



Les chansonniers des temps classiques (XVII^e–XVIII^e siècle)

« Un excellent chansonnier » — « une aimable
chansonnière » : la qualité a-t-elle un genre ?*

COMMUNICATION DE JEAN CLAUDE BOLOGNE
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 SEPTEMBRE 2021

En me lançant dans une étude sur les textes de chansons écrits par des femmes, voici cinq ans, je ne me doutais pas que le sujet allait s'inscrire dans un débat désormais sensible. C'est pour cela que j'ai voulu vous proposer ce point d'étape dans des travaux que je vais sans doute poursuivre durant de longues années. Le rapport entre *qualité* et *quantité* dans la production littéraire s'est en effet posé sous un angle particulier dans l'écriture de chansons. D'une part, parce que la présence féminine, tout en restant modeste, a souvent été supérieure à la moyenne des femmes écrivains ; d'autre part, parce que ce genre littéraire, jugé frivole, a de tout temps été méprisé par la critique littéraire. La conclusion apparemment logique était que les femmes ont davantage pratiqué la chanson parce qu'elle était moins technique. Anne-Madeleine Goulet, qui a ressuscité en 2004 le répertoire du XVII^e siècle, liait ainsi la « présence non négligeable d'écrivains féminins » à la banalisation des pratiques d'écriture, qui deviennent un divertissement mondain, en particulier pour les petits genres poétiques, plus faciles à pratiquer. C'est en partie vrai, mais cela donne aussi envie d'écouter les avis discordants et de s'interroger sur les critères de qualité définis par les théoriciens et critiques de l'époque. Je me suis donc posé trois questions que je vous soumets ici : quelle est la place des femmes dans l'écriture des paroles ? —

* L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://youtu.be/c1z2rQn9Lqg>

quels sont les critères de qualité qui leur ont été appliqués ? — quelles sont les barrières idéologiques qui ont restreint leurs domaines d'écriture ? Une enquête à la fois statistique, critique et sociologique qui débouchera sur une quatrième question : y a-t-il eu, chez certaines parolières, une spécificité féminine ?

1. UNE PRÉSENCE FÉMININE IMPORTANTE

La première et plus importante partie de mon enquête a donc été quantitative. Pour ne pas encombrer cet exposé et me concentrer sur l'aspect qualitatif, je ne vous en soumettrai que les conclusions, reléguant les commentaires en appendice. Contrairement à une idée reçue, la chansonnière n'est pas la « *rara avis* » de la littérature¹. Dès les origines de la chanson moderne, une gazette rimée nous confirme que

Ce n'est pas un cas fort nouveau
Que dans le Séxe appelé beau,
Il se trouve de belles Ames,
Et que des Filles et des Femmes,
Fassent en des jargons fort nets,
Chansons, Madrigaux et Sonnets².

En cinq ans de recherche, j'ai déjà identifié quelque 2008 parolières occasionnelles ou régulières pour le seul domaine francophone. Et si l'on prend un peu plus de recul, on se souviendra que le tout premier écrivain dont on ait conservé le nom est une femme et que ses œuvres étaient chantées. Il s'agit d'Enheduanna, fille de Sargon d'Akkad et prêtresse d'Inanna, au XXIII^e s. avant notre ère, dont nous connaissons encore trois hymnes à Inanna, par ailleurs un des personnages de mon roman *Le troisième Testament* (1990).

Sans remonter jusqu'à elle, cette communication se concentre sur les parolières de langue française, durant les deux siècles de l'époque classique, où la chanson n'est qu'un divertissement (elle deviendra un art avec Béranger au XIX^e siècle), qui s'inscrit dans une activité sociale sans disposer d'un lieu et d'un temps spécifiques pour sa diffusion publique (le cabaret chantant et le music-hall lui en donneront au XIX^e

siècle). La sociabilité de la chanson est encore masculine : il faut se demander comment les femmes ont pu y conquérir leur place, puis la perdre, pour quelles raisons, et comment on les a assignées à une sociabilité spécifique qui les excluait des productions les plus vantées.

Les termes pour désigner les parolières sont à l'origine identiques à ceux des hommes : « poète lyrique » en style soutenu, « chansonnière » en style familier. Rien à voir bien entendu avec les professionnelles du spectacle. La chanson est un genre bâtard, jugé moins noble que la « haute poésie » qui se déclame sur scène, ou que les ariettes, cantates, cantiques... qui donnent lieu à des récitals. Elle ne se représente pas en spectacle, ne se lit guère dans un livre : en fait, il s'agit d'une forme de sociabilité qui concerne des groupes restreints : salons pour la chanson d'amour, assemblées de cabaret pour la chanson bachique, cercles de courtisans pour la chanson satyrique... Souvent, la femme doit d'abord se faire une place dans ces sociétés, ce qui n'est pas évident.

La première surprise est de trouver une proportion de femmes bien plus importante que dans la production littéraire générale, même si elle reste très minoritaire. Réservant pour l'appendice la discussion sur les critères d'analyse, je ne vous livrerai ici que les éléments les plus significatifs, sur quatre périodes qui n'ont pas été choisies au hasard, du XVII^e au XX^e siècle.

Pour le XVII^e, les résultats sont moins fiables du fait du recours fréquent à l'anonymat et de la multiplicité des auteurs pour certaines chansons. Dans les années 1658-1684, sur 1715 chansons examinées, seules 565 sont exploitables. On y trouve 12,94 % de femmes, qui ont écrit les paroles de 12,75 % des chansons. Ces chiffres sont énormes, si l'on se rappelle que la présence féminine dans les livres publiés en français n'atteint pas 2 % et qu'il faut attendre la fin du XX^e siècle pour dépasser les 10 %. Bien sûr, il ne s'agit pas de mélanger les pommes et les poires : les statistiques de la Bibliothèque Nationale englobent des domaines (scientifique, théologique...) où les femmes sont quasi absentes. Mais il y a bien une spécificité du texte chanté, qui n'a pas échappé aux critiques. Notons que, selon les recueils concernés, la présence féminine est plus ou moins forte : 8,57 % dans ceux publiés par Bacilly, 16 % dans ceux publiés par Ballard — avec cette précision que, dans les recueils publiés par Ballard, c'est la critique moderne qui a rétabli les noms d'auteur, qui ne sont pas nommés.

On constate en revanche une nette diminution au XVIII^e siècle. Dans les années 1780, j'ai dépouillé les deux principales revues de chansons, les *Étrennes du Parnasse* et l'*Almanach des Grâces* : on y trouve 2304 chansons publiées par 548 chansonniers. Très peu sont anonymes (8,59 %). Les femmes représentent 9,12 % des auteurs et 3,85 % des textes. La moyenne est de 1,62 chanson par femme, avec un maximum de 7 chansons pour la plus prolifique. Un siècle plus tôt, la moyenne était à 3,27 %, avec un maximum de 21 chansons pour une seule autrice, pour les publications en recueils collectifs, 56 en recueils individuels. Il nous faudra expliquer ce repli. Notons déjà que les femmes sont souvent des épouses (parfois des filles) de chansonniers plus féconds. Elles publient souvent des « réponses » aux chansons de leurs maris. La plupart apparaissent sous initiales ou avec des noms tronqués. Seul le sexe est identifiable par le recours systématique au titre Madame ou Mademoiselle.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la chanson se professionnalise avec la création de la SACEM en 1851 et l'apparition du café-concert et du Music-Hall. Le premier catalogue de la Sacem, en 1866, répertorie 8049 chansons, la plupart contemporaines, quoique des auteurs anciens, comme Ronsard, puissent y figurer pourvu qu'un compositeur moderne, inscrit à la Sacem, ait mis un de leurs textes en musique. Il n'est pas rare, et surtout pour les hommes, de trouver plusieurs paroliers pour une seule chanson. Sur le nombre, ces épiphénomènes, qui peuvent troubler les statistiques, restent marginaux. La proportion de femmes est encore plus faible, dans le nombre d'auteurs (6,64 %) et surtout dans le nombre d'œuvres (2,41 %). Il s'agit d'auteurs professionnels, qui tirent tout ou partie de leurs revenus de leurs droits, ce qui change leur profil. Le nombre maximum de chansons pour une femme est de 30, ce qui semble beaucoup, mais nettement inférieur aux 263 chansons écrites par un seul homme, et en tout cas insuffisant pour vivre de ses droits. Tout se passe comme si la professionnalisation de la chanson avait au contraire entraîné une masculinisation accrue de sa diffusion.

D'autres signes vont en ce sens. À l'époque du music-hall et de café-concert, on n'écrit plus une chanson sur un bout de table ou pour fêter ses parents. La composition notamment se complexifie : il ne s'agit pas de créer une mélodie avec, au mieux, une basse continue, mais toute une partition d'orchestre. Quant aux paroles, elles sont assez souvent des œuvres collectives, confiées à deux, trois ou quatre auteurs. Certains couples masculins sont toujours connus grâce à leurs livrets

d'opéra, comme Meilhac et Halévy ou Barbier et Carré. Ces collaborations sont quasi inconnues pour les femmes, qui signent presque toujours seules leurs chansons³.

Il serait intéressant de comparer ces chiffres avec ceux des autres domaines de l'écriture littéraire, mais aussi avec ceux des compositeurs et interprètes des chansons⁴. Ce serait un travail trop long à entreprendre et que je n'ai pu effectuer pour ce point d'étape. Mais une tendance est facilement décelable et bien connue : lorsqu'apparaissent le café-concert et le Music-Hall dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les interprètes sont largement des femmes. Émile Mathieu (1825-1883), lui-même artiste lyrique et auteur de chansons, publie en 1863 un livre sur *Les Cafés-concerts* au terme duquel il énumère 324 noms d'artistes, auteurs, compositeurs, agents... Le résultat est clair : pour les artistes, l'équilibre des sexes est à peu près respecté : 116 hommes (52,49 %) pour 105 femmes (47,51 %). Pour les paroliers, les compositeurs, les chefs d'orchestre et musiciens, le métier est, dans sa mémoire, exclusivement masculin⁵. Cette féminisation ira s'accroissant et certains auteurs parlent même d'une prépondérance des femmes dans l'interprétation des chansons, qui restent majoritairement écrites par des hommes et qui véhiculent des clichés sexistes évidents. Cette redistribution des rôles tient en partie à la sexualisation du corps féminin dans le monde du spectacle⁶.

La fin du XX^e siècle voit le nombre d'autrices croître fortement, en partie du fait que les interprètes deviennent aussi auteurs et compositeurs. Les sources deviennent alors pléthoriques et les corpus difficiles à limiter. Un coup de sonde, sur l'année 1968, m'a permis d'effectuer une recherche exhaustive sur un corpus restreint (1525 notices). On y note une forte proportion d'autrices (15,17 %) et de chansons écrites par des femmes (12,15 %)⁷.

Ces statistiques cependant sont trompeuses. Le type de chanson n'est pas le même — la chanson précieuse du XVII^e siècle appartient à la musique savante, bien éloignée des « scies » du XIX^e siècle — et les contextes différents — rien à voir entre le divertissement de grandes dames et la professionnalisation de la chanson à partir de la constitution de la SACEM. Une approche qualitative, époque par époque, voire au cas par cas, est nécessaire. C'est ce travail que j'ai entrepris. Je ne vous livrerai ici que quelques-unes de mes hypothèses ou conclusions concernant l'époque classique, qui nous permettront de nous interroger sur la notion de qualité dans un genre aussi

décrié, à toutes les époques, que la chanson, et pourtant un des plus pratiqués en France.

