

## Un objet commémoratif mal connu, le *Parnasse français* de Titon du Tillet

Sophie Lefay

Université d'Orléans

Laboratoire POLEN

Bien qu'un ouvrage de Judith Colson<sup>1</sup> le prenne pour sujet et que lui soient consacré un certain nombre de pages de Jean-Claude Bonnet<sup>2</sup> et de Marc Fumaroli<sup>3</sup>, le *Parnasse français* d'Évrard Titon du Tillet demeure un objet commémoratif assez mal connu. La dénomination ici retenue d'« objet commémoratif » renvoie à la difficulté à désigner plus précisément ce « Parnasse », à la nature flottante et à l'achèvement problématique : il consiste, en effet, à la fois en un monument, jamais pleinement réalisé, et en une série de publications qui le décrivent et finalement se substituent à lui.

L'objet que certains visiteurs du musée du château de Versailles peuvent voir encore aujourd'hui est un groupe en bronze réalisé en 1718 par le sculpteur Louis Garnier, élève de François Girardon. Mesurant environ 2,50 m de haut, il constitue la maquette de ce qui, selon son concepteur, devait être réalisé à une échelle bien plus grande et placé quelque part dans Paris ou dans Versailles. De la même façon que le projet, particulièrement hétéroclite – démarches diverses et traditions variées –, l'objet lui-même est extrêmement composite, notamment parce qu'il associe statues, médailles, banderoles, phylactères et autres éléments décoratifs comme palmes, ou myrtes.

Cette œuvre étonnante appelle donc quelques explications. Si son histoire, et notamment celle des inlassables efforts fournis par son instigateur, peut éclairer la nature et le sens du projet, il s'agira de voir aussi dans quelle mesure ce *Parnasse*, y compris à travers ses incohérences et ses ratés, illustre, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, un âge intermédiaire dans la représentation et la célébration de l'homme de lettres. On peut estimer que le *Parnasse français* qui, s'il avait été achevé, aurait permis une forme de commémoration permanente des écrivains du siècle de Louis XIV, trouve sa place, à la fois chronologiquement mais surtout symboliquement, entre les *Lettres philosophiques* (1734)<sup>4</sup> de Voltaire qui déplorent le peu de considération accordée aux écrivains d'une part et ce que d'autre part Paul Bénichou désigne du nom de « sacre de l'écrivain », sacre dont les premières manifestations remontent aux visites rendues à Voltaire à Ferney dans les années 1760-1770 ou aux pèlerinages sur la tombe de Rousseau à Ermenonville à partir de 1778.

---

<sup>1</sup> Judith Colton, *The Parnasse français, Titon du Tillet and the origins of the monument to genius*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

<sup>2</sup> Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 115 et svtes.

<sup>3</sup> Marc Fumaroli, *L'Inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1989, et « L'allégorie du Parnasse dans la querelle des Anciens et des Modernes », dans : *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne*, dir. W. Leiner et P. Ronzeaud, Gunter Narr Verlag, Tübingen et Publications de l'université de Provence, Aix en Provence, 1992, p. 523-534.

<sup>4</sup> La vingt-troisième lettre est intitulée « Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres ».



1. et 2. *Le Parnasse français*, bronze de Louis Garnier (1718-1721), complété par Simon Curé et Augustin Pajou, Musée du château de Versailles.

Évrard Titon du Tillet a vécu de 1677 à 1762. Son père avait accumulé une fortune considérable comme directeur des manufactures royales d'armes et avait été lui-même un collectionneur d'art important, célèbre pour ses tableaux, ses sculptures et pour la maison fastueuse qu'il avait fait édifier dans les faubourgs de Paris, du côté de l'actuelle rue de Montreuil (11<sup>e</sup> arrondissement). L'un de ses fils, Évrard Titon, devient premier maître d'hôtel de la Dauphine, Marie-Adélaïde de Savoie (qui meurt en 1712), puis connaît des revers de fortune qui limitent ses projets. Il s'efforce de rester tout au long de sa vie proche de deux milieux : celui de la cour où il a occupé une charge importante et où il souhaite bénéficier de soutiens pour faire avancer sa cause, et celui des milieux intellectuels et artistiques au sein desquels il entend faire figure de mécène et d'amateurl éclairé.

Son idée, très simplement résumée ici, est de faire édifier un monument représentant le Mont Parnasse avec, sur sa cime, Apollon, sous les traits de Louis XIV, Pégase juste au-dessus de lui, ainsi que les grands écrivains et principaux musiciens du règne de ce roi figurant sur les flancs de cette montagne. L'ensemble comporte trente-six figures :

[...] quatorze principales, vingt-deux plus petites, avec plusieurs médaillons, le cheval Pégase et quelques petits animaux qui servent de symboles pour caractériser le genre pastoral et celui des fables ; le tout groupé avec des lauriers, palmiers et quelques autres arbres convenables au Parnasse.<sup>5</sup>

Titon ajoute qu'il n'a pas voulu augmenter le nombre de personnages pour éviter de « donner dans une confusion<sup>6</sup> ». Les figures « principales » sont décrites dans les termes suivants :

