Orages

Orages

Littérature et culture 1760-1830

N° 11 : ROUSSEAU EN MUSIQUE

PRÉPARÉ PAR

Olivier BARA, Michael O'DEA et Pierre SABY

Mars 2012

Orages. Littérature et culture 1760-1830

Orages *est édité par une association loi 1901 qui s'est fixé pour but « la promotion et l'édition des écrivains et des artistes entre les Lumières et le romantisme ». Cette revue « s'intéressera, sans préjugé idéologique ou méthodologique, à la période s'étendant de 1760 à 1830 environ, c'est-à-dire à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. D'essence littéraire, elle sera néanmoins ouverte aux disciplines voisines (histoire, philosophie, sciences humaines en général) ».*

Comité d'honneur
Annie BECQ, Jean-Claude BONNET, Michel DELON, Alain GROSRICHARD

Bureau
Président : Olivier BARA
Vice-présidente : Catriona SETH
Trésorier : Olivier FERRET
Trésorier adjoint : Maurizio MELAI
Secrétaire général : Jean-Christophe IGALENS
Secrétaire général adjoint : Sophie MARCHAND

Comité de lecture
Gauthier AMBRUS, Olivier BARA, Olivier FERRET, Pierre FRANTZ, Marian HOBSON, François JACOB, Florence LOTTERIE, Maurizio MELAI, Florence NAUGRETTE, Michael O'DEA, Emilio SALA, Catriona SETH, Marie-Ève THÉRENTY

Cotisation à l'Association (membres actifs) : 24 €

Contact
Revue Orages*, c/o Olivier BARA, 13 montée des Carmélites, 69001 Lyon*
Courriel : revueorages@gmail.com
Site internet : www.orages.fr

Les anciens numéros (au prix de 16 €, frais de port inclus) se commandent aux adresses ci-dessus.

La revue Orages. Littérature et culture 1760-1830 *est éditée par l'Association* Orages.

Directeur de la publication : Olivier BARA

L'association Orages *a reçu le soutien de l'ARALD, Agence Rhône-Alpes pour le Livre et la Documentation.*

La revue Orages. Littérature et culture 1760-1830 *est diffusée par les éditions* Atlande.

Mise en page et composition : Isabelle Treff, UMR LIRE
Couverture : Françoise Notter-Truxa, UMR LIRE

Numéro publié avec le soutien de l'École doctorale 3LA (ED 484)

ISSN 1635-5202
ISBN 978-2-35030-193-8

Dépôt légal : mars 2012
© *Association* Orages

Éditorial

1712-2012 : *Orages* a choisi cette année de célébrer le tricentenaire de Jean-Jacques Rousseau à travers un aspect moins connu et pourtant déterminant de l'œuvre du philosophe de Genève, sa pensée et sa création musicales. « Rousseau en musique » : ce numéro s'attache à cerner sous plusieurs angles l'inscription du nom et de l'œuvre de Rousseau dans l'histoire de la musique et de l'opéra, de la Querelle des Bouffons au romantisme. Le volume, plus richement illustré qu'à l'ordinaire, accompagne l'exposition « *Nota Bene* : de la musique avec Rousseau », qui se tient du 16 octobre 2012 au 2 mars 2013 à la Bibliothèque de Genève.

Cette année 2012 sera celle d'une diversification de la diffusion d'*Orages*, bientôt adossé à un nouveau site internet. Y seront disponibles, en complément de chaque nouveau numéro, des articles de nos *Varia* non édités dans l'édition papier. Une rubrique « Doctoriales » sera ouverte aux doctorants désireux de publier en ligne une présentation de leur thèse ou un texte en relation avec leurs recherches, centrées bien sûr sur la période 1760-1830. Les premiers numéros d'*Orages*, dont certains sont épuisés, seront prochainement disponibles en édition numérique.

Soucieux de demeurer fidèle au titre et au projet de la revue, notre équipe s'attache, année après année, à diversifier ses sujets, afin de saisir au plus près, au plus juste, les transformations littéraires et esthétiques, culturelles, politiques et sociales, au tournant *orageux* de l'Ancien Régime et de notre modernité. Le numéro 12 d'*Orages*, pour l'année 2013, est déjà en préparation : « Sexes en révolution », sous la direction de Pierre Frantz et Florence Lotterie.

En attendant, nous vous invitons à un parcours philosophique, littéraire et musical, avec, pour guide, Jean-Jacques Rousseau *musicien*.

Olivier Bara

ROUSSEAU EN MUSIQUE

Dossier

« Jean-Jacques Rousseau né à Genève, mort à Ermenonville en Juillet 1778 », estampe, Paris, Basset, s. d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