2. LES QUALITÉS D'UNE CHANSON

Or le critère de qualité est déterminant dans les reproches qui ont été dès cette époque adressés aux femmes dans la littérature en général, dans la chanson en particulier. L'opposition qui a servi de titre à cette communication vient en effet du *Grand vocabulaire français* de Panckoucke, en 1768. Aux entrées « chansonnier » et « chansonnière », on trouve bien des définitions similaires : « substantif masculin. Terme du style familier, par lequel on désigne celui qui fait des chansons » ; « substantif féminin du style familier. Celle qui fait des chansons⁸ ». Mais les exemples qui illustrent ces définitions trahissent le préjugé répandu : *C'est un excellent chansonnier ; C'est une aimable chansonnière*. Aux hommes, la qualité de la technique ; aux femmes, le charme que l'on accorde galamment à leur sexe et qui excuse l'amateurisme.

Les jugements des contemporains sont de la même eau. Saint-Simon ne dit que du bien de Mme de Bouzols : ses chansons sont « si parlantes et si plaisantes qu'on s'en souvient toujours ». La Borde encense Mme Thybergeau : « Elle a laissé plusieurs petites pièces charmantes, qu'il serait bien à désirer qu'on recueillît. » Mme Choart de Magny, après avoir demandé l'avis d'un ami, trouve en marge de ses compositions les notes suivantes : « ces trois couplets sont charmants », « Comme ceci est joli et naturel », « Cette petite pièce est bien jolie et faite avec facilité », « ces douze couplets sont très jolis, Lanlanla deriris »... Joli, charmant, plaisant, naturel, facile : ce sont les compliments que l'on adresse aux amateurs et qui, chez les hommes, passeraient pour dédaigneux ou condescendants.

Ajoutons que les femmes elles-mêmes, à l'époque, participent de ce discours. Ainsi Mademoiselle Guichard, parolière normande qui s'avoue elle-même « novice » en la matière, pousse-t-elle le seul avantage qu'elle trouve à sa maladresse :

Souvent en faveur de la rime,
Que devient la sincérité !
En t'offrant une tendre estime,
Mes vers disent la vérité⁹.

La cause est donc entendue : les chansonnières sont nombreuses parce qu'une pratique amatrice est plus à l'aise dans une forme moins exigeante. Ce n'est pas aussi simple : il faut, avant de conclure, interroger les critères de qualité de l'époque. La chanson féminine s'est en effet largement constituée, autour de 1650, dans les salons qui redéfinissent les règles de la morale et du bon goût. Ils sont tenus par des femmes, et nos chansonnières, Mlle de Scudéry, Mme de La Suze, Mme Deshoulières, Mme Mareschal, furent avant tout des salonnières. « La poésie des airs sérieux est une poésie née dans les ruelles et pour les ruelles », résume Anne-Madeleine Goulet¹⁰. La chanson et la poésie se confondent dans les divertissements des salons. On y compose, on y récite, on y chante. On se souvient que Mascarille, dans *Les précieuses ridicules*, déclame un impromptu qu'il a commis la veille chez une duchesse de ses amies, avant de chanter l'air qu'il a lui-même composé sur le madrigal. Le trait est à peine forcé. L'abbé Cottin intègre à ses œuvres galantes une « Chanson à boire / faite en présence des Dames¹¹ ». À Chantilly, au printemps 1650, en pleine Fronde, la princesse de Condé reçoit les beaux-esprits qui échangent des bouts-rimés et des énigmes, « pendant que d'autres chantoient un air et récitoient des vers, ou lisoient des romans sur un balcon en se promenant, ou couchées sur l'herbe¹². »

Tel est le milieu où éclot la chanson à la mode : il est alors régi par des femmes de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie, à Paris comme en province. Dans une production encore largement dominée par les chansons satiriques, les airs à boire, les couplets plus ou moins lestes, elles y inventent un genre spécifique dans lequel elles brillent : l'« air sérieux ». Elles s'y libèrent à la fois des contraintes de la morale et de celles de la métrique. « Dans la poésie des airs sérieux, les femmes trouvaient un espace d'expression du désir, un lieu de parole qui échappait aux contraintes rigides de la morale¹³. » Le *Mercur galant*, fondé par Donneau de Visé en 1672, s'adapte explicitement au goût des femmes, car « comme ce sont elles [qui] font réussir les Ouvrages, ceux qui ne trouveront point le secret de leur plaire, ne réussiront jamais¹⁴ ». D'emblée cette revue trimestrielle, mais très vite mensuelle, publie des chansons d'hommes et de femmes, le plus souvent anonymes. Monique Vincent a cru déceler dans les productions anonymes une expression plus féminine et provinciale, mais surtout dans les nouvelles, les chansons étant alors trop rares et stéréotypées¹⁵.

Par les salons, par une revue, par l'édition en livres, les femmes jouissent alors de véritables débouchés pour leurs productions et un préjugé favorable en matière de goût. Mais qu'en est-il de la technique ? Prenons l'exemple de la plus célèbre poétesse et parolière de son temps, Henriette de Coligny, comtesse d'Haddington, comtesse de La Suze, qui écrit dans les années 1650 et publie en recueil dès 1663. Cette descendante de l'amiral de Coligny, comparée à Junon pour sa naissance, à Minerve pour son art, à Vénus pour sa beauté, à Sapho pour la célébrité, fut étourdie d'éloges durant tout un siècle, et pas uniquement par flatterie. Mais que lui reconnaît-on ? La passion de ses élégies, selon Madeleine de Scudéry ; son art de la galanterie, pour Gabriel Guéret ; l'art d'écrire avec tendresse, d'après Charleval ; son génie de la poésie, *dixit* Louis du Maurier ... Du génie, carrément ? N'oublions pas qu'avant l'exaltation romantique, le mot ne désigne que « l'inclination ou disposition naturelle, ou le talent particulier d'un chacun¹⁶ » et que la poésie est un terme général dont la partie technique est la versification. Le préfacier de 1725 établit bien ces nuances : « Quoique née *avec un génie si puissant pour la Poësie*, Madame de la Suze ne put jamais *enchaîner* la rime. Elle digeroit ses pensées ; elle les exprimoit poëtiqnement ; mais pour les rimer, il falloit qu'elle employât un secours étranger. Elle s'adressa donc tantôt à M. de Montplaisir, l'objet de plusieurs de ses Elegies, & tantôt à M. de Subligny, à qui l'on attribüe la vie de Henriette Silvie de Moliere¹⁷. » La comtesse de la Suze est alors morte depuis un demi-siècle : l'éloge, qui perdure, n'empêche pas la critique. En quoi consistait cette différence entre « rimer » et « s'exprimer poëtiqnement » ? Comment s'opérait cette collaboration entre composition et versification ? Peut-être en a-t-on un exemple dans le manuscrit de Mme Choart : une main masculine vient assez fréquemment corriger une rime maladroite ou un vers boiteux¹⁸. Mais, surtout, la chanson féminine n'a plus en 1725 l'aura qui l'entourait du temps des salonnieres. Il faut, pour comprendre les éloges sincères dont jouit la comtesse de La Suze, interroger les théoriciens du temps.

Le compositeur et maître de chant Bertrand de Bacilly ne tarit pas d'éloges sur notre chanssonière, dont il publie plusieurs textes dans ses recueils collectifs : elle a selon lui « *damé le pion* » non seulement aux « Poëtes à la douzaine » et aux « faiseurs de *Canéus* », mais aussi à « ceux qui ont quelque reputation dans le Parnasse ». Il loue surtout les chansons, car elle a « trouué le secret d'accommoder des Paroles aux Airs avec tant de justesse, & d'auoir sceu si bien marier l'vn avec l'autre, qu'il semble que

dans ce mariage on n'auroit pas sceu faire autrement, tant cela paroist naturel¹⁹. » Un avis précieux à plusieurs titres.

D'abord parce que, écrivant de son vivant, il juge « mal seant de la nommer », sachant toutefois que « tout le Monde sçait assez qui elle est ». Le fait de ne pas pouvoir nommer une femme que l'on encense explique en partie le relatif silence qui entoure les channonnières.

Ensuite parce qu'il donne à une femme la préséance sur les hommes dans un domaine qui reste très majoritairement masculin (« ans vn Sexe qui donne bien de la confusion au nostre »).

Enfin, et surtout, parce qu'il pointe ce qui fait la qualité des chansons, non pas la perfection technique, mais le naturel avec lequel les paroles se marient aux airs, tout en précisant que cette qualité ne se révèle qu'aux connaisseurs.

Depuis quarante ans, je m'intéresse aux codes qui permettent, à chaque époque, d'encadrer, d'objectiver des sentiments flous ou des jugements qualitatifs : le passage de la pudeur à la décence, l'aveu du sentiment amoureux, la façon de boire ou de s'habiller, les stéréotypes de genre... En l'occurrence, Bacilly est à ma connaissance le premier qui tente de définir la spécificité de la chanson par rapport à la poésie (il ne s'agit pas simplement de paroles mises en musique), mais aussi par rapport à la musique (on parle encore d'« airs », même si l'air n'est pas noté). Certes, son analyse ne convainc pas totalement. En l'occurrence, c'est le musicien qui a adapté la musique aux paroles et cette union entre les deux n'est pas une spécificité féminine. Mais le seul fait qu'il ait pu le penser et le signaler nous incite à nous arrêter plus longuement sur cet art d'accommoder des paroles aux airs dans un mariage *qui paraît naturel*.

« Naturel », c'est le secret du génie, que l'Académie définit comme une « disposition naturelle ». Sans relancer le débat sur l'homme-culture et la femme-nature, c'est bien d'une opposition entre le talent et le génie qu'il s'agit : à la femme le génie de la poésie, à l'homme, celui d'enchaîner la rime. Mais n'oublions pas la nuance : cela « *paraît* naturel », ce qui n'exclut pas, le cas échéant, un long travail. Quant à l'accord entre paroles et musique, c'est alors une réflexion constante, chez les hommes comme chez les femmes. Autrefois, écrit Bacilly, « l'on ne faisoit consister la Manière de chanter que dans les traits du Chant, sans auoir égard aux Paroles. [...] Mais dans ce temps icy, où l'on a poussé le Chant plus auant, & que l'on

a grand égard aux prononciations des Paroles, à leur quantité, & à leur expression, que l'on a trouuée, & qui a esté presque inconnüe aux Anciens, le Chant est paruenü à vne finesse si grande, qu'il est aussi dangereux de faire des Diminutions sur certaines syllabes, qu'il est difficile d'inuenter celles qui conuiennent le mieux aux Paroles²⁰. » Certes, il blâme certaines facilités, comme celle d'exprimer un tremblement par un long mélisme, l'élévation de la voix sur les mots « ciel » ou « étoile », ou à l'inverse de réserver aux mots « terre » ou « mer » les notes basses. Certains vont même jusqu'à accorder aux dièses et aux bémols la traduction des sentiments tendres ou passionnés. Puérités qu'il condamne et que l'on trouve effectivement dans la musique du temps²¹.

