

INTRODUCTION

« le goût italien qui règne aujourd'hui dans Paris »

J. Bonnet, 1715

Le titre de cet ouvrage demande de mettre en place un certain nombre de définitions opératoires qui justifieront, espère-t-on, le trajet suivi au long des chapitres suivants. Dans le domaine de l'histoire littéraire, la période qui va du classicisme aux Lumières ne porte pas de nom : on peut ne pas s'en plaindre. Une vision très idéologique de l'histoire culturelle a parlé de « crise de la conscience européenne », selon la formule célèbre de Paul Hazard¹. Cette notion de rupture n'est pas à négliger, nous y reviendrons. Mais, même si la littérature et les arts y ont leur place, elle est certainement trop limitée à la littérature d'idées, qui est d'ailleurs son propos principal. Notre enquête se situe à un autre niveau, plus modeste, celui du quotidien des arts dans une société essentiellement française, voire parisienne. L'allemand désigne cette période sous le vocable de *Frühauflklärung* que l'on pourrait traduire par « premières Lumières ». Mais, comme la notion aujourd'hui très datée de « préromantisme », elle ne se situe que dans une perspective téléologique que l'on n'est pas obligé d'adopter. Nous vivons en grande partie, pourtant, sur une vision de ce type dont l'acmé serait la fin du siècle et la Révolution française. Au classicisme correspondraient, en gros, l'ordre et la rationalité, et aux Lumières, qui en serait la fille légitime, le système social et politique qui en serait la conséquence. Cela ne peut se faire, évidemment, sans des contorsions, qui ne tiennent pas compte de l'immense diversité des Lumières en Europe. Cette notion, utilisée à tout propos d'ailleurs, sert souvent de cache-misère idéologique assez pratique. On a pu parler de littérature et de France « baroques » pour le premier xvii^e siècle², expression qui a remplacé celle de « préclassicisme », très typé téléologiquement. Une notion opératoire pour le premier xviii^e siècle ne serait pas inutile, même si la vie des arts et de la littérature n'en a cure.

1 *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Boivin, 1942 (rééd., Paris, A. Fayard, 1961).

2 Entre autres travaux ceux de Wilfried Floeck, *Esthétique de la diversité : pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1989.

Les musiciens parlent volontiers de musique « baroque » pour désigner des productions qui couvrent, en gros, la période qui va de Claudio Monteverdi à Joseph Haydn ; cela ne peut évidemment pas satisfaire les spécialistes de littérature. Philippe Quinault, librettiste de Lully, serait alors considéré comme un écrivain « baroque » : même si ses ennemis n'y auraient vu aucun inconvénient. Il faut donc définir une formule qui puisse convenir à tous les arts. Nous proposons celle de « rocaille ».

8 Dans un ouvrage précurseur, Roger Laufer avait proposé la notion de « rococo » pour désigner une période plus large qui englobait les Lumières³. Si cela se justifiait pour la première moitié du siècle, il était clair que la réaction néoclassique dans les arts, le moralisme militant en littérature ne pouvaient d'aucune manière être qualifiée de « rococo ». D'ailleurs, l'expression était née en France à la fin du XVIII^e siècle dans le mouvement néoclassique pour désigner un art et une culture que cette modernité rejetait absolument : David contre Boucher. Au XIX^e siècle, sa version germanisée (*Rokoko*) sert dans l'histoire de l'art allemande à stigmatiser l'influence de la France de Cour dans le domaine des arts appliqués et de l'architecture⁴ à l'époque du *Spätbarock* germanique, ce baroque tardif du premier XVIII^e siècle⁵. De toute évidence, l'emploi de « rococo » posait plus de problèmes qu'il n'en résolvait.

La notion de « rocaille » semble mieux adaptée. Elle provient, elle aussi, de l'histoire de l'art et désigne le plus souvent dans le mobilier et la sculpture des formes qui répudient la ligne droite et la symétrie au profit de l'arabesque et du grotesque. Cela concerne les formes d'art et de littérature dont nous allons traiter dans ce livre. Certains contemporains eurent-ils la conscience qu'un mouvement nouveau naissait sur le terreau de l'art de Louis XIV ? Des notions originales, et peut-être scandaleuses pour les arts poétiques dominants, virent le jour au tournant du siècle. Nous retiendrons quelques-unes de ces notions apparues dans le monde du théâtre, du roman, de la presse et de la musique entre la fin du XVII^e siècle et la Régence.

