



HAL
open science

“ Tendre amour! De toi seul dépend tout mon bonheur
”. Autour de Laure et Pétrarque: mise en scène et quête
du bonheur dans trois oeuvres vocales de la seconde
partie du XVIII e siècle

Nathanaël Eskenazy

► To cite this version:

Nathanaël Eskenazy. “ Tendre amour! De toi seul dépend tout mon bonheur ”. Autour de Laure et Pétrarque: mise en scène et quête du bonheur dans trois oeuvres vocales de la seconde partie du XVIII e siècle. Colloque international “Les sources chez Pétrarque: lieux, héritages et résonances”, Elisa Barbessi; Paola Ranzani, May 2024, Avignon, France. hal-04825497

HAL Id: hal-04825497

<https://hal.science/hal-04825497v1>

Submitted on 11 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Tendre amour ! De toi seul dépend tout mon bonheur ». Autour de Laure et Pétrarque : mise en scène et quête du bonheur dans trois œuvres vocales de la seconde partie du XVIII^e siècle.

Nathanaël Eskenazy

« L'esprit, le cœur, l'imagination, la mémoire, tout est agréablement échauffé. C'est l'affaire la plus importante de la vie.¹ » Cette déclaration qui ferme le chapitre intitulé « de l'amour et de la galanterie » de Boudier de Villemert dans *l'Ami des Femmes* en 1758 a une valeur de manifeste pour un XVIII^e siècle avide de bonheur et d'amour. Robert Mauzi, dans la somme qu'il consacre à l'idée de bonheur dans la pensée et la littérature du siècle des Lumières, avait fait la brillante démonstration de l'importance entre existence et amour, être et sentiment². Le sentiment amoureux s'affirme dès lors comme une nécessité et une condition *sine qua non* pour être au monde, même si, pour reprendre les propos de l'auteur, une grande partie de la littérature du siècle analyse de manière réaliste, et presque froide l'amour, en tentant également de le démythifier, voire de le démystifier pour mieux en comprendre ses arcanes. Ce mouvement « réaliste », ainsi que l'appelle Mauzi³, qui consiste à faire l'anatomie du sentiment amoureux trouve néanmoins une contradiction dans d'autres genres, notamment musicaux : cantates et cantatilles, opéras, proposent à leur tour une vision différente de l'amour, loin du réalisme évoqué par Mauzi, loin également du libertinage qui voit dans la séduction amoureuse une forme de conquête. Bien au contraire, il s'agit de chanter à la fois la vertu d'un amour fidèle et de proposer au spectateur ou à l'auditeur un modèle, on pourrait dire un *exemplum*, celui d'un couple qui s'aime et qui est uni par le bonheur.

C'est ce chemin qu'empruntent trois œuvres de la seconde partie du XVIII^e siècle dans deux genres différents. Les cantatilles de Lanoue, compositeur sur lequel nous n'avons rien, et celle de François-Henry Leboeuf⁴, abbé de son état, actif au milieu du siècle et qui dédie sa pièce à la duchesse de Modène⁵, mettent en scène un couple Laure-Pétrarque heureux, fidèle, qui se retrouve après avoir été temporairement séparé. La pastorale héroïque intitulée *Laure et Pétrarque*, mise en musique par Joseph Candeille (1744-1827), sur un texte de Pierre-Louis Moline, fut d'abord représenté à Marly en 1778 devant la cour sans avoir suscité l'enthousiasme, puis reprise à l'Académie royale de musique deux ans après⁶ : mais elle ne connut que trois représentations. En cause le livret de Moline qui s'attire les foudres des critiques et auquel on a reproché d'avoir dénaturé l'esprit de Pétrarque. Ainsi *le Mercure de France* en date du 15 juillet 1780, déplorait, entre autres, la « faiblesse d'esprit » du poète⁷. *Le Journal de Paris* du 3 juillet 1780, n'est pas plus tendre avec le livret qui pêche pour « ne

¹ PIERRE-JOSEPH BOUDIER DE VILLEMERT, *L'ami des femmes*, Paris, s.e., 1758, « De l'amour et de la galanterie », p. 121.

² ROBERT MAUZI, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1979

³ ROBERT MAUZI, *op.cit.*, p.463 et suivantes : « Ce qui frappe d'abord dans la façon dont le XVIII^e siècle envisage l'amour, c'est un grand « réalisme ». On refuse d'être dupe, on veut voir l'amour tel qu'il est, on l'analyse froidement. »

⁴ On pourra glaner quelques informations sur ce compositeur dans JEROME DORIVAL, *La cantate française au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p.108. Leboeuf est aussi joué au Concert Spirituel. Voir, CONSTANT PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel*, Paris, Société française de musicologie, 1975, p. 120.

⁵ Il s'agit de Charlotte-Aglaré d'Orléans (1700-1761), fille du régent Philippe d'Orléans et mariée en 1720 à François III de Modène.

⁶ Pour un article synthétique au sujet de cette pastorale en un acte, voir MICHELE GARNIER-PANAFIEU, *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, sous la direction de Sylvie Bouissou, Pascal Dénécheau et France Marchal-Ninosque, Paris, Garnier, 2019, Tome III, pp. 421-422. Précisons que la reprise de 1780 voit une légère modification des personnages. Amour qui apparaît dans la création de 1778 disparaît au profit d'un autre personnage, Chloé.

⁷ Cité par MICHELE GARNIER-PANAFIEU, p. 422.

présenter aucune situation piquante, aucun trait saillant dont le musicien ait su profiter.⁸» Cette pastorale héroïque fait néanmoins la part belle à ce que Jean-Louis Haquette, dans son ouvrage *Échos d'Arcadie*, nomme un « marivaudage champêtre »⁹ sur lequel nous reviendrons.

