

Introduction

Quelque part dans une ville du Languedoc, mettons à Toulouse ou à Montpellier, dans un salon lambrissé, ou en Provence, sur la terrasse arborée d'une de ces maisons de villégiature qu'on appelle bastides. Un groupe d'amis est réuni. On se livre aux plaisirs de la conversation sur les sujets du temps, grands ou petits ; on lit des poèmes qu'on commente ensuite. On rit d'un bon mot ou d'une tournure spirituelle, on admire une formule ingénieuse. Cette société élégante s'exprime dans le français de son époque, parfaitement maîtrisé, mais aussi, peut-être autant, dans la langue du lieu, qu'on appelle *patois* ou *provençal*, si on est en Provence, ou, plus rarement, *langue d'oc*. Parmi les poèmes qu'on a lus, certains, parfois la plupart, voire tous, ont d'ailleurs été composés dans cette langue.

Cette scène n'est pas imaginaire. Tout au long du XVIII^e siècle, les témoignages sont nombreux qui permettent de reconstituer la vie oisive et apparemment insouciant de une partie de la population méridionale, plutôt socialement favorisée, qui aime s'adonner à une poésie écrite dans une langue que nous appelons de nos jours l'occitan. Dans les toutes premières années du siècle, un auteur comme Jean de Cabanes illustre parfaitement cette forme de sociabilité raffinée qui associe la création littéraire, l'usage du provençal et une diffusion dans des cercles amicaux restreints. Un de ses cent contes versifiés, intitulé « La Counversacien », met en scène plusieurs conteurs successifs, des deux sexes, chacun racontant son histoire, ensuite reprise et discutée par le groupe d'amis. Le conte proprement dit, avant de se subdiviser en sous-unités, débute par une présentation qui pourrait passer pour le manifeste d'une certaine pratique de la littérature :

*De toutei lei plezirs de la vido civilo,
Trobi ren de tant doux que la counversacien.
Pourveu que sié libro et tranquilo,
Et leis actours d'egualo proufessien :
Que se trate d'uno matiero,
Noun pas relevado en maniero,
Qu'un soulet entre tous n'en poüesque decidir ;
May que cadun, parlant per empouletto,
Digue soun sentiment a part,
Se jujo sa pensado netto :*

Que degun fasse lou serious ;
 La guayeta ten leis esprits alerto,
 Quauque bouën conte sus cuberto,
 Vequi ce que crezi lou miôs.
 Coumo ferian un jour dins sarteno bastido,
 Ounte se trouberian uno troupo chاوزido
 D'amigos & d'amis, tous guays, et ben dispos
 A dire chacun de bouëns mots ¹.

De tous les plaisirs de la vie en société, je ne connais rien de plus doux que la conversation. Pourvu qu'elle soit libre et tranquille, et les acteurs d'égale profession ; qu'il s'y traite d'une matière non pas difficile au point qu'un seul parmi tous en puisse décider, mais que chacun, parlant à son tour, dise son sentiment séparément, s'il juge sa pensée claire, et que personne ne se prenne au sérieux : la gaieté tient les esprits en alerte.

Quelque bon conte sur le tapis, voilà ce que je crois le mieux, comme nous fimes un jour dans une certaine bastide où nous nous retrouvâmes, toute une troupe choisie d'amies et d'amis, tous gais et bien disposés à dire chacun de bons mots ².

Ce commerce poétique, mené en provençal, repose sur plusieurs notions clés. La liberté (*libro*) s'impose comme un principe central en relation avec la recherche du plaisir immédiat. Dans le champ littéraire, cette liberté correspond à un rapport plus lâche avec les contraintes thématiques et formelles héritées des époques précédentes. Elle s'appuie sur la valorisation du goût individuel, de l'instinct, d'un *sentiment* qu'il faut exprimer, selon Cabanes, *a part*, séparément, chaque individu étant légitimement porteur de goûts et de penchants qui lui sont propres. Tous les interlocuteurs sont égaux entre eux et aucun n'est en mesure d'imposer ses règles et ses critères aux autres. Le sujet de la conversation – et donc sa *matiero* – ne doit pas non plus ressortir à la pédanterie, au *serious*, synonymes d'ennui. Fondamentalement, la *maniero* importe donc autant, sinon plus, que la *matiero*. Ce rejet du sujet trop élevé (*relevado*) va de pair avec la recherche d'une joie (*la guayeta, tous guays*) que doit procurer la conversation, ici métonymie de l'activité poétique, plaisir à la fois individuel et social, spontané dans son sentiment et maîtrisé, clair (*pensado netto*), joyeux dans son expression. Un tel exercice est destiné à

1. Éd. Gardy, 2010, p. 360.