On voit sur un terrain au-dessous d'Apollon les trois Grâces de notre Parnasse, savoir Mesdames de La Suze et Deshoulières, et Mademoiselle de Scudéry [...]. Huit poètes renommés et un excellent musicien, qui soutient le médaillon d'un neuvième poète, tiennent sur le PARNASSE FRANÇAIS la place des neuf muses, comme les modèles de la belle poésie et musique française [...]. Ces grands hommes sont Pierre Corneille, Molière, Racan, Segrais, La Fontaine, Chapelle, Racine, Despréaux et Lully le musicien, portant sur un bras le médaillon de Quinault son poète, Lully et Quinault ne formant, pour ainsi dire, qu'un même génie pour la composition des opéras parfaits.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Description du Parnasse français exécuté en bronze*, Paris, Vve Ribou, 1727, « Préface », p. XXIV-XXV.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

Avant de revenir sur les choix opérés par l'artiste (la présence remarquable de trois femmes de lettres par exemple), il faut noter que si Titon a d'abord l'espoir de faire réaliser son projet à grande échelle, il est contraint d'y renoncer avec la Régence, car il ne bénéficie plus des mêmes appuis à la Cour. Ce renoncement, toutefois, n'a rien de définitif et l'opiniâtreté de Titon du Tillet fait l'un des intérêts majeurs de son entreprise. Titon commence par faire peindre le monument par Nicolas de Poilly et offre le tableau au Roi ; nous sommes en 1723<sup>8</sup>. Dans la foulée, il fait graver le tableau par Jean Audran, la gravure présentant l'avantage de pouvoir être diffusée et d'attirer par conséquent l'attention d'éventuels mécènes. Enfin, dans les années qui suivent, il brigue, sans succès, une charge de fermier général, dont les revenus lui permettraient, estime-t-il, de faire édifier le monument à ses propres frais, ce qui aurait constitué une initiative inédite pour un monument de cette ampleur.



3. Gravure de Jean Audran d'après Nicolas de Poilly, frontispice de l'édition de 1760 du *Parnasse français* (*Description du Parnasse français*, Paris, Chaubert, Duchesne, Lambert, 1760), coll. particulière.

Le *Parnasse français*, qui n'a jusqu'alors d'existence que sous forme figurative, devient un livre en 1727, la *Description du Parnasse français*<sup>9</sup>, petit *in-folio* d'environ 400 pages. Il s'agit, comme le titre l'indique, de la description du monument mais aussi de la reproduction des estampes qui en ont été faites. On y trouve également des développements relatifs au type d'inspiration qui a donné lieu à la réalisation de cette sculpture et de notices biographiques des auteurs et des musiciens représentés, classées par ordre alphabétique. Dans la description proprement dite, Titon entre dans des détails extrêmement précis pour justifier telle ou telle attitude des personnages mis en scène, telle inscription, tel élément décoratif, au point qu'on peut avoir le sentiment que le groupe sculpté n'est guère compréhensible sans le texte qui l'accompagne quelques années après sa réalisation. Ainsi Chapelle est-il « assis dans l'attitude d'un voyageur qui se repose au bord d'un ruisseau qui coule sur le penchant de la montagne<sup>10</sup> », par allusion, précise Titon, au *Voyage de Chapelle et Bachaumont*, titre qui, du reste, figure sur le rouleau que le personnage porte sur ses genoux. Comprendrait-on l'attitude du personnage à simplement regarder le groupe sculpté ? Traditionnellement les monuments comportent des inscriptions,

<sup>8</sup> L'œuvre, conservée au château de Versailles, mesure 150 cm sur 114.

<sup>9</sup> *Description du Parnasse français exécuté en bronze*, éd. citée.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34.

certaines, mais elles sont peu développées et font l'objet d'une codification précise<sup>11</sup>. C'est peu probable. On le constate, le livre, qui pouvait sembler constituer un pis-aller, devient un complément indispensable à la lisibilité du monument.

En 1732 une nouvelle publication intervient sous le titre *Le Parnasse français*<sup>12</sup> ; c'est à peu près le même texte. Il est néanmoins légèrement augmenté, enrichi de la reproduction d'un certain nombre des médailles qui ornent l'édifice et flanqué, comme le volume de 1727, d'une liste bio-bibliographique très importante, au point de constituer l'essentiel des pages du volume. Cette est désormais classée selon un ordre chronologique que Titon fait commencer au Moyen Âge. On excède donc le cadre initial, celui de la célébration des grands écrivains et des grands musiciens du règne de Louis XIV. D'autre part, cette version s'enrichit d'un certain nombre de portraits, absents de la version de 1727 ; ils ornent les notices biographiques relatives aux quatorze figures principales représentées en pied sur le monument, c'est-à-dire les trois femmes de lettres que sont Mesdames Deshoulières et de La Suze et Mademoiselle de Scudéry, ainsi que Molière, La Fontaine, Corneille, *etc.* S'établit donc, très nettement, un système d'équivalence entre le livre et le monument : les statues sculptées trouvent leur pendant dans les portraits gravés. Titon précise d'autre part ce qu'il souhaiterait voir réalisé, mais sur un mode qui suggère qu'il n'y croit pas complètement. L'auteur désire en effet :

[...] qu'on élève ce Parnasse dans quelque bel endroit et spacieux, par exemple sur une monticule agréable qui se présente en face du château des Tuileries entre les Champs Élysées et le bois de Boulogne, au sommet de laquelle est un grand rond, appelé Rond de l'Étoile, où aboutissent les belles allées du Roule ; qu'on place dans ce rond le Parnasse en bronze (sur le modèle de celui que j'ai fait exécuter) dont la hauteur serait d'environ soixante pieds et dont le tour, comprenant les quatre faces du Parnasse, aurait environ cent soixante pieds par sa base [...]. Ce groupe serait vu d'une bonne partie de la ville de Paris et de plus de trois et quatre lieues dans les campagnes des environs.<sup>13</sup>

Mais c'est pour conclure ainsi quelques lignes plus bas : « quittons cependant ces imaginations poétiques et revenons au réel, c'est-à-dire au Parnasse en bronze, tel que mes moyens m'ont permis de le faire exécuter<sup>14</sup> ».

