

**VILLE RÉELLE, VILLE IMAGINÉE DANS LES PIÈCES DE CLAVECIN
DE FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)**

dans Laure Gauthier, Mélanie Traversier (dir.), *La musique dans la ville XVI^e-XIX^e siècles*,
Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 255-283.

Version d'auteur

Bertrand Porot, université de Reims-CERHIC et IReMus



Jean-Baptiste-Nicolas Ragueneau, *Le Pont-Neuf*, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)-
Hervé Lewandowski

Paris est pour un riche un païs de Cocagne
Sans sortir de la ville, il trouve la campagne :
Il peut dans son jardin tout peuplé d'arbres verts,
Receler le printemps au milieu des hyvers,
Et foulant le parfum de ses plantes fleuries,
Aller entretenir ses douces rêveries.
Boileau, *Satire VI*¹

Boileau conclut sa célèbre satire sur les embarras de Paris par cette notation quelque peu désabusée sur la ville qu'il habite : loin des tracas et des bruits urbains, le poète ne rêve, à l'instar des plus fortunés, que de plaisirs bucoliques. Est-il représentatif des artistes ou des habitants de son temps ? Des témoignages laissent à penser que oui. Ainsi François Couperin, dans ses pièces de clavecin, sans donner vraiment un « portrait » de Paris où il réside, laisse-t-il entrevoir des relations ambivalentes avec son cadre de vie. Son goût pour la notation réaliste – voire naturaliste –, pour les évocations d'atmosphères – urbaines ou pastorales –, pour les portraits et même, comme chez Boileau, pour la satire en font certainement un témoin privilégié de la vie urbaine de son époque. Toutefois cette simple approche est-elle suffisante chez le maître des « pièces de caractère » ? On peut se demander en effet si les échos de la vie urbaine ne sont pas transmués en un discours poétique où la « rêverie » et la spéculation

¹ Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 36-37.

musicale ont plus d'importance que les peintures plus ou moins réalistes qu'elles transcendent et transfigurent : entre une ville réelle et une ville imaginée, quelle est celle que choisit François Couperin ?

Au début du XVIII^e siècle, le compositeur fait paraître quatre livres de pièces de clavecin qui représentent le témoignage le plus important de son univers musical². Ils sont publiés successivement en 1713, 1717, 1722 et 1730³. Ces dates ne préjugent pas bien sûr de celles de la composition : elle débute sans doute à partir de la fin des années 1680, vingt-cinq ans environ avant la sortie du premier livre⁴. Nous sommes donc en présence d'un corpus qui couvre la fin du règne de Louis XIV, la Régence et le début du règne de Louis XV, à l'époque où Paris connaît un « redressement spectaculaire⁵ » notamment grâce aux travaux de Louis XIV dans les quartiers du centre et à la poussée de certains quartiers vers l'Ouest, un peu plus tard au cours du XVIII^e siècle.

François Couperin, quant à lui, a été élevé dans un des vieux quartiers de Paris, celui de la « Ville » qui comprend les Halles et la place de Grève⁶. Comme souvent à l'époque pour les musiciens dépendant d'une paroisse, il occupe le « logement des organistes » de Saint-Gervais concédé par le clergé, et ce pendant sa jeunesse⁷. Vers 1697, il déménage rue Saint-François puis sous la Régence, il change trois fois d'habitation avant de se fixer dans la rue Neuve des Bons Enfants en 1724⁸, dans un secteur apprécié des musiciens, notamment ceux qui travaillent à l'Académie Royale de Musique toute proche. D'illustres clavecinistes y ont également résidé : Marie-Françoise Certain – l'interprète parisienne la plus prestigieuse au tournant du siècle –, dans la rue du Hasard et Jean Henry d'Anglebert dans la rue Sainte – Anne⁹.

Couperin a également connu des environnements champêtres comme le village et le château de Saint-Germain-en-Laye où réside la famille royale d'Angleterre exilée, les Stuart. Il a loué en 1710, une maison dans ce village, sans doute pour profiter du calme et du repos et pour être plus près de la cour anglaise pour laquelle il travaille depuis la fin 1692¹⁰. De même

2 Sur les pièces de clavecin de François Couperin, voir Jane Clark, « Les Folies françaises », *Early music*, vol. VIII/2, 1980, p. 163-169 ; David Fuller, « Of portraits, 'Sapho' and Couperin : Titles and Character », *Music and Letters*, vol. 78 n° 2, 1997, p. 149-173 ; *idem*, « La grandeur de François Couperin », dans *François Couperin, Nouveaux regards*, Les Rencontres de Villecroze III, Paris, Klincksieck, 1998, p. 43-64 ; Edward Higginbottom « François Couperin. II.7. Harpsichord music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dir. de Stanley Sadie, Londres, MacMillan Publishers, 2001, t. 6, p. 592-594.

3 Nous nous sommes servi pour cette étude des fac-similés publiés par Philippe Lescat et Jean Saint-Arroman chez Fuzeau : *François Couperin, Pièces de clavecin, Premier Livre*, 1988, *Second livre*, 1990, *Troisième livre*, 1988, *Quatrième livre* 1987. Afin de ne pas surcharger l'étude, nous ne renvoyons pas aux pages mais seulement au livre (chiffre romain) et à l'ordre (chiffre arabe). Nous respectons l'orthographe originale de François Couperin.

4 Voir David Fuller, « Of portraits, 'Sapho' and Couperin », *op. cit.*, p. 167.

5 Lucien Bély, *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1996, p. 954.

6 À l'époque Paris comprenait trois grands quartiers : celui de la Cité (Notre-Dame et le Louvre), de la Ville (rive droite) et de l'Université (rive gauche). Lucien Bély, *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, p. 954.

7 Erik Kocevar, « Couperin (les) », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. de Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, p. 185.

8 Actuellement à l'emplacement du coin de la rue Radziwill et des Petits-Champs dans le second arrondissement.

9 Sur Marie-Françoise Certain, voir notre article « Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne... », Facoltà in Rete Università Multimediale, <http://www.publiforum.farum.it/>, mars 2005. D'Anglebert donne la rue Sainte-Anne comme adresse dans la page de titre de ses *Pièces de clavecin*, Paris, chez l'auteur, [1689] (fac-similé Courlay, Fuzeau, 1999). On peut rajouter à ces musiciens, les noms de Boesset rue de Richelieu et bien sûr de Lully lui-même qui possédait un hôtel rue Neuve des Petits Champs (Michel Le Moël, « Chez l'illustre Certain », *Recherches sur la musique française classique*, t. II, 1961-1962, p. 72.

10 Edward Corp, « The Musical manuscripts of 'Copiste Z' : David Nairne, François, Couperin and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye », *Revue de musicologie*, t. 84, n° 1, 1998, p. 53. Voir aussi du même auteur

ses occupations à Versailles – organiste de la Chapelle pour un « quartier » à partir de 1693 – l’ont amené à fréquenter la cour et sans doute la ville de Versailles. Rappelons enfin qu’il se faisait appeler « sieur de Croûilly¹¹ », du nom de la terre qu’il possédait en Brie et qu’il avait héritée de sa famille. Mais le compositeur est avant tout un urbain : son enfance et ses lieux de vie le portent à évoquer le cadre qui était le sien presque au quotidien – n’oublions pas qu’il a été organiste de Saint-Gervais pendant près de quarante ans (de 1685 à 1723).

Bruits et musiques de la ville

À l’époque, un des éléments acoustiques les plus marquants de ce cadre urbain est sans doute constitué par le son des cloches. Elles suivent les étapes de la vie humaine ou communautaire : mariages, naissances, enterrements, incendies ou révoltes. Elles rythment aussi la vie au quotidien en sonnant les heures : en bref « la cloche tenait lieu de calendrier sonore¹² ».

Boileau lui-même note qu’elles sont très présentes, même s’il le fait sur un ton satirique :

[...] dans les airs mille cloches émuës,
D’un funebre concert font retentir les nuës,
Et se mêlant au bruit de la gresle et des vents,
Pour honorer les morts, font mourir les vivans¹³.