2. Trad. éd. Gardy, 2010, p. 359.

procurer un plaisir – immédiat – d'ordre intellectuel, spirituel, le maître-mot étant, ici au pluriel, *leis esprits*, dont l'acuité est rendue plus vive (*alerto*) par la formulation et la compréhension des *bouëns mots* qui viennent émailler les discours. La saillie, la pointe, la plaisanterie, la surprise, autant de jeux que l'esprit se réserve à lui-même et qui constituent, au-delà des contes de Cabanes et de l'ensemble de son œuvre, la marque de fabrique de toute une esthétique propre à son siècle : le rococo.

Restons dans ce remarquable conte de Cabanes. On vient d'en lire le début. La fin est marquée par une interruption soudaine. Alors qu'une conteuse entame une nouvelle histoire, on annonce que la soupe est servie et le narrateur prévient que cette conversation reprendra après le repas. En attendant, l'auteur nous a présenté une tranche de vie correspondant, dans son principe au moins, à la réalité mais transmuée par la poésie. Son prologue et sa facétieuse intervention finale encadrent non pas un conte, mais plusieurs récits. Cette forme *gigogne* dont on trouverait l'équivalent chez d'autres auteurs du siècle (Voltaire, Diderot, Sterne, Wieland ³) permet d'établir avec le lecteur une relation immédiate, en l'englobant pour ainsi dire dans un premier niveau de fiction, le second étant constitué par les différents récits successifs. En démultipliant ainsi les narrations tout en les encadrant, tout en les inscrivant dans la proximité de la parole échangée et du moment vécu en commun, l'auteur nous mène dans la fabrique de ses contes. Il joue avec son lecteur comme il joue, autre trait typique d'une écriture profondément ludique, avec le genre qu'il pratique.

Il ne devrait pas être nécessaire d'insister beaucoup sur la dimension élitaire de cette activité poétique. Lorsque Cabanes parle d'*actours d'egualo proufessionien*, il faut comprendre que les interlocuteurs appartiennent tous au même milieu. Cabanes lui-même est fils de parlementaire aixois, il vit de ses rentes et ses amis (et amies) se recrutent dans des cercles favorisés. C'est un même idéal de distinction qui unit les membres de cette *troupo chاوزido*, rassemblés autour des valeurs et des codes d'essence aristocratique que les milieux élitaires de Provence, de France et d'Europe ont tous alors en partage. La différence, simplement, qu'on observe entre ces cercles et leurs équivalents français et européens réside dans la langue employée : le provençal. Jean de Cabanes n'est là qu'un exemple. À la lumière de travaux que j'ai pu mener récemment ⁴, je crois qu'il n'y a aucune exagération

3. Cf. Weisgerber, 1991a, p. 129-130.

4. Dans le chapitre que j'ai consacré à la poésie de langue occitane (Courouau, 2015b) dans la seule synthèse qui existe à ce jour sur la création en occitan au XVIII^e siècle (Courouau, 2015a).

à dire que la très immense majorité des textes poétiques composés en occitan au XVIII^e siècle et conservés jusqu'à nous émane de ces cercles élitaires : noblesse de robe (plus que d'épée mais il y a quelques cas et on connaît des aristocrates grands amateurs de poésie occitane comme le comte de Saint-Priest, intendant de Languedoc, ami et protecteur de Jean-Baptiste Fabre), hommes de loi, bourgeois, tous bien installés et bénéficiant de positions confortables, prêtres éduqués, anonymes dont l'écriture révèle la formation classique...