On peut se demander légitimement pourquoi, de manière soudaine, musique et théâtre s'emparent du couple Laure-Pétrarque. Une réponse peut être apportée à travers les écrits de Voltaire. En effet, ce dernier consacre quelques lignes au poète toscan dans le chapitre 82 de son *Essai sur les mœurs et les Nations* publié en 1756¹⁰. L'écrivain traduit, on dirait plutôt qu'il fait une paraphrase de la canzone XI « à la Fontaine-de-Vaucluse » que l'on trouve dans le *Canzoniere*. Le texte de Voltaire tient aussi lieu de propos liminaire dans l'Avertissement de Moline à sa pastorale :

« Claire fontaine, onde aimable, onde pure,
Où la beauté qui consume mon cœur,
Seule beauté qui soit dans la nature
Des feux du jour évitait la chaleur :
Arbre heureux, dont le feuillage
Agité par les zéphirs
La couvrit de son ombrage,
Qui rappelles mes soupirs
En rappelant son image,
Ornements de ses bords, et filles du matin,
Vous dont je suis jaloux, vous moins brillantes qu'elle,
Fleurs qu'elle embellissait quand vous touchiez son sein
Rossignols dont la voix est moins douce et moins belle,
Air devenu plus pur, adorable séjour
Immortalisé par ses charmes,
Lieux dangereux et chers, où de ses tendres armes,
L'amour a blessé tous mes sens,
Écoutez mes derniers accents,
Recevez mes dernières larmes. »

Cette paraphrase-translation est également retranscrite dans l'article de *l'Encyclopédie* « Vaucluse » écrit par le chevalier de Jaucourt. Ce dernier met d'ailleurs en balance la pièce de Pétrarque et un poème de Mme Deshoulières sur la Fontaine-de-Vaucluse qu'il reproduit *in extenso* en accordant sa préférence à cette dernière¹¹. Précisons également que le *Canzoniere* connaît des rééditions en Italie dans la seconde partie du siècle : l'année 1756 voit une

⁸ *Ibid.* p. 422.

⁹ JEAN-LOUIS HAQUETTE, *Échos d'Arcadie, Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Garnier, 2009, p. 235.

¹⁰ Chapitre 82, « Sciences et Beaux-Arts aux XIII^e et XIV^e siècles. »

¹¹ D'autres auteurs ont chanté Fontaine-de-Vaucluse. Parmi ceux-ci, citons Jean-Jacques Le Franc de Pompignan dans son *Voyage de Languedoc et de Provence*. Un chapitre est consacré à Fontaine-de-Vaucluse. Fait intéressant, Pompignan cherche, en raison de la beauté du lieu, à réécrire l'histoire du couple Laure-Pétrarque comme en témoignent ces quelques vers prononcés par une nymphe : « Toujours heureux, toujours fidèles, / Laure et Pétrarque dans ces lieux. / Dans leurs caresses mutuelles, / Ont fait cent fois envie aux dieux. ». On peut se demander légitimement, si plus que Voltaire, Pompignan, en chantant les amours partagées de Laure et Pétrarque, ne serait pas une source pour les cantatilles de Lanoue et Lebœuf. Si on suppose que ces deux pièces furent écrites dans les années 1750, cela pourrait concorder avec le texte de Pompignan d'abord paru à Amsterdam dans une édition pirate et parfois futive, en 1745, puis dans l'édition de ses œuvres en 1750, œuvres régulièrement republiées durant cette décennie. *Voyage de Languedoc et de Provence*, texte revue, présenté et annoté par Jacques Carral, Montauban, Maison de la Culture, 2023, pp. 39-45. Je remercie Ève Duperray de m'avoir orienté vers cette source.

nouvelle publication de l'édition de Lodovico Castelvetro¹² la même année que le texte de Voltaire. Il est pour l'instant impossible de dire si cette édition était connue en France et si Voltaire a pu en avoir un exemplaire. Enfin, dans ce retour en grâce du poète toscan, il ne faut pas omettre de citer le texte-somme de Jacques de Sade, *Mémoire sur la vie de François Pétrarque* qui paraît en 1764¹³. S'il paraît difficile d'affirmer avec certitude, en l'absence de date de publication, que les compositeurs Lanoue et Lebœuf ont été vraiment inspirés par les propos du philosophe ou par l'article de *l'Encyclopédie*, Moline et Candeille ne cachent pas leur source : Voltaire est bien un des inspirateurs de la pastorale représentée à Marly. Fait troublant : celle-ci est représentée en octobre 1778 quelques mois après la mort de l'écrivain. À travers l'hommage rendu au couple poétique Laure-Pétrarque et donc à la figure d'un grand poète, il y a possiblement un hommage implicite rendu à l'écrivain récemment disparu.

Cette ombre de Voltaire qui semble planer au-dessus des trois œuvres que nous avons présentées en dit long aussi sur la valeur programmatique de celles-ci. Le philosophe part d'un constat qu'il affirme probablement de manière péremptoire : si Pétrarque est passé à la postérité, c'est essentiellement pour avoir, dans ses chants, immortalisé le nom de Laure : « S'il n'avait point aimé, il serait beaucoup moins connu¹⁴ ». Suivront¹⁵ sous la plume de Voltaire des critiques assez acerbes contre le poète toscan. Les cantatilles de Lanoue et de Leboeuf, la pastorale de Candeille ne mettent pas seulement en scène Laure et Pétrarque, de façon naïve et touchante, dans un cadre pastoral, en en faisant un couple heureux, amoureux et fidèle. Par le chant et grâce au chant, on célèbre et on immortalise en musique ces amours, quitte à renverser ou à volontairement oublier ce que fut la réalité et le fait que Pétrarque a été un homme éconduit. On pourrait même faire l'hypothèse qu'il s'agit de transformer voire de métamorphoser l'histoire : métamorphose que la musique, par les outils de séduction que sont le chant, l'orchestre, la danse, est capable de produire. À travers la recherche d'un bonheur parfait, d'un amour réciproque, il s'agit d'interroger et de démontrer la puissance du chant et de la musique à réécrire les faits et à proposer à l'auditeur une image idéalisée du couple Laure-Pétrarque, en le mettant au diapason de tout un siècle en quête de bonheur, et de se demander, plus largement aussi, ce que signifie chanter l'amour et comment le chanter.

¹² L'édition de Castelvetro date de 1582.