Un complément paraît en 1743, intitulé *Suite du Parnasse français jusqu'en 1743*<sup>15</sup>. Y apparaissent les noms de ceux qui, onze ans plus tôt, n'avaient pas les honneurs du Parnasse car ils étaient encore en vie : c'est le cas, par exemple, de Jean-Baptiste Rousseau ou de Charles Rollin. Bien que l'auteur dise sa fatigue<sup>16</sup>, il augmente son volume de nouvelles remarques sur la poésie et la musique, ainsi que d'un ensemble de lettres et de vers particulièrement flatteurs qui lui ont été adressés à propos de son entreprise. Mises bout à bout, les parutions de 1732 et de 1743 comptent près de mille pages.

Un second supplément, beaucoup plus bref – il fait un peu moins de cent pages – paraît en 1755<sup>17</sup>. Enfin, une ultime *Description* est publiée en 1760<sup>18</sup>. Elle comporte quelques remarques sur la postérité et la valeur qu'on ne trouvait pas dans les éditions précédentes. Elle est surtout

---

<sup>11</sup> On pourra se reporter sur ce sujet à l'article de Florence Vuilleumier Laurens, « La Rhétorique du monument : l'inscription dans l'architecture en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Dix-septième Siècle*, n° 156, 1987, p. 291-312.

<sup>12</sup> *Le Parnasse français*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1732.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>15</sup> Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1743.

<sup>16</sup> « [...] il ne me reste plus que de prier quelques censeurs trop difficiles et trop rigides de vouloir bien avoir quelque indulgence pour moi, qui m'efforce à faire honneur à ma nation par des dépenses même au-dessus de mes moyens, sans en avoir et sans en désirer d'autre récompense que la gratitude et l'estime des personnes équitables et en état de juger des ouvrages qu'ils ont lus avec quelque attention. » (*ibid.*, p. 818-819).

<sup>17</sup> *Second supplément du Parnasse français*, s. l., s. n., 1755.

<sup>18</sup> *Description du Parnasse français*, Paris, Chaubert, Duchesne, Lambert, 1760.

augmentée d'une section intitulée *Diverses pièces en prose et en vers au sujet du Parnasse français* : il s'agit d'une très abondante série de témoignages de reconnaissance que le projet a valu à son auteur. Ces « diverses pièces » sont des articles, des poèmes (en italien, en français, en latin), des lettres provenant d'académies de nombreux pays (Italie, Espagne, Portugal, Russie) et qui, toutes, constituent des témoignages d'admiration<sup>19</sup>. C'est donc lui-même, Titon du Tillet, qui mérite l'immortalité comme ne cessent de le répéter tous ces témoignages. Au monument élevé en l'honneur des poètes et des musiciens fait suite un deuxième monument – cette fois, il n'est que de papier – à la gloire de celui qui l'a imaginé.

Notons encore qu'entre temps, Titon avait publié, en 1734, un *Essai sur les honneurs et les monuments accordés aux illustres savants durant la suite des siècles*<sup>20</sup>, où il ne manquait pas de mentionner son projet, mais de façon rapide et en le réinscrivant dans une histoire large.

On a ainsi affaire à un projet irréalisable, au moins pour deux raisons : s'il est, concrètement, difficile à exécuter, on remarque aussi qu'il ne cesse pas de grossir, car le passage du temps charriant chaque année son nouveau lot de morts va à l'encontre du nécessaire figement d'un monument. L'entreprise, dans une logique finalement conforme à l'esprit qui la guide, est supposée survivre à son auteur. Celui-ci écrit en 1755 :

Prêt à entrer dans la quatre-vingtième année de mon âge, il ne me reste plus qu'à demander au public éclairé de vouloir bien me continuer son approbation par rapport à mon zèle et mon amour pour la gloire de ma Nation [...].

Voilà donc ma carrière remplie ; c'est présentement à des personnes plus capables que moi de célébrer dignement nos poètes et nos musiciens fameux, de continuer et de perfectionner l'ouvrage que mon zèle m'a fait entreprendre.<sup>21</sup>

L'un des neveux de Titon, après la mort de ce dernier en 1762, s'attellera à cette tâche ; proche de Marigny, lui-même directeur des Bâtiments du Roi, il ne parviendra pas à faire réaliser le projet de son oncle mais son entremise permettra de faire entrer en 1766 le groupe en bronze dans la bibliothèque royale où l'une des salles portera le nom de « Salle du Parnasse français ».