Il n’est donc pas étonnant que l’on retrouve chez les compositeurs une évocation de ces signaux sonores. Donnons comme exemple la célèbre « Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont de Paris » de Marin Marais¹⁴. Écrite pour viole, clavecin et violon, elle présente les traits d’écriture habituels pour l’évocation des cloches : une basse obstinée et des syncopes aux instruments de dessus. Toutefois, l’inventivité et la fantaisie de l’auteur éclate dans cette pièce : il s’agit de variations brillantes pour la viole et le violon. Cette pièce évoque également le tombeau « Les Regrets » de M. de Sainte-Colombe, le maître de Marais, qui, à la fin du XVII^e siècle, y avait introduit un « Quarillon¹⁵ ». Cette fois-ci c’est l’inspiration élégiaque et funèbre qui s’impose : Sainte-Colombe évoque les cloches des enterrements qui gênent tant Boileau. Il le fait sur une quarte descendante avec des entrées en imitations¹⁶ : les carillons, en effet, désignent un ensemble de plus de trois cloches¹⁷. Ils sont aussi présents chez les clavecinistes comme dans le « Tombeau de Mr de Blancrocher » de Louis Couperin¹⁸ et le

« François Couperin and the Stuart court at Saint-Germain-en-Laye, 1691-1712 : A new interpretation », *Early music*, vol. 28, n° 3, août 2000, p. 445-453.

11 *Pièces d’orgue [...] composées par F. Couperin, s[ieu]r de Croûilly*, Paris, chez l’auteur [1690].

12 R. Murray Shafer, *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979, p. 85.

13 Boileau, *Satire VI*, *op. cit.*, p. 34.

14 *La Gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*, Paris, L’auteur, 1723.

Sainte-Geneviève-du-Mont est une des abbayes les plus célèbres du Paris de l’époque qui jouxtait l’église Saint-Étienne-du-Mont. Voir Sylvette Milliot et Jérôme de La Gorce, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, p. 137.

¹⁵ Paris, Bibliothèque Nationale, Musique, « *Concerts à deux violes égales* », ca 1690, Rés Vma ms 866, p. 106-107 ; éd. Paul Hooreman, Paris, Heugel, 1973, p. 148-150.

¹⁶ Le motif ou l’ambitus mélodique de quarte revient très souvent dans l’évocation des cloches et carillons. On peut penser qu’il s’agit d’un nombre assez courant de cloches utilisées dans les églises. Marin Mersenne nous rapporte ainsi que les « cloches de notre Maison de Paris [le couvent des Minimes de la Place Royale où réside le théologien] [...] font les quatre sons de la quarte, *ut, ré, mi, fa, sol...* » (*Harmonie universelle...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-sim Paris, éd. du CNRS, 1963, « Livre septième, Des instruments à percussion », vol. III, p. 18).

¹⁷ *L’Instrument de musique populaire, usages et symboles*, éd. Réunion des musées nationaux, Paris, 1980, p. 51.

¹⁸ Manuscrit Bauyn de Bersan (après 1658), Paris, BnF musique, Rés Vm7 674, vol. II, f. 49-49v° ; fac-sim. Courlay, Fuzeau (éd. Bertrand Porot), 2006, vol. II, p. 97-98.

« Tombeau » de Jean-Nicolas Geoffroy¹⁹. Ils s’y incarnent toutefois dans une écriture verticale avec une basse régulière sur une pédale (exemple 1). Dans le tombeau de Geoffroy, l’auteur indique lui aussi « Carillon » pour ce type de passage²⁰.

C’est sans doute dans ces tombeaux pour clavecin, dédiés à des proches ou des grands personnages, qu’apparaît l’évocation du glas, son lugubre et continu. Le procédé est simple mais efficace : une pédale de tonique ou de dominante est répétée à intervalles réguliers, comme dans les deux tombeaux dédiés à M. de Blancrocher par Louis Couperin et Froberger. Comme chez Boileau, les imitations de cloches que l’on note au XVII^e siècle, sont donc celles réservées aux enterrements : il est vrai que le genre musical du tombeau est un des premiers à favoriser la « description » en musique et, en ce sens, les notations sonores réalistes s’y développent²¹.

On ne trouve pas chez François Couperin de tombeaux ni d’évocation d’enterrements, même si l’inspiration élégiaque ou funèbre est présente : elle emprunte d’autres formes²². Les cloches y apparaissent mais sous un aspect nettement plus poétisé ou musicalisé. On note ainsi l’évocation des carillons que les citoyens pouvaient entendre aux clochers des églises ou aux beffrois. Toutefois il ne s’agit plus du « carillon » assez réduit décrit par Sainte-Colombe et Geoffroy, mais bien de ces ensembles de cloches destinés à l’exécution, à la manière d’un instrument de musique.

Ils sont mécaniques ou à clavier et, dans ce cas, ils sont joués par un carillonneur. Ces derniers sont très développés dans les Pays Bas où des virtuoses se font remarquer comme M. Pothoff à la fin du XVIII^e siècle. Charles Burney l’a rencontré à Amsterdam : « il exécute avec ses deux mains des passages qui seraient très difficiles avec dix doigts ; tremblements, batteries, diminutions rapides, triples et même des *arpeggios*²³... ».

Ce genre de musique constitue en fait un petit concert public : comme le note Charles Burney, il « distraît les habitants d’une ville entière, sans qu’ils aient à se rendre dans un endroit précis pour l’entendre²⁴ ». On peut voir ainsi dans le « Carillon de Cithère » (III, 14) de François Couperin, une quasi transposition de ces musiques urbaines : imite-t-il celui de la « Samaritaine²⁵ » sur le Pont Neuf ou celui de Saint-Gervais, s’il existait ?

En effet, tout le début de la première partie, avec sa tessiture aiguë et sa tonalité cristalline de *ré* majeur²⁶, évoque les carillons de l’époque. La mélodie est accompagnée en sixtes parallèles et une pédale de tonique ponctue régulièrement ce simple contrepoint (exemple 2). Il s’agit d’une texture spécifique aux carillons : Charles Burney nous rapporte, en effet, l’exécution d’un carillonneur de Gant qui lui « a joué plusieurs pièces très adroitement, en

19 *Livres de pieces de clavessin...*, Paris, BnF musique, ms fin XVII^e siècle, Rés. 475, p. 144-145.

20 *Livres de pieces de clavessin, op. cit.*, p. 145.

21 Voir notre maîtrise : *Une expression musicale funèbre au XVII^e siècle : les tombeaux et lamenti dans la littérature de clavecin*, Paris-IV Sorbonne, 1995

22 Voir par exemple « Les Ombres errantes » (IV, 25).

23 *An Eighteenth Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands* (1775), reprint vol. II, Londres, 1959, p. 228 : « ... he executed with his two hands passages that would be very difficult to play with ten fingers ; shakes, beats, swift divisions, triplets, and even arpeggios... ». Voir aussi Marin Mersenne, *Harmonie universelle...*, *op. cit.*, vol. III, p. 41 ; Luc Rombouts « Carillon », *Grove Music Online* (Accessed 07 November 2006), <http://www.grovemusic.com/shared/views/article>.

24 *An Eighteenth Century Musical Tour, op. cit.*, p. 6.

25 Voir Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, A. et R. Leers, 1690. La Samaritaine désignait une pompe à eau installée sur le Pont Neuf. Elle était décorée d’une représentation de la Samaritaine de l’Évangile.

26 Grâce aux tempéraments anciens et inégaux, les tonalités jouissent encore au XVIII^e siècle de couleurs différenciées, ce que Charpentier nomme leur « énergie ». *Ré* majeur est ainsi une tonalité brillante et claire en raison notamment de ses tierces pures *ré-fa#* et *la-do#* que l’on trouve dans la majorité des tempéraments français : Chaumont, Corrette, Rameau (voir : Pierre-Yves Asselin, *Musique et tempérament*, Paris, Costallat, 1985, p. 108 sqq).

trois parties, le premier et le second dessus avec deux mains sur les touches de la partie supérieure, et la basse avec les pieds sur les pédales²⁷ ».

Toutefois Couperin s'évade vite – comme son ancêtre d'ailleurs – d'un trop grand réalisme : la mélodie est ouvragée d'ornements et elle se déploie au cours de la pièce sur un vaste ambitus de trois octaves et une tierce ; elle est soutenue par un accompagnement qui lui s'étale sur presque cinq octaves, ce qui dépasse les possibilités des carillons à clavier de l'époque²⁸. De même un court passage en *si* mineur dans la deuxième partie – agrémenté d'un accord de septième diminuée –, vient renforcer le caractère poétique et nostalgique de cette appel qui ne vient plus des cloches d'un beffroi parisien mais bien de Cythère, l'île de Vénus consacrée à l'amour...