¹³ Voltaire évoque cet ouvrage dans une lettre du 12 février 1764, adressée à Jacques-François-Paul Aldonce de Sade : « Vous remplissez, Monsieur, le devoir d'un bon parent de Laure, et je vous crois allié de Pétrarque non seulement par le goût et par la grâce, mais parce que je ne crois point du tout que Pétrarque ait été assez sot pour aimer vingt ans une ingrante. [...] J'irai voir assurément à la Fontaine de Vaucluse. Ce n'est pas que mes vallées ne soient plus vastes et plus belles que celles où a vécu Pétrarque, mais je soupçonne que vos bords du Rhône sont moins exposés que les miens aux cruels vents du Nord. » *Correspondance*, Tome VII, édition de Théodore Besterman, Paris, Gallimard, 1981, pp. 564-565. On trouve encore une référence à la somme de Jacques de Sade dans une lettre du 3 mai 1764, adressée à Francesco Albergati Capacelli.

¹⁴ VOLTAIRE, *op.cit.*, p. 274-275, in *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, volume 4, Oxford, Voltaire Foundation, Oxford, 2011. Cette citation est précédée de ces quelques mots : « Ces pièces qu'on appelle *Canzoni* sont regardées comme ses chefs-d'œuvre. Ses autres ouvrages lui firent moins d'honneur ; il immortalisa la fontaine de Vaucluse, Laure et lui-même. Et après la citation donnée en corps de texte, on trouve les mots suivants : « Quelque imparfaite que soit cette imitation, elle fait entrevoir la distance immense qui était alors entre les Italiens et toutes les autres nations. J'ai mieux aimé vous donner quelque légère idée du génie de Pétrarque, de cette douceur et de cette mollesse qui fait son caractère, que de vous répéter ce que tant d'autres ont dit des honneurs qu'on lui offrit à Paris, de ceux qu'il reçut à Rome, de ce triomphe au Capitole en 1341, célèbre hommage que l'étonnement de son siècle payait à son génie alors unique, mais surpassé depuis par l'Arioste et le Tasse. »

¹⁵ MARTIN RUEFF, « De la rectitude des noms, note sur le pétrarquisme français », *Poésie*, 2010, 1/ 2 pp. 283-302. On pourra notamment lire ces quelques mots adressés au comte et à la comtesse d'Argental dans une lettre du 22 juin 1764 : « Je ne fais pas grand cas des vers de Pétrarque, c'est le génie le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose, mais ce n'est pas à moi à renverser de sa niche le saint de l'abbé de Sade. » Lettre adressée au comte et à la comtesse d'Argental en date du 30 juin 1764 à propos de ce que Voltaire aurait écrit dans la *Gazette littéraire* au sujet de Pétrarque : « [...] encore une fois je n'aime point Pétrarque, mais j'aime l'abbé de Sade. »

Retrouver l'âge d'or : plaisante Arcadie, innocent Eden

Mettre en scène Laure et Pétrarque, revient à placer le couple au sein d'un tableau bucolique, aux couleurs pastorales. D'une certaine manière, on pourrait filer la métaphore musicale en évoquant un couple à l'unisson : celui-ci, heureux, est à l'image des lieux qu'ils occupent, en parfaite symbiose avec le cadre dans lequel il se trouve. Les cantatilles comme la pastorale de Candeille réactualisent à leur manière le topos du *locus amœnus*, lieu agréable et charmant. Ainsi la pièce de Lanoue s'ouvre sur un récitatif qui montre Laure assise, « sur les bords d'une fontaine pure » -rappel de la source de la Sorgue-, et attendant le retour de Pétrarque, ce qui vient créer néanmoins une sorte de dissonance entre le paysage « embellis par mille objets riants » et l'attente de la jeune femme. Ce paysage bucolique se voit décliner dans la cantate de Leboeuf d'une autre manière¹⁶ : il n'est plus question cette fois de source d'eau, mais d'un « feuillage épais » dans une « solitude ». Dans la cantate de Lanoue, l'eau évoque un élément sonore ; chez Leboeuf, c'est la vue qui est mise en avant. Les arbres, la retraite, est une manière aussi de se cacher, de ne pas être vu et de jouir de son amour hors du monde et du reste de la communauté des hommes¹⁷.

La pastorale de Candeille est quant à elle très précise sur le décor : « *Le théâtre représente un paysage agréable. Dans le lointain s'élève une colline au pied de laquelle la fontaine de Vaucluse prend sa source. Sur un côté on voit un bosquet orné de fleurs et de verdure, auprès duquel est un grand arbre qui s'avance vers le milieu de la scène ; de l'autre côté, on voit quelques rochers en forme de talus, qui sont couverts de mousse.* » Au contraire des cantatilles où le cadre semble resserré, il y a dans la scénographie de Moline, un effet de perspective et une volonté de mêler le grand espace (les rochers, la colline au loin avec la fontaine de Vaucluse) ainsi qu'un espace plus restreint : le bosquet, l'arbre au milieu de la scène. On peut remarquer que ces décors, font écho aussi à l'art des jardins qui renvoie au décor arcadien¹⁸ -évocation de l'âge d'or-, mais aussi, ainsi que le précise Robert Mauzi, au jardin d'Éden¹⁹. Cet âge d'or, à travers la célébration de la nature, est intériorisé par le poète-chanteur qui n'est nullement extérieur au monde qu'il chante. Au contraire, il se crée une symbiose avec ce qui l'entoure et tout lui évoque l'être aimé. Ainsi dans la première scène de la pastorale de Candeille, Pétrarque chante-t-il les vers suivants tiré de la version de Voltaire :

« Arbre heureux dont le feuillage
 Agité par les zéphirs
 La couvert de son ombrage ;
 En rappelant son image
 Vous rappelez mes soupirs ».

À travers le couple Laure-Pétrarque, on chante aussi une forme d'innocence, de pureté conservée ou retrouvée, loin d'un monde corrompu. Dans le premier air de la cantatille de

¹⁶ Dans la cantate de Leboeuf, Pétrarque est mis en scène aux côtés de Laure.

¹⁷ « Assis auprès de toi, sous ce feuillage épais, / Que cette solitude offre à mes yeux de charmes ! »

¹⁸ Ce décor arcadien montre un goût prononcé au XVIII^e siècle pour tout ce qui relève du *laus ruris* et d'une tendance à un retour vers des paysages campagnards et à un éloge de la vie à la campagne. Voir JEAN-LOUIS HAQUETTE, *op.cit.*, pp.219-279.