Mais chez les femmes, poursuit-il, ce jeu est plus subtil, en particulier chez la comtesse de La Suze : « cette incomparable a esté obligée de s'attacher seulement à la rime, conformément aux Cadences de l'Air, ausquelles il a fallu s'assuiettir, & qu'ainsi la plupart de ces Vers ne sont pas proprement Vers, mais seulement de la Prose rimée ; c'est par où l'on void clairement que le Chant est fait auant les Paroles, pour peu de reflexion que l'on y fasse²². » Cela n'est pas tout à fait exact, les « airs nouveaux » se superposant plutôt aux paroles, alors que les chansons traditionnelles, à timbre, utilisent des airs anciens. Mais l'usage des vers libres, dans le sens qu'on leur donne alors de mètres réguliers mais de dimensions différentes²³, est en effet caractéristique des chansons. Bien sûr, les hommes y ont recours aussi bien que les femmes, et la poésie autant que la chanson — les fables de La Fontaine en témoignent à suffisance. Mais la chanson semble alors le domaine privilégié de la liberté métrique. À tel point que le *Mercurie galant*, premier journal fondé sur la participation d'amateurs, doit imposer cette première règle en 1678 : « On prie ceux qui envoient des Chansons qui ont un second Couplet, d'observer qu'il ait la mesme mesure, & des Césures dans les mesmes endroits que le premier²⁴. »

Négligence de la part d'auteurs amateurs ? Sans doute. Mais à l'époque, l'alternance de vers de différentes structures fait effectivement l'objet d'un débat brûlant. À ceux qui dénoncent les vers libres comme de la prose rimée, M. de la Févrière, obscur collaborateur au *Mercurie* de l'Académie de Coutances, objecte leur grande difficulté, qui décourage plutôt les novices de gravir le Parnasse. « C'est un arrangement concerté qui par differens Vers comme par differens Tons, forme une excellente harmonie, où sans se laisser tomber on finit le sens & la pensée, & où le

Poète & le Lecteur trouvent un délicieux repos. C'est pour cela que cette Poésie est si propre à la Musique, mais il est fort peu de Poètes qui en soient capables ; car si on n'a du goust & de l'oreille pour l'harmonie, on ne peut réussir dans les Vers libres²⁵. » Et il loue à ce propos les deux grandes channonnières de son temps, la comtesse de la Suze et Mme Deshoulières. La première « a aussi excellé dans les grands Vers, comme il paroist dans ses Elegies, sans avoir méprisé les Vers libres dans ses tendres Chansons & ses ingénieux Madrigaux ». La seconde « doit estre aussi proposée pour exemple dans les Vers libres, quoy qu'elle se soit élevée jusqu'au sublime, & qu'elle ait soustenu la noblesse & la majesté des grands Vers dans sa Comedie de Genseric, & dans quelques autres Ouvrages. » En tout cas, elles méritent toutes deux « d'estre mises à la teste de tous les Poètes François de l'un & de l'autre sexe. »

C'est d'ailleurs à la seconde que va sa préférence, Mme de La Suze s'étant à son goût « un peu trop assujettie aux regles austeres de l'Art » : « voulant surpasser les Maistres, elle a trop bien fait des Vers pour une femme de qualité. » Mme Deshoulières, à l'inverse, semble n'avoir fait des Vers qu'en se jouant. Malgré sa parfaite maîtrise de la métrique, « on voit dans ses Ecris une modestie & une simplicité tres-grande, qui convient bien à une personne de son Sexe. Les choses les plus recherchées y paroissent naturelles & sans affectation. C'est ce qui l'obligea à choisir les Vers libres, comme plus conformes à son genie, & plus propres à cacher son travail & son étude. » Ici encore, la chanson permet d'échapper aux contraintes de la métrique et, derrière le compliment, c'est le même préjugé sur le prétendu génie naturel des femmes que l'on retrouve chez La Févrerie et chez Bacilly. Mme de La Suze aurait mieux fait de ne pas vouloir se mesurer aux auteurs masculins.

Bien sûr, pour que les paroles et la musique s'harmonisent, le mieux est de composer les deux. Les auteurs-compositeurs-interprètes sont une invention du XIX^e siècle qui ne deviendra un phénomène de mode que dans les années 1950. Mais notons déjà qu'en 1673, une dame de Caen fait publier dans le *Mercure galant* une chanson dont elle a écrit l'air et les paroles²⁶. Pour Mme de la Suze, qui ne compose pas et qui n'écrit pas sur des timbres préexistants, l'accord entre paroles et musique, n'en déplaise à Bacilly, ne peut se faire que par les potentialités du texte et le tact du compositeur. J'en prendrai un exemple dans le couplet suivant, mis deux fois en musique, par Henry du Mont et Michel Lambert, ce qui témoigne en soi de la considération dans laquelle elle était tenue :

Laisse-moy soupirer importune raison,
 Laisse couler mes larmes ;
 Mes déplaisirs sont doux, mes tourments ont des charmes,
 Et j'ayme ma prison :
 Ah ! puisqu'Amarillis me deffend d'esperer,
 Au moins en expirant, Laisse-moy soupirer²⁷.

L'originalité de ce texte repose sur la reprise du premier hémistiche en deux sens différents : le soupir d'amour au premier vers, l'agonie du « dernier soupir » au sixième. Michel Lambert souligne la reprise par la même musique, mais traduit la nuance par un allongement des temps et par la dernière note du passage : la sensible, dans la première occurrence, semble manifester une hésitation



La tonique, dans la deuxième occurrence, est nettement conclusive.



S'il n'y a sans doute pas travail commun, il y a une sensibilité partagée, que les connaisseurs, comme Bacilly, pouvaient saluer.

Entre admiration sincère et préjugés misogynes, on peut donc reconstituer la logique de la qualité dans la poésie chantée de la seconde moitié du XVII^e siècle. L'accord entre texte et musique nécessitant le recours aux vers libres, la chanson convient particulièrement aux femmes, moins assujetties aux règles strictes de la métrique classique. Cela demande un *génie* particulier, un don de la Nature qui n'est pas sans travail, mais qui parvient à le dissimuler sous une apparente simplicité. Cette dissimulation convient à la modestie naturelle attribuée à la femme : vouloir imiter les hommes est contraire à la dignité d'une dame de qualité. C'est également une manière

de projeter indûment l'opposition des sexes sur le vieux débat de la qualité littéraire entre rythme et métrique, goût et respect des règles, liberté et rigueur.

Un deuxième critère de qualité nous renvoie aussi aux débats de l'époque, sinon aux éternels stéréotypes sur les femmes. Nous le trouvons à nouveau chez Bacilly : il concerne le choix du vocabulaire. Les mots « extraordinaires », ou qui ne sont pas connus, ne conviennent pas à la chanson française, alors que la chanson italienne et la haute poésie s'en accommodent tout à fait. Un musicien, nous confie-t-il, fut effrayé par un texte d'un auteur « assez célèbre pour la Poésie » qui commençait par : « l'amour est un oiseau qui vole / en un moment de l'un à l'autre pôle ». Est-ce la mot « pôle » qui lui aurait paru trop « extraordinaire » pour une chanson ? Il faut tout autant éviter les *e* muets, qui rendraient le texte fade, les paroles ampoulées ou inusitées, les mots rudes, sans pour autant tomber dans les mots plats. Le bon sens doit y prévaloir : il ne faut pas chercher à y briller par une pointe ou une équivoque²⁸. Même consigne dans le *Mercurie galant* : « Comme ces sortes d'Ouvrages sont courts, ils doivent estre polis, & n'avoir point de mots trop rudes pour estre chantez²⁹. » C'est aussi ce que La Févrière aime chez Mme Deshoulières : elle avait « le stile pur, élégant & poli, les expressions heureuses ».

On connaît l'aversion de la poésie classique pour les enflures baroques et les mots pompeux. La simplicité est dans la logique du naturel. Mais elle a un danger : elle lasse vite. La mode passée, Jean-Baptiste Rousseau trouvera chez Mme Deshoulières « une facilité languissante », « une fadeur molle et puérile³⁰ ». Si l'on considère que le XVIII^e siècle mit au contraire à la mode la chanson spirituelle, riche en pirouettes et culminant sur une pointe brillante, on peut, ici aussi, penser que les règles masculines l'ont emporté, reléguant les critères de la chanson féminine au rang de mièvreries.

Bacilly semblait conscient du danger en proposant une poésie plus attentive à la couleur des mots qu'à leur sens. Certains diront « que ces Regles ne font que gesner les Esprits qui seront desormais contraints de s'attacher à des longues & des brèves pour quitter les belles Pensees, & les belles Expressions lors qu'il sera question de faire des Paroles après les Airs³¹. » Après les diatribes contre les précieuses et les femmes savantes, d'ailleurs, les hommes semblent vouloir confisquer le privilège de l'esprit. Fénelon invite, dans l'éducation, à « désabuser les filles du bel esprit » pour éviter qu'elles intriguent et oublient de parler « avec un air de doute et de

déférence³² ». Encenser la naïveté féminine et railler le bel esprit des hommes sont le recto et le verso de la même médaille misogynie.

On en trouve confirmation dans un curieux manuscrit des années 1760, lorsque le nouveau goût l'a emporté. Il s'agit d'un recueil de poésies et de chansons tenu par Mme Choart³³, fille d'un secrétaire du roi et femme d'un receveur général des finances, pour égayer les séjours de sa famille au château de Magny, près de Meaux. Une poésie de convivialité qu'elle prend pourtant la peine de confier à un ami auteur, resté anonyme, qui la commente abondamment dans les marges. Les textes sont majoritairement de Mme Choart, mais son mari et quelques invités peuvent y inscrire leurs contributions. Dans tous les cas, il s'agit d'une production d'amateur, que le critique annoté avec les termes convenus : charmant, plaisant, joli, naturel... Mais il lui arrive de donner un avis plus circonstancié qui, croit-il, flattera son hôtesse : « on ne peut s'ennuyer du style des dames lorsqu'il ressemble à celui-ci, car sans flatterie, celui des hommes n'a pas cette délicatesse cette touche sentimentale. leur Erudition est souvent pezzante. »

Derrière le compliment, on retrouve l'opposition classique entre la femme guidée par son cœur et l'homme maître de sa raison. Le terme « pensée » revient trois fois pour qualifier les rares productions des hommes et une seule fois pour Mme Choart. De fait, assez régulièrement, il lui reproche des inconséquences dans le raisonnement. Et pourtant, lorsqu'elle reconnaît elle-même que « Les hommes seuls ont droit aux ouvrages d'esprit / Je suis femme il est vrai cela fait mon excuse / Sans chercher à briller en rimant je m'amuse », le commentateur anonyme proteste que les femmes ont autant d'esprit que les hommes. C'est tout à son honneur, sans doute, mais c'est reconnaître que la poésie que les femmes ont voulue plus libre, plus simple, plus naturelle est totalement sortie de mode, puisqu'il faut s'en défendre.

Pourquoi cet échec à faire valoir leur conception de la qualité d'une chanson, malgré les efforts des théoriciens ? Peut-être parce que la modestie qu'elles entendent respecter dans les paroles les retient aussi de publier. Toute activité professionnelle est susceptible de dérogeance : les femmes, mais aussi les ecclésiastiques et les grands seigneurs s'abritent par précaution derrière le prétexte du divertissement. La plupart de nos chansonniers ne confient leurs chansons qu'à des revues ou des recueils collectifs, celles qui les publient en livres ne le font que sur les instances de leurs amis ou feignent de se les être fait voler. On connaît l'emportement de Mme de Genlis

contre les préjugés encore vivaces de son temps : « Il est convenu que, même en prenant des passages de leurs ouvrages, on ne doit jamais les citer, et que pour *l'intérêt des bonnes mœurs*, on doit encore moins les encourager, afin de les rendre *aux travaux du ménage* ; car on sent combien il seroit avantageux à la société, de décider une femme qui auroit fait un beau poëme, à tricoter le reste de sa vie, au lieu d'écrire³⁴. »

Ainsi, Mme Choart de Magny n'a jamais dépassé le stade du manuscrit personnel que l'on montre à des amis. Mais elle a eu vingt-deux enfants, dont quatorze morts en bas âge. Toute l'époque classique vivra sur la maxime de Pierre de Chancy : dans une assemblée de gens savants, la jeune fille cherchera à « estre comme incongneue, et escouterà pour apprendre, la veue baissee, pudibunde ou craintive³⁵ ». Si la qualité est devenue masculine, c'est par l'écrasante majorité des productions publiées.