Un autre effet de cloches est donné dans une pièce qui n'en porte pas vraiment le nom : « Les Baricades mystérieuses » (II, 6). Couperin ne procède plus à une imitation réaliste, mais s'inspire des procédés d'écriture capables d'évoquer les cloches dans le répertoire instrumental. Si l'on compare le « Tombeau de M. de Blancrocher » de Louis Couperin et la pièce de son neveu, les similitudes sont frappantes (exemples 1 et 3). Le premier évoque, nous l'avons dit, les cloches sonnées à l'enterrement et propose des techniques reprises quelque soixante ans plus tard par François Couperin : une basse régulière en valeurs longues sur laquelle s'organisent des syncopes en une texture de style « luthé ». Cette dernière tente de reproduire les résonances des cloches : les sons au clavecin doivent être tenus et non pas étouffés, ce qui permet aux cordes de continuer à vibrer. La voix de ténor, quant à elle, s'organise, selon l'expression de Norbert Dufourcq, comme un « carillon²⁹ ». Chez François Couperin, elle observe un ambitus de quarte, caractéristique de l'évocation des cloches comme dans les tombeaux de Geoffroy et de Sainte-Colombe.

Les « Baricades mystérieuses » – en particulier le dernier couplet – évoquent donc une joyeuse envolée de cloches capable de s'imposer dans le paysage sonore parisien, caractère encore renforcé par l'indication « vivement ». Toutefois elles ne se comportent pas comme une musique descriptive : la poésie sonore et musicale a pris le dessus sur la notation réaliste, plus encore que dans « Le Carillon de Citére ». Nous touchons ici tout l'art du compositeur : l'idée lui provient d'un son urbain, certes musical au départ, mais exploité d'une manière tout à fait personnelle : « Les Baricades mystérieuses » proposent de nombreux retards expressifs de septièmes et de neuvièmes qui se déploient dans une tessiture homogène – le médium – grave de l'instrument – et dans une polyphonie fugitive qui caractérise le style luthé.

Tous les carillons chez Couperin ne sont pas destinés à la rue : certains sonnent aussi dans les demeures privées, comme le « Réveille matin » ou « Les Timbres ». Pour le premier, Furetière nous rapporte qu'il s'agit d'une « Horloge qui a une sonnerie qui bat à l'heure précise sur laquelle on a mis l'aiguille, quand on l'a montée³⁰ ». Notons que les cloches avaient aussi cette fonction de réveiller les gens. La pièce de Couperin est toutefois sans équivoque : ses amusantes batteries d'octave imitent parfaitement le bruit continu d'une sonnerie de réveil ! Avec « Les Timbres », nous abordons le monde des carillons domestiques. Furetière nous indique en effet, que le timbre est une « cloche sans battant et immobile qu'on frappe à la main avec un marteau, ou que fait sonner un jaquemart ». Ces timbres peuvent être

27 *An Eighteenth Century Musical Tour*, *op. cit.*, p. 5 : « The Carillonneur [...] played several pieces, very dexterously, in three parts, the first and second treble with two hands on the upper set of keys, and the base with the feet on the pedals ».

28 Mersenne rapporte que les carillons des Pays-Bas sont dotés de « trente ou quarante cloches » (*Harmonie universelle*, vol. III, *op. cit.*, p. 41) et Burney qu'ils possèdent, à Amsterdam, trois octaves au manuel et deux au pédalier (*An Eighteenth Century Musical Tour*, *op. cit.*, p. 229).

29 « Les Baricades mystérieuses de François Couperin », *Recherches sur la musique française classique*, XIII, 1973, p. 26.

30 *Dictionnaire universel*, *op. cit.*

montés en carillon « pour former quelque agreable harmonie³¹ ». On peut les jouer à la main ou « par machine³² ».

« Les Timbres » de Couperin emploient la même technique que celle des « Baricades mystérieuses », celle de la résonance : une note sur deux est tenue dans les battements réguliers de doubles croches, et forme ainsi un halo sonore caractéristique. Le registre aigu et la polyphonie transparente à quatre voix laissent bien entendre des carillons domestiques plus que ceux de clochers.

Les cloches toutefois ne sont pas les seules à donner des concerts aux Parisiens : bon nombre de musiciens peuplent les rues et les animent de leurs prestations. Couperin s’amuse à rapporter leurs musiques, en particulier dans « Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx » (II, 11). Cette suite – espèce de comédie en miniature – est une charge contre la Ménestrandise, dont nous analyserons la portée satirique un peu plus loin. Elle n’en comporte pas moins des imitations savoureuses d’instruments populaires, comme la vièle à roue qui, à l’époque, est l’instrument des misérables, des aveugles ou des gueux. Dans le « premier air de vièle » (exemple 4-a), Couperin donne à entendre les bourdons - les cordes qui donnent la tonique et la dominante -, ainsi qu’une mélodie à l’ambitus étroit évoluant par degrés conjoints. La vièle à roue, en effet, ne jouit pas encore de la vogue qui s’installe plus tard dans la haute société : sa facture comme son jeu sont assez rudimentaires. Comme l’attestent des gravures qui montrent des musiciens populaires, la vièle reste encore l’apanage des pauvres hères et sert même à caricaturer les musiciens professionnels, les ménétriers. Sur l’un des ces portraits à charge, on peut lire : « Ma viole [= vièle] faict la nique à la plus douce musique³³ » !

Un autre instrument des rues, le violon, est évoqué par Couperin dans l’air pour les « Jongleurs, Sauteurs et Saltinbanques, avec les Ours et les Singes » (exemple 4-b). Grâce à son volume sonore et à sa maniabilité, c’est sans doute l’instrument le plus populaire et le plus représentatif des ménétriers parisiens : « son emploi est universel, comme est universelle sa représentation sociale »³⁴. Il sert avant tout à la danse comme le montre la pièce de Couperin avec son rythme ternaire joyeux et ses appuis marqués sur les temps forts. On le trouve dans bien des lieux populaires : les débits de boisson ou les tavernes. Il est encore présent dans les banquets, les cortèges de mariage ou dans les processions publiques. Le violon est associé à d’autres instruments, notamment pour la danse : le tambourin, la flûte et peut-être le hautbois³⁵. Comment ne pas entendre dans l’air pour les « Jongleurs, Sauteurs et Saltinbanques... », cet orchestre populaire un peu criard ? Couperin s’amuse, en effet, à contrefaire une percussion avec une pédale de tonique constamment frappée alors que la mélodie emprunte une tessiture et une tonalité qui évoquent bien ces instruments : le ton d’*ut* majeur exploite la fondamentale du hautbois, la note *do* (exemple 4-b).

La pratique vocale s’impose aussi chez les Parisiens : on sait qu’ils aiment chanter, notamment dans les théâtres de la Foire où ils reprennent en chœur les airs proposés par les acteurs. Ils le font aussi dans le cadre de la noble Académie royale de musique où cette pratique du « chorus » – toutes classes sociales mélangées – étonne les étrangers³⁶. Paraissent

31 *Ibid.* Dans le carillon de cloches, les battants sont mus par une mécanique ou par le carillonneur, alors que dans le carillon de timbres, les cloches sont frappées directement puisque elles n’ont pas de battants.

32 *Ibid.*

33 Gravure, BnF, Estampes, reproduite dans Luc Charles-Dominique, *Les Ménétriers français sous l’Ancien Régime*, Klincksieck, 1994, s. p.

34 *Ibid.*, p. 112.

35 *Ibid.*

36 Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 592 : « Le chœur, qui revient à plusieurs reprises sur la scène, donne de fréquentes occasions au parterre de joindre sa voix avec celles du théâtre » (témoignage de Joseph Addison publié en 1714). Lully lui-même se tournait parfois vers des mélodies populaires pour les inclure dans ses opéras : voir Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le

également au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, des publications imprimées de chansons dont *La Clef des chansonniers* (1717)³⁷ est sans doute la plus représentative³⁸. Dans les rues, les chansons du Pont Neuf et des Quais³⁹ sont célèbres : on y reprend des airs d'opéra comme ceux de Lully et l'on mesure leur succès à l'aune de cette interprétation populaire :

lorsque j'entendois, par exemple, l'air d'Amadis, *Amour que veux-tu de moi, etc.*, chanté par toutes les Cusinières de France, j'avois droit de penser que cet air étoit déjà sûr d'avoir eu l'approbation de tous les gens de France d'un rang entre la Princesse et la cuisinière⁴⁰.

Peu nous est resté en revanche du véritable répertoire traditionnel⁴¹ : une grande partie est transmise en feuilles volantes par colportage et bien sûr par tradition orale. Toutefois des collections en témoignent encore, tels les chansonniers Clairambault et Maurepas, conservés à la Bibliothèque nationale de France. Herbert Schneider rapporte ainsi que « le peuple disposait au moins de trois cents mélodies ; ce chiffre atteint cinq cents à huit cents pour les chansonniers⁴² ».