Introduction

Auteur d'un opéra-ballet (*Les Muses galantes*, dont une exécution partielle chez le fermier-général Le Riche de La Poplinière lui valut, courant 1745, les sarcasmes de Jean-Philippe Rameau), d'un intermède controversé, mais réussi et qui connut le succès, au moins jusqu'à la fin du siècle (*Le Devin du village*, créé à l'Académie royale de Musique en 1753) et d'un recueil d'airs, romances et duos (*Les Consolations des misères de ma vie* – titre posthume de l'édition imprimée en 1781), Jean-Jacques Rousseau ne fut, peut-être, jamais véritablement compositeur. Dans les *Consolations*, en particulier, mainte maladresse semble trahir le musicien principalement autodidacte, d'assez peu de science et de peu de métier, en dépit du charme mélodique de certains morceaux. La pratique musicale de Rousseau y apparaît souvent proche de celle de certains musiciens de l'oralité : invention quasi spontanée d'une mélodie, puis notation et, éventuellement, arrangement simple, parfois pastichant la musique italienne moderne, ailleurs épousant les canons d'un style dont le maître caractère, en tout état de cause, est la simplicité. Or, avec les limites mêmes de son métier de musicien, entrent en résonance, chez Rousseau, la perspicacité, la profondeur et le caractère novateur de sa pensée du musical, de son discours théorique et esthétique.

Ainsi, par exemple, du système de notation de la musique qu'il tenta de promouvoir au début de la décennie 1740 : par-delà l'intérêt qu'inspire le projet, *in fine*, d'un apprentissage facilité et d'un accès à la lecture rendu au plus grand nombre, on a tôt fait de comprendre que, si le système peut parfaitement convenir à la notation impromptue d'un chant, éventuellement accompagné d'une ligne de basse, transcription et lecture d'une musique de nature polyphonique tant soit peu complexe sont, quant à elles, difficilement envisageables… L'obstacle est réel, mais contrepoint, polyphonie élaborée et harmonie trop fournie sont, précisément, ce que Rousseau fait

profession de détester, non sans avoir laissé comprendre, ici où là, que l'appréhension lui en était pénible, voire, restait hors de sa portée. Le concept d'inscription linguistique du musical, élément clé de la pensée qu'il développe à propos de cet art qui le passionne, éclaire, en la fondant au plan théorique, la problématique rousseauiste de la musique dans son ensemble. La musique est d'abord, pour le philosophe genevois, un langage articulé dans l'ordre du successif et non pas, comme pour ses contemporains Rameau ou Diderot, fondé prioritairement sur la nature physique du son, c'est-à-dire sur la résonance naturelle génératrice de la logique d'un développement vertical. Si musique et langue parlée ont une origine commune dans le champ de l'expression inarticulée des émotions (*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, achevé en 1761), les langues parlées modernes n'ont pas toutes développé les mêmes qualités musicales et ne sont, par conséquent, pas toutes à même de générer de bonnes mélodies, éléments essentiels d'un langage qui est celui du cœur. Depuis les articles rédigés, vers 1749-1750, pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, jusqu'à ceux du *Dictionnaire de Musique* (1767-1768), en passant par les écrits polémiques, telle la célèbre *Lettre sur la musique française* de 1753, Rousseau n'a de cesse d'affirmer la primauté de la mélodie par rapport à l'harmonie, dont la complexité et la plénitude, privilégiées alors par les musiciens de ce côté-ci des Alpes, ne sauraient selon lui représenter que de vains et désagréables palliatifs à la faiblesse d'une langue, la française, irrémédiablement dépourvue de caractère accentué et musical.

Par-delà la question de la langue, l'esthétique de la simplicité et du sensible rend compte de l'amour que porte Rousseau au genre de la romance chantée, appelé à s'épanouir en tant que pièce autonome, mais aussi dans le cadre propice de l'opéra-comique. La problématique linguistique est, cependant, directement à l'œuvre, s'agissant de l'invention du genre du « mélodrame », proposition radicale de solution au problème posé par le récitatif français (*Pygmalion*, 1770 : scène lyrique en déclamation parlée, avec interpolation de fragments orchestraux). Si le genre proprement dit suscita l'intérêt de quelques compositeurs du temps, c'est en tant que procédé ponctuel que de larges pans de l'opéra du XIX^e^ siècle en recueillirent les fruits. On reconnaît, par ailleurs, sans difficulté, dès le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, l'influence de la pensée rousseauiste dans l'ensemble du discours journalistique développé, par exemple, dans les comptes rendus des séances musicales du Concert Spirituel (jusqu'en 1790) : c'est au nom de l'« expression » et des attentes d'un public de simples mélomanes que les

hommes de l'art, compositeurs ou instrumentistes, y sont régulièrement invités à renoncer aux mirages de la virtuosité technique ou d'une écriture symphonique inutilement compliquée. La lecture des traités de chant ou des méthodes instrumentales (piano, notamment) publiés depuis la création du Conservatoire (1795) et pendant les premières décennies du XIX^e^ siècle permet de mesurer, elle aussi, cette influence, à l'aune de la place accordée à la notion d'expression, et au regard du vocabulaire employé pour la cerner. Beaucoup plus tard, le compositeur Camille Saint-Saëns ne reprit-il pas, pour en donner sa propre formulation (certes, moins défavorable aux composantes harmonique et symphonique de la musique), les éléments de la problématique rousseauiste, pour affirmer à son tour, sa défiance de la « science » si elle n'est pas gouvernée, voire, engendrée par le cœur (*Harmonie et mélodie*, 1885) ? Ne pourrait-on lire, aussi, l'histoire plus contemporaine de notre musique, à l'aide de l'outillage conceptuel mis en place par le genevois ?