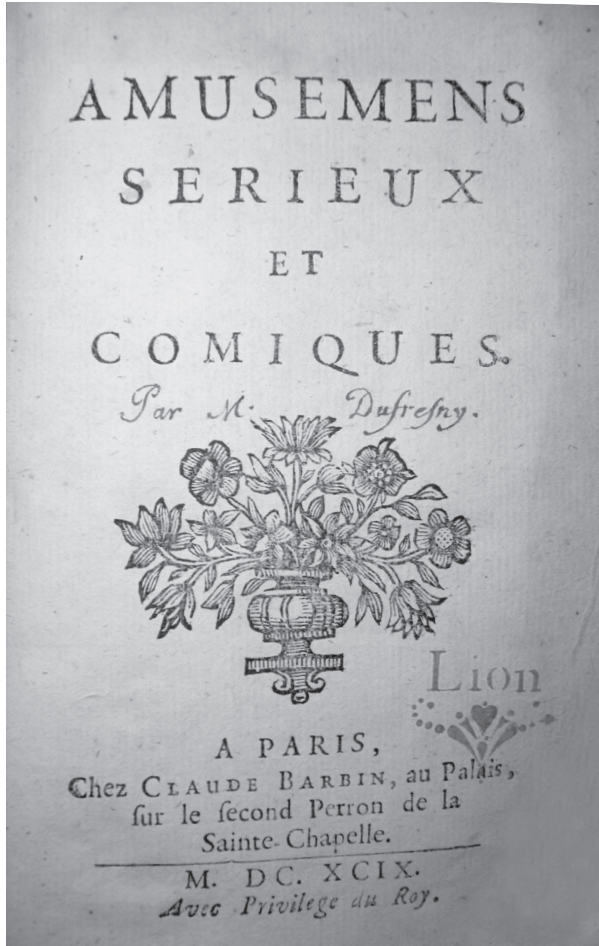
L'un des premiers, sans doute, à y avoir réfléchi fut le futur directeur du *Mercur galant*, Charles Dufresny (1657-1724), alors auteur de pièces de théâtre pour les deux scènes parisiennes, les Français et surtout les Italiens, dont il fut avec Jean-François Regnard l'auteur à succès, outre des activités annexes de

3 *Style rococo, style des Lumières*, Paris, Corti, 1963.

4 On parle, par exemple de *Friderizianisches Rokoko* (rococo frédéricien) pour désigner l'art prôné par Frédéric II de Prusse à Sanssouci avec son architecte favori, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, et son premier peintre, Antoine Pesne. On sait que Frédéric possédait une magnifique collection de peintures françaises, Watteau, etc.

5 Voir l'ouvrage de Friedrich Sengle (*Aufklärung und Rokoko in der deutschen Literatur*, Heidelberg, Winter, 2005), qui adapte à l'Allemagne le propos de Roger Laufer. On y joindra les ouvrages d'Alfred Anger, *Literarisches Rokoko*, Stuttgart, Metzler, 1990, et de Matthias Luserke-Jaqui (dir.), *Literatur und Kultur des Rokokos*, Stuttgart, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

chansonnier et de gastronome⁶. On lui attribue aussi quelques idées neuves dans l'art des jardins, ce « jardin brut [...] et moins peigné » qui faisait, selon l'un de ses biographes, les délices de Watteau⁷ et que l'on appellera plus tard le jardin à l'anglaise. Il avait commis de petits ouvrages : *Le Puits de la vérité, histoire gauloise* (1698)⁸ et, surtout, les *Amusemens sérieux et comiques* (1699)⁹ (fig. 1), livre à succès promenant un Siamois, « ce voyageur abstrait », dans les rues de Paris