3. LES DOMAINES RÉSERVÉS

La troisième approche — après la quantité et la qualité — sera sociologique. Il faut en effet reconnaître que les thèmes les plus fréquents dans les chansons de l'époque — l'amour, le vin, la satire — égratignent la conception alors intransigeante de la pudeur féminine. L'amour ? Une femme ne peut se déclarer la première. Le vin ? Le spectre de l'ivrognesse n'est pas loin. La satire ? La femme doit être douce et modeste. Prendre la parole dans un de ces domaines comporte des risques ou doit s'entourer de précautions.

Notons d'abord que l'époque où se développe la chanson féminine correspond à un temps d'instabilité politique dont profitent les femmes pour revendiquer quelques libertés. De grandes figures féminines émergent sous la Fronde, en particulier dans son troisième acte, qu'on appela la Fronde des princes. Au-delà de l'image d'Épinal de la Grande Mademoiselle faisant tirer au canon sur les troupes de son royal cousin, Sophie Vergnes a pu parler d'une « révolte au féminin » pour une quinzaine de femmes qui prennent parti par leurs discours, leur argent, leur action diplomatique³⁶. Comment s'étonner que la satire féminine naisse à cette époque, avec une virulence que ne démentirait pas la chanson masculine ? Cela commence dans le petit peuple : un recueil de 1649 conserve une « Chanson des Barricades de Paris,

composée par six Harangeres » réunies avec une marchande de sel pour boire un coup et discuter des affaires du temps

Six vendeuses de pois[s]on, (bis).

Ont composée [*sic* !] la Chanson, (bis).

Des Barricades dernieres,

Lere-la, lere-lenlere,

Lere-la, lere-lenla

Comme ensembles [*sic* !] elles beuuuoient, (bis).

L'vne à l'autre se disoient [*sic* !], (bis).

Parlons vn peu des affaires,

Lere-la, &c.

Vne vendeuse de sel, (bis).

Dit que Monsieur de Broussel, (bis)

Nous estoit fort necessaire,

Lere-la, &c³⁷.

Bien sûr, on ne peut exclure que l'attribution à des femmes constitue un artifice littéraire, mais les manuscrits comme les mémorialistes connaissent bien ces satiristes féminines, dont ils parlent selon leur sensibilité avec admiration ou mépris. Elles sacrifient surtout à la grande mode de l'époque : l'épigramme chantée, qui ruine la réputation de leurs victimes. Elles n'hésitent pas, pour cela, à l'allusion égrillarde ou scatologique.

La plus redoutable à ce jeu est Mme la Duchesse, Louise-Françoise de Bourbon, qui prit ce titre après son mariage avec le petit-fils du Grand Condé. Saint-Simon la surnomme « la sirène des poètes », parce qu'elle charme par ses chants, mais se révèle mortelle pour ceux qui les écoutent et n'épargne pas même ses proches. Elle était, nous dit-il, « féconde [...] en chansons les plus cruelles dont elle affublait gaiement les personnes qu'elle semblait aimer et qui passaient leur vie avec elle. » Elle partage cette passion avec la marquise de Bouzols, qui « ne faisait pas moins de chansons bien assénées qu'elle », et qui n'hésita d'ailleurs pas à chançonner son amie³⁸. L'une était fille légitimée de Louis XIV, l'autre nièce de Colbert. Elles pouvaient se permettre des écarts qui eussent été fatals à de moins bien nées. Elles ne

furent pas épargnées pour autant. Ce qui nous intéresse pour notre propos, c'est leur rapport à la féminité dans le regard de leurs contemporains. Mme de Bouzols, nous dit Saint-Simon, était « déjà fort montée en graine et très laide » quand elle épousa un marquis, à vingt-cinq ans, faute d'avoir séduit un duc. La laideur revient périodiquement dans la description de nos chansonnières, et les éloigne explicitement de l'idéal féminin. En quoi cela intéresse-t-il de savoir que Mme de Villedieu n'était « pas belle » ? Sinon à montrer qu'elle « ne possédait pas tous les avantages de son sexe, mais en récompense, elle possédait tous ceux du nôtre³⁹ ». On en conclut que le talent littéraire est masculin et que la femme doit se contenter d'être belle — deux mufleries pour le prix d'une.

La laideur physique ne fait d'ailleurs que matérialiser la laideur mentale. La duchesse de Bourbon, s'il faut en croire Saint-Simon, était « méprisante, moqueuse piquante, incapable d'amitié et fort capable de haine, et alors, méchante, fière, implacable. » La chanson est son arme d'assaut et le vocabulaire devient militaire : lorsqu'elle chanssonne la princesse de Conti, celle-ci est au désespoir de n'avoir « pas les mêmes armes⁴⁰ ». La femme n'est pas guerrière. Mme de Saintonge elle-même, à la verve parfois caustique, reproche à sa muse de ne pouvoir répondre à des propos railleurs :

Pour l'attaquer votre ardeur étoit vive
Les armes à present vous tombent de la main,
Et votre caquet féminin
N'est pas propre à la deffensive.

La femme ne peut donc se risquer dans le domaine de la satire sans renoncer à son sexe. Selon une anecdote tardive et douteuse, Louis XIV aurait surnommé sa fille, Mme la Duchesse, « la muse merdeuse » et lui aurait défendu de composer des chansons sous peine de ne plus paraître en sa présence⁴¹. Lorsqu'elle meurt en 1743, la chanson satirique n'est déjà plus pratiquée par les femmes.

Dans le deuxième domaine de prédilection de la chanson, la chanson à boire, le paysage est un peu différent. Quoique avec prudence, la production féminine n'est pas négligeable non plus au XVII^e siècle⁴². La championne en la matière est Mme de Saintonge. Sur les 98 chansons qu'elle a publiées, près de la moitié (46) sont des chansons bachiques. En revanche, il n'y a qu'un seul *poème* d'inspiration bachique sur

les 280 du recueil. La poésie non chantée est en effet réservée à des sujets plus sérieux, le plus souvent des épîtres versifiées. Au XVII^e siècle, la femme qui boit commence à faire scandale, mais il n'est pas rare d'en croiser dans la meilleure société. La marquise de Richelieu s'enivre seule, la duchesse de Bourbon avec ses filles ; Mme de Berri sirote de l'eau-de-vie ; Mme de Montespan tient aussi bien l'alcool que sa fille, à la différence de Mme de Villedieu ou de la princesse de Conti, qui moururent toutes deux des suites d'une ivresse... Quant à notre chansonnière, retirée à Savigny, elle « semble avoir mené, suggère François Moureau, [...] une vie mondaine qui s'acheva dans la convivialité de la bonne société des environs de Dijon, où elle célébrait, avec une crânerie peu habituelle dans la littérature féminine du temps, les prestiges de Bacchus et de “Vénus cabaretière⁴³”. »

Pourtant, à la même époque, les moralistes commencent à dénoncer cette pratique⁴⁴. Comment dès lors concilier joie de vivre et bonne réputation ? Par le personnage mis en scène. La *cantologie*, discipline créée en 1995 par Stéphane Hirschi, a introduit les termes de *canteur* et *cantrice* correspondant au *narrateur* et à la *narratrice* du récit⁴⁵. En l'occurrence, on se rend compte que sur les 46 chansons bachiques de Mme de Saintonge, 39 sont à la première personne, mais il n'y a qu'une seule *cantrice* qui, d'ailleurs, ne boit pas, mais adresse des reproches à son amant buveur. Dans l'écrasante majorité, le buveur est masculin (22 chansons) ou d'un sexe indéterminé (16 chansons). Celle qui n'a pas honte de boire en compagnie ne met donc en scène aucune femme qui boit. Lorsqu'elle chante, elle s'agrège à une communauté masculine, ce qui explique le nombre important de *canteurs* de sexe indéterminé, le plus souvent englobés dans un « nous » collectif. Pour autant, les femmes peuvent boire dans les chansons de Mme de Saintonge, mais à la troisième personne, donc si elles ne sont pas *cantrices* :

Ah que j'aime Catin !
Sa belle humeur m'enchanté ;
 Elle aime comme moi le vin,
Elle s'enivre, elle rit, elle chante,
Son nez est de la couleur
De cette divine liqueur ;
A tout moment mon ardeur renouvelle
Pour son aimable museau,

Je suis charmé de l'air qu'on respire auprès d'elle,
Je croi toujours être auprès du tonneau⁴⁶.

À l'inverse, dans la chanson d'amour, les *cantrices* sont à égalité avec les *canteurs* (16/32 = 50 %). Il y a donc bien une spécificité de la chanson à boire.

Voilà qui nous introduit dans le troisième domaine de la chanson légère : la galanterie. La chanson d'amour s'écrit le plus souvent à la première personne et la fille ne peut décemment se déclarer à un garçon. Les chansonniers ne manquent pas de s'en plaindre, comme Élisabeth Dreuillet, femme d'un président aux enquêtes d'un Parlement de Toulouse.

Impitoyable loi d'un sexe malheureux,
Devoir cruel qui m'oblige au silence
Que tu me fais souffrir de tourmens rigoureux !
Tircis se plaint de mon indifférence.
Hélas que ce berger a peu d'expérience !
S'il savait lire dans mes yeux,
Il verrait bien qu'il est plus heureux
Qu'il ne pense⁴⁷.

On peut s'étonner que le recours au *canteur* ne soit pas aussi systématique que pour les couplets bachiques. En fait, et toujours chez Mme de Saintonge, la différence est nette entre poésies et chansons. Les protagonistes des poèmes d'amour écrits à la première personne du singulier sont des hommes à 80 % (34/43), alors que dans les chansons, *canteurs* et *cantrices* sont en stricte égalité (16/32). L'expression de l'amour au féminin semble donc plus facile dans les chansons que dans les poèmes, étant entendu que les personnages sont conventionnels (bergères), ce qui interdit toute identification de la *cantrice* à l'autrice.

D'autres conventions doivent alors intervenir pour ménager la pudeur féminine, en général par l'allusion et le sous-entendu. Pour Renate Kroll, l'évocation « allusive, tempérée et cachée du désir » serait même plus puissante que l'aveu franc. « Par le biais de la pudeur, d'un pseudo-camouflage, le désir amoureux se révèle de façon beaucoup plus efficace que par l'expression directe et par là même vidée de son érotisme. » Elle a étudié ce phénomène chez Mme de la Suze, qui utilise le code des

convenances « afin de conférer à son propre désir d’accomplissement de l’amour, une force d’expression plus précise et plus intense⁴⁸. »

Notons que ce respect de la sacro-sainte pudeur féminine semble plus important dans les œuvres de la comtesse de la Suze que dans son cercle privé, où elle peut se défendre directement. Elle était sévèrement jugée par ses contemporains pour une conduite pour le moins insouciant, du moins pour une femme à cette époque. Elle s’en excusait en disant que si on l’avait mariée comme elle l’eût voulu, elle n’aurait pas fait ce qu’elle fait⁴⁹. Aveu d’autant plus douloureux qu’il s’accompagne de celui d’une triste indifférence aux aventures sexuelles : « Vois-tu, ce n’est point ce que tu penses ; ce n’est que pour taster, pour baiser, pour badiner ; du reste, je ne m’en soucie point. Mon mary me le fit douze fois ; c’estoit comme s’il l’eust fait à une busche. » On perçoit en tout cas une nette différence entre les deux sociabilités : le cercle restreint des amis, à qui l’on peut expliquer sa conduite, et celui, plus large, des lecteurs, qui ne fera preuve d’aucune indulgence.