¹⁹ ROBERT MAUZI, *ibid.*, p. 363. En réalité, Mauzi souligne que le retour vers la nature qui s'opère au XVIII^e siècle fait écho chez un certain nombre d'intellectuels au Paradis Terrestre : « [...] il faut reconnaître dans l'amour de la campagne l'éveil secret d'une mémoire métaphysique, un retour symbolique au Paradis perdu. »

Lebœuf, c'est la voix de Pétrarque qui chante et exprime ses sentiments. La musique permet de recréer un espace bucolique : le chant des oiseaux se fait l'écho du chant du poète :

« Oiseaux ranimés vos ramages,
Chantez nos innocents plaisirs,
Échos de ces heureux bocages,
Répétez nos tendres soupirs. »

Cette aria *da capo* se caractérise par une écriture est très ornementée : les nombreux agréments évoquent le style français, lorsque les figures mélismatiques du chant et des instruments rappellent le style ultramontain très en vogue alors dans le genre de la cantatille.. La seconde partie de l'air entend souligner également une forme de communion avec la nature :

« Sur ces ormeaux jeunes encore
Traçons nos transports amoureux,
Ces ormeaux croîtront, belle Laure,
Et notre tendresse avec eux. »

Les noms de Laure et de Pétrarque gravés dans l'écorce des arbres est peut-être une référence lointaine au *Roland furieux* lorsque le héros éponyme découvre les noms d'Angélique et de Médor entrelacés également²⁰. Les jeunes ormeaux continueront de croître à l'image de l'amour de Pétrarque pour Laure et cet amour a un début mais pas de fin. Graver les noms dans l'écorce des arbres est donc une manière d'immortaliser, de perpétuer ceux-ci, de les inscrire dans le temps sans que ce dernier n'ait de prise sur les sentiments partagés par le couple.

En réalité, on peut pousser l'analyse un peu plus loin en montrant combien les trois œuvres repensent une certaine linéarité de l'Histoire et donc du temps. En effet, inscrire Laure et Pétrarque dans un cadre qui rappelle de toute évidence celui d'un âge d'or, est une façon de positionner les deux personnages dans un *hic et nunc*, d'arrêter un temps qui ne s'écoule plus, qui reste figé dans un présent éternel. Le passé n'est plus et le devenir est suspendu. Ce temps n'a donc plus de prise sur un amour triomphal et immortel. Paradoxalement pourtant, cet amour traverse les siècles, les époques et devient une sorte d'*exemplum*, comme le précise le premier quatrain du second air de la cantatille de Lebœuf :

« Triomphez, couple fidèle,
L'amour couronne vos ardeurs
Que votre tendresse immortelle
Règne à jamais dans tous les cœurs. »

Cet air est encore une fois marqué par le style italien comme le montrent les longues vocalises du chant, mais aussi l'écriture instrumentale des violons dont les traits étirés répondent ou accompagnent les mélismes de la voix.

On voit donc que la mise en scène musicale et théâtrale du couple Laure-Pétrarque et le cadre dans lequel ils évoluent tous deux permettent aussi une réflexion sur le temps, un temps qui n'est plus, celui de l'âge d'or que la musique recrée et célèbre à travers la voix du poète ou de

²⁰ Chant XXIII : « Les noms d'Angélique et de Médor sont gravés sur ces arbres, noués, entourés, par des chiffres de fleurs. », traduction du comte de Tressan, Paris, Philippe, 1830, Tome III, p. 173.

Laure elle-même, et que l'on tente de retrouver et de faire revivre, car il dit aussi la joie d'être heureux. Il faut prendre garde néanmoins à ne pas se laisser leurrer voire piéger par le discours apparemment convenu de ces trois œuvres. On y vante, certes, de manière un peu naïve un amour heureux dans un cadre bucolique, mais le propos des pièces est peut-être plus riche qu'il n'y paraît de prime abord. Il se met au diapason de toute une pensée littéraire et philosophique qui cherche à analyser les joies et les tourments de l'amour et à résoudre aussi l'épineuse équation du mouvement et du repos.

Mouvement et repos

Robert Mauzi a analysé cette dichotomie entre mouvement et repos qui apparaissent comme les deux faces de la médaille du bonheur, et comme il l'explique, « l'âme du XVIII^e siècle est faite de ces alternances ou de ces mélanges entre les plaisirs tranquilles, les langueurs molles, et les ivresses démesurées²¹. » Si le mouvement est d'abord ce qui entraîne l'être humain vers ce qui lui est extérieur, manière aussi de se « divertir » dans un sens pascalien, -oublier la mort-, le repos se caractérise d'abord par le « feutrage des passions²² ». Le bonheur serait donc lié aussi à « une coïncidence parfaite avec soi-même²³. » qui renvoie à une forme d'équilibre. Le mouvement serait une séparation temporaire d'avec soi lorsque le repos est au contraire une union voire une symbiose avec soi-même dans une sorte de temps suspendu. Nous tenterons ici de réactualiser ces deux notions en leur attribuant d'autres caractéristiques : le mouvement paraîtrait relever d'un vertige de l'âme : l'angoisse face à l'absence de celui que l'on aime, la peur de l'infidélité et de la tromperie, mais aussi la véhémence des sentiments, lorsque le repos semble au contraire l'apaisement des tourments, la sérénité retrouvée, l'amour et le bonheur partagés.