1. Charles Dufresny, *Amusemens sérieux et comiques* (1699)

- 6 Il confectionnait aussi des espèces de papiers collés, à la manière de ce que feront les surréalistes et Max Ernst, en découpant des gravures et en y insérant des fragments variés tirés d'autres œuvres du même type.
- 7 Le comte de Caylus en 1748. *Vies anciennes de Watteau*, éd. Pierre Rosenberg, Paris, Herman, 1984, p. 61.
- 8 Paris, Michel Brunet, 1698.
- 9 Paris, Claude Barbin, 1699. « Seconde édition, revue, corrigée et augmentée », Paris, Veuve Barbin, 1707.

qui eut de nombreuses rééditions et fut parfois attribué à Fontenelle¹⁰. Associé étroitement au mouvement moderne¹¹, Dufresny fait bande à part dans certains domaines particuliers : il voit, par exemple, dans la poésie homérique une forme primitive totale avant la division des arts et leur abâtardissement. Il juge de même Rabelais¹². Il définit encore un certain nombre de notions esthétiques hors normes, dont on retrouvera la trace, quelques années plus tard, chez un Marivaux (1688-1763), jeune journaliste et romancier, qui avait une forte admiration pour la singularité de celui qui l'avait précédé d'une bonne génération¹³.

C'est dans les *Amusements* qu'il développe d'abord cette esthétique paradoxale fondée sur l'ébauche¹⁴, l'originalité¹⁵, la bigarrure¹⁶, le bizarre (ou bigearre¹⁷), le caprice¹⁸, la digression¹⁹, les singularités surprenantes²⁰, les idées creuses²¹, le refus des préjugés de l'habitude²² et la fusion, voire la confusion, des modèles littéraires²³, fâcheusement séparés dans l'histoire par le perfectionnement de la civilisation²⁴.

10

10 *Amusements sérieux et comiques. Par M. de Fontenelle de l'Académie française*, « Paris, Barbin », 1701 (contrefaçon peut-être toulousaine).

11 Voir F. Moureau, *Un singulier Moderne : Dufresny auteur dramatique et essayiste (1657-1724)*, Lille/Paris, Atelier de Reproduction des Thèses/Librairie Honoré Champion, 1979, 2 vol.

12 F. Moureau, « Un parallèle d'Homère et de Rabelais au début du XVIII^e siècle ou le brut et le poli », dans *La Littérature et ses avatars. Discrets, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1991, p. 151-163.

13 F. Moureau, « Un maître de Marivaux à ne pas imiter : Dufresny », dans *Le Triomphe de Marivaux*, dir. Magdy Gabriel Badir et Vivien Bosley, Edmonton, Department of Romance Languages, University of Alberta, 1989, p. 24-32.

14 *Amusements*, 1707, p. 18 : « [...] ma première Édition n'était qu'une ébauche ; ce que j'y ajoute augmentera l'ébauche sans la finir, et si j'en fais plusieurs Volumes, ce sera encore des ébauches ». Dufresny appela plus tard son *Mercure galant* une « ébauche précipitée » (juin-juillet-août 1710, p. 3), allusion à la rapidité de rédaction du périodique dont il était le rédacteur unique.

15 L'artiste est « original dans les choses mêmes qu'un autre a pensées avant lui : par le tour naturel qu'il y donne, et par l'application nouvelle qu'il en fait » (*Amusements*, 1699, p. 10).

16 *Ibid.*, p. 5.

17 *Ibid.*, p. 63, 151. Les « idées bigearres et figurées [du Siamois des *Amusements*] me fourniront sans doute de la variété, et peut-être de l'agrément », écrit Dufresny, p. 33. « [...] la variété est le goût dominant » (p. 48). Signalons encore dans le domaine musical, « un air, vif, emporté et bigearre » (*Puit*, p. 173) : voir plus bas, la définition de S. de Brossard, p. 12.

18 *Ibid.*, p. 35.

19 *Ibid.*, p. 46-47.

20 *Ibid.*, p. 32 ou « nouveautés surprenantes », p. 33.

21 *Ibid.*, p. 129.

22 *Ibid.*, p. 34. Cf. la critique de la « prévention », notion fondamentale dans l'idéologie des Modernes (P. P. Gossiaux, « Aspects de la critique littéraire des nouveaux modernes : Antoine Houdar de la Motte et son temps », *Revue des langues vivantes*, 32 [1966], p. 290).