C'est, probablement, la cohérence de la pensée de Rousseau sur la musique qui fait sa force et lui confère sa capacité de fermentation et son pouvoir fondateur. Seul, en son temps, à enraciner aussi solidement le discours esthétique en linguistique et en anthropologie, le philosophe nous a légué une œuvre au sein de laquelle pratiques artistiques et élaboration théorique constituent deux versants d'une même démarche, laquelle nous interpelle encore puissamment aujourd'hui…

La réflexion critique sur la musique et les écrits musicaux de Rousseau commence, ou recommence, en 1962. Lors d'une conférence de cette année-là à l'université de Genève, Claude Lévi-Strauss situait Rousseau dans un contexte essentiellement scientifique, en énumérant dix disciplines pour lesquelles son apport était de poids, et en citant un écrit que peu de ses auditeurs, même à Genève, devaient bien connaître[1]. C'était l'*Essai sur l'origine des langues* qui, quelques années plus tard, aurait une grande place dans l'ouvrage de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, et ferait l'objet d'un essai important de Jean Starobinski[2]. Tout était à faire à cette époque.

---

[1] Conférence reprise dans *Anthropologie structurale II,* Paris, Plon, 1973, pp. 45-56.

[2] Jacques Derrida, *De la grammatologie,* Paris, Minuit, 1967 ; Jean Starobinski, « Rousseau et l'origine des langues » (repris d'une publication antérieure en 1966), *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau,* Paris, Gallimard, 1971, pp. 356-379.

Il n'existait aucune édition de l'*Essai*, sa datation était discutée, ses rapports avec le *Discours sur l'origine de l'inégalité* étaient mal compris. L'édition du regretté Charles Porset[3] (1968), les travaux de Marie-Élisabeth Duchez et de Robert Wokler, entre autres, ont élucidé bien des mystères. Texte lui-même passionnant, l'*Essai* est en même temps comme un iceberg, laissant deviner des profondeurs cachées, exigeant pour sa pleine compréhension la lecture d'autres écrits longtemps perdus de vue. L'*Essai* – dont le titre complet est, il faut toujours le rappeler, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* – est l'un des points d'aboutissement de la pensée de Rousseau sur musique et langage, s'appuyant sur des écrits antérieurs et constituant aussi sa réponse définitive à Jean-Philippe Rameau, qui (dit-il) n'arrêtait pas de le « tarabuster vilainement »[4]. C'est largement à partir de la (re-)découverte de l'*Essai* qu'on peut dater la recherche actuelle sur toute l'œuvre musicale et théorique de Rousseau.

Les cinquante dernières années ont donc vu d'abord un important travail éditorial sur des écrits oubliés. On dispose désormais de plusieurs éditions de l'*Essai* (Porset, Starobinski, Kintzler)[5] ; le tome V des *Œuvres complètes* (Pléiade) rassemble tous les textes sur la musique (sauf ceux de l'*Encyclopédie*) ; grâce à Claude Dauphin et son équipe, nous disposons d'une édition commentée du *Dictionnaire de musique*, ouvrage qui prend sa place à côté de l'*Essai* comme pilier de l'édifice musical de Rousseau[6]. La thèse remarquée de Jacqueline Waeber sur *Le Devin du village* (Genève, 2002), son travail sur le mélodrame depuis le *Pygmalion* de Rousseau ont également été fondamentaux[7] ; on attend maintenant l'édition critique du *Devin* qu'elle a entreprise pour l'édition chronologique de Rousseau aux Classiques Garnier.

---

[3] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Charles Porset, Bordeaux, Ducros, 1968, puis Paris, Nizet, 1971.

[4] Lettre de Rousseau à Malesherbes, 29 septembre 1761.

[5] L'édition de Jean Starobinski est celle des *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1995, et antérieurement (1990) celle de la collection « Folio » de Gallimard ; pour l'édition de Catherine Kintzler, avec la *Lettre sur la musique française* et l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* : Paris, GF, 1993.

[6] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin *et al.,* Berne, Peter Lang, 2008.

[7] Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Alban Berg,* Paris, Van Dieren, 2005.

Que ce soit ou non un hasard, le renouveau d'intérêt pour les écrits sur la musique a accompagné la redécouverte de la tragédie lyrique à la française, dont Rousseau était le plus redoutable adversaire. C'est Catherine Kintzler qui a montré à quel point la pensée de Rousseau s'érigeait en système, visant à dépasser, et même à abolir, l'esthétique qui informe l'œuvre lyrique de Lully et de Rameau. Il ne s'agit pas d'une simple préférence pour la langue italienne (qui, certes, était la langue de l'opéra dans d'autres capitales, Londres ou Vienne), mais d'un renversement d'idées et de valeurs. Comme l'écrit Catherine Kintzler :

> Pour faire face au bloc que représentait le classicisme esthétique […], il fallait bien lui opposer une autre conception de la nature, une autre manière d'atteindre la vérité, une autre théorie du spectacle, une autre manière de penser les relations entre la musique et la langue. Rousseau en avait les moyens ; lui aussi pouvait se fonder sur une ontologie, sur une très grande philosophie : la sienne[8].