À côté, cependant, de ces nombreux poèmes issus des milieux lettrés, relativement bien épargnés par le temps, on sait qu'il a existé une abondante production de poèmes, destinés à être chantés ou déclamés publiquement, en provenance de milieux dits populaires. Les chansons béarnaises du berger Jean Priat, inspirées à la fois de la tradition pastorale représentée en occitan par le poète béarno-bigourdan Cyprien Despourrin et, sans doute, par des modèles strophiques basques, représentent un cas unique de manuscrit conservé (mais à présent à nouveau perdu). On peut les rapprocher de la pratique, documentée dans les vallées béarnaises jusqu'au début du XIX^e siècle, de l'*aurost*, violente déclamation funèbre entonnée par une femme de la communauté villageoise chargée de cette mission. Plus largement répandus dans l'ensemble du domaine occitan, les chansons ou les poèmes composés à l'occasion des rites de charivaris ou des carnivals urbains et villageois ont été, pour leur très immense majorité, perdus. Créés pour l'occasion, « improvisés » nous dit-on parfois (mais faut-il y croire ?), transmis oralement, ces textes, jugés de peu de valeur, ont pour l'essentiel disparu. Seules subsistent dans les archives, à l'occasion de quelque procès, les transcriptions de poèmes ou de chansons libellés en occitan, qui servent de pièces à conviction. S'y ajoutent, remplissant le même office, les transcriptions de chansons injurieuses, notées en langue originale alors que la procédure courante, notamment celle relatant les interrogatoires menés en occitan, est notée en français. La facture de ces textes est rudimentaire. Dans sa contribution à *l'Histoire de la vie privée*, l'anthropologue Daniel Fabre ⁵ a signalé l'affaire qui oppose en 1735, à Castelnaudary, la dame Marianne Mélix, femme d'Antoine Coste, maître-coutelier, à un groupe de femmes qu'elle accuse d'avoir proféré des injures à son encontre, notamment sous la forme d'une chanson. Si on examine celle-ci :

5. Fabre, 1999, p. 550.

*Jamai nou esprimario
De la faisou que caldrïo
Les faits de la laitairiette.*

*Certes my vau ensaga
Quan saurio de ba mal fa
Quan es per la besinette.*

*Son marit al cabaret
Mes elle dedins l'oustalet
Bebion a pot de canette.*

*Des que son marit benguet
Estounat il y diguet
Abes laitait Madounette.*

*Ay mangat le cambajou
Dix ennig embe rasou
Perque laitos Madounette*⁶.

Jamais je n'exprimerais / Comme il faudrait / Les faits
de l'allaitieuse.
Je vais certes essayer / Même si je pense mal faire /
Parce que c'est pour ma petite voisine.
Son mari au cabaret / Et elle à la maison, / Ils buvaient
au goulot de la bouteille.
Dès que son mari rentra, / Étonné, il lui dit / « Vous
avez tété, ma chère madame ».
« J'ai mangé le jambon », / Dit-elle justement irritée, /
« Pourquoi têtes-tu » ?

on constate, abstraction faite d'un contenu qui nous reste opaque⁷
et ne brille pas par son élévation (mais ce n'est pas son but), que,

6. Carcassonne, archives départementales de l'Aude, B 2641. Dans les pièces du procès, le texte est donné selon des versions assez divergentes. Celui que je donne ici est le fruit d'une reconstitution à partir des différentes variantes. Je remercie Sylvie Caucalas, directrice des archives départementales de l'Aude, de m'avoir communiqué les éléments de cette affaire dont le regretté Daniel Fabre m'avait aimablement transmis les références.

7. Il faut comprendre le verbe *laita* « allaiter, téter » en référence à la propension à la boisson de la protagoniste et de son mari. Lorsque celui-ci rentre du cabaret à la maison et reproche à sa femme d'avoir bu, elle se défend en prétendant n'avoir fait que manger du jambon et renvoie son mari à son état d'ivrogne (avec une expression *laita Madounete*, où *Madounete* [petite madame] rappelle *dame-jeanne* « très grosse bouteille munie d'anses servant au transport des liquides » (FEW 3, 126a). Je remercie Patrick Sauzet pour son aide dans la compréhension de ce passage dont l'interprétation demeure toutefois délicate.

d'un point de vue formel, ce type de texte ne se distingue pas fondamentalement de ceux qui peuvent être produits dans les milieux lettrés : des strophes organisent le poème ; un mètre est choisi, l'heptasyllabe ; des rimes terminent les vers. En regard de ce type de poème et de ce qu'on peut connaître de la poésie charivarique ou carnavalesque occitane du XIX^e siècle, ce n'est donc pas prendre grand risque que de supposer, comme je l'ai récemment fait, que des modèles poétiques communs circulent dans la société, et ce dans tous les sens. Aussi aurait-on sans doute tort de mettre sur le compte d'une ignorance populaire certaines pratiques apparemment peu orthodoxes en matière de prosodie. Grâce à une transcription incomplète⁸, on connaît quelques textes d'un ensemble mêlant charivari et carnaval, datables de 1752-1753, situés à Montpeyroux, près de Lodève et mettant en scène, comme victime, un veuf surnommé le Parisien – sans doute en raison de sa mine recherchée – qui s'est remarié. Le soir du Mardi gras, une effigie le représentant, affublée de cornes, est promenée sur un âne. On accompagne le convoi d'une chanson :

*Qu'es gaillard, lou Parisien,
An sa belle couifure !
Regardas lou !
Semble un douyen,
Aquy, sus sa monture,
Se passege per lou lioc,
Remplit d'un grand courage.
Regardas lou !
Encante, plai,
Orne tout lou vilatge*⁹.