23 En particulier, le « sérieux » et le « comique », *Amusements*, p. 4. « [...] s'être formé l'esprit sur les Anciens, et le goût sur les Modernes » (*ibid.*, p. 12).

24 Thème central du « Parallèle burlesque ou dissertation ou discours qu'on nommera comme on voudra sur Homère et sur Rabelais », *Mercure galant*, juin-août 1711 reproduit dans les *Œuvres*, Paris, Briasson, 1731, t. V, p. 273-344.

Dans sa direction du *Mercur*e à partir de 1710, il s'en fera à nouveau le chantre²⁵. Parlant de ses propres feuilles comme d'un « ouvrage né du caprice »²⁶, Marivaux y reviendra sur le même ton vaguement insolent : « [...] je ne sais point créer je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait [naître] »²⁷, écho indirect d'une phrase de Dufresny sur « la perfection » de l'acte d'écriture : « [...] il suffit que chaque pensée y soit finie en elle-même, encore faut-il qu'elle ne soit pas tellement finie, qu'elle ne laisse rien à penser »²⁸. D'ailleurs, l'importance de la petite presse littéraire, les feuilles à 8 sols²⁹, comme laboratoire de l'esthétique nouvelle dans les premières années du XVIII^e siècle n'est plus à démontrer³⁰. Amateur de « paradoxes badins »³¹, Dufresny, qui, en tant qu'auteur dramatique se dispensa, par prudence, de créer une rubrique de théâtre dans le *Mercur*e, notait cependant qu'il chercherait « volontiers dans ce qui a plu, des règles nouvelles pour corriger les anciennes ; [...] ce sont celles que je voudrais chercher, plutôt que condamner tout ce qui n'est pas conforme aux anciennes »³².

Dans plusieurs œuvres antérieures à 1715, Marivaux revisite après Dufresny le statut esthétique du *bigearre*³³ considéré comme l'un des tremplins de la création littéraire nouvelle. Ainsi qu'il l'écrit de *La Voiture embourbée* (1714), « le mélange bigearre de tous ces différents goûts [le comique divertissant, le merveilleux assez nouveau, les transitions assez naturelles] lui donne totalement un air extraordinaire »³⁴. Cette notion est intimement liée à celle de « bigarrure », mélange des tons dans une construction faite de ruptures

25 F. Moureau, *Le « Mercur*e galant » de Dufresny (1710-1714) ou le Journalisme à la mode, Oxford, Voltaire Foundation, 1982 (SVEC 206), p. 70-71, 87-88. Sur le « badinage », p. 77.

26 Formule rapportée par l'abbé Buchet, directeur du *Nouveau Mercur*e dans la livraison de septembre 1717, citée dans Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier, 1969, p. 560, n. 58.

27 *Le Spectateur français*, 1^e feuille, juillet 1721 (*Journaux*, éd. cit., p. 114).

28 *Amusements*, 1707, p. 19. « Je souhaite que ces vérités ne soient point trop vraies » (*Puits*, Avertissement, n.p.). « [...] il y en a même [...] qui veulent du nouveau quand il ne serait ni vrai ni plaisant » (*Mercur*e galant, janvier 1711, p. 130).

29 Une livraison mensuelle du *Mercur*e coûtait 25 sols brochée à la même époque. Sur cette petite presse, voir la référence de la note suivante et les notices du *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Paris/Oxford, Universitas/Voltaire Foundation, 1991, 2 vol., aux titres particuliers.

30 François Moureau, *La Plume et le Plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, Troisième Partie, chap. 3 : « Le journalisme rocaille et les Spectateurs », p. 385-410.

31 *Œuvres*, op. cit., t. V, p. 328.

32 *Ibid.*, t. V, p. 347. À propos de *Rhadamiste et Zénobie* de Prosper Jolyot de Crébillon (Comédie-Française, janvier 1711)

33 Voir les *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre et Claude Rigault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 : *Les Effets surprenants de la sympathie* (1713), *La Voiture embourbée* (1714), *Le Bilboquet* (1714), p. 103, 313, 702.