Il est difficile de savoir si Couperin y a puisé des motifs d'inspiration, comme dans « Le Dodo, ou l'amour au berceau » (III, 15) qui cite un air populaire, « L'Air des cloches », que nous avons retrouvé dans la *Clef des chansonniers*⁴³ (exemple 5). Le « Dodo » évoque aussi la célèbre berceuse « Dodo l'enfant do » : s'inspire-t-elle de cet « Air des cloches » ? Notons d'ailleurs que chez Couperin certaines mélodies adoptent volontairement une facture populaire, comme le début de « La Fileuse » (II, 12), le refrain des « Moissonneurs » (II, 6) ou le « Premier air de vièle » de la Ménestrandise. De même le compositeur n'hésite pas à reprendre ses œuvres vocales dans ses pièces de clavecin : c'est le cas des « Pélerines » (I, 3) qui est, à l'origine, un air à voix seule ensuite arrangé en duo avec basse continue⁴⁴. Le lien avec le chant est donc très présent chez l'organiste du Roi. C'est sans doute pour cette raison que certaines de ses pièces de clavecin ont été parodiées sous forme de chansons, comme il le souligne lui-même dans la préface de son troisième livre :

Je n'aurai jamais pensé que mes Pièces dussent s'attirer l'immortalité, mais depuis que quelques Poètes fameux leur ont fait l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pourroit bien dans les tems à venir leur faire partager une

luth », dans *Jean-Baptiste Lully, Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 487-488.

37 *La Clef des chansonniers* [...] recueillis par J. B. C. Ballard, Paris, au Mont-Parnasse, 1717, 2 vol.

38 Voir Herbert Schneider, « Chanson », *Dictionnaire de la musique en France...*, art. cit., p. 126.

39 Voir Jean-Laurent Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et française*, Bruxelles, François Foppens, 1705-1706, t. I et II, fac. sim., Genève, Minkoff, 1972, deuxième partie, sixième dialogue, p. 326 sqq. Le Pont-Neuf à l'époque est le « véritable point de rencontre de groupes sociaux de différentes origines » qui y viennent pour entendre les dernières chansons à la mode ou assister à des numéros de bateleurs » (Herbert Schneider, « Pont-neuf », *Dictionnaire de la musique en France*, art. cit., p. 568).

40 Lecerf de la Viéville, *Comparaison, op. cit.*, seconde partie, *Sixième dialogue*, p. 327-328.

41 Sur cet aspect voir Fabrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, éd. Scarabée, 1953-1963, 4 vol. ; Rolf Reichardt, Herbert Schneider, « Chanson et musique populaires devant l'histoire à la fin de l'Ancien Régime », *Dix-huitième siècle*, 18, 1986, p. 117-142 ; Jean-Baptiste Weckerlin, *La Chanson populaire*, Paris, Firmin-Didot, 1886.

42 « Chanson », art. cit., p. 126. Toutefois le répertoire populaire demeure largement méprisé par les beaux esprits de l'époque (Lecerf, *Comparaison...*, *op. cit.*, p. 328).

43 *Ibid.*, p. 206-207. Pierre Citron propose plutôt un rapprochement avec le carillon *Orléans, Beaugency* (Couperin, coll. Solfèges, Paris, Le Seuil, 1956, p. 101).

44 *Recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris, C. Ballard, septembre 1711, p. 166-167 (air à voix seule sans basse) et *id.*, février 1712, p. 23-27 (duo pour dessus et basse avec basse continue).

réputation qu'elle ne devront originairement qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées⁴⁵.

Sous cette modestie – feinte ou ironique ? –, transparait une habitude du XVIII^e siècle : la popularisation d'une musique savante par la parodie. Nous assistons au même phénomène pour l'opéra, depuis les mélodies qui circulent sous forme de « timbres » jusqu'aux parodies de spectacles entiers. L'habitude du reste avait été prise dès le règne de Lully, par un public friand de musique vocale : « Ils chantent éternellement. On ne les voit jamais sans entendre un air de l'Opéra^e ».

Les spectacles parisiens : les théâtres forains et l'opéra

Les parodies d'opéra avaient un lieu privilégié : les théâtres de la Foire. Deux grandes foires se tenaient à Paris : la foire Saint-Germain au printemps (de février aux Rameaux) et la foire Saint-Laurent en été (de juillet à septembre)⁴⁶. Les spectacles forains passèrent rapidement des tréteaux à de véritables salles de théâtres, comme le montre cette description en 1710 d'une salle de la Foire Saint-Germain – le jeu de paume de la veuve Maurice, rue des Quatre Vents :

Nous avons vu un théâtre⁴⁷ orné de décorations, lustres, plusieurs rangs de formes et chaises aux deux côtés terminés par une balustrade de fer ; au pied d'icelui théâtre un orchestre, et dans icelui plusieurs particuliers jouant savoir : cinq de violons, un de basse, un de hautbois et un de basson ; trois rangées de loges l'une sur l'autre qui règne tout autour de la salle⁴⁸.

Les numéros de jongleurs et de sauteurs de corde font le succès de cette scène populaire. Ils sont vite reliés par des numéros avec comédiens : la première pièce, *Les Forces de l'amour et de la magie*, apparaît en 1678 et propose une intrigue où interviennent Arlequin et Scaramouche⁴⁹. Le départ de la Comédie-Italienne en 1697 donne une nouvelle impulsion à ces spectacles qui incluent des comédies et des parodies.

Toutefois les troupes se heurtent vite aux institutions officielles – la Comédie-Française et l'Opéra - et, à l'époque de Couperin, usent de stratagèmes loufoques pour contourner les différentes défenses dont elles font l'objet : monologue d'un acteur - les autres s'exprimant par pantomime -, jeu « à la muette » avec les textes écrits sur des cartons, vaudevilles où les spectateurs interprètent le chant à la place des acteurs, etc.

Jane Clark a mis en évidence la connaissance que Couperin avaient des milieux artistiques de la Foire : « Le Tic-toc-choc ou Les Maillotins » (III, 18) évoque la famille Maillot qui

45 « Préface », *François Couperin, Pièces de clavecin, Troisième Livre, op. cit.*, s. p.

e *Entretiens galants*, Paris, 1681, cité in Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 281. Sur la parodie voir : Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève-Paris, Slatkine, 1984, p. 375 sqq.

46 Sur les théâtres de la Foire, voir : <http://foires.net>, site créé par Barry Russell ; Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2002.

47 Le « théâtre » aux XVII^e et XVIII^e siècles désigne la scène.

48 Archives des Commissaires au Châtelet n° 11638, Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, cité dans le site de Barry Russell, <http://cesar.org.uk> ; voir aussi Françoise Rubellin, « Les Arlequins des théâtres de la Foire », *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, actes de l'Atelier-recontre et recherche, Printemps des arts de Nantes 2004, *Annales de l'ACRAS*, n° 1, 2005, p. 102.

49 Françoise Rubellin, « Les Arlequins des théâtres de la Foire », art. cit., p. 100.

« étaient tous de spectaculaires danseurs de corde⁵⁰ » ; ils participent donc à ces numéros d'équilibriste qui débute souvent les spectacles. De même « La Pantomime » (IV, 26) fait référence au jeu scénique des théâtres de la Foire, jeu qui s'impose en raison des différentes interdictions dont le texte parlé est l'objet. Enfin, bien des titres s'expliquent par les comédies en vogue au début du XVIII^e siècle⁵¹ : *Les Amusements Sérieux et Comiques* de Dufresny (« Les Amusements », II, 7), *Le Grand Sofi* de Montchenay – personnage turc de derviche - (« La Sophie », IV, 26), *Les Chinois* de Dufresny et Régnard (« Les Chinois », IV, 27) où Arlequin apparaît déguisé en docteur Chinois ! Soulignons toutefois que l'inspiration exotique, et souvent comique, est également présente à l'Opéra.

Voici maintenant les rôles de la Foire : « La Boufonne » (IV, 20), qui se distingue par ses sauts et ses arpèges de septième et de septième diminuée, ainsi que le « Gaillard boiteux » (III, 18) « dans le goût burlesque » qui caractérise les personnages comiques des différentes scènes parisiennes. « L'Arlequine » constitue un portrait sans doute dédié à tous les Arlequins que Couperin a pu voir et entendre, aussi bien à la Foire qu'à la Comédie-Italienne : les Biancolelli père et fils, Baxter, Cadet, Toscano, Rochefort et le plus grand d'entre eux, à la fin du XVII^e siècle, Evaristo Gherardi (fig. 1).