Qu'il a belle mine, le Parisien,
Avec sa belle coiffure !
Regardez-le !
Il semble un doyen,
Ici, sur sa monture.
Il se promène à travers le lieu,
Rempli d'un grand courage.
Regardez-le !
Il enchante, il plaît,
Il orne tout le village¹⁰.

8. Appolis, 1960.

9. Appolis 1960, p. 45.

10. Trad. Appolis, 1960, p. 45.

Ce n'est pas le choix du vers irrégulier qui étonne, à la fois courant en poésie et dans la chanson, mais celui des rimes. Les auteurs de ces genres de textes se recrutent dans des milieux intermédiaires ou, comme dans le cas de l'affaire Mélix de Castelnaudary, relativement populaires. Ce serait sans doute une erreur, en tout cas, je pense, de croire réservée à l'élite lettrée le principe même d'une expérimentation et d'une liberté dans la recherche formelle qui apparaît également comme une des marques de l'esthétique dominante du temps : le rococo.

Comme le baroque dans le prolongement duquel il se situe, le rococo est un concept qui provient de l'histoire de l'art. Ce sont d'abord les fines et très ornementées décorations de l'hôtel de Soubise, à Paris, les intérieurs d'églises en forme de décors d'opéra de *Vierzehnheiligen* ou de la Wies, l'immense fresque de Tiepolo à la résidence de Wurzbourg, les statues de la villa Palagonia, en Sicile, les délicats tableaux de Watteau, les scènes sensuelles de Boucher et de Fragonard qui ont permis de dégager l'unité et les caractéristiques d'une création qui s'est répandue dans toute l'Europe selon des rythmes et des modalités divers. Comme dans le cas du baroque, l'application au champ littéraire ne s'est faite que dans un second temps, et c'est en Allemagne qu'elle a été entreprise. Si on excepte une intuition sans lendemain immédiat de l'historien de la littérature allemande Wolfgang Menzel (1859) et une anthologie procurée par l'écrivain naturaliste Arno Holz (1903), il a fallu attendre les années 1920 pour que la notion de rococo littéraire fasse son apparition, à peu près au même moment pour la littérature de langue française (Neubert, 1922), allemande (Güldenbergh, 1925, sur Wieland, Ermatinger, 1926, sur le baroque et le rococo), italienne (Momigliano, 1925, dans son édition de Parini) et anglaise (Brie, 1927, sur la poésie des années 1710-1730). Le mouvement était alors lancé pour des études fécondes, longtemps menées, il faut bien le reconnaître, en dehors de la France.

La catégorie du baroque appliquée à la littérature française avait eu du mal à s'imposer. Elle n'y est parvenue, on le sait, que grâce aux travaux du chercheur suisse Jean Rousset (1953) et encore, non sans mal. C'est que le baroque littéraire français devait se faire une place dans une histoire littéraire qui accorde, depuis le XVIII^e siècle et Voltaire, la première place à un classicisme érigé en monument national. Doublement né à l'étranger (en Italie d'un point de vue historique, en Allemagne pour ce qui est du concept scientifique), le baroque a longtemps été suspect en France. C'est un peu la même mésaventure qu'a connue le rococo. Le livre que Roger Laufer a consacré au *Style rococo, style des Lumières*¹¹, en

