleux et de leur mystérieux pouvoir », dans Ch. Le Blanc et O. Schefer (éds), *Épanchements d'un moine ami des arts*, Paris, José Corti, 2009, p. 81.

4. J. F. Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, [1^{re} éd. en allemand, Hambourg, 1804], éd. présentée et annotée par Th. Lentz, Paris, Taillandier, 2003, p. 75-76.

5. Sur la carrière littéraire de Marmontel, voir M. Cardy, *The Literary Doctrines of Jean-François Marmontel (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 210)*, Oxford, The Alden Press, 1982.

6. J.-Fr. Marmontel, *Mémoires*, éd. critique J. Renwick, Paris, H. Champion, 2008, 1^{re} partie, liv. VI, p. 386.

7. *Ibid.*, 1^{re} partie, liv. V, p. 374-375.

8. D. Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres complètes*, H. Dieckmann, R. Mauzi et J. Varloot (éds), t. XIV, « Beaux-Arts I », Paris, Hermann, 1984, p. 117.
9. *Ibid.*, *Salon de 1769*, t. XVI « Beaux-Arts III », 1990, p. 602.
10. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, B. Gagnebin et M. Raymond (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1043.
11. En 1753 Carl Philipp Emmanuel Bach publie un traité en somme de basse continue qu'il intitule *Versuch über die Wahre art das Clavier zu spielen*. [Traité sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier.]
12. J.-Fr. Marmontel, *La Bergère des Alpes, Contes moraux*, édition de Londres, 1771, t. 2, p. 72.
13. *Ibid.*, p. 74.
14. Pétrone, chap. 111-113, *Satiricon*, texte établi par A. Ernout, amendé, traduit et commenté par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 218-225.
15. On sait aussi que le texte de Marmontel pourrait pour partie s'inspirer de la nouvelle de Madame de Lambert (1647-1733), « La Femme ermite ». Le texte de Marmontel reste cependant très différent par sa concision et son sens plus travaillé du merveilleux, notamment par la présence de la musique, que le roman d'étude de caractères et de mœurs de la marquise écrit dans le sillage des romans de Madame de Lafayette. Sur ce sujet, consulter A. Cutting Jones, « A possible source of *La Bergère des Alpes* », *Modern Language Notes*, vol. 45, n° 1, 1930, p. 36-40. Pour *La Femme ermite*, voir Madame de Lambert, *Œuvres morales*, Paris, Gosselin, 1843, p. 235-291.
16. Marmontel orthographe en réalité Besuzzi (p. 50). Il s'agit selon toute vraisemblance du hautboïste et compositeur Alessandro Besozzi (Parma 1702 - Turin 1793) au service de Carl Emmanuel III, à la cour de Turin, à partir de 1731. Il s'est produit avec son frère Paolo Girolamo, également hautboïste et bassoniste, au Concert spirituel de Paris en 1735. La famille des Besozzi est célèbre dans toute l'Europe pour sa virtuosité instrumentale. Marmontel a pu écouter les Besozzi ou leur musique dans les années 1750.
17. J.-Fr. Marmontel, *La Bergère des Alpes*, ouvr. cité, p. 53.
18. *Ibid.*, p. 53-54.
19. *Ibid.*, p. 55.
20. P. le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'Anglois*, Paris, veuve Duchesne, vol. 1, 1776, p. cxxij. Sur ce sujet, voir l'édition critique de J. Gury, *P. Letourneur, Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois*, Genève, Droz, 1990.
21. Voir à ce sujet, bien qu'adapté à la peinture, R. Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1992 ; rééd. Olbia, 1999.
22. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, veuve Duchesne, 1768, p. 251.
23. Le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* fait déjà état de cette certitude. Rousseau au demeurant en félicite D'Alembert dans une lettre du 26 juin 1751, où il remarque : « Pour ce qui concerne ma partie, je trouve votre idée sur l'imitation musicale très-juste et très-neuve. En effet, à un très-petit nombre de choses près, l'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'ame dans une disposition semblable à celle où la mettroit leur présence. Tout le monde sentira cela en vous lisant ; et sans vous, personne peut-être ne se fût avisé de le penser. » « Lettre de Rousseau Jean Jacques à D'Alembert (26 juin 1751) », p. 419-421 (éd. numérique réalisée par A. Guilbaud et I. Passeron, avec la collab. de M.-L. Massot et F. Prin). Disponible sur <<http://dalembert.academie-sciences.fr/Correspondance/navgenerale.php?book=5109&version=manuscrit2>>
24. Consulter à ce sujet N. Veysman, « Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel », *Féeries*, n° 4, 2007, p. 213-234.
25. Chevalier de Jaucourt, « Morale », *Encyclopédie*, vol. 10, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, p. 699.
26. J.-Fr. Marmontel, *La Bergère des Alpes*, ouvr. cité, p. 35-74, ici p. 35.
27. *Ibid.*, p. 36.