D'autres auteurs ont donné un contexte au travail de Rousseau : Béatrice Didier dans *La Musique des Lumières*, qui restitue une époque, permettant de ré-entendre le dialogue entre Rousseau et les philosophes – et notamment Diderot – sur la question musicale, ou encore Alain Cernuschi qui, dans *Penser la musique dans l'Encyclopédie,* non seulement apporte de nombreuses précisions sur les articles de Rousseau, mais montre leur fonctionnement à l'intérieur de la grande machine de Diderot et D'Alembert[9].

Progressivement, les zones d'ombre qui cachaient Rousseau musicien sont levées. Claude Dauphin a expliqué et évalué le système de notation par chiffres que Rousseau n'a jamais voulu abandonner[10] ; Jacqueline Waeber vient de publier une étude inaugurale sur Rousseau copiste de musique[11]. C'est au

---

[8] Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988, p. 171. Voir aussi C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau,* Paris, Minerve, 1991.

[9] Béatrice Didier, *La Musique des Lumières,* Paris, PUF, 1989 ; Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme,* Paris, Honoré Champion, 2000.

[10] Claude Dauphin, *Rousseau, musicien des Lumières,* Montréal, Louise Courteau, 1992 ; voir aussi sa contribution à ce numéro d'*Orages*.

[11] Jacqueline Waeber, « Rousseau copiste de musique : l'envers de l'auteur ? » dans *Jean-Jacques Rousseau en 2012 : puisqu'enfin mon nom doit vivre*, éd. Michael O'Dea, *SVEC* 2012, 1, pp. 197-222.

début et à la fin de sa carrière qu'il reste beaucoup de travail à faire, nous semble-t-il. Sur les dernières années, ce travail a commencé (le contenu de ce numéro d'*Orages* en témoigne), et on va sans doute bientôt voir plus clair dans la grande masse de manuscrits où Rousseau transcrit les chansons qu'il écrit pour lui-même, ou plus souvent pour ceux qui lui apportent des vers. Le recueil Benoît, qui rassemble tous les manuscrits musicaux trouvés chez Rousseau après sa mort, peu connu de la plupart des rousseauistes, pourrait être le symbole de l'obscurité dont « Rousseau en musique » émerge progressivement[12]. Mais au début de sa carrière, a-t-on vraiment pris la mesure de sa vocation de musicien, de sa volonté de faire carrière dans cet art ? Son chemin pendant les années 1740 semble plein de divagations si on le suit comme celui d'un futur philosophe, moins incohérent si on le voit comme celui d'un aspirant musicien de cour et théoricien. L'illumination de Vincennes (pourrait-on dire) lui apprend incidemment qu'il ne sera pas musicien – et lui permet de le devenir enfin, car *Le Devin du village* est issu de l'*œstre* des années suivantes.

Mais des images d'ombre et de lumière sont finalement mal venues. Certes, si on fait un état présent des études sur la musique de Rousseau, on voit encore des sujets qui attendent le chercheur. Il ne s'agit pas pour autant d'un continent à explorer ou à cartographier, d'un savoir purement positif à accumuler jusqu'à l'exhaustivité. Les grandes études du demi-siècle écoulé le montrent : chaque étude réussie est la rencontre entre Rousseau, en musique ou en parole[13], et la rigueur d'un critique qui possède une petite part de la hardiesse de l'auteur lui-même. Osera-t-on citer ici le *Dictionnaire de musique*, à propos du génie : « il ne sait rien dire à ceux chez qui son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter ».

---

[12] Paris, BNF, Musique, VM7- 667 [dit recueil Benoît]. La page de titre porte l'inscription suivante : Manuscrits originaux de la Musique de J.-J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses Papiers, et déposés à la Bibliothèque du Roi le 10 avril 1781.

[13] Marie-Élisabeth Duchez, « *Principe de la mélodie* et *Origine des langues* : un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie,* 60, 1974, pp. 33-86. Voir aussi Robert Wokler, « *L'Essai sur l'origine des langues* en tant que fragment du *Discours sur l'inégalité* : Rousseau et ses "mauvais" interprètes » dans *Rousseau et Voltaire en 1978. Actes du colloque international de Nice (juin 1978)*, Genève, Slatkine, 1978, pp. 145-169, et Charles Porset, « L'"inquiétante étrangeté" de *l'Essai sur l'origine des langues* : Rousseau et ses exégètes », *SVEC,* 154, 1976, pp. 1715-1758.

Ce numéro d'*Orages* n'a d'autre ambition que celle de constituer un « moment » fécond dans la chronologie des études menées autour de Rousseau, musicien et théoricien de la musique. Sans prétendre aucunement épuiser le sujet, ni couvrir tout le champ de la pensée et des pratiques rousseauistes, le présent volume a choisi de susciter chez onze chercheurs des analyses, des explorations et des réflexions nouvelles, déclenchées par un titre ouvert et fédérateur, « Rousseau en musique ».