34 *Œuvres de jeunesse*, éd. cit., p. 313.

thématiques et de feintes improvisations donnant l'illusion du discours naturel³⁵. Fontenelle, lui-même, en avait fait la théorie, quelques lustres plus tôt : « [...] la bizarrerie [...] donne moyen d'offrir à l'esprit des rapports qu'il n'avait peut-être pas aperçus, et qui aboutissent toujours à quelque moralité »³⁶.

À la même époque – indice de la convergence des arts, dont nous allons parler –, Sébastien de Brossard en donne, de son côté, une définition musicale venue d'Italie : « *Bizarro*, ou *Contra-bizarria* veut dire *Bigearrement*, ou tantôt *vite*, tantôt *lentement*, tantôt *fort*, tantôt *doucement*, etc. selon la fantaisie du Compositeur, ou plutôt selon les diverses *expressions* que demande le sens des paroles ou du Texte »³⁷. Marianne Roland Michel³⁸ a répertorié dans des pages sur le « goût rocaille » en peinture dans les années 1720-1750 la récurrence des jugements sur les « sujets bizarres », le « caprice » et le « grotesque » que l'on attribuait à une génération d'artistes contemporains, de Gillot à Watteau en passant par Philippe Meusnier (1655-1734)³⁹ et Jacques de Lajoüe (1686-1761), les grands spécialistes des architectures « rocaille » comme décors de scènes de genre wattesques⁴⁰.

12

En quoi le « goût italien », précisément, intervint-il dans ce processus de révision esthétique ? Comme l'a noté Pierre Rosenberg dans une étude très fournie⁴¹, la France et l'Italie ont brillé au XVIII^e siècle par une ignorance et une incompréhension réciproques. Les Italiens eux-mêmes semblaient avoir conscience de la décadence des formes artistiques dans la péninsule. Nous analyserons largement plus loin ce qu'en dit, avec sévérité, Luigi Riccoboni dans son *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*

35 *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques* (vers 1712-1713), dans *Œuvres de jeunesse*, éd. cit., p. 457. *L'Indigent philosophe*, 6^e feuille, 1727, dans *Journaux*, éd. cit., p. 310.

36 « Avertissement » à la troisième édition (1686, 2^e partie) des *Nouveaux Dialogues des morts* (*Œuvres*, Paris, Bernard Brunet, 1758, t. X, Première partie, p. 76).

37 *Dictionnaire de musique. Seconde édition*, Paris, Christophe Ballard, 1705, p. 8.

38 « Un "maître" et ses élèves ou Pour une approche de Gillot », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 390-391.

39 Watteau passe pour avoir peint des personnages dans un tableau de Meusnier. Pierre Marie Gault de Saint-Germain, *Les Trois Siècles de la peinture en France*, Paris, Belin, 1808, p. 303 : « Le roi possédait de cet artiste la représentation d'une *Église ornée de figures*, par Watteau ». Carl Nordenfalk, « L'année 1715 », dans *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, dir. François Moureau et Margaret Morgan Grasselli, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 31-34.

40 Marianne Roland Michel a publié la monographie de cet artiste sous le titre de *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.

41 « Ignoranza e incomprehensione reciproca, un punto de vista sulle le difficoltose relazioni artistiche tra la Francia e Italia nel XVIII secolo », *Studi di storia dell'arte*, 2000, n° 11, p. 177-220.