C'est bien l'absence qui crée un mouvement d'angoisse de l'âme devant la disparition temporaire de l'être aimé. On rappellera ici les mots de Roland Barthes : « C'est la femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps : elle tisse et elle chante. Les Fileuses, les chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées.²⁴) » L'absence décrite par Barthes devient le corollaire de l'attente de l'être aimé et de son possible ou probable retour. La cantatille de Lanoue nous servira d'exemple inaugural. C'est Laure, dont on rappelle qu'elle est assise au bord d'une fontaine, qui exprime ce trouble de l'attente et l'espoir de voir Pétrarque revenir²⁵. Elle donne libre cours à un désarroi pour le moins contenu et trouve dans le chant une manière d'exprimer l'attente que Barthes a parfaitement éclairé par ces paroles : « J'attends une arrivée, un retour, un signe promis.²⁶ » Ici pas de chanson de toile ou de fileuse pour reprendre les termes du philosophe, mais un air da capo dans la tonalité de *mi* mineur, dont la caractéristique est l'utilisation récurrente du rythme pointé qui peut faire écho aux mouvements d'un cœur qui palpite sous l'effet des émotions. On notera les nombreux temps de silence au chant ainsi qu'aux instruments qui symbolisent les soupirs voire la langueur de la jeune femme. Le texte de la première partie de l'air s'apparente à une sorte de prière à Amour pour hâter le retour de Pétrarque :

²¹ ROBERT MAUZI, *ibid.*, pp.125-135. P. 127 pour la citation.

²² ROBERT MAUZI, *ibid.*, p. 330.

²³ ROBERT MAUZI, *ibid.*, p. 125.

²⁴ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, « Absence », Paris, Seuil, 1977, p. 20.

²⁵ « Laure toujours tendre et fidèle / Se plaignait par ces mots / De l'absence cruelle / Du plus sensible des amants. »

²⁶ ROLAND BARTHES, *op.cit.*, « Attente », p. 47.

« Amour, amour mon cœur t'implore,
Entends ma voix et mes soupirs,
Ramène l'objet que j'adore,
Au gré de mes tendres désirs. »

On peut reprendre ici l'interrogation de Barthes : « Qu'est-ce que l'autre va faire de mon désir » ? On pourrait même rajouter en prenant la place de Laure : Pétrarque va-t-il considérer le désir que j'ai de le voir revenir, va-t-il prendre en considération mon attente des retrouvailles ? Finalement tel est le questionnement de la jeune femme qui donne un tour légèrement dramatique au premier air de la cantatille de Lanoue. Mais ce chant qui se déploie est aussi l'antagoniste de l'attitude de Laure, assise et ne bougeant pas. Barthes l'a bien analysé en montrant la contradiction de l'attente amoureuse : « L'attente est un enchantement : j'ai reçu l'ordre de ne pas bouger.²⁷ » Il y a en effet quelque chose de plaisant à attendre, car tout est placé sous le signe de l'espoir, du retour, du revoir. Avec le premier air de Laure, l'enchantement est aussi celui du chant : une voix qui lance un appel vers l'être aimé dans un espace relativement étendu et qui cherche à faire revenir celui-ci. Le chant est aussi une manière de prononcer le nom de l'absent, de celui que l'on attend, moyen, enfin, de combler le vide causé par celui qui n'est pas là.

L'absence pourtant n'est que passagère, temporaire. Pétrarque revient et la fin de la cantatille marque les retrouvailles entre les deux amants. Le dernier air toujours de forme da capo offre un contraste avec le début de la pièce : les figures de triolets de doubles croches symbolisent la joie du retour et d'une nouvelle rencontre. On sera sensible à la visée morale des paroles de ce dernier air :

« Amant qu'un doux penchant engage,
À suivre l'empire amoureux,
Bien loin de vous rendre volage,
Que l'absence anime vos feux. Lorsque le destin vous sépare
Du cher objet de votre amour,
Songez que sa rigueur prépare
Les plaisirs d'un heureux retour. »

L'absence n'est plus la compagne de l'angoisse et du manque ; elle est au contraire une manière de renforcer le lien amoureux et d'éviter une forme de badinage voire de libertinage. Ainsi que le souligne la seconde partie de l'air, il y a une fatalité représentée par le destin qu'il faut savoir accepter pour mieux goûter et apprécier le retour de celui que l'on aime. On pourrait même aller plus loin et voir dans Laure un miroir avec d'autres figures féminines confrontées à l'absence d'un être cher. C'est le cas de Pénélope. Mais contrairement à l'épopée d'Homère et au long voyage d'Ulysse pour rejoindre Ithaque et retrouver sa femme, le temps de la cantatille est un temps particulièrement resserré et Laure n'est pas confrontée au choix des prétendants. Proposons une hypothèse : le couple Laure-Pétrarque serait un écho à un autre couple fameux, Pénélope-Ulysse. Il s'agissait possiblement, en réécrivant l'histoire, de créer un mythe moderne, celui d'un couple exemplaire et fidèle, fidélité que le temps et l'absence ne parviennent pas à effacer et à dissoudre. Pour Pénélope, contourner l'attente et l'absence, c'est broder sa tapisserie, la défaire, la refaire dans le silence d'une pièce, et mettre la patience des prétendants à rude épreuve. Pour Laure, contourner l'absence et l'attente, c'est chanter, libérer la parole intérieure, autrement dit extérioriser le sentiment amoureux, manière aussi d'exorciser un sort douloureux et dont on attend incessamment et avec espoir la fin.

²⁷ ROLAND BARTHES, *ibid.*, « Attente », p. 48

Mais l'amour ne serait-il pas aussi un jeu ? C'est ce que l'on peut penser à la lecture de la pastorale de Moline et de Candeille. Dans ce petit opéra en un acte et sept scènes, Amour s'est déguisé en berger et se fait passer pour Aminthas²⁸. De sa panetière, il sort et tend à Laure un poème écrit par Pétrarque sur lequel il a substitué le nom de Laure à celui de Doris. Cet air composé de deux sizains, chanté par Amour, vante les attraits de Doris, qui apparaît ici comme une putative rivale dans le cœur de Pétrarque :

« Sans effort Doris sait plaire
Et sans art se faire aimer :
Pour cette beauté sévère
Mon cœur se laisse enflammer
D'un feu qu'il ne saurait taire
Et qu'il ne put exprimer.

Es-tu le dieu de Cythère ?
Ou bien serais-tu Cypris ?
Belle Doris, ce mystère...
Tu charmes comme la mère,
Tu blesses comme le fils. »

Tout montre l'agitation de la jeune femme, l'effet de surprise, l'étonnement au sens le plus fort comme le soulignent les didascalies : « Pendant cet air, Laure témoigne la plus grande agitation » et quelques lignes plus loin, « Laure paraît confuse et interdite ». Dans la scène qui suit (scène 4), Laure s'accuse d'une certaine rigueur envers Pétrarque et se considère ainsi comme condamnée par Amour : « Tu me punis de ma rigueur » déclare-t-elle donnant ainsi à cette situation des accents presque tragiques.