On peut imaginer les visiteurs surpris par la présence d'un tel monument. Sur le plan de la statuaire, par ses dimensions et sa conception, l'objet paraît en effet singulier. Son extrême sophistication pourrait faire songer à des décors de fontaine ou de bassin. Si le groupe entend rivaliser avec des réalisations antiques ou baroques prestigieuses, il semble évoquer également des monuments funéraires (certains postérieurs, comme celui du Maréchal de Saxe sculpté par Pigalle entre 1753 et 1776) où apparaissent de nombreux personnages. Mais dans tous les cas, les rapports sont assez lointains.

Certes, il existe de nombreuses représentations du Parnasse, mais elles sont picturales. Parmi bien d'autres œuvres, Judith Colton mentionne deux précédents iconographiques importants : la toile de Mantegna réalisée en 1497 pour Isabelle d'Este à Mantoue et la fresque de Raphaël au Vatican dont Titon a dû voir des gravures<sup>22</sup>. Comme le fait observer J. Colton, ces

---

<sup>19</sup> Citons à titre d'exemple une Ode (intitulée « Le Parnasse Français ») de Paul Desforgues-Maillard et de laquelle on peut retenir les vers suivants : « Ce monument transmis à la postérité / Des temps impétueux bravera les outrages ; / De la flamme et du vent, il sera respecté / Et jusqu'aux derniers jours qu'auront les derniers âges / Ton nom victorieux sera partout vanté. » (*Diverses pièces [...]*, p. 38). Le témoignage paraît intéressant pour l'exaltation du nom que propose le dernier vers : la gloire prend souvent la forme d'un nom inscrit sur un monument, comme l'indique Desforgues-Maillard, à travers une mention qui serait susceptible de s'appliquer à un monument sculpté.

<sup>20</sup> Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1734.

<sup>21</sup> *Second supplément [...]*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>22</sup> Voir J. Colton, *op. cit.*, p. 62-63.

deux références ne figurent pas, toutefois, dans les différentes versions écrites du *Parnasse*<sup>23</sup>. On peut également songer à d'autres figurations : telle structure d'architecture éphémère de 1661<sup>24</sup>, tel frontispice, par exemple d'une édition des *Images ou tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère du début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Plus généralement, et comme l'écrit Marc Fumaroli<sup>26</sup>, les allégories du Parnasse sont nombreuses aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, notamment dans les illustrations de livres imprimés.

Parmi les autres sources auxquelles peut avoir songé Titon du Tillet, il faut évidemment mentionner les lieux consacrés à la mémoire des hommes de lettres : par exemple Westminster Abbey que, du reste, Titon évoque<sup>27</sup> et que Voltaire célébrera dans la 23<sup>e</sup> de ses *Lettres philosophiques* en 1734. L'auteur signale également les précédents que constituent les galeries décorées de bustes dans les bibliothèques. Le couronnement de Pétrarque à Rome en 1341 – couronnement à l'occasion duquel étaient représentés le Mont Parnasse, le cheval Pégase, Apollon ainsi qu'un certain nombre de poètes antiques et italiens – peut constituer un autre précédent, d'autant moins anodin que Titon le mentionne longuement dans son essai de 1734<sup>28</sup>.

Mais on constate qu'aucune de ces réalisations ne réunit tous les caractères du projet de Titon : une représentation plastique, mais non picturale et encore moins une fête ; la représentation non pas d'un individu, mais d'un groupe ; non pas de grands hommes en général (ce qui sera le cas du Panthéon) mais d'hommes de lettres ; non pas seulement d'artistes en général mais d'artistes français, que définit de surcroît leur appartenance à une période donnée. En même temps, Titon paraît synthétiser toute une série d'entreprises qui ont déjà vu le jour et annoncer à sa façon les cultes rendus aux écrivains et aux grands hommes, cultes qui prendront l'importance qu'on sait dans les décennies suivantes. Mais il conserve indéniablement sa spécificité et peut-être son étrangeté.

La généalogie du *Parnasse* de Titon passe enfin par la littérature. Existent en effet des monuments écrits, des *Parnasses* livresques. Dans son ouvrage *Clio au Parnasse*<sup>29</sup>, Emmanuelle Mortgat-Longuet évoque de nombreux palmarès et inventaires de noms d'auteurs, des listes qui répertorient l'ensemble des auteurs ou simplement des bons auteurs ; elle relève dans certains cas – point commun important avec l'œuvre de Titon – des listes de femmes. Certains écrivains, note-t-elle, mettent en scène le Parnasse, par exemple Gabriel Guéret dans *Le Parnasse réformé* (1669). Plus tard, et dans l'esprit de ces listes, Voltaire établira en 1752, pour servir d'appendice à son *Siècle de Louis XIV*, le *Catalogue de la plupart des écrivains qui ont paru dans le siècle de Louis XIV*.

Il convient par ailleurs de mentionner des projets de nature nationale, puisque c'est bien d'un « Parnasse français » qu'il s'agit, jusque dans le détail des configurations sculptées. Il en va ainsi de la « nymphe de la Seine [qui] [...] tient lieu sur le Parnasse français des fontaines de Castalie et d'Hipocrène et du fleuve Permesse célèbre sur le Parnasse de la Grèce et sur le Mont-Hélicon<sup>30</sup> ». Le caractère national du projet, qui associe étroitement le monarque aux écrivains de son siècle, doit surtout être rapporté à la toute récente querelle des Anciens et des Modernes, et c'est aussi dans ce cadre qu'il faut comprendre le projet de Titon. En 1701, Perrault avait publié *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, une série de deux cents biographies ornées de portraits. Mais écrivains et musiciens ne constituent pas, et loin de là, l'essentiel de la matière de Perrault. Il n'empêche que la querelle a certainement beaucoup à voir avec l'entreprise de

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>24</sup> Cité par J. Colton, *ibid.*, p. 64.