Mais il ne faut pas oublier une autre scène parisienne, celle de l'Académie royale de musique que Couperin devait sans doute fréquenter. On trouve, en effet, chez lui bien des références à l'opéra autant dans les titres que dans l'écriture musicale : « Les Pavots » évoquent les sommeils, scènes obligées des opéras de l'époque, « Les Chinois », les personnages comiques qui apparaissent dans l'opéra-ballet⁵², « Les Matelotes provençales » (I, 3) les divertissement provençaux (*Le Carnaval et la Folie* de Destouches, 1703), enfin l'emploi de certaines danses comme « Les Tambourins » (IV, 20) ou une passacaille comme « L'Amphibie » (IV, 24) proviennent de l'univers de la tragédie en musique. La dernière pièce constitue d'ailleurs un véritable hommage à « l'incomparable M. de Lully » dont Couperin admirait la musique.

C'est pourquoi « L'Arlequine » est aussi un hommage aux grands danseurs de l'Académie royale de musique comme François Dumoulin spécialiste de ce rôle selon les frères Parfaict⁵³. La scène « sérieuse », en effet, n'était pas en reste pour accueillir des personnages comiques et même « grotesques » d'autant que le nouveau genre à succès de l'opéra-ballet permettait largement ce genre d'intrusion : Arlequin est très présent au tournant du XVIII^e siècle sur la scène de l'opéra (dans cinq créations et treize reprises entre 1700 et 1724)⁵⁴.

La pièce de Couperin s'inscrit, d'autre part, dans la tradition du comique musical qui servait souvent à évoquer les personnages bouffes appréciés du public. Le motif principal de « L'Arlequine » repose, en effet, sur une répétition de seconde majeure (onze fois dans les premières mesures !) que l'on retrouve dans des chaconnes comiques comme celle que Lully écrivit pour le *Bourgeois gentilhomme* (exemple 6). Nous avons déjà relevé cette tournure

50 « Les Folies Françaises », *Early music*, avril 1980, p. 167 : « *The Maillot family were all spectacular rope-dancers at the fairs* ».

51 On pourra également se reporter au site « cesar » de Barry Russell pour les titres et les présentations des comédies : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles>.

52 Nous pensons qu'il s'agit ici plus d'une influence de l'Opéra que du théâtre de la Foire : les Chinois apparaissent souvent dans l'opéra-ballet, comme dans *Les Amours de Mars et de Vénus* de Campra (1712). De plus la facture musicale de la pièce de Couperin – en deux parties aux mètres et à l'écriture contrastés – l'apparente tout à fait aux musiques des danses interprétées par ces personnages exotiques traités sur un mode comique.

53 *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. II, p. 350. Voir aussi l'article de Nathalie Lecomte « Arlequin, Arlequine et les personnages de la *commedia dell'arte* à l'Académie Royale de musique dans le premier quart du XVIII^e siècle : distributions et iconographie », *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 106.

54 *Ibid.*, p. 104.

particulière que nous avons baptisée « motif d'Arlequin⁵⁵ » : elle n'est pas seulement présente dans les genres lyriques, mais également dans un traité de danse de Gregorio Lambranzi au début du XVIII^e siècle, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*⁵⁶. Elle est associée de manière très claire à Arlequin puisqu'il est présent sur la gravure illustrant la chorégraphie. À l'époque de Couperin, elle se maintient dans les danses destinées à la scène lyrique comme dans la « Chaconne pour un Arlequin et une Scaramouchette » de *Manto la fée* de Stuck (V, 5, 1711) ou celle des *Fêtes de Thalie* de Mouret (III, 4, 1714).

Pour être encore plus fidèle à son modèle, Couperin prend soin d'indiquer « Grottesquement », terme agogique qui fait référence au style de jeu pratiqué par Arlequin que ce soit à la Foire ou à l'Opéra⁵⁷. Ce caractère est renforcé par l'utilisation d'une mesure vive à 3/8 et d'un rythme harmonique peu chargé. Le style nettement italien de la pièce l'ancre encore plus dans un contexte comique : Couperin prend plaisir à des frottements crus de secondes, parfois prises dans des marches de septièmes (exemple 7), transposition d'un vocabulaire hérité de Corelli mais dont la répétition ainsi que l'aspect dur et pesant contribuent à une écriture du grotesque. Cette démarche est partagée par bien d'autres à l'époque : un compositeur comme Campra emploie des procédés comparables dans ses danses dédiées aux personnages de la comédie italienne⁵⁸.

Dernier élément à propos de cette pièce : la transposition des pas et des mimes d'Arlequin. Dans la seconde partie, Couperin décrit les sauts que le personnage comique devait sans doute exécuter sur scène, grâce à un jeu pratiquement continu de croches régulières et répétées sur la même note (exemple 7)⁵⁹. Ici Couperin prend un plaisir évident à noter les gestes et les démarches d'Arlequin et une telle attitude lui est assez caractéristique : on la retrouve dans bien d'autres pièces. Il y note avec amusement les comportements de ses contemporains en une sorte de chorégraphie comique et légère qui provient tout droit de la rue.

Le spectacle de la rue

Chez le compositeur, en effet, on devine une sorte de « théâtre urbain » où les habitants joueraient des rôles analogues à ceux d'un ballet comique ou d'une mascarade, comme le montre les portraits du tableau 1 :

Gestes	Le Croc-en-jambe (IV, 22), Les Culbutes Ixcxbxnxs [sic] (III, 19), La Fileuse (II, 12), La Fringante (II, 10), Les Tours de Passe-passe (IV, 22), Les Tricoteuses
--------	---

55 Voir notre article : « Les ressorts du comique musical : les 'chaconnes d'Arlequin' au tournant du XVIII^e siècle », *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 122-123 et p. 129.

56 J. G. Puschner, 1716, fac-sim, Leipzig, Peters, 1975, « Chicona », vol. 1, p. 29. Traité écrit en allemand et en italien. Voir sa présentation dans Marie-Thérèse Mourey, « Arlequin et les personnages de la *commedia dell'arte* dans le recueil de Lambranzi » dans *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 84-94.

57 Voir Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, op. cit., « *Avvertimento* », vol. I, p. 1. Cet auteur emploie le terme de « burlesque » (« *burlesche* »). Toutefois Nemeitz, un témoin du temps, classe un des frères Dumoulin dans le genre « grotesque », comme le fait aussi la gravure de Trouvain : « Monsieur Du Moulin en habit Grotesque » (BnF, Estampes) ; voir l'article de Nathalie Lecomte « Arlequin, Arlequine et les personnages de la *commedia dell'arte* », art. cit., p. 106.

58 Notamment dans ses opéras-ballets. Voir *Les Fêtes vénitiennes* de 1710 (« Air pour les Arlequins » et « Air des Polichinels ») et *Les Âges* de 1718 (« Chaconne comique »). On y retrouve ces notes répétées sur la même hauteur – sorte de « coups » – (« Air des Arlequins » et « Chaconne comique ») ou encore le style italien dont les tournures évoquent celles de Couperin (« Air des Polichinels »).

59 Ivan Leymarie a d'ailleurs observé que les notes répétées du « motif d'Arlequin » de Lully, dans la chorégraphie de La Montagne copiée au début du XVIII^e siècle, « correspondent avec les petits sauts parcourus en tortillés » (« L'interprétation de la chaconne d'Arlequin de M. de La Montagne », dans *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, art. cit., p. 21).

Démarches	La Bondissante (IV, 21), La Marche des Gris-vêtus (I, 4), La Muse naissante (II, 7), Le Turbulent (III, 18)
Gestes et caractère	La Commère (II, 6), Le Drôle de corps (III, 16)

Tableau 1 : Gestes et démarches dans les pièces de clavecin de François Couperin

Nous avons séparé les gestes des démarches : les premiers concernent seulement les manies ou les occupations au quotidien. On y trouve les agités comme « La Fringante » qui désigne un « éveillé qui s'agite continuellement⁶⁰ », les farceurs (« Le Croc-en-jambe ») ou au contraire des gestes de tous les jours plus calmes et en relation avec le travail manuel féminin (« La Fileuse, Les Tricoteuses »). Les démarches, quant à elles, font apparaître des personnages au détour d'une rue ou dans l'intérieur d'une maison : les enfants trébuchants avec « La Muse naissante », les remuants (« Le Turbulent » et « La Bondissante »), les mousquetaires et leur allure « pesante » dans « La Marche des Gris-vêtus⁶¹ ». Enfin certains gestes sont indissociables du caractère de la personne : « La Commère » n'est pas seulement un femme bavarde, mais aussi à l'époque « un bonne gaillarde, une bonne éveillée et qui aime un peu à se réjouir »⁶² ; le facétieux s'exprime sans doute autant par des gestes, des grimaces que par des plaisanteries dans « Le Drôle de corps⁶³ ».