11. Laufer, 1963.

proposant de confondre les deux courants plutôt qu'en les distinguant, n'a pas arrangé les choses. Décalé par rapport à l'avancée des travaux menés hors des frontières françaises, mal reçu, critiqué pour sa complaisance envers un concept d'origine germanique¹², il a plutôt nui que servi à la légitimation du rococo¹³. Le salut épistémologique est venu en réalité, plusieurs années plus tard, des comparatistes. L'Américain Patrick Brady (1933-2006), par une série d'articles et d'ouvrages, a d'abord défriché le terrain en s'intéressant simultanément au rococo littéraire français, anglais, allemand et italien. Ses différents travaux dont une anthologie publiée en deux temps (*Rococo Poetry. In English, French, German, Italian. An Introduction*, 1992, et *Visual and Transient Love. An Anthology of Rococo Poetry in English, French, German, Italian*, 1995) ont ouvert la voie à ceux du Belge Jean Weisgerber (1924-2013). En établissant des connexions avec l'architecture, la peinture, les arts décoratifs et l'art des jardins, Weisgerber est parvenu à offrir une vision complète et nuancée du rococo, en tant que phénomène global mais aussi, au premier chef, en tant que manifestation littéraire. Le rococo européen et le rococo français existent¹⁴, Weisgerber, à la suite de Brady, l'a montré d'une façon qui paraît irréfutable. La notion, efficace bien que difficilement définissable, peut, à partir de là, aider à saisir ce qui fait l'une des spécificités les plus remarquables d'une partie importante de la poésie de langue occitane du XVIII^e siècle.

Née dans les salons, la poésie rococo est profondément une poésie de la sociabilité. Ses modes de diffusion attestent de son intégration dans la vie quotidienne. Une fois composé, le texte poétique n'est pas destiné à rester confiné dans le tiroir d'un secrétaire, il doit circuler. On a vu Cabanes et ses amis se livrer à la pratique du conte versifié et c'est ce même public qui assiste, selon toute vraisemblance, au jeu d'énigmes qu'il lui propose – petit plaisir qui peut prendre bien des minutes – ou, plus longuement, à la représentation de comédies. L'auteur peut donc assurer lui-même oralement la diction de ses textes, ou, selon le contexte, la déléguer à quelques proches. La circulation des manuscrits, parfois offerts, parfois contre rétribution (Fabre dans les deux cas), représente une autre modalité de diffusion, particulièrement pratiquée. Le XVIII^e siècle est une des périodes où on possède le plus de manuscrits en occitan, de quelque nature soient-ils (poésie, théâtre, cantiques...). Cette abondance, parfois

12. Saisselin, 1966.

13. Schlobach, 2001.

14. Aussi bien Brady que Weisgerber ont laissé de côté le rococo littéraire de langue espagnole, qui, lui aussi, n'a été identifié que tardivement (Polt, 1994 [1975] ; Arce, 1981). Cf. Gies, 1999.

interprétée comme un effet de la situation de domination dans laquelle est placé l'occitan par rapport au français et qui empêcherait la langue dominée d'accéder à l'impression, doit d'abord être mise sur le compte d'une pratique dans laquelle l'idée même de l'impression n'entre pas. Le texte poétique est d'abord écrit, manuscrit, et c'est ainsi qu'il est oralisé et transmis en priorité à un cercle restreint. C'est la *tropo chاوزido* dont parle Cabanes. L'impression ne vient qu'ensuite si l'auteur nourrit le projet individuel d'une diffusion et d'une reconnaissance élargies.

Une fois qu'il a quitté le giron de l'auteur, le poème en occitan, sous forme manuscrite ou imprimée, ne se lit pas forcément dans la solitude d'un cabinet. Les amis du poète arlésien Jean-Baptiste Coye lui disent, dans un poème, le plaisir qu'ils ont éprouvé à lire ensemble, à l'ombre d'un cabanon, ses compositions. Le poète Jean-Baptiste Nalis, maître cordier à Beaucaire, a fait de même en pleine rue, devant l'hôtel de ville de Beaucaire, avec quelques-unes de ses connaissances. Dans sa villégiature près de Montpellier, le président Brey lit à ses amis ses traductions en languedocien de psaumes, d'Horace ou de Boccace. Cela peut sembler peut-être étonnant, mais en plein Siècle des lumières, la poésie fait partie du quotidien. Elle se partage entre amis, c'est une des formes que revêt la vie en société. Elle est, selon la belle formule de Michèle Mat, le « langage d'un homme aimable au milieu du monde ¹⁵ ».