Amour met à l'épreuve la jeune femme et exerce un jeu cruel. En remettant à Laure un poème prétendument écrit pour une autre, Amour tend un piège. La pastorale de Moline et Candeille se transforme pour un moment en un théâtre de la cruauté dans lequel les sentiments de Laure vont être mis à rude épreuve. Le sourire malicieux d'Amour lorsqu'il remet les vers chantés participe aussi du masque qu'il porte. Il brouille ainsi la frontière entre vérité et mensonge, fidélité et infidélité, constance et inconstance. Amour chante l'amour à travers les paroles d'un autre et y substitue le nom d'une autre femme. Il est intéressant de noter le procédé polyphonique d'une double voix, celle de l'Amour et de Pétrarque, qui prend Laure dans ses rets afin que cette dernière finisse ouvertement par avouer ses sentiments pour le poète. Amour nous dit qu'il se range du côté de Pétrarque : celui-ci l'a beaucoup chanté, mais Laure n'a pas répondu à ses attentes²⁹. Il s'agit donc de faire naître la jalousie, car celle-ci aura une vertu libératrice et on pourrait même dire une fonction maïeutique : faire parler Laure et la contraindre à dire son amour : « Je veux qu'un sentiment jaloux la force à rompre le silence³⁰. » Rompre le silence oblige à parler et à exprimer ce que l'on ressent et d'une certaine manière à sortir de soi. C'est expulser la parole.

Le plus intéressant est certainement dans la redite de cet air chanté par Pétrarque lors de son retour³¹. Désormais la fonction n'est plus la même. La première fois que cette pièce est

²⁸ Nous nous fondons sur la version de 1778. Rappelons que dans la reprise de 1780, Chloé remplace Amour.

²⁹ Scène 2 : « Dans ces lieux où respire Laure / Pétrarque est enfin de retour ; / Ce n'est point en vain qu'il m'implore ! / Il a tant fait pour moi, que je dois en ce jour / Favoriser l'ardeur qui le dévore. »

³⁰ Scène 2.

³¹ La reprise de cet air a lieu à la scène 5.

interprétée par Amour, nous assistons à la lecture d'une poésie fugitive³² à la tonalité galante, aux coloris charmants, dont le langage est fortement métaphorique et hyperbolique. En remplaçant le nom de Doris par celui de Laure, Pétrarque offre une nouvelle fonction à l'air : il ne s'agit plus d'un simple poème. Au contraire, le registre a changé. Il célèbre la femme aimée, précision que le poète apporte dans la scène qui précède³³ :

« Vous vivez, chère Laure, au temple de la mémoire,
De votre nom j'ai rempli l'univers,
C'est à vous que je dois la gloire
De mes lauriers et de mes vers. »

La gloire de Laure rejaillit sur Pétrarque et c'est l'aveu fait par le poète, avec « toute la passion d'un violent amour » nous précise la didascalie, qui décide Laure, à son tour, à avouer ses sentiments. En rechantant l'air de l'Amour, Pétrarque va plus loin qu'une simple déclaration. Le chant métamorphose le langage. Chanter oblige à la sincérité et l'expression véritable des sentiments bien que la première fois avec Amour le chant et la musique cherchent vraisemblablement à tromper, mais avec l'objectif, on l'a dit, d'amener Laure à se déclarer. En célébrant la jeune femme en musique, Pétrarque fait l'aveu de son amour et finit de convaincre la jeune femme, ce qui oblige simultanément celle-ci à se déclarer : « Qu'elle était mon erreur... Hélas, mon trouble extrême / Vous fait connaître assez que mon cœur est à vous !³⁴ »

D'un point de vue musical, on observe à la fois des similitudes mais aussi des différences dans la reprise de cet air. S'il y a changement de tempo et de mesure (on passe notamment d'un air à deux temps lorsque Amour chante à un air à trois temps avec Pétrarque), la structure cependant reste la même : les deux sizains se voient confier la même mélodie, différente néanmoins dans les deux airs. Celle-ci rappelle, par son côté simple, et par une ligne de chant syllabique et très mélodique, l'esprit de la romance. Le discours musical est nettement ambigu et la musique joue de cette ambivalence : en chantant son air, Amour sait qu'il va susciter le trouble et l'inquiétude chez Laure ; le fait que Pétrarque chante à son tour les mêmes paroles qu'Amour, donne à l'air une tout autre tournure : celui-ci scelle les retrouvailles entre les deux amants, et permet ainsi l'apaisement des inquiétudes et des tourments. Dès lors la musique resserre les liens du couple et crée une harmonie entre les deux héros, faisant ainsi écho à l'harmonie d'un monde pastoral dans lequel la musique contribue à maintenir et à perpétuer le bonheur.

La mélodie du bonheur

La musique reste intimement liée au monde pastoral dont on a vu aussi qu'il était une sorte de réincarnation d'un état plus ancien et disparu, celui de l'âge d'or dans lequel le temps était suspendu dans un éternel présent. Jean Starobinski³⁵ rappelle l'importance de la musique et de la danse dans ce monde des origines dans lequel l'homme était en quelque sorte totalement libre et sans contrainte, musique qui, pour reprendre les termes de l'écrivain, était

³² NICOLE MASSON, *La poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002. On pourra se reporter notamment aux pages 15 à 20 qui font un point sur les différentes définitions de cette poésie « fugitive » dont le sémantisme est relativement étendu. On pourra également consulter Jean-Louis Haquette, *op.cit.*, pp. 126-138.

³³ Scène 5.

³⁴ Scène 5.