4. UNE SPÉCIFICITÉ FÉMININE ?

D’ailleurs, de rares audaces peuvent se trouver sous couvert de bergerie. Dans une chanson de mademoiselle Certain, la *cantrice*, pressée par l’Amour de donner de l’espoir à son amant, demande en compensation de pouvoir inspirer à tous les hommes de tendres sentiments.

S’il est ainsi, ie te jure
D’inspirer en mille lieux,
Dedans l’ame la plus dure,
Des sentimens amoureux⁵⁰.

Et dans le domaine sentimental, voire sexuel, les chansons de femmes ont parfois d’étonnantes hardiesses, en particulier lorsqu’il est question des hommes. C’est sans doute la partie la plus originale de leur production, qui offre un autre regard sur l’époque classique. Ce sera ma quatrième interrogation : y a-t-il, et dans quel cas, une spécificité de la chanson féminine ?

On peut d'abord penser aux poèmes qui s'en prennent, et cruellement, à ces messieurs. La princesse de Conti raille ainsi les hommes qui barbouillent les murs de graffitis phalliques prétentieux :

Ô la malheureuse canaille
Ce ne sont que traîtres maudits
De les peindre de si grande taille
Et de les avoir si petits⁵¹.

D'un couplet narquois, mademoiselle d'Orléans renvoie dans ses buts le maréchal de Turenne qui voulait la marier malgré elle au roi du Portugal.

Rien n'égale son adresse,
Vous verrez si je dis vrai,
Il mariera la princesse
De même qu'il prit Cambrai⁵²

Il venait effectivement de souffrir un cinglant échec militaire devant cette ville.

De Mme la Duchesse, dont la verve ordurière choquait son royal père, on imagine ce qu'elle peut penser des hommes. Mariée par ordre du roi à l'âge de douze ans, elle adresse à son mari, sur l'air des *Folies d'Espagne*, les « doux soupirs qui partez de mes Fesses » — et ce n'est pas son pire couplet⁵³. Quant à Mme Deshoulières, selon l'abbé Adrien Baillet, « la bienséance devoit la porter à mettre des bornes plus étroites à certaines libertés qu'elle a prises, & qui ne s'accordent point parfaitement avec la pudeur du sexe. » Il vise en particulier une chanson qu'on lui attribuait alors sur l'abbé Testu, qui avait tenté de la séduire en lui dévoilant ses attributs prêts à l'emploi.

L'aventure est trop ridicule,
Pour ne la pas faire savoir ;
Il montrait, à Dame incrédule,
Sa chandelle, & la faisoit voir
Sans s'émouvoir, sans s'émouvoir,
La follette tira sa mule,
Et la fit servir d'éteignoir⁵⁴.

Cette chanson ne fut publiée qu'après sa mort, dans l'édition de ses œuvres de 1724, mais circulait auparavant de bouche à oreille ou sur manuscrit. « Elle est très plaisante et un peu trop gaillarde pour une dame, estime l'abbé Bouhier. Mais celle-ci n'était pas trop scrupuleuse⁵⁵ ». Pour un homme, elle eût paru bien fade ! L'attribution est aujourd'hui contestée, mais le scandale fut grand à l'époque et Mme Deshoulières la paya d'une séance houleuse lorsqu'une de ses épîtres fut lue à l'Académie⁵⁶.

Ce qui est frappant, concernant ces chansonniers, c'est que cela ne les a pas empêchées — malgré des incidents somme toute secondaires — d'être connues et reconnues, parfois internationalement, et d'obtenir de réels honneurs. Une « célèbre chanson » de Marie-Blanche Ithier, fille du compositeur Louis de Molliet, « a été chantée dans toute l'Europe ». Il ne nous en est resté que le refrain, « Tout le long de la Rivière⁵⁷ ». Leurs œuvres (poétiques) sont lues à l'Académie française, couronnées par l'académie des jeux floraux de Toulouse. Ces femmes audacieuses sont accueillies à l'académie des Ricovrati de Padoue (Mme de Bretonvilliers, Mlle de la Force, Mlle Bernard, Mlle Chéron, la comtesse de Murat, Mlle Deshoulières, Mme Le Camus de Melson⁵⁸...), une des rares académies alors ouvertes aux femmes... La réputation n'entache pas trop les honneurs. Cela ne semble plus possible un siècle plus tard.

Au XVII^e siècle, pourrait-on résumer, les académiciennes écrivent des couplets bachiques. Au XVIII^e, ceux-ci sont réservés aux chanteuses populaires, comme la célèbre Fanchon la vielleuse à laquelle la tradition attribue la chanson encore du répertoire estudiantin « Elle aime à rire elle aime à boire ». On sait qu'à l'époque, ces musiciennes ambulantes sont des femmes « jeunes et assez gentilles, qui viennent chanter pendant le repas des chansons gaillardes. Elles savent aussi se prêter avec complaisance et rendre, à bon marché, tous les petits services dont un galant homme peut avoir besoin⁵⁹. » Le domaine de la chanson gaillarde est désormais fermé aux femmes honnêtes.

Un exemple de transition pourrait être celui de Mme Choart de Magny, que j'ai évoquée tout à l'heure. Son manuscrit, dans les années 1760, contient quelques chansons ou poèmes assez lestes. Le premier s'attire un commentaire pincé, mais tolérant : « L'auteur femelle de tout Ceci avoit sans doute lû le Stile Burlesque d'un roman de Scarron, qui est assez bien imité. et supportable parce que dans le Stile

epistolaire ». Le second n'éveille qu'une remarque de détail sur un vers anodin. Il s'agit d'une chanson sur une nonette quittant son couvent pour cautériser son postérieur blessé. Je pense qu'un auteur masculin aurait conclu sur la pirouette verbale qui ponctue l'opération : elle s'en retourne avec « un cul tout neuf, quoique brûlé. » Et railleurs d'applaudir. Mais nous sommes à peine au tiers de la chanson. La seconde partie raconte l'accueil réservé à Magny à la convalescente, qui est en fait la belle-sœur de l'hôtesse⁶⁰. Celle-ci présente son château comme une abbaye de Thélème, en dix couplets qui paraîtraient bien mièvres pour notre sensibilité moderne. L'opération délicate devient dès lors un prétexte tout à fait anecdotique pour vanter la vie de château. C'est désormais la place réservée à la dame dans la chanson française : celle de chansons de convivialité. Restreinte à célébrer le quotidien, la chanson féminine s'étiole peu à peu.

On ne trouve de rares accents de sincérité que telle chanson de mademoiselle Desgranges âgée de douze ans, se plaignant de son couvent :

« Comment peindrons-nous le Couvent ?
Les épines sont sous les roses,
On n'y goûte aucun agrément :
Comment peindrons-nous le Couvent ?
On s'y déplaît infiniment,
Nous pouvons dire en toutes choses :
Comment peindrons-nous le Couvent ?
Les épines sont sous les roses⁶¹. »

On peut également apprécier un piquant « Portrait des Maris » de la marquise de la Ferrandière...

Sitôt que du mariage
Le lien sacré l'engage,
Plus de vœux, pas un hommage ;
Plaisirs, talents, tout s'enfuit ;
En vertu de l'Hyménée,
Il vous gronde à la journée,
Baille toute la soirée,
Et Dieu sait s'il dort la nuit⁶².

Quant à l'autre terrain privilégié des chansonniers au XVIII^e siècle, la chanson pieuse, elle n'offre guère plus d'occasion de briller par la verve de l'écriture. Les noëls se suivent et se ressemblent mornement.

Que s'est-il donc passé au XVIII^e siècle pour que les femmes soient petit à petit exclues du domaine de la chanson ? D'abord, le triomphe de la chanson d'esprit. On se souvient que l'esprit avait été expressément écarté des airs sérieux à la mode au XVII^e siècle. Ce fut le piège des parolières. Leurs productions, avec le temps, ont paru fades⁶³. Et la mode, passant aux chansons spirituelles, a favorisé les grands chansonniers de l'époque — Boufflers, Lattaignant, Vadé, Collé, Laujon, Ségur...

Les péripéties de la vie quotidienne qui pimentaient encore les chansons de Mme Choart de Magny semblent même trop osées pour la production féminine. Un curieux exemple nous est donné, à la fin du siècle, par l'album commencé en 1798 par Pauline Lagarde-Bonnay⁶⁴. Sa famille en est fière — en 1804, elle fait allusion à une amie à qui son mari a prêté le recueil à son insu. Pourtant, on n'y trouve que des bouquets pour les étrennes ou les fêtes patronales, que l'on feuillette avec la même curiosité qu'un album de photos ou un fil de selfies sur Instagram. L'usage semble en être identique : il s'agit de figer l'instant dans l'intemporalité de l'insignifiance. On ne peut juger ces vers avec nos critères du XXI^e siècle. À un tel degré d'indigence, il ne peut s'agir que d'une volonté délibérée — « Je ne compose que des riens ; / Vouloir plus, ce serait folie ! » (3 germinal an 7). D'autant que Pauline est aussi compositrice et que dans son seul recueil publié, elle choisit avec goût des romances d'auteurs... masculins⁶⁵. Elle s'est volontairement restreinte, dans sa production, aux bagatelles permises à son sexe.

On chercherait en vain dans ses productions une pensée originale, ou ne fût-ce qu'un renseignement biographique précis⁶⁶. Tout est parfaitement lisse. Les chansons écrites pour les étrennes de 1800 pourraient tout aussi bien convenir pour celles de 1805, celles pour le mariage de sa sœur conviendraient aussi bien pour celui d'une amie ! À tel point qu'une chanson écrite pour la fête d'un Jean est adaptée pour celle d'une Louise. Les chansons fêtant sa mère ne changent que de cadeaux. « Pour ta fête je t'offre un temple à l'Amitié » (1790) ; « Je viens offrir à ta bonté / De mes vœux l'hommage sincère » (1795), « Et je viens t'offrir en ce jour / Un tribut de

reconnaissance » (1796), « Je viens au nom des plus doux nœuds / Te présenter une Immortelle » (1797)...

En fait, il s'agit de célébrations plus que de chansons. On fuit toute anecdote. On témoigne de l'amitié et des vertus stéréotypées du sujet. Sentiment conforté par la fréquence d'une structure métrique identique (couplets d'octosyllabes à rimes alternées) et le retour des mêmes timbres, voire des mêmes chevilles (« Ô toi ! ») !

Qu'en dire ? Sinon ce que loue sa voisine : ce recueil « peint si bien son cœur / Et lui fait tant d'honneur » : le talent se mesure désormais à la sincérité et à l'honnêteté. Le recueil se poursuit sur cinquante-huit ans, de façon vertigineuse. Avec de nouveaux amis, les occasions de fêter se multiplient. Avec les naissances, les intervenants se multiplient aussi. En revanche, les sujets s'épuisent et se résument vite au retour annuel des fêtes et des chansons qui les célèbrent — « Pour vous fêter / Je compose une chansonnette », « Au doux plaisir de te chanter / Cher papa je m'apprête », « De votre fête / Je veux chanter l'heureux retour »... La variété des timbres est aussi en chute libre. Quant au vocabulaire, il se réduit à quelques mots clés, amitié, sincérité, sentiment, bonheur, chérir...

Vertigineuse aussi cette traversée du demi-siècle le plus tourmenté de l'histoire de France (1789-1847) sans qu'il y ait la moindre allusion à l'actualité⁶⁷, ni que transparaissent la violence du temps⁶⁸, ni bien sûr une opinion. Comme s'il fallait maintenir un rêve de félicité béate dans un Paris en plein tourbillon...