Entendons d'abord : Rousseau et sa création musicale. À travers la partition des *Muses galantes*, François Jacob revient sur les débuts de Rousseau musicien et sur sa rencontre artistique, en 1745, avec Philidor, l'un des pères de l'opéra-comique français ; Philidor aurait-il collaboré à la composition de l'opéra-ballet, dans lequel Rameau reconnaissait, à l'œuvre, deux mains d'inégale habileté créatrice ? Et comment l'un et l'autre envisagent-ils, parallèlement mais par des voies différentes, une issue à la Querelle des Bouffons ? Situés cette fois au terme de la carrière de Rousseau, les six airs ajoutés par Rousseau au *Devin du village* en 1774, plus de vingt ans après la première de l'intermède joué à Fontainebleau, retiennent l'attention de Jacqueline Waeber : serait-ce une réponse aux accusations de plagiat lancées contre Rousseau et, de sa part, une nouvelle tentative pour imposer, d'abord à ses propres yeux, une identité de musicien ? La construction de cet *ethos* de compositeur et l'acquisition d'un savoir musical passèrent aussi, chez Rousseau, par le travail de paléographie musicale : analysant la tentative de transcription du *Gloria* de la *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut, Nathan Martin constate la relative compétence de Rousseau, non sans s'étonner de l'intérêt manifesté pour la polyphonie médiévale par l'auteur du *Devin* dont le savoir musical et la curiosité musicologique sont plus profonds qu'on ne l'a trop souvent dit.

« Rousseau en musique » : il s'agit aussi de ressaisir l'apport des théories rousseauistes et leur fécondité pratique ou artistique. Le système de notation musicale chiffrée, présenté par Rousseau à l'Académie des sciences de Paris en 1742, réinscrit par Claude Dauphin dans un passé antique et projeté dans une modernité asiatique, peut se comprendre à la lumière de l'éthique de la simplicité et du partage, chez le pédagogue Rousseau, opposé à la médiation artificielle de l'écriture musicale savante. C'est encore cette reformulation morale des enjeux théoriques et pratiques de la musique que Christine Planté observe, à propos de la définition rousseauiste de la romance comme de ses mises en œuvre dans la fiction romanesque ou dans la projection autobiographique. Moment-clé dans l'histoire

complexe d'un genre protéiforme, l'appropriation rousseauiste de la romance ne constituerait-elle pas un *hapax*, tant la transparence et la simplicité prêtées à cette forme poétique et musicale dériveront ensuite vers la sentimentalité affectée et l'exploitation commerciale ? Autre interrogation sur l'apport de la pensée du « simple » chez Rousseau : dans quelle mesure sa *Lettre sur la musique française* a-t-elle influencé la réforme de l'opéra menée par Gluck ? Michael O'Dea reprend cette question, en apportant au dossier un nouvel élément : un article du *Journal de Paris*, le 10 février 1777, où le critique Olivier de Corancez tend à démontrer que l'auteur du *Devin du village* aurait préparé, avec vingt ans d'avance, la révolution gluckiste. La relation, complexe, on le sait, de Rousseau et Gluck est aussi abordée par Alban Ramaut, au sujet de la lecture et de la critique berliozziennes de l'œuvre rousseauiste. Sous la plume de Berlioz, les liens qui relient Rousseau à Gluck sont refoulés ou brisés, la célébration de l'opéra gluckiste passant chez lui par un dénigrement malin de la partition du *Devin*. Berlioz invente ainsi l'histoire de son propre romantisme, d'ascendance gluckiste, offusquant les intuitions romantiques de Rousseau, et effaçant chez lui la proximité théorique avec Gluck. D'ascendance et de filiation, il est encore question dans l'article de Suzel Esquier consacré à « Stendhal dilettante ». Une nouvelle fois, un héritage rousseauiste du romantisme se trouve en partie refoulé, en partie transcendé : si Stendhal réactive volontiers les anciennes polémiques alimentées par Rousseau contre les voix françaises et leurs accompagnements orchestraux, s'il revendique, dans un certain flottement a-théorique, une esthétique de la sensibilité, le dilettante se place résolument dans une tradition hédoniste et sensualiste, plus que morale et subjectiviste, de la musique. Le « rousseauisme » de Stendhal est ainsi exemplaire d'une réception simplifiée de Rousseau. En ne retenant que l'éloge de la transparence mélodique, la *doxa* tend à déconstruire l'unité profonde d'une pensée consubstantiellement morale, sociale, politique, anthropologique et esthétique.

La diffusion de la pensée musicale de Rousseau par décomposition, isolement des parties et simplification, jusqu'à la citation parodique et au plagiat, est encore illustrée par les contributions de Pierre Saby et d'Olivier Bara. Le premier découvre, dans une *Messe en Noël* de Louis-Charles Grénon, en 1763, un singulier réemploi d'un air du *Devin*, témoignant de la profonde inscription de l'intermède de Rousseau dans la mémoire des contemporains. Le second illustre, par quelques extraits du *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze (1821), la manière dont le *Dictionnaire*

de musique de Rousseau a pu être assimilé et reproduit par ceux-là mêmes qui dénoncèrent l'incompétence de son auteur.

Dernière modalité de la réception de « Rousseau en musique » : les représentations scéniques de Rousseau dans quelques œuvres lyriques, dont la « comédie mêlée de musique » d'Andrieux et Dalayrac, *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, créée en 1794 ; Gauthier Ambrus en livre l'édition critique du livret, réinscrit dans son contexte révolutionnaire. Dans cette tradition lointaine de la mythographie dramatique et musicale vient s'inscrire le compositeur contemporain Philippe Fénelon, auteur de l'opéra *JJR (citoyen de Genève)* qui sera créé au Grand Théâtre de Genève en septembre 2012. À travers un entretien exclusif avec Pierre Saby, Philippe Fénelon lève un coin du voile sur cette œuvre écrite sur un livret de Ian Burton, et bientôt mise en scène par Robert Carsen.