(1728-1731) ou dans les *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738). Pour ce qui était de la peinture elle-même, où l'Italie avait donné pendant si longtemps à l'Europe, un goût international plutôt français semblait maintenant dominer, si l'on en croit Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, chambellan et conseiller de Frédéric II pour les beaux-arts contre le comte Francesco Algarotti qui penchait encore pour l'Italie⁴². D'Argens s'ingénia grâce à un parallèle des peintres, envisagés deux par deux, à donner la préférence à l'artiste français. Dans un chapitre intitulé sans trop de nuance : « Jalousie des Italiens contre les peintres français », il affirmait que « [...] la France sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV l'emporte sur toutes les autres Nations par les Arts »⁴³. Cette idée était largement répandue en France et explique la violence des querelles qui agita l'*intelligentsia* parisienne autour d'un sujet aussi secondaire que le modeste opéra-comique de chambre qu'était *La Serva padrona* du génial auteur du *Stabat mater* à peu près inconnu en France avant 1753 pour ce chef-d'œuvre⁴⁴ ! La présence du « goût italien » est d'abord une manière de se distinguer du « bon goût » dominant qui justifie dans toute la littérature esthétique du premier XVIII^e siècle certaines formes d'art liées à une conception morale et sociale de la création artistique. Les « causes de la décadence du goût au théâtre »⁴⁵ – et ailleurs – sont le pain quotidien des journalistes et autres « donneurs d'idées » – selon l'heureuse formule du graveur et académicien Charles-Nicolas Cochin⁴⁶ –, qui multiplient, depuis les premières années du siècle, des « causes de la corruption du goût »⁴⁷ jusqu'à des « satires sur la corruption du goût et du style »⁴⁸.

La définition du « goût » est du ressort de ceux, académiciens et hommes de plume, qui ont la légitimité d'en traiter. Du *Temple du goût*⁴⁹ par exemple (fig. 2), et de sa parution en 1733 au début des années 1770 avec l'article

42 F. Moureau, « D'Argens et la peinture », dans *Le Marquis d'Argens*, dir. Jean-Louis Vissière, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1990, p. 73-91.

43 *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, Rollin, Grangé, Bauche fils, 1752, Section I, chap. 2, p. 7.

44 Sur Pergolèse et le Concert spirituel, voir Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, Paris, Heugel et Cie, 1975.

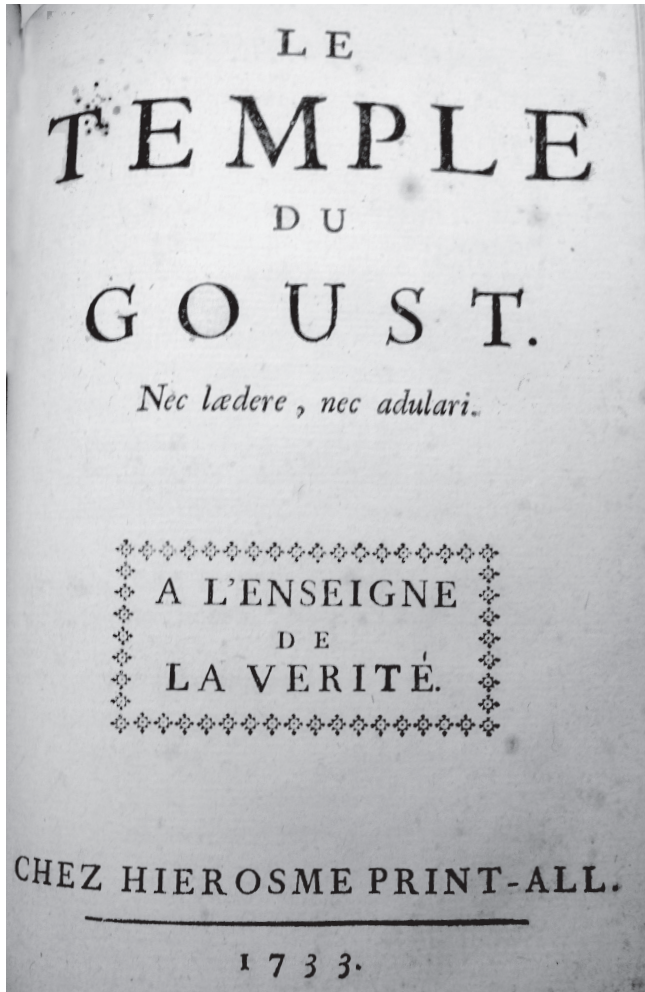
45 Titre de l'ouvrage de Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût au théâtre*, « Au Parnasse français » et Paris, Dufour, 1768, 2 parties, pointant des causes liées à la vaniteuse immoralité des comédiens qui dominent et méprisent les auteurs.

46 *Œuvres diverses*, Paris, Charles Antoine Jombert, 1771, t. I : « Lettre sur les donneurs d'idées, adressée à M. de Boissy », directeur du *Mercur de France*, p. 51-61.