L'écriture de ces pièces particulières se répartit en deux groupes, tout à fait comparables à ceux qui ont cours sur la scène lyrique (opéra-ballet et tragédie) : les danses qui utilisent un moule préétabli et les pièces qui possèdent une écriture libre, sans forme fixée, plus proche de la pantomime. Ces deux types d'écriture se rencontrent presque à égalité, avec un penchant toutefois pour les pièces « libres » (58% environ), comme le montre le tableau 2 :

Les danses types	Danse française -La Fringante (canaries) -Le Croc-en-jambe (gigue à la française)	2 (17%)
	Gigue à l'italienne -Les Culbutes Jacobines -La Bondissante (réunion goûts) -Le Drôle de corps (réunion des goûts)	3 (25%)
Écriture libre	Mouvement à l'italienne -Le Turbulent -La Commère -Les Tricoteuses	3 (25%)
	Marche -La Marche des Gris-vêtus	1 (8%)
	Style français luthé ou syncopé -Les Tours de Passe-passe -La Muse naissante	2 (17%)
	Mélodie accompagnée - Fileuse	1 (8%)

Tableau 2 : Types d'écriture dans le « théâtre de la rue »

Il semble assez naturel que la danse et la pantomime soient le véhicule idéal pour évoquer gestes et démarches : depuis le ballet de cour, la tradition était bien établie d'exprimer des défauts ou des ridicules physiques à travers elles. C'est le cas chez Lully, où une telle écriture

60 Furetière, *Dictionnaire*, *op. cit.*

61 Philippe Lescat, *François Couperin, Pièces de clavecin, Premier livre, op. cit.*, p. 13.

62 Furetière, *Dictionnaire*, *op. cit.*

63 « C'est un drôle de corps, pour dire un homme facétieux » (Trévoux, *Dictionnaire*, 1771), cité dans Philippe Lescat, *François Couperin, Pièces de clavecin, Troisième livre, op. cit.*, p. 11.

était associée à des rôles divers comme ceux des vieillards (*Ballet des Plaisirs*, 1655), des ivrognes (*Ballet de la Raillerie*, 1659), des bagarreurs (*M. de Pourceaugnac*, 1669), etc. À la période suivante, même si le personnel burlesque connaît une évolution, une telle manière reste de mise : citons les airs pour les personnages de comédie italienne (*Les Fêtes de Thalie* de Mouret, 1714, *Les Âges* de Campra, 1718) ou encore exotiques (les Chinois et les Pagodes dans les *Amours de Mars et de Vénus* de Campra, 1712). Une même composante unit ces diverses pièces : la transcription très concrète des gestes et des démarches, comme le boitement, la marche ridicule, saccadée ou hésitante, les pirouettes, etc.

Couperin utilise trois types de danses : les canaries, la gigue à la française et la gigue à l'italienne. La première est déjà en vogue dans les ballets du Surintendant (*Ballet des Muses*, 1666) où elle est particulièrement appréciée pour les rôles exotiques⁶⁴. Ici c'est son type d'écriture que Couperin exploite : de métrique rapide et ternaire, elle se caractérise par une formule pointée et nerveuse particulièrement adaptée à un personnage qui ne tient pas en place. La gigue à la française reprend ce type de rythme pointé (voir exemple 8) et elle est proche des canaries, ce qui n'est pas le cas de la gigue à l'italienne qui s'impose désormais dans la musique instrumentale. D'écriture vive et enjouée, elle déroule ses croches en 6/8 en un dessin continu ; dans les « Culbutes Ixcxbnx (Jacobines)⁶⁵ », elles contrastent avec des gammes plus rapides en doubles croches qui évoquent les culbutes.

Si Couperin utilise ces types de danses, c'est en raison de leur plasticité qui est bien plus grande que dans une courante par exemple, aux rythmes complexes et empesés, et également en raison de leur caractère enjoué et rythmique plus favorable à son idée d'un théâtre de la rue. Le compositeur y développe différents procédés assez idiomatiques : des sauts, des gammes ainsi que des oppositions de rythmes, de textures et de registres. La mobilité rythmique qui y est exploitée constitue la formule la plus répandue (quatre pièces sur cinq) : des motifs contrastent afin de rendre le mieux possible l'animation des rues et de ses personnages. Citons le « Drôle de Corps » (exemple 8) où des rythmes pointés à la française se mêlent à des dessins de croches régulières à l'italienne ainsi qu'à un court motif d'anapeste au profil capricieux : ils rendent tout à fait le caractère facétieux de ce portrait.

En revanche, dans le deuxième groupe du théâtre de la rue – les pièces libres –, ces contrastes rythmiques ne sont plus de mise : Couperin emploie d'autres procédés pour suggérer une expression gestuelle. On y trouve en majorité – quatre pièces sur sept – les mouvements perpétuels à l'italienne, ceux où, selon les termes du compositeur, « le dessus et la basse travaillent toujours⁶⁶ ». C'est le cas des « Tricoteuses » : ses dessins de doubles croches régulières et ses deux voix qui évoluent dans une tessiture resserrée et à intervalle de tierce nous décrivent le travail presque automatique des aiguilles. Des petits arpèges de septièmes diminuées en conclusion évoquent comiquement le dépit des tricoteuses devant les « Mailles-lâchées » !

Certaines pièces ont une facture plus poétique : les « Les Tours de Passe-passe », fondés sur une texture luthée, usent de croisements de mains afin d'imiter presque physiquement des tours de magie réalisés par un habile mystificateur. L'étonnante « Fileuse » déroule une mélodie « naïve » sur une basse en quasi ostinato de croches – le mouvement régulier du rouet – qui annonce le style de la mélodie accompagnée pratiquée à la période suivante. « La Marche des Gris-vêtus », au contraire, évoque la rythmique des marches de comédie ou

64 Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 431.

65 Ce titre demeure encore mystérieux : l'occultation des voyelles par un « x » peut faire penser à une charge contre les Jacobins, un ordre dominicain qui avait un couvent rue Saint-Jacques à Paris. Philippe Lescat (*François Couperin, Pièces de clavecin, Troisième livre, op. cit.*, p. 14) penche aussi pour une pièce du théâtre de la Foire, pièce que nous n'avons pas retrouvée toutefois.

66 *L'Art de toucher le clavecin*, Courlag, Fuzeau, 2003, p. 171.

encore celle des « Notables et Jurés Ménestrandeurs » (« Les Fastes de la Ménestrandise ») : ces deux dernières pièces utilisent le même type de syncopes à l'effet lourd et comique.

Ce que nous enseignent également toutes ces compositions, c'est la démarche poursuivie par Couperin, celle qui suit son propre caprice en exploitant à la fois les ressources idiomatiques du clavier, les moules anciens des danses ainsi que le langage le plus moderniste de la musique italienne. Celle-ci reste d'ailleurs une marque de son écriture du comique (58% des pièces précédentes) même s'il la mêle constamment à des éléments français, ce qui n'est pas étonnant de la part du défenseur de la « réunion des goûts ». Ce mélange entre deux pays – France et Italie – constitue d'ailleurs un des traits de son langage, pratiquement sa seconde nature. Toutefois le compositeur ne duplique pas les danses conventionnelles ou le style des sonates à la mode, mais les mêle à la fantaisie d'une notation chorégraphique et gestuelle tout à fait personnelle.

Cette fantaisie se mue parfois en satire : c'est le cas des « Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx » (II, 11). Le compositeur a volontairement oblitéré les voyelles (Ménestrandise) afin de faire croire à un volonté de nuire de la part de cette corporation de musiciens professionnels, les ménétriers. Sans nous étendre sur cette affaire désormais bien connue⁶⁷, signalons seulement que Couperin, comme ses confrères organistes, était en butte à des réglementations draconiennes que tentait de leur imposer la corporation. Une de ses exigences concernait l'encadrement des leçons de clavecin, marché particulièrement juteux à Paris, car destiné principalement aux filles de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie⁶⁸. À moins de payer des droits substantiels, la Ménestrandise voulait empêcher toute personne non autorisée par elle d'enseigner cet instrument (lettres patentes de 1707). Une campagne de protestation s'ensuivit, menée par les musiciens concernés et Louis XIV lui-même s'en mêla afin de rendre toute leur liberté aux professionnels du clavecin la même année.