Cette dimension sociabilisante de la poésie explique la faveur considérable dont jouit, en occitan comme en français, l'épître familière. Certains auteurs, comme celui qui est sans doute le maître du rococo provençal, François-Toussaint Gros, s'en font même une spécialité. Un bon nombre des poèmes de Gros ne portent comme titre que le nom, parfois voilé d'une initiale ou, selon l'usage du temps, d'une suite d'astérisques, d'un ami ou d'une amie. Dans son recueil de 1734, ce sont successivement le président Cardin Lebret, premier président du Parlement et gouverneur de Provence, dédicataire du volume, M^e Deidier, avocat, M^{me} L***, une autre dame, M. P***, M. Amic, M. Dardène (le poète Esprit-Jean de Rome d'Ardène), M^e ***, avocat, M. Thoumasin, M^{lle} de *** et la marquise de Simiane-Grignan, la petite-fille de M^{me} de Sévigné. Tout ce (beau) monde forme l'entourage plus ou moins direct du poète. Cet usage de l'épître s'inscrit dans une tradition qu'on peut faire remonter, en domaine occitan, aux (longues) compositions d'Auger Gaillard, au XVI^e siècle et surtout, d'une façon remarquablement proche dans l'esprit, à toutes les

15. Mat, 1977, p. 27.

épîtres qu'à la charnière des *xvi^e* et *xvii^e* siècles Claude Brueys compose à Aix lorsqu'il met sa plume au service d'une assemblée de dames raffinées ¹⁶.

La différence avec les épîtres baroques, au moins celles de Gailard, repose sur le sujet. Il ne s'agit plus de broser le portrait satirique d'un contemporain ou encore de présenter au destinataire une requête destinée à améliorer les conditions de vie de l'auteur. Le véritable sujet de l'épître rococo est d'abord insignifiant en lui-même, d'une frivolité aussi absolue qu'assumée. Les gens aimables, écrit en 1758 un correspondant du *Mercur de France*, « doivent s'occuper à des riens, dire des riens ¹⁷ ». Toussaint Gros demande à son correspondant, un Provençal résidant comme lui à Paris, de l'inviter à manger une morue qu'on vient de lui envoyer. Le poème entier ne repose que sur le rappel de cette promesse, accumulant les compliments mais surtout de petites irrévérences familières qui rendent compte de l'intimité entre les deux personnages. L'absence, l'éloignement d'un ami permettent la célébration, souvent distancée par l'usage du conditionnel, des plaisirs d'une vie insouciante, faite de moments de joie partagée. Quand il s'adresse à une amie partie dans sa bastide, l'architecte et poète Claude Dageville ne dispose au départ que d'un vague prétexte pour entamer son épître : la dame est partie sans dire au revoir. Cela est suffisant pour imaginer, grâce précisément au conditionnel qui évite délicatement toute intrusion, les activités auxquelles on se livrerait si on allait la voir : on préparerait les escargots selon différentes recettes, on goûterait au beurre que sait si bien faire la maîtresse de maison, ou à sa bourride. Ensuite, on jouerait au reversi, au whist ou au boston. C'est la même vie de plaisirs qu'évoque le président Brey dans une épître écrite elle aussi au conditionnel, mais destinée en fait à remercier son ami le conseiller de Ratte pour les moments passés ensemble : se promener, jouer au billard, lire de la poésie (languedocienne), et bien sûr, manger et boire. Une vie de plaisirs faciles, « *vida doussa, vida poulida* » (« vie douce, vie jolie »), comme la résume Brey, dans laquelle les petits riens de l'existence occupent une place centrale.

Le joli, le petit, le gracieux, ce qu'on appelle le « petit goût » par opposition à la « grande manière » du siècle précédent, inspirent les poètes en les poussant aux limites d'un maniérisme qui peine parfois à toucher le lecteur du *xxi^e* siècle, alors qu'on n'aurait garde d'oublier qu'il était largement partagé en Europe. Quand le docteur Chrestien, à Montpellier, compose un bref poème sur la mort de la petite chienne Annette, qu'il adresse, bien sûr, à sa maîtresse, il ne fait que s'inscrire dans une tradition d'écriture qui fleurit dans

16. Courouau, 2008, p. 215-220.

17. Cité dans Weisgerber, 1991a, p. 156.

toutes les langues : Pope et Gay en anglais, Gleim en allemand, Frugoni en italien, auteur d'une quinzaine de textes sur des *cagnollette*¹⁸, et combien en français¹⁹ ? Le résultat n'est peut-être pas spectaculaire d'un point de vue littéraire et on est parfois proche de la fadaïse, mais l'ambition de l'auteur n'est pas d'aller au-delà des apparences. Jeu de l'esprit et de la grâce indéfinissable, le poème est chargé de célébrer la vie partagée dans l'intimité et la joie. Les plaisirs de la table, la nourriture, le vin, la fête – on pense à l'évocation que fait Honoré d'Estienne-Blégier d'une fête qui a réuni des amis aixois et marseillais dans une bastide près de Marseille – sont placés sous le signe d'une recherche du plaisir immédiat, selon le culte du moment présent. Cet hédonisme est placé sous le signe de l'éphémère, comme l'exprime Gros :