Tel est le ton général des recueils de compliments de l'époque. L'un d'eux, en 1812, déplore que certains recueils ignorent la « nécessité de prêter au langage du cœur, le charme et la vivacité de l'esprit⁶⁹ ». Cette opposition doit être retenue : Pauline Lagarde veut montrer la sincérité des sentiments, l'esprit serait pour elle un artifice : « Daignez sourire à mon langage, / Car c'est celui du sentiment » (p. 182). « Du sentiment je suis la Loi, / Quand l'esprit ne sait plus que dire / Le cœur parle toujours pour toi. » Ce refus de l'esprit dans les productions féminines, qui doivent laisser parler le sentiment, accentue la mièvrerie des chansons. Hérité du XVII^e siècle, il finit par constituer, aux yeux mêmes des critiques féministes modernes, le cachet de la chanson féminine. Ce qu'écrit Mag Bogin à propos des femmes troubadours s'appliquerait aussi bien à Pauline Lagarde : « Le langage est direct, sans ambiguïté et personnel. [...]. À l'opposé des hommes, qui élaboraient une vision poétique complexe, les femmes faisaient état de leurs sentiments intimes. C'est cela qui

confère aux poèmes féminins cette nuance d'immédiat qui les apparente davantage à des journaux intimes qu'à des constructions rigoureusement élaborées, encore que nombre d'entre eux témoignent d'une belle maîtrise artistique⁷⁰. »

Dans cette éviction des femmes de la chanson à la mode au XVIII^e siècle, sans doute peut-on aussi incriminer l'apparition des sociétés chantantes, qui se réunissent d'abord dans des tavernes, et réservées, explicitement ou non, à des hommes. Le premier Caveau, fondé vers 1730, ne pensa sans doute pas à interdire les femmes, mais aucune n'est citée parmi ses membres, pas plus que dans le deuxième. Seul le *Caveau moderne*, en 1808, reconnaît par une note de bas de page qu'« On n'admet jamais de femmes aux dîners du *Caveau*⁷¹ », mais la règle n'a pas besoin d'être écrite. Aussi, l'embarras est grand lorsqu'en 1834 Élisabeth Fleury se présente à la Lice chansonnière. Elle ne sera admise que sur un mauvais mot : « Messieurs, acceptez-moi, *je suis un bon garçon* et il n'y aura qu'un *camarade* de plus parmi vous⁷² ». Le XIX^e siècle regarde en effet d'un œil un peu plus indulgent la production féminine. Témoin peut-être le premier article historique paru sur « Les femmes chansonnières sous Louis XIV », en 1834, par Philarète Chasles⁷³.

Les conditions de ce timide renouveau se mettent en place à la fin du XVIII^e siècle. Sans développer ce point, on peut signaler l'apparition de revues accueillant les chansons, qui se multiplient dans les années 1780 et qui donnent aux auteurs amateurs de nouveaux débouchés⁷⁴ ; la mode de la romance, présentée comme un genre féminin et qui tentera effectivement les parolières⁷⁵ ; la révolution française, qui donna aux deux sexes un élan patriotique qui s'exprima par la chanson⁷⁶. De grandes parolières connaissent alors un succès qu'elles n'avaient pas eu depuis les salons du siècle précédent : la baronne de Bourdic-Viot, Fanny de Beauharnais, Adélaïde Dufrenoy, Victoire Babois, Marie-Victorine Perrier, Mme Beaufort d'Hautpoul, Constance Pipelet (Constance de Théis, princesse de Salm)... ont connu à la fin de la royauté, sous la révolution, puis l'empire et la restauration un succès considérable. C'est sur cette note d'espoir que je conclurai cet aperçu. Les femmes, à l'époque classique, ont fait leurs preuves dans tous les genres pratiqués par les hommes, mais leurs chansons sont très rares parce que le tabou social et la crainte de perdre leur réputation étaient trop pesants. Elles ont alors exercé leur talent dans les chansons de sociabilité, qui sont sorties de mode au XVIII^e siècle, les condamnant un peu plus au silence. Mais les rares qui se sont lancées dans la chanson spirituelle nous ont laissé,

presque par hasard, de petits chefs-d'œuvre qui n'ont rien à envier aux productions masculines. Je n'en prendrai pour exemple que ces deux couplets de Mme du Deffand. Ils ont été retrouvés dans les papiers de Mlle de Lespinasse, qui en avait gardé une copie :

Le ver à soie est, à mes yeux,
L'être dont le sort vaut le mieux.
Il travaille dans sa jeunesse,
Il dort dans sa maturité ;
Il meurt enfin dans sa vieillesse
Au comble de la volupté.

Notre sort est bien différent,
Il va toujours en empirant.
Quelques plaisirs dans la jeunesse,
Des soins dans la maturité,
Tous les malheurs dans la vieillesse,
Puis la peur de l'éternité⁷⁷ !...

Annexe 1 Statistiques

L'approche statistique n'est qu'indicative, les différences de documentation, d'anonymat, de genre, de niveau de professionnalisation... étant trop importantes pour tirer des conclusions définitives de la comparaison (voir ci-dessous).

	XVII		1780-1789		1866		1968	
	Nb	%	Nb	%	Nb	%	Nb	%
Chansons								
nb total	1715		2304		8564		1525	
anon.	1125		198		105		0	
sexe indét.	25,5		0		131		8,5	
Base	564,5	100	2106	100	8328	100	1516,5	100
hommes	492,5	87,25	2025	96,15	8127	97,59	1332,17	87,85
femmes	72	12,75	81	3,85	201	2,41	184,33	12,15
Auteurs								
nb total	180		548		1055		509	
sexe indét.	10		0		106		8	
Base	170	100	548	100	949	100	501	100
hommes	148	87,06	498	90,88	886	93,36	425	84,83
femmes	22	12,94	50	9,12	63	6,64	76	15,17
Productivité								
Max (h)	63,5		41		263		41,34	
Max (f)	21		7		30		18	
Moy. (h)	3,33		4,07		9,64		3,13	
Moy. (f)	3,27		1,76		3,2		2,43	

Pour le XVII^e siècle, j'ai utilisé le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* de Bertrand de Bacilly (Paris, Ballard, 1661) et les *Livres de différents auteurs* » publiés chez Ballard de 1658 à 1694, dans la recension qu'en a donnée Anne-Madeleine Goulet dans *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004. Les nombres de chansons ne sont pas entiers du fait qu'un certain nombre de couplets ont été ajoutés par des auteurs différents, sans qu'il soit toujours possible de délimiter le nombre de couplets attribuables à

tel ou tel auteur. Le nombre important de chansons anonymes biaise fortement les résultats, mais l'anonymat étant plus fréquent chez les femmes, les forts taux de parolières sont significatifs. Cependant, la publication de recueils personnels de la part de plusieurs d'entre elles a facilité les identifications, ce qui peut également fausser l'interprétation des résultats. Il est à noter que les auteurs ne sont pas des professionnels et que les airs contenus dans ces recueils ne reprennent qu'une petite partie du répertoire, celui de l'air sérieux.

Pour le XVIII^e siècle, j'ai utilisé les deux principales revues de chansons, les *Étrennes du Parnasse* et l'*Almanach des Grâces*, dans la période 1780-1789 où le nombre de revues spécialisés et le nombre de recueils se multiplient. Même lorsque les auteurs sont anonymes (ou désignés par leur initiale), leur sexe est déterminé par leur titre (Mme D.L.H., comtesse T., ou simplement « Une dame »), ce qui rend plus fiables les résultats sur ce point.

Pour le XIX^e siècle, j'ai utilisé le premier répertoire de la SACEM, *Extrait du catalogue général des œuvres de chant*, publié en 1866. Il s'agit d'un extrait du répertoire disponible à une année donnée, à l'usage des agents chargés de traiter avec les théâtres. Les professionnels y sont probablement privilégiés sur les auteurs occasionnels, qui y figurent cependant pour une partie de leur production. Il s'agit d'œuvres chantées par les interprètes vivants : les paroliers peuvent être anciens, voire très anciens (on y trouve Ronsard), mais le répertoire récent est privilégié. Je n'ai dépouillé que la partie consacrée aux chansons, romances, chansonnettes, et non celle des livrets d'opéras, opéras comiques, ballets... Certains extraits du répertoire théâtral lyrique sont bien chantés séparément, mais dans ce cas, ils sont également répertoriés dans la première partie, ce qui fausserait les résultats. Les initiales et prénoms épiciènes ont été écartés (colonne « sexe indéterminé »). Les femmes publiant sous pseudonymes masculins sont identifiées dans le catalogue par le titre de « Mme » ou « Mlle ».

Pour le XX^e siècle, j'ai utilisé le catalogue de la B.n.F., interrogé sur les fiches contenant l'expression « paroles de » dans l'univers « musique » et pour la période « 1968 ». Cette date a été choisie non seulement pour sa valeur symbolique, mais aussi pour le nombre important de chansons publiées cette année (sous forme de partition ou d'enregistrement). Elles peuvent avoir été composées dans les années qui précèdent, mais de façon beaucoup moins espacée que dans le répertoire de la SACEM (un 33 tours peut accueillir des chansons composées dans les deux ou trois ans qui précèdent, rarement plus, sauf pour la reprise de chansons du répertoire). Le sexe des auteurs est spécifié dans la notice du catalogue. Chaque texte écrit en collaboration a été divisé par le nombre d'auteurs, ce qui explique les décimales.

Annexe 2.
Mme Choart de Magny, [Le cul brûlé]

Claude-Louise-Catherine Bronod (née en 1726), épouse de Louis Choart, seigneur de Magny Saint-Loup, « De madame Choart à madame Cornillon, qui était sortie de son couvent », chanson sur l'air « Réveillez-vous belle endormie », ca 1760, coll. J.C.B., ms. 2-18-048, p. 127-129 (orthographe et ponctuation modernisées)

1. Une nonnette bernardine
Qui manquait par le fondement
Pour consulter la médecine
Sortit un jour de son couvent.

2. À Paris elle vient bien vite,
Espérant trouver guérison.
Dans l'instant qu'elle arrive au gîte,
Veut montrer son cul sans façon.

3. D'abord, un enfant d'Esculape
À son secours est appelé,
Qui, mordant bien vite à la grappe,
Dit : « Votre cul sera brûlé. »

4. Elle y consent et se prépare
À lui laisser brûler son cul,
Puisque c'est ainsi qu'on répare
Un fondement presque perdu.

5. Après avoir souffert la gêne
Que le diable fait au damné,
Elle a pour le fruit de sa peine
Un cul tout neuf, quoique brûlé.

6. Pour avoir guérison parfaite
Elle laisse là le couvent
Et choisit pour lieu de retraite
De Magny le séjour charmant.

7. La règle de ce monastère
Est une entière liberté.
On ne cherche en tout qu'à lui plaire,
Qu'à lui donner de la gaîté.

8. L'on ne voit point de querelle
L'on y vit de bonne amitié,
C'est à qui montre plus de zèle
Pour plaire à la communauté.

9. Pour l'obéissance à l'abbesse,
Elle s'accomplit aisément :
« Buvez, chantez, riez sans cesse »,
C'est son premier commandement.

10. La pauvreté n'est en usage
Que lorsque l'on est dans son lit :
L'employer là, c'est être sage,
Car on n'a pas besoin d'habit.

11. La chasteté, c'est un mystère
Que personne ne doit toucher :
Chacun sait bien ce qu'il doit faire,
L'on risquerait trop d'en parler.