³⁵ Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005 / 2019, p. 13 : « La musique et la danse créent alors l'origine dont elles se croient l'écho : elles instaurent un temps innocent, bref suspendu du devenir coupable. »

« l'animation d'un bonheur que rien ne menaçait³⁶ ». Musique simple, accompagnée d'instruments rustiques auxquels se mêlent des voix et qui ne recherche pas l'artifice ou la démonstration technique. C'est cette simplicité que Rousseau revendique par exemple dans son article « pastorale » du *Dictionnaire de Musique* de 1768 :

« Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.³⁷ »

C'est cette même simplicité que le marquis de Girardin souligne dans une lettre évoquant le plaisir du philosophe à écouter une clarinette au sein d'un décor champêtre :

« Dans le calme de la soirée, où la musique champêtre a tant de charmes, Rousseau aimait à entendre, sous les arbres voisins des rivières, le son de nos clarinettes. Cette mélodie, bien plus touchante encore lorsqu'elle est placée sur le théâtre même de la nature, lui rendit bientôt le goût de la musique, à laquelle le tintamarre actuellement à la mode l'avait fait renoncer.³⁸ »

La musique, et de manière plus générale le son, fait partie du cadre pastoral. Qu'il s'agisse de l'eau de la Sorgue qui s'écoule près de Laure dans la cantatille de Lanoue, du chant des oiseaux qu'interpelle Pétrarque chez Leboeuf ou des feuilles des arbres qui bougent sous l'effet du vent dans l'opéra de Candeille, le monde pastoral est tout entier saturé de sons. Il serait aussi le lieu d'un perpétuel sonore dans lequel le silence n'aurait pas droit de cité, lieu aussi où il y presque un impératif à chanter, à jouer et à danser symbolisant la « jubilation de la voix et du corps » pour reprendre ici les termes de Starobinski³⁹.

Cette fête musicale et chorégraphique paraît ne jamais s'arrêter et s'inscrit dans un temps qui est aussi celui de la célébration. C'est ce que l'on trouve dans la toute fin de la pastorale de Candeille et Moline (scène 7), dans l'air final de l'Amour qui chante à la fois son triomphe mais le couple Pétrarque-Laure en les exhortant à profiter de leur jeunesse et à accepter un amour tout-puissant et conquérant :

« Jeunes amants, jouissez du bel âge,
Ne craignez point de soumettre vos cœurs :
La tendresse est votre partage
Unissez-vous à vos tendres vainqueurs.
L'Amour jaloux de sa gloire
Tôt au tard sait vous charmer ;
Quand il veut vous enflammer
Il lui faut céder la victoire. »

En réalité, la fin du petit opéra s'inscrit dans une double perspective temporelle et la musique y contribue pour une large part : elle célèbre le temps présent et glorifie l'amour des deux amants et, en écho, célèbre l'allégorie de l'Amour. De plus, grâce aux danses et au chant, elle inscrit le couple Laure-Pétrarque dans un devenir : cet amour que l'on veut éternel doit servir de modèle aux générations d'amantes et d'amants à venir et qui ne doivent pas résister au désir amoureux. On remarquera ici qu'il n'y a aucune référence au passé, comme si celui-ci avait été effacé parce qu'il était le symbole de la séparation et de l'absence. La fin de la

³⁶ JEAN STAROBINSKI, *op.cit.*, p. 13 : « Dans un présent cruel, comment tenter de ne pas reconstituer l'image de l'éternité, l'absence de temps, au sein de laquelle la musique n'était que l'animation d'un bonheur que rien ne menaçait ? »

³⁷ *Dictionnaire de musique* in *Œuvres complètes*, Tome V, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, p. 975.

³⁸ Cité par EMMANUEL REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique »*, Paris, Fayard, 2013, p. 59.

³⁹ JEAN STAROBINSKI, *ibid.*, p.13 : « l'espace indéfiniment ouvert à la jubilation de la voix et du corps. »

pastorale s'organise autour d'une alternance entre danses et chant, et multiplie les numéros musicaux : récit de l'Amour puis duo de deux bergers, gavotte, chœur, contredanse et tambourin, air de l'Amour et contredanse finale : scène pléthorique qui rassemble tout ce que l'opéra peut offrir en matière de diversité de formes musicales, probablement aussi pour magnifier le triomphe de l'Amour mais également celui de Laure et Pétrarque désormais unis.

Les cantatilles de Lanoue et Lebœuf respectent le schéma du genre en alternant récits et airs, mais en y ajoutant des passages instrumentaux évocateurs et qui disent la puissance de la musique à exprimer le sentiment amoureux. On s'appuiera sur un premier exemple, celui du lever de l'aurore de la cantatille de Lebœuf, récit avec orchestre, dont voici les vers :

« C'est ainsi que Pétrarque au lever de l'aurore,
Mêlait sa voix aux plus charmants concerts.
Déjà l'horizon se colore,
Un jour plus pur se répand dans les airs :
Mais les regards de celle qu'il adore
Éclairent pour lui un nouvel univers. »

Le prélude orchestral qui ouvre ce récit s'apparente à une sorte de tableau descriptif : des flûtes symbolisent le lever de jour par une ligne mélodique ascendante, en valeurs longues, tandis que les violons figurent des marches de tierces ascendantes à l'unisson avec la basse continue ; cette dernière dessine un mouvement progressif de noires répétées qui s'étend sur un intervalle de quinte. Le passage de la nuit vers le jour est aussi une manière de rendre présente celle qui n'est pas là. La musique s'inscrit dans un cadre temporel, mais est également, proposons l'hypothèse, l'extériorisation de la passion amoureuse vécue par Pétrarque. Son chant se mêle, pour ne pas dire se fond dans la musique du lever de l'Aurore. Le récitatif, dont nous avons retranscrit les vers précédemment et qui suit ce passage instrumental est explicite à ce sujet. On peut lire ces deux vers finals comme le passage des ténèbres vers la lumière qui symbolise les retrouvailles entre les deux amants. La musique et le chant par leur puissance ont la possibilité aussi de modifier le regard que l'on porte sur le monde autour de soi. Ce « nouvel univers » est comme une genèse : la voix du poète qui chante et la musique qui l'accompagne crée ou recrée un monde nouveau. Mais surtout ce nouveau monde dans lequel l'amour est roi ne peut être compris que par l'amant seul. Musique, chant, voix poétique s'entremêlent pour mieux saisir cet univers nouvellement créé, jeune, qui s'offre à Pétrarque en la personne de Laure. Seul le poète est donc capable de le comprendre et ce passage précisément de la cantatille offre une réflexion sur ce que signifie être amoureux : sentiment exclusif, entier et sans partage, il permet aussi de percevoir le monde différemment, et certainement de le voir par le prisme du regard de l'être aimé.