<sup>25</sup> Blaise de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte peinture [...]* (1602), Paris, Vve d'Abel L'Angelier et Vve de Mathieu Guillemot, éd. de 1615.

<sup>26</sup> *L'Inspiration du poète [...]*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>27</sup> Notamment *Essai [...]*, *op. cit.*, p. 408.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 281 et svtes.

<sup>29</sup> Paris, Champion, 2006.

<sup>30</sup> *Description [...]* (1732), *op. cit.*, p. 86.

Titon, comme l'indique Marc Fumaroli<sup>31</sup> qui montre que le projet consiste à la fois en une allégeance aux Modernes (avec la substitution de Modernes – y compris des femmes – aux muses antiques, et l'exclusion des classiques de l'Antiquité) et aussi en une mise en valeur des Anciens par la présence de Boileau, Boileau auquel Pégase prenant son envol (symbole possible du sublime de Longin) constitue un autre renvoi indirect. On a ainsi affaire, conclut M. Fumaroli sur ce point, à une « œuvre diplomatique et réconciliatrice<sup>32</sup> ».

Si les précédents, on le voit, sont à la fois nombreux et jamais parfaitement conformes à l'œuvre de Titon, on peut en dire autant des réalisations ultérieures. Il est possible en effet de répertorier un certain nombre de continuateurs de Titon, mais de continuateurs partiels – et ils sont sans aucun doute fort nombreux. Retenons, parmi d'autres, le *Nécrologe des hommes célèbres de France*, entrepris par Palissot à partir de 1767<sup>33</sup> : il constitue un prolongement intéressant de Titon dans la mesure où l'auteur choisit de ne retenir, parmi les hommes célèbres, que les artistes et les écrivains, et que chaque nouvelle livraison (jusqu'en 1782) s'enrichit des notices consacrées aux morts les plus récents. Titon lui-même n'admettait sur son Parnasse et dans ses publications que des artistes et des écrivains morts<sup>34</sup>.

Une telle singularité – une célébration exclusivement posthume – semble contribuer à inscrire le *Parnasse* de Titon entre deux âges de la célébration de l'homme de lettres.

De ce point de vue, il faut s'attarder sur l'idée d'ordre et de hiérarchie qui domine l'organisation du projet. Il existe sur le Parnasse, comme dans les ordres militaires, différents grades. Titon insiste sur le fait que son Parnasse comporte quatre ordres, qui correspondent à quatre positions ou types de représentations (compte non tenu d'Apollon lui-même). On trouve tout d'abord les princes du Parnasse, c'est-à-dire les quatorze écrivains et musiciens majeurs déjà évoqués ; ils ont droit à une représentation en pied. La deuxième classe est celle des écrivains ou musiciens qui ne peuvent prétendre qu'à un simple médaillon. C'est le cas des artistes jugés moins éminents ou de ceux dont l'existence historique ne coïncide pas exactement avec la période retenue : ainsi Malherbe est-il représenté en médaillon en raison du caractère précoce de son existence littéraire, antérieure au règne de Louis XIV (il est mort en 1628). Troisième et quatrième catégories : celles des noms gravés sur des rouleaux eux-mêmes déployés par deux génies, et où sont inscrits des poètes qui ont vécu depuis le règne de François I<sup>er</sup>, un certain nombre de poètes néo-latins français ainsi que d'autres écrivains ou musiciens français, la différence entre les troisième et quatrième rangs et quatre étant marquée par la visibilité plus ou moins grande du rouleau sur lequel les noms apparaissent. Dans les textes publiés, Titon distingue même une cinquième catégorie, celle des Amateurs qui, sans occuper de position éminente, ont malgré tout bien mérité des lettres (par exemple en protégeant les artistes<sup>35</sup>).

Le développement auquel donne lieu le souvenir de l'abbé Desfontaines dans le *Supplément* de 1755 mérite d'être rapporté car il illustre de façon parfaitement claire la hiérarchie voulue par Titon : « L'abbé Desfontaines a fait trop de bruit dans le monde littéraire, pour n'avoir pas ici sa place parmi nos poètes et parmi nos écrivains célèbres<sup>36</sup> », note-t-il. Puis il ajoute :

Il m'a répété plus d'une fois qu'il était poète et qu'il comptait bien, si je lui survivais, que je ne l'oublierais pas sur le Parnasse : c'est ce que je lui promis volontiers, à condition cependant qu'il

<sup>31</sup> « L'allégorie du Parnasse [...] », art. cité, p. 532.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 533.

<sup>33</sup> Charles Palissot de Montenois (*et alii*), *Le Nécrologe des hommes célèbres. Par une société de gens de lettres*, Paris, successivement : Moreau, Desprez, Knapen, Moutard, 1767-1782.

<sup>34</sup> À l'exception de Voltaire : voir *infra*.