12. Si de ce gentil monastère,
La règle vous plaisait ma sœur,
Restez-y, c'est ce qu'il faut faire
Pour augmenter votre bonheur.

13. Ne craignez point qu'on vous en chasse,
Nous n'aimons point le changement.
Notre cœur vous marque la place
Que vous avez dans le couvent .

14. Si l'abbesse de Fonteville
Voulait bien ici se cloîtrer,
Elle reprendrait sur sa fille
Droit de supériorité.

15. Nous obéirons sans contrainte
À son moindre commandement :
Tout pour amour et rien par crainte,
Notre cœur est notre garant.

Copyright © 2021 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jean Claude Bologne, *Les chansonnières des temps classiques (XVII^e–XVIII^e siècle). « Un excellent chansonnier » — « une aimable chansonnière » : la qualité a-t-elle un genre ?* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021. Disponible sur : <www.arllfb.be>

¹ En 1951, Raoul-Arnaud, directeur du théâtre de Dix-heures, cherche à renouveler ses spectacles. Il embauche, explique un journaliste, « un chansonnier et — *rara avis* — une chansonnière à leurs premiers balbutiements. » Y.G., « Courrier théâtral : Au théâtre de Dix-heures », in : *France Illustration*, n° 396, 16 mai 1953, hors-page final. Yves Gandon était alors chroniqueur théâtral à *France Illustration*. Il est sans doute l'auteur de cet article. Bien sûr, à l'époque comme aujourd'hui, les chansonniers ne désignent pas tous les artistes composant les paroles de leurs chansons, mais essentiellement les auteurs de chansons humoristiques, en particulier sur l'actualité. L'oiseau rare qu'il a déniché est en l'occurrence Anne-Marie Carrière, plus connue comme auteur de sketches, mais dont certains textes ont été mis en musique par Claude Rolland.

² Jean Loret, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Lettre XVI, samedi 28 Avril 1663, « Orageuze », vv. 255-260.

³ La seule exception que j'ai relevée est Julie-Alphonsine Dumont, dite Théodore Julian (1821-1906), qui, dans les années 1850, cosigne des textes avec son futur mari, Jean-Baptiste Vasseur.

⁴ Les compositrices ont été étudiées de façon plus approfondie par la critique musicale. Voir *Compositrices, L'égalité en acte*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Éditions MF, collection Paroles, 2019 ; Cohen, Aaron I., *International encyclopedia of women composers*, New York, London, R. R. Bowker, 1981 ; musée de la Sacem (<https://musee.sacem.fr>)...

⁵ Émile Mathieu, *Les cafés-Concerts*, Paris, chez les libraires, 1863. La réédition en 1925 est publiée en feuilleton dans *Comedia*, 26 décembre 1925, p. 3.

⁶ Chantal Brunschwig (dite Grimm), dans *Femmes et musiques*, dossier d'Action musicale, n° 18/19, automne 1983, p. 36-43.

⁷ Recherche dans le catalogue de la B.n.F. La situation cependant est différente des siècles précédents (voir remarques en Annexe 1).

⁸ *Grand vocabulaire françois par une société de Gens de Lettres*, Paris : Panckoucke, 1768, t. V, p. 346

⁹ Louise-Adélaïde-Eléonore Guichard, dans *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres & Onfroy, 1780, t. IV, p. 159.

¹⁰ Anne-Madeleine, Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle, Les « Livres de différents auteurs » publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 509 et *passim*. Voir aussi Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'ancien régime*, Paris, H. Champion, 2005 (*Champion*

classiques) ; Myriam Maître, *Les précieuses, Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion 1999 ; Renate Kroll, « La poésie des Précieuses. Un genre nouveau ? », dans *Dix-septième siècle*, n° 254, 2012, p. 73-82.

¹¹ *Œuvres galantes de Mr Cottin tant en vers qu'en prose*, Paris, Loyson, 1665, p. 44.

¹² Pierre Lenet, *Mémoires*, Paris, Foucault, 1826, t. I, p. 143 (Petitot et Monmerqué, *Collection de mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. LIII).

¹³ Goulet, 2004, *loc. cit.*

¹⁴ « Critique sur les deux précédentes livraisons du Mercure galant », *Mercure galant*, 1673, t. IV, p. 266. Ces paroles sont mises dans la bouche d'une dame réclamant des « histoires », mais « toute la Compagnie en demeura d'accord ».

¹⁵ Les hommes sont volontiers raillés, les personnages sont souvent féminins, les sujets (mariages imposés...) en lien avec les problèmes rencontrés par les femmes. De ce fait, le *Mercure galant* est souvent méprisé des doctes pour la « prétendue vanité de son contenu ». Monique Vincent, « Le *Mercure Galant* et son public féminin », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, p. 85 et *passim*.

¹⁶ *Le dictionnaire de l'Académie française*, 1694, t. I, p. 527, *s.v.*

¹⁷ Préface de l'édition de 1725, n.p., fol. [a ix] v^o. Souligné dans le livre.

¹⁸ Voir un exemple dans l'annexe 2. Mais on trouve aussi des corrections sur une voyelle suivie d'un *e* muet non élidé (« recevez je vous prie ce don » > « je vous prie acceptez ce don »), sur la consonne d'appui à la rime (« des inquiétudes qui m'accablent » > « de l'inquiétude qui m'accable »), sur l'accord grammatical et le compte des syllabes (« je vous reconnois a ce trait / vous m'auriez stupéfait » > « Et certes sans ce dernier trait / On seroit surpris tout a fait »)...

¹⁹ Bertrand de Bacilly (1621-1690), *L'Art de bien chanter* (1668), Paris, chez l'Autheur, 1679, p. 117-118. Ce compositeur et maître à chanter, parfois prénommé par erreur Bénigne, a fréquenté les salons parisiens à partir des années 1650 et a recruté de nombreux élèves dans ce milieu.

²⁰ *Ibid.*, pp. 13.

²¹ *Ibid.*, pp. 119-125. Je pense notamment à l'air de Créon (par ailleurs superbe) dans la *Médée* de Charpentier, où le tremblement de terre, les gouffres profonds, l'abîme, le ciel... sont traduits musicalement de cette manière. Ce n'est pas un exemple isolé.

²² *Ibid.*, pp. 119.

²³ « On appelle des *vers libres* [...] ceux qui sont de mesure inégale, meslés de grands & de petits vers, & qui n'observent pas la même intercalation des masculins & des féminins. » Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. II, p. 454, *s.v.* « libre ». *L'Agésilas* de Corneille (1666) est ainsi publié sous l'étiquette « tragédie en Vers libres rimez ». La Fontaine est resté l'exemple le plus fameux de composition en vers libres. Le sens a changé à la fin du XIX^e siècle lorsque le vers s'est affranchi des contraintes métriques classiques. Une distinction a alors été établie entre « vers libre » et « vers libéré », mais les théoriciens n'ont pas toujours été d'accord sur ce que recouvrent les deux termes.

²⁴ « Au lecteur », dans le *Mercure galant*, février 1678 [tome 2], non paginé.

²⁵ M^r de la Fevriere, « Réponse à la Satire contre les Vers irreguliers, employée dans le Mercure du mois d'Avril 1694 », in : *Mercure galant*, février 1695 [tome 2], p. 236-290. Publié la même année dans *Recueil de pièces curieuses et nouvelles, tant en prose qu'en vers*, La Haye, Adriaen Moetjens, t. III, 1, p. 423.

²⁶ *Mercure galant*, tome VI, p. 22. « Chanson dont une Dame de Caën a fait l'Air & les Paroles. »

²⁷ La musique de Michel Lambert est connue par deux versions, une imprimée, à trois voix (*Airs à une, II. III. & IV. parties avec la basse continue, composez par Monsieur Lambert*, Paris, Ballard, 1689, utilisée dans l'exemple analysé), l'autre manuscrite, à une voix (*Recueil d'airs de cour et d'airs à boire à 1 voix et basse ou à 2 voix*, avant 1659, Paris, B.n.F., RES VMA MS-854, p. 242, passage similaire). Cette dernière version a été enregistrée par Marc Mauillon en 2021 (*Je m'abandonne à vous, airs sur des poésies de la Comtesse de La Suze*, Harmonia Mundi, 2021).

²⁸ Bacilly, *Op. cit.*, p. 94-96 et 112-114.

²⁹ « Au lecteur », dans le *Mercure galant*, février 1678 [tome 2], non paginé.

³⁰ Lettre à Brossette, 4 juillet 1730, dans *Œuvres de J.-B. Rousseau*, éd. J.-A. Amar Du Rivier, Paris, 1820, t. V, p. 286.

³¹ Bacilly, *Op. cit.*, avant-propos, n.p.

³² Fénelon, *De l'éducation des filles*, éd. O. Gréard, chap. X, Paris, 1885, p. 108.

³³ Claude-Louise-Catherine Bronod (née en 1726) est fille de Louis Bronod (1637-1766), écuyer, notaire au Châtelet et secrétaire du Roi en la grande Chancellerie. Elle épouse en 1742 Louis Choart, seigneur de Magny (1715-1798), receveur des finances à Bordeaux. Le château de Magny Saint-Loup, près de Meaux, appartient à la famille au moins depuis 1461 et au moins jusqu'en 1831. Il a été démantelé en 1939. Pour la petite histoire littéraire, La Fontaine, invité par Gabriel Choart, y aurait composé « Le coche et la mouche », « Le chat, la belette et le petit lapin », « Les deux pigeons ». Le « Messire Jean Choart » épinglé dans « Le curé et le mort » était le frère du propriétaire, avec lequel La Fontaine avait eu une anicroche (Auguste Rey, ; « La colère de La Fontaine contre Jean Choart », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 32^e année, 1905, p. 86-95).

³⁴ Mme de Genlis, *De l'influence des femmes sur la littérature française*, Paris, Maradan, 1811, p. 60. Souligné dans le texte.

³⁵ *Livre de l'institution de la femme chrestienne* de Juan Luis Vives, trad. Pierre de Changy, 1542 (éd. Genève, 1891, p. 88).

³⁶ Sophie Vergnes, *Les Frondeuses, une révolte au féminin (1643-1661)*, Époques, Champ Vallon, 2013.

³⁷ Seize couplets. *Recueil général de toutes les Chansons Mazarinistes*, 1649, p. 8. Le vieux conseiller Pierre Broussel (1575-1654) fut au départ de la première Fronde (parlementaire). Son arrestation déclencha la journée des Barricades.

³⁸ Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard (*Bibliothèque de La Pléiade*), 1983, t. I, p. 270-271, 188, 263 ; t. III, p. 232... Louise-Françoise de Bourbon (1673-1743), fille de Louis XIV et de Mme de Montespan, titrée mademoiselle de Nantes, devenue Mme la duchesse après son mariage avec Louis III de Bourbon-Condé. Marie-Françoise Colbert de Croissy (1671-1724), nièce de Colbert, épouse de Louis-Joachim de Montaignu, marquis de Bouzols. Sur la première, voir Jacques Bernot, *Mademoiselle de Nantes, fille préférée de Louis XIV*, Paris : Nouvelles éditions latines, 2004.

³⁹ *Recueil des plus belles pièces des poètes François, depuis Villon*, Paris, Prault, 1752, t. V, p. 35. Ce recueil, paru pour la première fois en 1692, a été attribué à Fontenelle. La notice sur Mme de Villeneuve manque dans les éditions originales.

⁴⁰ Saint-Simon, *Mémoires*, *Op. cit.*, t. I, p. 263.