On pourrait pointer les insuffisances du volume, regretter par exemple qu'aucune étude ne concerne directement le « mélodrame » *Pygmalion* ; mais l'exhaustivité n'était ici ni souhaitée, ni envisageable. Entre pratiques, réceptions et représentations, entre théories et pratiques, c'est sur la féconde richesse de la révolution musicale de Rousseau que devaient être projetés une série d'éclairages. Parce que la musique est définie par l'auteur des *Confessions* comme art de la mémoire, hanté par le manque, tendu vers une plénitude du sujet rendu à lui-même, parce que la musique est saisie comme un langage rendu à ses accents originels, la pensée musicale de Rousseau est finalement inséparable d'une pensée et d'une *écoute* de la langue. Aussi une revue d'ascendance littéraire, ouverte aux arts « proches », comme *Orages,* était-elle le lieu où tenter de cerner encore la musique selon Rousseau : cette qualité particulière du langage.

Pierre Saby
Michael O'Dea
Olivier Bara

Rousseau, Philidor et Les Muses galantes

François Jacob

Qui emprunte la rue Auber en venant de la gare Saint-Lazare et lève les yeux sur la façade occidentale du Palais Garnier peut voir se côtoyer les bustes de Philidor et Rousseau. Cette proximité géographique des deux hommes qui ont été, avec Rameau, au cœur de l'activité musicale du milieu du XVIII[e] siècle, peut faire sourire, dès lors qu'on se rappelle combien leurs rapports furent ambigus et incitent, aujourd'hui encore, à se poser quelques questions.

Les destinées de Rousseau et Philidor offrent en effet d'intéressants parallèles. Les deux hommes ont d'abord connu une orientation commune sur le plan musical et sont l'un et l'autre, et bien souvent l'un *contre* l'autre, considérés comme les figures intermédiaires menant de Rameau à Gluck ; ils adoptent une position divergente, mais complémentaire, lors de la Querelle des Bouffons ; ils cultivent enfin une différence qui est au cœur de tout le débat musical de la période, et qui est la question de la prééminence de la voix sur l'instrument ou de l'instrument sur la voix. Semblable est, de surcroît, la réception de leurs œuvres respectives : l'un et l'autre ont été connus, adulés, encensés pour ce qu'ils ne considéraient que comme une activité accessoire (la littérature pour Rousseau, les échecs pour Philidor) et ils ont tous les deux été sinon rejetés, du moins dépréciés dans ce qu'ils chérissaient le plus : Rousseau musicien fait l'objet, encore aujourd'hui, de bien des controverses, et Philidor s'efface, dans l'histoire musicale de son époque, devant Grétry.

PHILIDOR : L'ART DU JEU

Rappelons d'abord que les recherches sur la famille Philidor ont connu une soudaine accélération voici une trentaine d'années grâce à l'initiative d'un

de ses descendants, le commandant Jean-François Dupont-Danican Philidor qui fonde, en 1980, la *Chronique philidorienne*. Généalogie familiale, études musicales et souvenirs échiquéens se mêlent en une revue qui compte aujourd'hui 37 numéros parus et a permis, entre autres actions fructueuses, d'encourager et de suivre la programmation d'œuvres des Philidor. La Société d'Études philidoriennes, fondée quant à elle le 5 février 1988 dans la lignée des efforts du commandant Dupont-Danican Philidor, et dont l'ancienne présidente et aujourd'hui présidente d'honneur n'est autre que Marcelle Benoît, est actuellement dirigée par Éric Kocevar. Son secrétaire est Nicolas Dupont-Danican Philidor, fils du fondateur. Elle a pour but de « protéger, faire connaître et apprécier les œuvres, écrits et souvenirs des musiciens du nom de Danican Philidor, ainsi que d'encourager toutes recherches et publications à leur sujet, dans le domaine de la musique comme dans celui des échecs »[1]. Le siège social de la Société est au 63 boulevard Raspail, à Paris.

Cette grande famille a produit quatorze musiciens parmi lesquels André, dit Philidor l'Aîné (1652-1730) qui, en 1684, partage avec Foussard la charge de garde de la Bibliothèque de la Musique du Roi, Anne Philidor (1681-1728), surintendant de la musique du prince de Conti et, en 1725, fondateur du Concert spirituel, et enfin François-André (1726-1795) qui nous intéresse plus particulièrement, et sur lequel il convient de s'arrêter un instant[2].

Il naît en 1726, entre à l'âge de six ans à l'École des Pages de la Musique pour le service de la Chapelle de Versailles puis, parvenu à l'adolescence, monte à Paris où il gagne sa vie comme copiste de musique avant d'entrevoir que son goût et son très grand talent pour les échecs pourraient lui assurer une autre forme de subsistance. Philidor fréquente rapidement le café Maugis et le café de la Régence, hauts lieux échiquéens, se mesure avec Le Gall, le meilleur joueur de l'époque, rencontre Diderot qui sera, jusqu'à

[1] *La Chronique philidorienne*, n° 37, décembre 2012, p. 10.