<sup>35</sup> Cette catégorie, *a priori* invisible sur le monument, peut trouver son équivalent dans les spectateurs qui le contemplent.

<sup>36</sup> *Second supplément [...]*, *op. cit.*, p. 32.

serait plus tranquille, et qu'il n'y causerait aucun désordre parmi les poètes du second et même du troisième ordre [...]. Despréaux le prendra volontiers pour son premier lieutenant pour contenir chaque poète du Parnasse dans les emplois qui lui sont destinés, selon son degré de talent et de mérite, comme on l'a marqué à propos de *Boyer* et de *Pradon*, en mettant à la fin de l'article du premier que ces deux poètes peuvent être regardés comme officiers ou vassaux de CORNEILLE et de RACINE, deux princes du Parnasse.<sup>37</sup>

De ces quelques lignes, il faut retenir d'abord le caractère irénique du projet. Desfontaines a fait scandale (il est connu essentiellement pour ses démêlés avec Voltaire) : il convient d'effacer les discordes, voilà le premier point. Admis en tant que poète, il l'est surtout comme critique, sorte de gardien de la paix au service du magistrat supérieur que représente Boileau : deuxième point. Le troisième point concerne la métaphore des grades qui exprime particulièrement bien l'idée de hiérarchie par laquelle Titon reconduit le principe qui organise la société d'Ancien Régime, principe que rend également perceptible la forme pyramidale du monument, dominé par le Roi. Enfin, dernier point, il faut garder l'idée de l'honneur conféré aux récipiendaires, honneur auquel Desfontaines aspirait de son vivant, selon Titon, avec la plus grande ardeur.

Une telle question, celle de l'honneur rendu aux gens de lettres, doit attirer l'attention sur une autre caractéristique du système imaginé par Titon du Tillet. Il n'existe évidemment pas, sous l'Ancien Régime, d'ordre du mérite pour les gens de lettres ou pour les artistes. On peut avoir le sentiment que Titon crée cet ordre, avec un règlement qui se veut précis, consistant notamment, comme on l'a vu, à n'admettre de membres qu'à titre posthume. Il dit à plusieurs reprises qu'il a le devoir de se conformer à cette prescription :

Ce n'est pas sans beaucoup de contrainte que j'ai résisté au désir extrême que j'avais d'orner dès à présent le Parnasse français des statues et des médaillons de nos poètes et de nos musiciens qui jouissent de leur vivant de la plus grande réputation ; mais il m'a fallu me conformer à la loi qui m'a été imposée. CINERI GLORIA DATUR. La gloire la plus juste ne se donne qu'aux cendres des hommes illustres.<sup>38</sup>

En réalité, aucune règle n'a « été imposée » à Titon par qui que ce soit. Mais ayant édicté un principe, puis s'y conformant comme si ce principe était intangible et extérieur à lui, il confère à son Parnasse une existence publique, indépendante de ses propres choix, et donne ainsi une forme de légitimité à un système qui serait celui d'une méritocratie littéraire et artistique, et même d'une forme de démocratie – nouveau glissement –, car Titon affirme à plusieurs reprises que ses critères de classement des écrivains sont ceux de l'opinion commune.

Corrélée à la précédente, une autre règle fondamentale est édictée et s'imprime elle aussi en lettres capitales dans les différentes versions écrites du *Parnasse français* :

STET SUA CUIQUE MERCES

On peut la traduire ainsi : « Que chacun soit récompensé par la place qui lui revient ». Sur ce plan, celui du mérite, le *Parnasse* de Titon du Tillet paraît bien tirillé entre deux conceptions, sinon contraires, du moins très différentes. Si l'on peut considérer, en simplifiant certes beaucoup, que l'écrivain a pour fonction de dispenser la gloire, on constate qu'avec Titon il la récupère à son profit. Titon semble anticiper l'avènement de ce fameux pouvoir spirituel laïque que constitue la

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>38</sup> *Description [...]* (1760), *op. cit.*, p. 12.



glorification des hommes de lettres. Le système honorifique changerait-il<sup>39</sup> ? Mais le monument est dominé par Louis XIV et l'inscription du Parnasse (reproduite dans les différentes versions publiées entre 1727 et 1760) souligne bien que l'hommage aux poètes et aux musiciens est subordonné à celui qui est rendu au roi :

À LA GLOIRE DE LA FRANCE  
ET  
DE LOUIS LE GRAND  
ET À LA MÉMOIRE IMMORTELLE  
DES ILLUSTRÉS POÈTES,  
ET DES FAMEUX MUSICIENS FRANÇAIS.  
TITON DU TILLET A INVENTÉ ET FAIT ÉLEVER  
CE PARNASSE FRANÇAIS  
DÉDIÉ À LOUIS XV.  
ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE  
MDCCXVIII<sup>40</sup>

Cette inscription du *Parnasse français* est d'autant plus évocatrice de la dépendance de l'éloge des artistes à celui du roi qu'elle est encadrée par la mention de Louis XIV en haut et par celle de Louis XV en bas. Le « sacre de l'écrivain » est sans doute à venir, mais il reste pour les hommes de lettres quelques étapes à franchir pour accéder au sommet du Parnasse.