On retrouve également dans la cantatille de Lanoue un grand récitatif central qui alterne des passages de récit accompagné avec des valeurs longues tenues aux violons et des passages de récit mesuré écrit en doubles cordes. Ce passage se veut plus dramatique car Pétrarque revient auréolé de gloire et retrouve enfin Laure :

« Mais tandis que dans ces asiles,
Laure se plaint de ses malheurs,
Quels concerts tout à coup ont suspendu ses pleurs !
Quels sons font retentir ces retraites tranquilles ?
Tout annonce Pétrarque, il revient en ces lieux,
Que tout cède au son de sa lyre,
C'est le tendre amour qui l'inspire ;

Ciel ! quels accords harmonieux. »

Les mesures initiales en *sol* majeur sont transposées en *si* majeur puis en *mi* majeur. La modulation à la tierce de *sol* vers *si* puis à la quarte de *si* vers *mi* ouvre le champ intervallique et permet d'annoncer l'arrivée de Pétrarque qui apparaît comme un *deus ex machina*, muni de sa lyre, à la manière du dieu Apollon. La cantatille, à son niveau, mime ou reproduit ce que l'on trouve à l'opéra : le dieu descend de sa machine afin d'apaiser les tensions ou résoudre un conflit. Et c'est le cas ici avec le soulagement de Laure qui voit le retour de Pétrarque. Le texte est aussi saturé par la référence au sonore : ce sont d'abord les plaintes de Laure, des « concerts » qui interrompent les pleurs de la jeune femme ; s'ensuivent des sons nouveaux qui viennent briser le silence des « retraites tranquilles », enfin les « accords harmonieux » de Pétrarque jouant sur sa lyre.

En réalité, la musique n'est pas seulement là pour annoncer le retour grandiose du poète sur le mode de l'un interlude d'opéra. Elle a une fonction consolatrice et l'on pourrait même dire qu'il y a quelque chose de merveilleux voire de magique dans cette mélodie qui semble descendre des sphères. Musique qui permet aussi un revirement dans les émotions de Laure : la plainte initiale se voit peu à peu métamorphosée en espoir et en bonheur des retrouvailles. Bien que ce soit un narrateur extérieur qui chante le récit, il n'en reste pas moins qu'il est ici omniscient : ses paroles nous disent la joie intérieure de Laure. L'air qui suit n'est jamais qu'une manière de musicaliser le bonheur de la jeune femme : c'est une pièce à deux violons sans basse, toujours de forme *da capo*, inscrit dans un registre plus aigu :

« Jeune beauté, le ciel seconde
Les vœux ardents de ton amour
Que le plaisir dans ce beau jour
Succède à la douleur profonde.
Viens jouir de l'heureux retour
Du plus fidèle amant du monde.

Les « vœux ardents » secondés par le Ciel, inscrivent la demande de Laure dans un registre plus religieux et peuvent s'apparenter à une sorte de prière. Rappelons ici que la jeune femme est seule au début de la cantate, dans un endroit désert. Il y a dans cette retraite, pourtant charmante, quelque chose qui peut rappeler la thébaïde. Souffrance, solitude, opiniâtreté dans l'attente d'un signe de retour sont à relativiser : nous avons ce que l'on pourrait appeler de manière oxymorique une « douce-souffrance » car elle est le fait du seul amour. Cependant ce n'est pas Dieu que l'on prie, mais Amour que l'on implore. Il y a donc une transposition du thème érémitique vers une sphère profane. Et ces prières en musique soulignent encore une fois le pouvoir de celle-ci à transformer le monde et à être un point de bascule entre un sentiment et un autre, entre le désespoir et l'espoir, le malheur provoqué par l'absence et le bonheur de se retrouver. C'est ce qu'entend véhiculer comme message la seconde partie de l'air qui oppose le plaisir des retrouvailles et la douleur causée par le manque, tout en exhortant à profiter et à jouir du retour de l'être aimé.

Les trois œuvres dont nous avons tenté de donner un aperçu s'inscrivent pleinement dans l'esprit qui fut celui d'un certain XVIII^e siècle. Il ne faut pas seulement les voir et les comprendre comme de simples et naïves « galanteries » mettant en scène un couple amoureux et uni dans un cadre pastoral riant et un décor champêtre. Elles disent en réalité bien plus et ce serait limiter leur portée que de voir en elles uniquement des pièces galantes, ce qu'elles sont

néanmoins et que l'on ne remet pas ici en question. Mais en réécrivant l'histoire du couple Laure-Pétrarque, elles choisissent de contourner délibérément ce que fut l'histoire véritable des deux personnages pour la mettre au diapason d'une sensibilité nouvelle et d'un goût prononcé pour la recherche du bonheur. Il s'agissait par la musique et les prestiges de la représentation théâtrale d'effacer un temps la vision d'un Pétrarque malheureux, d'une Laure insensible, et de créer une illusion (grâce aux pouvoirs de la musique et du chant) en magnifiant l'amour et les sentiments du poète pour sa bien-aimée et de montrer également un amour qui fût réciproque. Cette recherche du bonheur et de l'amour est vu au demeurant comme une sorte d'impératif de l'existence, une exhortation à vivre heureux et à pleinement aimer. Rappelons pour finir ces quelques mots de Mme du Châtelet : « On connaît donc bien plus l'amour par les malheurs qu'il cause que par le bonheur souvent obscur qu'il répand sur la vie des hommes.⁴⁰ » Lanoue, Leboeuf, Candaille ont d'une certaine manière montrer ce malheur mais en l'atténuant, en l'adouçissant, pour le faire disparaître bien assez vite au profit d'un amour totalement partagé.

⁴⁰ ÉMILIE DU CHATELET, *Discours sur le bonheur*, Préface d'Élisabeth Badinter, Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 34-35.