[2] Pour toute information sur la famille Philidor, voir, outre la *Chronique philidorienne* déjà citée, le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la dir. de Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992. Pour François-André, voir le numéro XXVIII des « Recherches sur la musique française classique » intitulé *Philidor, musicien et joueur d'échecs*, Paris, Picard, collection « La vie musicale en France sous les rois Bourbons », 1995, où l'on trouve un intéressant article de Charles Michael Carroll, sans doute le meilleur spécialiste de Philidor (« Philidor et le style philidorien », pp. 35-47) et la retranscription des lettres adressées par Philidor à sa femme, depuis son exil londonien, à la fin de sa vie.

la fin de sa vie, un ami sûr et fidèle. En 1746, il part en Hollande, puis se retrouve à Londres, publie en 1749 son *Analyse des échecs* dont l'idée centrale est que les pions sont l'âme de la bataille et que c'est la maîtrise ou le contrôle de leur position qui, bien souvent, décide de la victoire. Après un séjour en Prusse, il tente en 1754 de prendre la tête de la Chapelle de Versailles et compose pour le concours un motet en latin à grand chœur, le *Lauda Jerusalem*. Le motet est une réussite, le concours est un échec. Le succès ne viendra qu'en 1759 avec l'« opéra bouffon » *Blaise le savetier*. Suivent *Le Maréchal ferrant* (« opéra-comique », 1761), *Le Sorcier* (« comédie lyrique », 1764), *Tom Jones* (« comédie lyrique », 1765) et enfin *Ernelinde princesse de Norvège* (« tragédie lyrique », 1767), avec présentation d'un manifeste théorique de plusieurs pages au moment de la publication de la partition et, en prime, l'enthousiasme de Diderot. Les choses se gâtent à partir de 1770 : la vie de Philidor est faite d'allers-retours entre Paris et Londres puis d'un réel exil à Londres, où il est obligé de jouer sans cesse aux échecs pour gagner sa vie. C'est d'ailleurs à Londres qu'il meurt, en 1795[3].

ROUSSEAU ET PHILIDOR : UN QUIPROQUO ?

Quand Philidor et Rousseau se sont-ils connus ? Ce fut apparemment entre août 1742 et juillet 1743, au café Maugis, où les réunissait la même envie de jouer aux échecs :

> Tous les matins vers les dix heures j'allais me promener au Luxembourg un Virgile ou un Rousseau dans ma poche, et là jusqu'à l'heure du dîner je remémorais tantôt une ode sacrée et tantôt une bucolique […] J'avais un autre expédient non moins solide dans les échecs auxquels je consacrais régulièrement chez Maugis les après-midi des jours que je n'allais pas au spectacle. Je fis là connaissance avec M. de Légal, avec un M. Husson, avec Philidor, avec tous les grands joueurs d'échecs de ce temps-là, et n'en devins pas plus habile[4].

On les voyait encore autour d'un échiquier, si l'on en croit Henri Monod, après le retour de Rousseau à Paris et son installation rue Platrière :

---

[3] La sépulture de Philidor vient seulement, grâce aux recherches de Gordon Cadden, d'être retrouvée. Voir Nicolas Dupont-Danican Philidor, « La sépulture de Philidor », *La Chronique philidorienne* n° 37, décembre 2010, pp. 2-3.

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, livre VII, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I, p. 288. Le café Maugis était situé rue Saint-Séverin.

« Une année ou deux […] avant [sa mort], il allait encore régulièrement l'après-dîner faire sa partie d'échec[s] avec Philidor au café de la Régence ; s'étant aperçu qu'on y allait plus pour voir sa personne que le jeu, il s'était retranché ce plaisir. »[5]

La première rencontre « artistique » de Rousseau et Philidor s'opère quant à elle en 1745 autour de la partition des *Muses galantes* chez Alexandre-Joseph Le Riche de La Poplinière (1693-1762). Devenu fermier général en 1718, La Poplinière s'était rapidement imposé comme ami et mécène des gens de lettres et des artistes. C'est par l'intermédiaire du poète Piron qu'il avait fait la connaissance de Rameau, lequel prend alors en main l'orchestre que La Poplinière installe dans ses domiciles parisiens successifs, d'abord rue Neuve-des-Petits-Champs puis rue de Richelieu. Passage obligé de tout musicien digne de ce nom en résidence à Paris ou de tout jeune débutant soucieux de se faire *entendre*, la résidence des La Poplinière est, en ce milieu du XVIII^e^ siècle, la véritable antichambre du succès. Ajoutons, sans être mauvaise langue, que le succès de Rameau s'appuyait également sur la relation très étroite qu'il entretenait avec la femme du fermier général, Thérèse Deshayes, dont il avait été le professeur de clavecin : le couple La Poplinière éclate d'ailleurs de manière spectaculaire en 1748. Marcelle Benoît note à l'article « La Poplinière » de son *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* que « certains ont résumé la situation de La Poplinière dans la musique de son temps en qualifiant sa maison de citadelle du ramisme ». En outre,

> il appréciait fort la musique légère, et fréquentait les cercles de chansonniers. Parmi ses amis dans le monde des lettres, on compte plusieurs librettistes, dont Houdar de la Motte et l'abbé Pellegrin ayant collaboré avec Rameau, des théoriciens comme Marmontel, et la plupart des Encyclopédistes, *à l'exception de Rousseau*[6].