⁴¹ Soulavie, *Mémoires du maréchal-duc de Richelieu*, Paris, Buisson, 1793, t. VIII, p. 57. Soulavie, qui rédige en 1793 des mémoires apocryphes du maréchal de Richelieu, entend discréditer l'ancien régime et multiplie les anecdotes invérifiables. Son témoignage n'est nullement fiable.

⁴² Voir l'analyse nuancée et les exemples réunis par Mariette Cuénin-Lieber dans « Le vin au féminin : Henriette de Coligny, comtesse de La Suze (1623-1673) », dans *Le vin à l'épreuve des sciences humaines. Vin & altérité*, Michel Faure, Sonia Goldblum, Augustin Voegelé (dir.), Reims, Épure (Éditions et presses universitaires de Reims), 2020, p. 191-206.

⁴³ Louise-Geneviève Gillot de Sainctonge (1650-1718), née à Paris, était la femme d'un avocat. Elle se fit connaître par des chansons, des poésies, des comédies, des livrets d'opéra (*Circé, Didon*)... Elle semble avoir fini sa vie en Bourgogne. Voir François Moureau, *La plume et le plomb, Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris : PUPS, 2006, p. 185.

⁴⁴ Voyageant en France en 1665, l'abbé Locatelli témoigne de la honte qu'éprouvent les femmes à boire. Et Furetière, en 1690, estime qu'il n'y a que les harengères et les crieuses de vieux chapeaux qui soient ivrognesses (*Op. cit.* s.v. « yurogne »). Sur tout ceci, voir Jean Claude Bologne, *Histoire morale et culturelle de nos boissons*, Paris, Laffont, 1991, p. 104.

⁴⁵ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008. Le canteur est une « notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du chanteur, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant. »

- ⁴⁶ Louise-Geneviève de Saintonge, *Poésies diverses de Mme de Saintonge*, Dijon, A. de Fay, 1714, t. I, p. 93.
- ⁴⁷ *Essai sur la musique*, *Op. cit.*, t. IV, p. 112.
- ⁴⁸ Renate Kroll, « La chanson des femmes poètes au XVII^e siècle : Mme de la Suze et Mme Deshoulières – une contribution féminine à la poésie chantée », in : Dietmar Rieger (éd.), *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 31.
- ⁴⁹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Monmerqué et P. Paris, Paris, Technener, 1855, t. IV, p. 228-240. Si les noms qu'il cite sont exacts, elle ne semblait pas s'être caché de sa conduite. Le témoignage de Tallemant des Réaux est parfois caricatural, mais il est contemporain des événements qu'il cite et la véracité des fait qu'il rapporte est généralement reconnue.
- ⁵⁰ *Nouvelles Poésies ou diverses pièces choisies, tant en vers qu'en prose de mademoiselle Certain*, Paris, Loyson, 1665, p. 39.
- ⁵¹ Chansonnier dit de Maurepas, Paris, B.n.F., ms fr. 12616, t. I, p. 383. Il s'agit de Louise-Marguerite de Lorraine (1588-1631), non de Marie-Anne de Bourbon (1666-1739) dont il est question par ailleurs.
- ⁵² Maigne, éd. de *Dits et inédits* de Bussy-Rabutin, Quetigny, l'Armançon, 1993, p. 185.
- ⁵³ Les chansons attribuées à Mme la Duchesse ont été réunies par [Claude-Sixte Sautereau de Marsy], *Nouveau siècle de Louis XIV ou Poésies-aneecdotes du règne et de la cour de ce prince*, Paris : Buisson, 1793, t. IV, p. 135-156.
- ⁵⁴ Mme Deshoulières, dans Billardon de Sauvigny, *Parnasse des dames*, t. V, Paris, Ruault, 1773, p. 121 ; Adrien Baillet *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, t. IV, II^e partie (auteurs modernes), Amsterdam : aux dépens de la compagnie, 1725, p. 608.
- ⁵⁵ *Correspondance littéraire du président Boubier*, éd. H. Duranton, vol. VIII, lettres de Mathieu Marais, t. I, 1724-1726, Université de Saint-Étienne, 1980, p. 65.
- ⁵⁶ Antoinette Deshoulières, *Poésies*, éd. S. Tonolo, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 455. Renate Kroll, *Op. cit.*, p. 37-40, juge la chanson « d'attribution douteuse ».
- ⁵⁷ *Mercure Galant*, juillet 1694, p. 97. Marie Blanche Mollier, chanteuse, était la fille du compositeur Louis de Mollier, l'épouse du luthiste et joueur de viole Léonard Henry Ithier, mère de la danseuse Marie-Angélique Ithier et belle-mère du compositeur Charles le Camus.
- ⁵⁸ Timmermans, *Op. cit.*, p. 222.
- ⁵⁹ *Correspondance d'Eulalie ou tableau du libertinage de Paris*, Londres : Jean Nourse, 1785, t. I, p. 84.
- ⁶⁰ Publiée en Annexe 2. Sur l'air « Réveillez-vous belle endormie », *Recueil de chansons*, manuscrit sans doute autographe, coll. J.C.B., ms. 2-18-048, p. 127. La chanson est dédiée à Mme Cornillon. Le frère de Louis Choeat, avait épousé une Cornillon. Une chanson qui lui est adressée l'appelle « ma sœur ».
- ⁶¹ Publié dans *Anacréon en belle humeur*, 1782, septième partie, p. 48. Air des triolets.
- ⁶² Deuxième couplet, publié dans *Étrennes lyriques, anacréontiques*, 1787, p. 241-242. Sur l'air des Trembleurs.
- ⁶³ Billardon de Sauvigny estime par exemple qu'il faut élaguer les « vers de société » des œuvres de Mme des Houllières... (*Parnasse des Dames*, *Op. cit.*, t. V, p. 101).
- ⁶⁴ *Recueil de chansons, Epitres, Elegies &c composées par Madame Lagarde née Bonnay*, manuscrit autographe, Coll. J.C.B., ms. 2-18-024. Marie Françoise Pauline Bonnay, née en 1775, morte le 23 mars 1851, était fille de François Bonnay (ca 1745-1816). Le nom de Bonnay lié au prénom de François ne sont pas rares à Paris à l'époque. Pauline peut être fille d'un avocat (ce qui serait cohérent avec son mariage), d'un capitaine au corps d'artillerie (ce qui semble peu probable), d'un violoniste pensionnaire de l'Académie royale de musique (ce qui serait cohérent avec sa formation musicale) et est en tout cas apparentée à François-Pierre Bonnay, professeur de musique (mort en 1797), dont les filles Julie (épouse Fachot) et Joséphine (épouse Truet) sont citées dans le manuscrit. Elle épouse le 20 pluviôse an VII (8 février 1799) Charles-Alexandre Lagarde (1772-1847), avoué près de la cour d'Appel de Paris. Le manuscrit (dont les chansons les plus anciennes remontent à 1789) est entrepris après son mariage (la page de titre est au nom de Mme Lagarde née Bonnay), mais antérieur au 1^{er} mars 1804 (allusion claire au manuscrit prêté à sa voisine). Il se poursuit jusqu'au 8 octobre 1847. Le couple jouit d'une bonne aisance. Il devient propriétaire, de 1808 à 1814, du château d'Aigremont à Méré. Il perdra trois enfants en bas âge. Le seul survivant, Jules, devient lui aussi avoué à la cour d'appel.

⁶⁵ « Mlle Bonnay » (Lagarde est son nom de mariée à partir de 1799) est l'auteur d'un *I^{er} Recueil / DE XII ROMANCES / ou Airs / Avec Accompagnement / De Piano-Forte ou Harpe* publié en 1798 chez l'auteur à Paris, rue Dominique, Maison du Limonadier, n° 1532, section des Invalides (B.n.F. Richelieu, musique, VM7-7602). On y trouve des compositions sur des paroles de Florian, Boufflers et Le Roi. Or, dans le manuscrit, Pauline envoie à son cousin de Millau, en 1799, des romances sur des paroles de Florian et de Boufflers. La coïncidence est pour le moins troublante. Par ailleurs, les Bonnay habitaient en 1791 rue Saint-Dominique. Il est très plausible d'identifier la compositrice à l'autrice du manuscrit.

⁶⁶ Seule exception pour la maladie, puis la mort de son père, qu'elle révère... et pour celle de ses chattes.

⁶⁷ À peine une allusion au retour du prince de Condé en 1814, mais indirectement, dans une chanson écrite pour la fille d'un ancien serviteur !

⁶⁸ Un vers, en 1797, fait allusion aux « carnages » et aux « horreurs » de la révolution, en 1797, trop vague cependant pour y voir une référence aux guerres d'Italie ou au coup d'État du 18 Fructidor an V. Il ne s'agit que d'un *topos* littéraire qui lui permet de donner à son père une branche de laurier symbolisant la précellence des « armes » de la Vertu sur celles des guerriers.

⁶⁹ *La corbeille des fleurs*, Paris, A. Eymery, 1812, p. 2.

⁷⁰ Voir Meg Bogin, *Les femmes troubadours (The Women Troubadours, 1976)*, tr. Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 72-74.

⁷¹ Note de Philippon de la Madelaine, dans *Le Caveau moderne ou le Rocher de Cancale*, t. II, 1808, p. 80. Il plaide quant à lui pour leur admission, au moins pour moraliser l'atmosphère : « Objets chéris dont les appas / De notre vie ornent les routes, / Vous embelliriez nos repas ; / Mais comment vous rassembler toutes ; / Choisir oblige à des refus, / Et nous craignons les jalousies : / En donnant la pomme à Vénus, / Pâris se fit deux ennemies. » La justification recourt à un stéréotype particulièrement insultant sur la supposée jalousie entre les femmes.

⁷² Eugène Baillet, *De quelques ouvriers-poètes : biographies et souvenirs*, Paris, Labbé, 1898, p. 74-75.

⁷³ Philarète Chasles, « Les femmes chansonniers sous Louis XIV », in : *Revue de Paris*, nouvelle série, t. VIII, 1834, p. 191-202 et p. 335-341.

⁷⁴ Voir notamment Catriona Seth, « Les Muses de l'Almanach. La poésie au féminin dans l'Almanach des muses, 1789-1819 », *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christine Planté, Lyon, P. U. de Lyon, 2002, p. 105-119.

⁷⁵ La paternité du genre est revendiquée par l'académicien Moncrif, qui publie en 1738 *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis*. Le terme apparaît en 1762 dans le dictionnaire de l'Académie (« Une sorte de Poésie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire »). Les romances se multiplient dans les années 1760-1780 et deviennent un phénomène de mode sous la Révolution et sous l'Empire. L'exemple le plus emblématique est la romance « Pauvre Jacques », qui connut un vif succès en 1789 et dont la musique (sans doute par son attribution à Marie-Antoinette) servit de timbre durant la Révolution. Les paroles sont de Jeanne-Renée de Bombelles, marquise de Travanet. Voir Henri Gougelot, *La romance française sous la Révolution et l'Empire*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, Melun, Legrand et fils, 1937.

⁷⁶ Plusieurs chansonniers sont répertoriés par Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, 1904, p. 69 et *passim*.

⁷⁷ Sur l'air du Prévôt des marchands. Les deux couplets ont été publiés par la duchesse d'Abrantès, *Une soirée chez Mme Geoffrin*, Bruxelles : Hauman, Cattoir et C^e, 1837, p. 40. Ils ont été retrouvés dans les papiers de Mlle de Lespinasse. L'inventaire de ce portefeuille est édité par Charles Henry en appendice des *Lettres inédites de mademoiselle de Lespinasse à Condorcet, à d'Alembert, à Guibert, au comte de Crillon*, Paris : E. Dentu, 1887, p. 345.