47 Anne Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714.

48 Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Satire sur la corruption du goût et du style*, Liège, Poubens de Courbeville, 1759.

49 *Le Temple du goût*, s.l., « Hierosme Print-all » [Rouen, Jore], 1733.



2. Voltaire, *Le Temple du goût* (1733)

« Goût » que Voltaire donne aux *Questions sur l'Encyclopédie*, il n'y a pas de véritable évolution dans la pensée esthétique du philosophe ; comme dans les articles « Art dramatique » et « Épopée » du même recueil, la perfection est affirmée pour la seule littérature française du siècle de Louis XIV, et l'Italie littéraire des XVI^e et XVII^e siècles, que connaît fort bien Voltaire, n'est plus là que pour mémoire voire comme repoussoir du « bon goût »⁵⁰. C'est ce qu'il dit aussi dans l'article « Goût » de l'*Encyclopédie* : « Le *goût dépravé* dans les Arts est de se plaire à des sujets qui révoltent les esprits bien faits ; de préférer

⁵⁰ *Questions sur l'Encyclopédie*, s.l. [Genève, Cramer], 1770-1772, 9 vol.

le burlesque au noble, le précieux et l'affecté au beau simple et naturel »⁵¹. On croirait lire la condamnation de tel spectacle à l'italienne proposé sur les scènes parisiennes ! Le « goût italien » qui se répand à Paris dans les premiers lustres du XVIII^e siècle est d'abord autre chose que le « bon goût » unanimement reçu.

C'est pourquoi il s'installe dans des registres culturels marginaux plus aisés à « dépraver » : le théâtre comique, la peinture de genre, la musique instrumentale. Il est aussi le fait d'« amateurs » qui entendent définir eux-mêmes leur « goût » sans en référer aux « donneurs d'idées ». Le « goût italien » s'insère dans un espace laissé ouvert à la « nouveauté ». Il y prospère et, petit à petit, il en tire une espèce de légitimité dans les milieux où l'on se soucie moins de théorie que de plaisir partagé⁵², voire de convergence des arts. L'année même (1724) où il publie *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* et le *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully*, François Couperin (1668-1733) offre *Les Goûts réunis ou Nouveaux Concerts royaux à l'usage de toutes les sortes d'instruments de musique*, où les deux esthétiques trouvent, enfin, un accord parfait après deux décennies de querelle assez inutile⁵³. Cette réunion des goûts est aussi fondée sur une parenté fondamentale des arts naguère soutenue par un Dufresny⁵⁴. Comme l'écrivait, en 1736, le marquis d'Argens : « Watteau a été le Marivaux et Lancret le La Motte de la peinture »⁵⁵. Ce « goût italien » mérite d'être revisité.

Paris, août 2010.

51 *Encyclopédie*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1757, t. VII, p. 761. Cet article de Voltaire lui-même était suivi de deux textes de Montesquieu (« Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art ») et de D'Alembert (« Réflexions sur l'usage et l'abus de la Philosophie dans les matières de goût ») (p. 762-770).

52 Dans le *Mercurie galant*, juillet 1711, I, p. 61-64. Dufresny associe le « goût » au « plaisir ».

53 Philippe Beaussant, *François Couperin*, Paris, Fayard, 1980.

54 Le génie est universel et ne se fonde pas sur une distinction des genres ; c'est ainsi qu'il attribue une parenté de « génie » entre Rabelais et Rubens ou entre le « Poète tragique » [Houdar de la Motte] et la musique de Marin Marais (1656-1728) pour l'opéra d'*Alcyone* (*Œuvres*, op. cit., t. V, p ; 340). Voir Le « *Mercurie galant* » de Dufresny, op. cit., p. 83-84.

55 Extrait des *Lettres juives* cité dans l'édition de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, t. II, p. 960. On notera pourtant la hiérarchie établie par le futur chambellan de Frédéric II. Plus tard, il sera pourtant assez sévère sur « cette manière de grotesque et de bambochade » pratiquée par Watteau » (*Réflexions critiques*, op. cit., 1752, p. 229).