Sur ce point, la façon dont le projet traite de la notoriété peut paraître exemplaire. Même si la question n'est pas centrale dans le projet de Titon, les mentions incidentes qu'elle suscite paraissent très significatives de l'hésitation de l'auteur, situé à mi-chemin entre deux conceptions de la célébration des écrivains. La règle qui consiste à n'admettre que des écrivains morts est perçue – on l'a vu – comme contraignante par l'auteur lui-même, et il faut ici faire allusion aux relations entre Titon et Voltaire : le premier avait eu le projet (dont témoignent non pas ses ouvrages mais sa correspondance) de faire une exception à sa règle en admettant dans son Parnasse le second, qui repoussa la proposition avec ironie.

Dans son ouvrage récent, intitulé *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*<sup>41</sup>, Antoine Lilti distingue deux régimes de notoriété très différents : la gloire, qui est posthume et concerne la postérité ; et la célébrité, beaucoup plus horizontale, qui commence à se développer au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur le mode de la visibilité, par le biais des estampes diffusées à grande échelle. En inscrivant sur son Parnasse la devise CINERI GLORIA DATUR, Titon semble se rattacher au modèle ancien de la gloire. Mais il s'en émancipe aussi, partiellement, à certains égards, si l'on en croit les analyses d'A. Lilti qui éclairent d'un jour pertinent le projet de Titon. A. Lilti note en effet qu'« au-delà des gravures, les visages des hommes et des femmes célèbres sont déclinés, vers la fin du siècle, sous toutes formes de supports, allant de la sculpture traditionnelle aux objets nouveaux de la culture matérielle : médaillons, figurines, tasses<sup>42</sup> » ; il ajoute qu'un certain nombre d'artistes, dont Pajou et Houdon, deviennent les sculpteurs des « célébrités culturelles et

---

<sup>39</sup> On peut considérer également qu'il revient à ce qu'il était dans l'Antiquité : Titon rappelle en effet que les empereurs Arcadius et Honorius avaient été « honorés de faire figurer leurs noms sur l'inscription d'une statue à un poète [Claudien] » (*Essai sur les honneurs [...]*, *op. cit.*, p. 4).

<sup>40</sup> Notamment *Description [...]* (1760), *op. cit.*, p. 6.

<sup>41</sup> Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 87.

politiques de l'époque<sup>43</sup> ». Certes, les figures commandées par Titon ne sont pas des tasses à thé ou à café mais il est frappant, d'une part, que Titon ait sollicité de Pajou<sup>44</sup> la réalisation d'une statuette de Voltaire et, d'autre part, qu'il insiste à de très nombreuses reprises dans les différentes versions de son ouvrage sur le fait que les statues et médaillons sont particulièrement ressemblants. Cela n'est sans doute pas net pour les trois figures féminines (Mademoiselle de Scudéry, Mesdames de La Suze et Deshoulières) pour lesquelles la représentation obéit à une série de conventions. Pour les autres, l'artiste s'est efforcé de reproduire les véritables traits de ses modèles, notamment en confrontant les portraits existants et en recourant à tous documents utiles en la matière, comme Titon ne cesse de le souligner<sup>45</sup>. L'écrivain est moins alors un héros idéal qu'on identifierait métaphoriquement par ses œuvres ou ses attributs qu'une image, qu'un visage identifiable, doté de traits propres et reconnaissable du par le plus grand nombre, bref une célébrité, inscrite dans son temps.

Sur un autre plan, cette question de la ressemblance engage la nature du type de figuration retenu : elle se présente comme allégorique, du moins en partie. Dès la parution de 1727, et pour expliquer les conceptions qui sous-tendent son entreprise, Titon affirme que son monument est « allégorique et analogique au Parnasse de la Grèce<sup>46</sup> ». Si les représentations du Parnasse par Mantegna ou par Raphaël sont incontestablement allégoriques (en ce qu'elles recourent à une série de codes iconographiques, entendent traiter de la question de la création artistique, dialoguent de façon serrée avec des textes littéraires et sont en général d'une grande complexité), on ne peut en dire autant du monument imaginé par Titon du Tillet. Certes, son Parnasse recourt à des médailles, elles-mêmes ornées de devises, ce qui tend à le rapprocher – superficiellement – du type d'expression allégorique que sont les arts de l'emblème, particulièrement en faveur aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Un emblème comporte à la fois une devise et une image, accompagnée généralement d'un texte : dans la perspective humaniste et post-humaniste, la conjugaison de ces éléments est supposée constituer une forme d'expression supérieure permettant d'atteindre à des notions élevées et, par le truchement d'une « obscurité radieuse » pour reprendre une formule d'Anne-Élisabeth Spica<sup>47</sup>, faire accéder à la mise au jour d'un sens caché et sublime. Est ainsi présente sur le monument la devise de Marot « La mort n'y mord », particulièrement caractéristique de cette écriture qui conserve une part d'obscurité et joue sur des signes linguistiques dont il faut comprendre les secrètes correspondances pour en percer l'arbitraire. Pourtant, dans son ensemble, on ne saurait dire que le monument de Titon est allégorique. En effet, d'une façon générale, le message délivré par Titon se veut compréhensible grâce à toute une série de signes redondants (ce à quoi servent du reste les diverses publications). Le mode de représentation allégorique est en quelque sorte « aplati » et littéralisé. À cet effet contribue aussi la ressemblance des figures avec les personnes représentées. Titon hésite donc entre une figuration de type illusionniste et un modèle allégorique largement en voie de péremption, dont son groupe sculpté, comme ses ouvrages, disent la progressive extinction.