Les pièces de Couperin font donc partie de cette campagne et se donnent à entendre comme un véritable pamphlet musical : les ménétriers sont ravalés au rang de jongleurs et de joueurs de foire, tout juste capables de racler leurs vièles à roue d'une manière un peu lamentable (« Les Viéleux et les Gueux »). Mais pour nous, c'est aussi une partie du peuple de Paris qui défile dans ces cinq actes des « Fastes », à la manière d'une tragédie en musique ridicule. Sont ainsi portraiturés les « gueux », les « disloqués », les « boiteux », les « ivrognes », tous mendiants et pauvres hères parcourant les rues de la capitale. De même des animaux - les singes et les ours - nous rappellent certains numéros de la Foire, numéros dignes de bateleurs plus que de comédiens de talent⁶⁹.

Le cinquième acte, « Désordre et dérouté de toute la troupe : causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours », termine de manière grotesque ce défilé pitoyable. Son écriture, avec les basses comportant des batteries d'octave et les dessus en gammes rapides, constitue une sorte de transposition des pièces orchestrales qui se développent ces années-là à l'Opéra et qui tentent de décrire tempêtes, tremblements de terre et orages⁷⁰... Une telle transposition est destinée bien entendu à faire le plus de bruit possible au clavecin. Ce tintamarre évoque

67 Luc Charles-Dominique, *Les Ménétriers français*, op. cit., p. 255 sqq. Voir aussi le résumé de Philippe Lescat, *François Couperin, deuxième livre*, op. cit., p. 11-12.

68 Une leçon de Rameau coûte par exemple 8 livres en 1743, soit huit fois la paye quotidienne d'un journalier. Voir Philippe Lescat, *L'Enseignement musical en France*, Courlay, Fuzeau, p. 76.

69 Voir la gravure « La Foire Saint-Germain » (Paris, BnF, *Estampes*, ca. 1670), attribuée à Guillaurnol, reproduite sur le site cité <http://foires.net/1670>. Dans le coin à gauche au premier plan, on aperçoit un petit théâtre de planches dont la toile semble bien être une « publicité » pour un numéro d'équilibriste. Il est surmonté par un singe.

70 Voir par exemple la tempête d'*Alcyone* de Marin Marais en 1706. Rameau lui-même, quand il transcrit des pièces de tempête des *Indes galantes*, utilise le même type d'écriture (« Air pour Borée et la Rose », *Pièces de clavecin*, Paris, Heugel, 1978, p. 134).

également les fameux « embarras de Paris », motif largement exploité par la littérature⁷¹ mais parfois aussi par les musiciens comme Pierre Gaultier et son « Embarras de Paris⁷² », écrit pour un trio instrumental mais de facture moins élaborée que le « Désordre » de Couperin.

Quelle ville pour François Couperin ?

Loin du bruit en revanche, apparaissent chez le compositeur les villages et les campagnes qui entourent la capitale. On ne trouve d'ailleurs aucune référence toponymique qui puisse évoquer Paris même, ses lieux, ses monuments ou sa vie agitée. C'est le cas pourtant chez d'autres musiciens (*La Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Marais*, *L'Embarras de Paris* de Pierre Gaultier) ou encore dans le monde de la scène lyrique qui convoque parfois les lieux de la capitale (prologue d'*Alceste* de Lully dans les jardins des Tuileries). On peut y voir un effet de la mode de l'époque qui était de posséder une maison à la campagne, sans doute à l'imitation de l'aristocratie fuyant le bruit et la chaleur. Lully se fait ainsi construire un hôtel à la Ville-l'Évêque au faubourg Saint-Honoré (avec jardin et vergers)⁷³, le dessinateur du roi Jean Bérain possède une résidence aux Roches dans la vallée de Bièvres⁷⁴. Couperin lui-même, en 1710, loue à Saint-Germain une maison « avec écurie, cour et jardin⁷⁵ » où il pouvait sans doute jouir d'un bon air et contempler des fleurs et des arbres.

Pour les moins fortunés, les alentours de Paris étaient le but d'excursions et surtout de divertissements : « bacchanales », banquets, « bal champêtre », etc. De ce goût pour la campagne, témoignent des chansons populaires (les « Bergères de Maintenon », « Un mitron de Gonesse »)⁷⁶, diverses comédies, des ballets ou des opéras-ballets (*Les Plaisirs de la campagne* de Marie-Anne Barbier et Toussaint de La Doué en 1719), des cantates (Bodin de Boismortier, *Les Saisons*, 1724) ou encore des pièces de clavecin (Dandrieu, « La Fete de village », *Premier livre*, 1724).

Lorsque Couperin évoque les lieux autour de la capitale, c'est en grande partie pour rendre hommage aux grands : la « Musette de Taverni » fait sans doute référence au Régent, Philippe II d'Orléans, qui possède une maison de campagne dans ce village ; la « Musette de Choisy » évoque la princesse de Conti et son château, « séjour délicieux⁷⁷ » à l'époque. Les deux musettes sont destinées à être exécutées à la suite, sur deux clavecins ou sur « toutes sortes d'instruments à l'unisson⁷⁸ » ; elles adoptent donc la texture de la sonate en trio italienne transfigurée par le goût pastoral du compositeur. Ce goût s'incarne dans l'évocation de la musette, cousine de la cornemuse, alors furieusement à la mode dans le grand monde. La basse observe l'écriture des « bourdons » sur la tonique et la dominante alors que les mélodies gracieusement ornées sont traitées en imitation. « Les Plaisirs de Saint-Germain-en Laye » (I, 1), quant à eux, rappellent les occupations de la cour royale exilée, celle des Stuart où les promenades ne devaient pas être parmi les moins pratiquées. La pièce de Couperin toutefois n'est pas descriptive : elle évolue dans un registre homogène, le grave-médium du clavier, à l'imitation d'une pièce de viole, ce qui lui confère un caractère plus rêveur qu'animé. Ne

71 Boileau : « Chacun prétend passer, l'un mugit, l'autre jure. / Des mulets en sonnans augmentent le murmure », *Satire VI*, *op. cit.*, p. 36 et aussi notes p. 906.

72 Pierre Gaultier dit de Marseille, *Symphonies...*, Paris, C. Ballard, 1707, p. 54-57.

73 Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, *op. cit.*, p. 286.

74 Roger-Armand Weigert, *Jean I Bérain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi*, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, 1937, t. I, p. 125-126.

75 Marcelle Benoît, « La vie de François Couperin », dans *François Couperin, 1668-1733*, dir. de Catherine Cessac, CMBV, 2000, p. 31.

76 *La clef des chansonniers*, *op. cit.*, p. 48 et 112.

77 De la Martinière, *Le grand dictionnaire géographique, historique et critique*, Paris, 1758, cité in Philippe Lescaat, *François Couperin, Pièces de clavecin, troisième livre*, *op. cit.*, p. 10.

78 *Ibid.*

s'agit-il pas plutôt de la peinture des plaisirs que Couperin ressentait dans sa maison de campagne ?

Le compositeur convoque également les éléments de la nature : cette fois-ci, ils ne proviennent plus d'un lieu précis mais sont caractéristiques de la nature en général. On trouve chez lui, comme chez bien de ses confrères, quantité de ce type de pièces et certaines pourraient tout à fait évoquer les jardins que possèdent les Parisiens, comme Marin Marais qui aimait à cultiver le sien⁷⁹. Couperin partageait-il aussi ce goût pour des occupations paisibles ? Impossible de l'affirmer, d'autant qu'à la fin de sa vie le compositeur habitait un appartement au deuxième étage, seulement doté d'une cour, en plein centre de Paris⁸⁰. Notons toutefois qu'il ne se sépare de ses possessions en Brie, héritées de sa famille, que dans l'année 1732. Il a dû être attaché à sa terre de Crouilly car elle figure dans le titre d'une composition, « La Croûilli ou la Couperinète » (IV, 20). Sa deuxième section, « dans le Goût de la musette », nous évoque un monde pastoral paisible, sorte d'idéal de sensibilité et de tendresse, qui s'incarne de plus dans une écriture d'un extrême raffinement⁸¹.