28. *Ibid.*, p. 37.
29. *Ibid.*, p. 50.
30. J.-Fr. Marmontel, « préface », *Contes moraux*, ouvr. cité, p. xvj.
31. *Ibid.*, p. xvj-xvij.
32. J.-Fr. Marmontel, « Conte », *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 302-306, ici p. 302.
33. *Ibid.*, p. 303.
34. D. Diderot, *Lettre à Mademoiselle...* [1751], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. IV, « Le nouveau Socrate, Idées II », 1978, p. 207.
35. J.-Fr. Marmontel, *La Bergère des Alpes*, ouvr. cité, p. 37. « Dans les montagnes de Savoye, non loin de la route de Briançon à Modene, est une vallée solitaire, dont l'aspect inspire aux voyageurs une douce mélancolie. »
36. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, B. Gagnebin et M. Raymond (éds), 2^e partie, lettre XVII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 247.
37. Mlle Gaucher, dite Lolotte, était la maîtresse de Guillaume-Anne Keppel, lord Albemarle, mort à Paris le 22 décembre 1754. Les *Mémoires* précisent à son sujet : « Il avait pour maîtresse une fille accomplie, et à qui l'envie elle-même n'a jamais reproché que de s'être donnée à lui. [...] Aussi sage que belle, un seul homme avait su lui plaire ; et la plus excusable des erreurs où l'extrême jeunesse induit l'innocence avait pris en elle un caractère de noblesse et d'honnêteté que le vice n'a jamais eu. Fidélité, décence, désintéressement, rien ne manquoit à son amour, pour être vertueux, que d'être légitime. Ces deux amans auroient été le plus parfait modèle des époux. » *Mémoires*, ouvr. cité, p. 294-295.
38. J.-Fr. Marmontel, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 295. Dans le conte, le vocabulaire est comparable : « Mais de tant de charmes celui qui l'avait le plus vivement ému, étoit l'élégance noble de sa taille & de sa démarche : à la souplesse de ses mouvements, on croyait voir un jeune cedre dont la tige droite et flexible, cède mollement aux zéphirs. » *La Bergère des Alpes*, ouvr. cité, p. 51.
39. En réalité Louis Bay de Cury, intendant de l'Argenterie et des Menus-Plaisirs jusqu'en 1756.
40. *La Bergère des Alpes*, ouvr. cité, p. 394.
41. Il en existe une parodie pour le théâtre, comédie de Desfontaines, représentée par les comédiens du roi le 15 décembre 1765, Paris, L'Esclapart, 1766.
42. Charles Joseph Mathon de la Cour, lettre du 15 septembre 1763, conclut après avoir évoqué *La Bergère des Alpes* de Vernet : « On a exposé encore cinq ou six Tableaux de M. Vernet où on reconnoît son génie heureux & facile. [...] Il paroît qu'il travaille sans prétention ; il ne s'éloigne jamais de la vérité, pour montrer plus de science, ou plus de force : il n'y a point d'affectation, ni dans son coloris, ni dans ses attitudes. En un mot, le Peintre ne se montre pas ; c'est la nature bien choisie et transportée sur de la Toile. » *Lettres à Madame** sur les peintures les sculptures et les gravures exposées au sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, 1763, p. 46-47. Le tableau est actuellement conservé au musée de Tours.
- Diderot se révèle moins enthousiaste dans le *Salon de 1763* : « Madame Geoffrin, femme célèbre à Paris, a fait exécuter par Vernet la Bergère des Alpes, sujet d'un conte de Marmontel. Je ne trouve ni le conte, ni le tableau bien merveilleux. Les deux figures du peintre n'arrêtent, ni n'intéressent. On se récrie beaucoup sur le paysage ; on prétend qu'il a toute l'horreur des Alpes vue de loin. Cela se peut, mais c'est une absurdité ; car pour les figures et pour moi qui m'assieds à côté d'elles, elles ne sont qu'à peu de distance. Nous touchons à la montagne qui est derrière nous. Cette montagne est peinte dans la vérité d'une montagne voisine ; nous ne sommes séparés des Alpes que par une gorge étroite ; pourquoi donc ces Alpes sont-elles informes, sans détail distinct, verdâtres et nébuleuses ? Pour pallier l'ingratitude de son sujet, l'artiste s'est épuisé sur un grand arbre qui occupe toute la partie gauche de sa composition ; il s'agissait bien de cela ! c'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut un tableau de sa façon, il faut lui dire, Faites-moi un tableau, et choisissez le sujet qui vous conviendra ; encore serait-il plus sûr et