Enfin, Titon hésite entre texte et monument. Sous la forme d'inscriptions multipliées, il introduit une part de texte sur son monument, ce qui certes n'est pas si rare. Toute statue ou toute fontaine comporte une inscription au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais chez lui le procédé est remarquablement étendu. Ainsi, « Racine porte un rouleau à la main où l'on lit les noms des

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Cette statue sera réalisée après la mort de Titon.

<sup>45</sup> Notamment : *Le Parnasse français [...] (1732), op. cit., p. 76 ; Description [...] (1760), op. cit., p. 13, 22.*

<sup>46</sup> *Description [...] (1727), op. cit., p. XXVII.*

<sup>47</sup> Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996, p. 16.

tragédies d'*Andromaque*, d'*Iphigénie*, de *Britannicus*, de *Phèdre* et d'*Athalie*<sup>48</sup> ». L'auteur ajoute qu'il aurait volontiers inscrit davantage de titres mais qu'il manquait de place. Donnant à voir, le monument entend donner aussi beaucoup à lire, en une forme d'hésitation ou de synthèse entre représentation visuelle et figuration textuelle.

Plus remarquable encore, les différentes versions de son texte portent la trace d'un type de figuration monumentale. L'auteur fait ainsi apparaître dans ses livres les inscriptions qui se trouvent sur le monument en en reproduisant la disposition centrée et les capitales. Mentionnant les principes qui guident son entreprise – « CINERI GLORIA DATUR » ou « STET SUA CUIQUE MERCES » –, l'auteur les fait apparaître au milieu d'une page en lettres majuscules centrées, exactement comme s'il s'agissait d'une inscription. Notons en outre que l'usage du latin contribue à cet effet épigraphique global<sup>49</sup>. D'une façon plus générale, la typographie est pour Titon particulièrement signifiante. Mentionnant Pradon et Boyer<sup>50</sup>, l'auteur écrit leur nom en italique ; pour Corneille et Racine, il use de majuscules. Quand Titon compose son livre, il semble avoir en tête les inscriptions possibles d'un monument irréalisable.

Un dernier exemple peut sembler particulièrement exemplaire de ces relations entre livre et monument, lisibilité et visibilité. À propos de l'importance des hommes de lettres auxquels il rend hommage, Titon rappelle qu'ils ont érigé des ouvrages plus durables que l'airain et cite le vers célèbre d'Horace à propos de son œuvre : « *Exegi monumentum aere perennius* » (*Odes*, III, 30). Dans toutes ses versions écrites, Titon reprend cette allusion. Conçue à la gloire de l'œuvre littéraire, ce vers dément pourtant tout projet de monument, qu'il soit de pierre ou de bronze. Si Boileau, Racine, Chapelain et les autres ont en effet bâti des monuments immortels, qu'a fait Titon lui-même ? Il est difficile de ne pas appliquer la référence à l'airain au monument qu'est le *Parnasse français* : Titon a édifié un monument en airain puis un livre, comme s'il ne pouvait pas choisir une formule (le livre ou le monument) et éliminer l'autre. Il n'est pas inintéressant du reste de constater que le vers qui, chez Horace, suit immédiatement (« *regalique situ pyramidum altius* ») dit que le monument en question est plus haut que les pyramides des rois. Or c'est bien une pyramide royale, avec Louis XIV à son sommet, que fait bâtir Titon. On voit donc que ce dernier comprend littéralement, mais en partie à contresens, le vers d'Horace. Si la réalisation de Titon fait songer à ce vers sur bien des points, son auteur propose cependant une alliance inextricable, jusque dans ses contradictions, entre un texte et une figuration monumentale.

L'ensemble qu'est le *Parnasse français* est étrange parce qu'il est constitué par l'assemblage d'éléments hétéroclites. Il paraît fragilisé par une profusion qui n'est pas seulement décorative mais qui est aussi celle des types de représentations auxquels il entend se rattacher : entre monument et livre, entre allégorie et imitation illusionniste, entre allégeance au système monarchique et méritocratie littéraire et artistique.

Selon Judith Colton, le *Parnasse français* serait le premier monument à exprimer l'idée moderne de génie inspiré et à montrer le passage des anciennes conceptions aux nouvelles<sup>51</sup>. On peut sans doute nuancer une telle affirmation. Ce qui caractérise en effet le plus nettement l'entreprise de Titon du Tillet semble résider dans les hésitations de son syncrétisme esthétique : « l'homme de lettres » y est une créature encore mal identifiée, dont on ne sait pas bien quel type d'œuvre elle produit, quel type d'inspiration est le sien et, partant, quel type d'hommage il convient de lui rendre.

<sup>48</sup> *Description [...] (1727), op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> La question du latin pour les inscriptions sur les monuments reste centrale tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre ouvrage, *L'Éloquence des pierres. Usages littéraires de l'inscription au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2015, p. 96-106.

<sup>50</sup> Voir *supra*, et *Second supplément [...], op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> *Op. cit.* Il s'agit là de la thèse défendue tout au long de l'ouvrage. Elle est formulée dès la page 11.