*Gousten lei plesirs de la vido,
Proufïten de nouëstrei bei jours ;
Helas ! nouëstro curso finido,
Adieou lou Vin & leis Amours.*

Goûtons les plaisirs de la vie,
Profitons de nos beaux jours ;
Hélas ! une fois notre course finie,
Adieu, le vin et les amours.

en des termes proches de ceux qu'emploie un auteur du *Mercur de France* :

Jouir
Est mon unique étude.
Je fuis l'inquiétude.
[...]
Le tems fuit.
Il me détruit ;
Mes jours
Seront courts.
Mais j'en fais usage ;
Je les rends variés & charmans ;
Je sens, je sens le prix du tems²⁰.

C'est précisément cette conscience de la fragilité de l'existence qui conduit l'individu à se focaliser sur un instant présent qu'il

18. Brady, 1992, p. 55-56.

19. Weisgerber, 1991a, p. 144.

20. 1746, cité dans Weisgerber, 1991a, p. 72.

s'agit de vivre avec intensité. « Un moment fait notre bonheur », écrit en 1747 un autre correspondant du *Mercur*. Le rôle de la poésie est de rendre compte de ces instants de bonheur. Hédonisme, présentisme et eudémonisme donnent à la poésie rococo sa coloration. Finis les clairs-obscurs du baroque, la mode est au blanc ou, mieux, au rose tendre.

Les amours de bergers qui inondent l'Europe rococo répondent à ce désir d'offrir une utopie de bonheur que l'on sait factice mais qu'on s'enchant à voir incessamment rejouée. La tradition est ancienne. Elle remonte, pour le moins, à Théocrite et à Virgile que vient compléter une relecture au pied de la lettre d'Anacréon. Ces bergers de convention s'aiment et se fuient. Dans une « *Eglogo* », Gros met en scène le berger Coridon amoureux de la bergère Cloris. Celle-ci feint l'indifférence. Coridon imagine un subterfuge pour forcer Cloris à confesser son amour. Avec l'aide involontaire de la bergère Filis, il parvient à ses fins. L'intrigue, pour le moins, est ténue. Dans la poésie de langue occitane, ces bergers de convention ne donnent peut-être pas lieu à autant d'idylles, d'égloues et de pastorales que dans d'autres littératures européennes. Ils triomphent en revanche clairement dans la poésie chantée. La chanson du *Bèu Tircis*, peut-être écrite par un parlementaire provençal, l'une des plus célèbres du siècle, donne la parole au berger éploré. Les chansons de Cyprien Despourrin, gentilhomme béarno-bigourdan, encore chantées de nos jours, mettent en scène les amours contrariées – et sans surprise – de tendres bergers pyrénéens. Mais c'est sans aucun doute l'opéra de Cassanéa de Mondonville *Daphnis et Alcimadure* (1754) qui assure la notoriété du genre. Représentée devant Louis XV, jouée et rejouée à Paris et dans les provinces méridionales pendant toute la seconde moitié du siècle, jusqu'à la Révolution, cette *pastorale languedocienne* n'a bien sûr rien d'original dans son intrigue. Son succès, amplifié par la polémique que déclenchent des opposants relativement maladroits, joue un rôle catalyseur dans la conscience que les Méridionaux, de part et d'autre du Rhône, se font de leur passé historique et littéraire. En récupérant dans son prologue le souvenir à la fois de Clémence Isaure et des troubadours, en permettant au « languedocien » d'être présent sur des scènes prestigieuses, Mondonville réalise la soudure de deux histoires littéraires, celle de Provence, fixée sur les troubadours, celle du Languedoc, centrée sur l'institution littéraire toulousaine des Jeux floraux. Ce tour de force, ce sont les bergers languedociens qui l'ont rendu possible. Comme bien souvent dans le rococo, la convention n'est figée qu'en apparence et c'est en jouant sur le goût rococo pour la variété et la nouveauté permanente que Mondonville en est venu à concevoir son chef-d'œuvre.