plus court d'en prendre un tout fait. » D. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. XIII, « Arts et lettres (1739-1766). Critique I », 1980, p. 389-390.

43. À la fin du volume est mentionné par l'éditeur : « J'ai lû, par ordre de Monseigneur vice-chancelier, *la Bergère des Alpes*, Opéra Comique ; & je crois qu'on peut en permettre l'impression. A Paris ce 21 février 1766. » Paris, Merlin, 1766, p. 56.

RÉSUMÉS

Jean-François Marmontel, par le genre revisité du conte, qu'il transforme en "conte moral", décrit dans *La Bergère des Alpes* l'indicible d'un sentiment enfoui qu'il veut littéralement rendre sensible, palpable, à ses lecteurs. La fiction littéraire, qui consiste à mêler les mots à l'évocation de l'amour que suggère la présence décrite d'un discours musical instrumental ou vocal, construit une mise en abyme de la pastorale alpestre destinée à la société civilisée de la cour. Ce subterfuge est adroit, car tout en restant proche de l'ordre rationnel des Lumières, Marmontel ouvre ainsi le conte sur le style galant qui est l'un des états alors les plus avancés de la musique. On comprend alors que l'homme de lettres se soit intéressé à l'écriture de livrets pour les compositeurs, toutefois sa prose libre, mais très maîtrisée, réussit mieux le mirage d'un lyrisme mélodieux.

Through the revisited genre of the tale, that he turns into a "moral tale", Jean-François Marmontel describes in *La Bergère des Alpes* deep feelings that paradoxically seem to be beyond description. In bringing them to the surface, he wants to make them perceptible and tangible for his readers. His literary fiction brings together words and images of love, suggested by the description of an instrumental or vocal musical expression. The fiction builds a *mise en abyme* of the mountain-staged pastoral addressed to the civilised society of the court. As close to the rational order of the Enlightenment as it may seem, this subterfuge is ingenious since, by doing so, Marmontel, opens the tale on the *style galant*, one of the most advanced states of the art in music then. The fact that the man of letters found interest in the conception of libretti for composers therefore becomes self-evident, although it is his free, but very well-mastered prose that best achieves the illusion of a melodious lyricism.

INDEX

Keywords : moral tale, Marmontel, instrumental music, vocal music, sensibility, style galant, pastoral

Mots-clés : conte moral, Marmontel, musique instrumentale, musique vocale, sensibilité, style galant, bergerie

AUTEUR

ALBAN RAMAUT

Université de Saint-Étienne, IHRIM