On remarque aussi dans ses pièces de clavecin, des oiseaux – rossignol, linotte, fauvette et leur « gazouillement » –, des fleurs et des plantes – les roseaux, les vergers en fleurs. D'autres évoquent les plaisirs de la campagne comme ceux de la pêche – « Les Ondes », « L'Anguille » – sans en oublier bien sûr leurs inconvénients : « Le Moucheron » (II, 6) ! La plupart de ces pièces jouent sur la notation d'éléments concrets comme le mouvement, le bruit des insectes, le chant des oiseaux ou les musiques populaires, que le compositeur transforme en une poésie musicale qui lui est particulière. « Les Vergers fleuris » (III, 15) en sont sans doute le meilleur exemple : ils se présentent en deux parties, exploitant les deux modes homonymes de *la* - le mineur puis le majeur -, selon une tradition française largement présente dans la danse et à l'opéra. La première partie est du type de ces pièces mélancoliques qui évoluent dans la tessiture grave-médium de l'instrument. Son caractère est renforcé par un jeu qui doit être « louré » c'est-à-dire lié, tendre et de vitesse modérée. La deuxième partie, en revanche, est contrastante même si elle garde la même tessiture : elle doit s'interpréter dans le « goût de la cornemuse » avec une main gauche écrite en « bourdon », ce qui lui donne un aspect populaire plus marqué. Couperin, en effet, a bien spécifié la cornemuse, instrument des bergers « dont ils usent dans leurs danses, à leurs noces et en plusieurs autres récréations »⁸², et non la musette à la mode à l'opéra et dans les salons aristocratiques. Toutefois la tessiture de la mélodie employée par Couperin n'est pas réaliste et ne correspond pas à celle de la cornemuse : celle-ci possède un registre plus aigu qui s'étend sur une dixième environ⁸³. Le compositeur a donc choisi, en se cantonnant dans le grave du clavecin, une couleur et une pâte sonore particulières et non une transposition réaliste : la poésie a pris le pas sur la description.

Il arrive aussi à Couperin de mentionner certains métiers, mais ce sont ceux de la campagne et ceux des paysans : « Les Vendangeuses » (I, 5) et « Les Moissonneurs » (II, 6). Faisons toutefois une exception pour « Les petites chrémières de Bagnolet » (III, 17), ces paysannes qui descendaient du village de Bagnolet pour vendre un lait très réputé auprès des Parisiens⁸⁴ : une estampe nous en représente une, accorte, telle une gravure de mode,

79 Voir Titon du Tillet : « trois ou quatre ans avant sa mort [Marais] s'étoit retiré dans une maison, rue de l'Oursine, faubourg Saint-Marceau, où il cultivait les plantes et les fleurs de son jardin », *Le Parnasse français*, 1732, reprint *Vie des musiciens et autres joueurs d'instruments*, Paris, Gallimard, 1991, p. 87.

80 Marcelle Benoît, « La vie de François Couperin », *op. cit.*, p. 40.

81 Couperin y propose en effet un contre-chant pour la viole d'un contrepoint léger et chantant. Il a unifié, de plus, les deux parties de la « Croûilli » par des motifs mélodiques proches, bien que leur mode les oppose : l'une est en mineur (*sol*), l'autre en majeur.

82 Mersenne, *Livre cinquième des Instruments à vent, Harmonie universelle*, *op. cit.*, t. III, p. 283.

83 Mersenne, *ibid.*, p. 286.

84 Philippe Lescat, *François Couperin, Pièces de clavecin, troisième livre*, *op. cit.*, p. 11.

présentant son pot de lait (fig. 2). Un court poème fait porter l'attention plus sur la vendeuse que sur son produit :

Cette laitière est si jolie,
Qu'à Paris comme à Bagnolet
Quelqu'un pouroit avec son lait
Faire d'assez bonne bouillie.

Couperin, lui aussi, semble sous le charme, et sa pièce est d'une haute qualité musicale – il n'a pas suivi l'inspiration médiocre du poème de l'estampe. Elle adopte la rythmique des giges à l'italienne (12/8) que le compositeur apprécie tant, mais dans un tempo léger et avec une articulation « coulé », c'est-à-dire liée, ce qui lui confère une grande douceur et une grande élégance (exemple 10). Des contrastes de registre à la main gauche – alternance entre le grave et l'aigu de l'instrument – ainsi que l'emploi d'une texture en trio (deux voix à la tierce avec une basse plus ponctuelle) donnent au portrait de cette crémière de Bagnolet un aspect délicat et raffiné : il évoque les orchestrations contemporaines à l'Opéra où alternent l'orchestre et les flûtes solistes accompagnées d'un basse aiguë. Lorsque l'on sait qu'elles sont réservées aux apparitions des divinités de l'amour⁸⁵, on saisit mieux sans doute les intentions du compositeur...

« Les Petits Moulins à vent » (III, 17), quant à eux, font référence aux métiers de la minoterie et aux moulins qui entouraient la capitale. Ces derniers sont décrits par un mouvement continu dans le style de ces pièces italiennes qui « travaillent » toujours : le mouvement perpétuel des doubles croches qui s'alternent ou se superposent aux deux mains, évoquent celui des ailes des moulins. Mais il nous transmet aussi l'animation qui régnait autour des moulins proches de la capitale, comme nous le retrace encore un témoin du milieu du XIX^e siècle :

Sur l'aile des moulins, c'était un perpétuel chassé-croisé de sacs et de visages enfarinés, auquel se mêlaient les commères des environs en train de jacasser avec les meunières, tandis qu'on moulait leur froment⁸⁶.

Couperin convoque donc dans bien de ses pièces à visée descriptive, avec ou sans noms de lieux, les campagnes autour de Paris plus que le centre urbain, comme s'il privilégiait un cadre bucolique et reposant. Cela correspond bien sûr au goût « pastoral » de l'époque, de tradition précieuse et littéraire – sorte de « topos » mondain –, mais aussi à un vrai rapprochement avec la nature dont témoigne la mode des maisons de campagne ou encore celle des jardins en ville. Enfin, chez l'organiste de Saint-Gervais, comme sans doute chez ses contemporains, l'évocation pastorale est celle d'un monde de paix et de rêverie. L'idéal pour un citadin semblerait dès lors, comme le résume si bien Boileau, de trouver la campagne « sans sortir de la ville ».

On note donc chez l'organiste du roi, une utilisation d'éléments très concrets de la vie urbaine : les sons des cloches, les orchestres et les chansons populaires, les spectacles forains. En ce sens on peut faire de Couperin un témoin de l'environnement de son époque, dont la vision ironique et parfois satirique rejoint celle d'un Boileau. Cet aspect caustique l'éloigne d'une posture qu'on lui prête volontiers, celle de « compositeur de fêtes galantes ». Plus que

85 Voir Campra, *Hippodamie*, tragédie en musique, Paris, C. Ballard, 1708, prélude pour l'arrivée de Vénus, prologue, 1, p. XVI.

86 Ippolito Nievo, *Confessions d'un octogénaire*, 1867, cité dans Murray Shafer, *Le Paysage sonore*, op. cit., p. 89.

de Watteau, nous aimerions le rapprocher ici des auteurs de la Foire – Lesage, Pellegrin – et de leurs personnages, Arlequin, Scaramouche, Colombine, mais aussi du peuple de Paris qui y est abondamment portraituré : le petit maître, le solliciteur de procès, la veuve, la coquette, etc. L'esprit de farce, et même la plus scatologique, règne sur les relations qu'entretiennent tous ces personnages : s'amuser, parodier, moquer semblent les actions les plus partagées dans un cadre quotidien qui tranche sur celui de la tragédie ou de l'opéra.

Toutefois, même si le compositeur semble s'amuser – ou parfois s'indigner avec la Ménestrandise –, il place toujours la composition musicale au premier plan : si la ville l'inspire – et elle le fait – elle reste à une place modeste chez lui, comme une sorte de matériau premier, ductile et malléable. Elle sert un travail artistique fouillé que nous avons caractérisé de plusieurs manières : un traitement rythmique imaginatif et varié, fondé sur des « gestes » versatiles (les pièces du « théâtre de la rue »), un penchant pour la qualité sonore du clavecin, sorte de « pâte » qu'il utilise par exemple dans les textures graves (« Les Baricades Mistérieuse ») ou encore l'exploitation de motifs répétés qui provient sûrement de sa connaissance de la musique italienne (« La Commère »).

Couperin n'abandonne donc jamais son travail de musicien : s'il ne dédaigne pas utiliser des notations ou des éléments de la vie urbaine ou pastorale, il les ramène toujours au rang de matériau compositionnel et non d'objet à peindre fidèlement, comme le font par exemple Nicolas Geoffroy ou Pierre Gaultier. Son élaboration musicale dépasse donc la description pour atteindre un idéal d'imitation beaucoup plus profond : l'essence même d'une idée ou d'une situation. Couperin n'est donc ni un témoin ni un poète, mais un « témoin-poète ».