La Poplinière, qui est par ailleurs amateur de musique italienne, ayant en 1745 convaincu Rameau qu'il convenait d'entendre l'œuvre du jeune

[5] *Souvenirs d'Henri Monod*, éd. J.-C. Biaudet et L. Monod, *Revue historique vaudoise*, LXI, 1953, pp. 61-62. Ces *Souvenirs* ont été rédigés en 1822, et peuvent donc être sujets à caution. Ils sont toutefois plus crédibles que les exploits du chevalier de Barneville rapportés par Méry dans le *Journal des échecs* en avril 1851. Barneville aurait en effet joué en 1768 avec Philidor et Rousseau : or Rousseau évoluait, à cette date, entre Trye, Lyon, Chambéry et Bourgoin.

[6] Marcelle Benoît, *éd. cité*, p. 384. C'est nous qui soulignons. Pour plus de renseignements sur les La Poplinière, on consultera le volume déjà ancien mais toujours très précieux de Georges Cucuel, *La Poplinière et la musique de chambre au XVIII^e^ siècle,* Paris, Fischbacher, 1913.

Rousseau, le maître y consent, non sans grommeler quelque peu, et répétant « que ce devait être une belle chose que de la composition d'un homme qui n'était pas enfant de la balle, et qui avait appris la musique tout seul. »[7] La suite est connue : « [Rameau] m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savait pas même la musique. »[8] L'homme « consommé dans l'art » n'est autre que Philidor[9], auquel Rousseau avait confié « quelques accompagnements et remplissages » qui n'étaient pour lui, selon sa propre expression, qu'un « travail de manœuvre. »[10] D'ailleurs, « il vint deux fois, et fit quelques remplissages dans l'acte d'Ovide : mais il ne put se captiver à ce travail assidu pour un profit éloigné et même incertain. Il ne revint plus, et j'achevai ma besogne moi-même. »[11]

Il semble de fait que toute la relation de Rousseau à Philidor s'organise, peu ou prou, autour de cette seule partition des *Muses galantes.* Si l'on connaît à ce sujet cette rencontre plutôt manquée de 1745 chez les La Poplinière, on néglige en général celle des années 1759 et suivantes, qui n'est pas moins éclairante. C'est le 2 avril 1759 en effet que Toussaint-Pierre Lenieps rend compte à Rousseau du succès relatif des « deux commissions » dont il a été chargé, la première d'entre elles concernant son petit intermède : « Je joignis donc M. Philidor et je le remis sur la voie des *Muses galantes*. Il est bien entre ses mains, c'est bien le même exempl[aire] que vous m'avez indiqué par sa correction, sur lequel, m'a-t-il dit, il avait travaillé avec vous il y a dix ou douze ans. Il est parvenu de votre part à M. Diderot, qui le lui a remis. »[12] Trois jours plus tard, Rousseau se dit satisfait des résultats de la

[7] *Confessions*, livre VII, *éd. cité*, p. 333.

[8] *Ibid.,* p. 334.

[9] C'est du moins, dès 1961, l'opinion de Pierre Daval dans *La Musique en France au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, p. 260 sq. Un doute toutefois subsiste puisque des nouvelles à la main indiquent que Rameau nomma à Rousseau le compositeur *italien* qu'il avait pillé. Or François-André Danican Philidor, notre musicien du moment, ne saurait passer pour un musicien ultramontain.

[10] *Confessions*, livre VII, *éd. cité,* p. 333.

[11] *Ibid.*

[12] Toussaint-Pierre Lenieps à Rousseau, Paris, 2 avril 1759, dans *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éditée par Ralph Leigh, Genève, les Délices puis Oxford, The Voltaire Foundation, tome VI, p. 51, CC 793. Nous nous contenterons désormais d'indiquer le numéro de la lettre après l'abréviation CC.

petite enquête de Lenieps (« Je sais donc enfin ce qu'est devenu mon opéra des *Muses galantes*. Après bien des perquisitions inutiles, je désespérais d'en avoir des nouvelles et je crois que sans vous je n'y serais jamais parvenu »[13]) et tente de rétablir le cheminement de sa partition. Très étonné de la savoir entre les mains de Philidor, il l'avait jadis remise à Mme d'Épinay :

> […] depuis seize mois que j'ai rompu avec elle, elle n'a pas jugé à propos de me rendre compte de mon dépôt, et quand je le lui ai fait redemander, elle m'a fait répondre par la phrase que je vais transcrire. *Si Mad[ame] d'Épinay me disait que votre opéra des Muses galantes est à Paris, que lui répondrais-je*[14] ?

Le malheureux Lenieps devient alors l'intermédiaire obligé de Rousseau et Philidor : « Je prie donc M. Philidor de vouloir bien me rendre cet ouvrage qu'il sait m'appartenir, ou s'il a sur ce sujet quelque chose à me dire, de s'adresser directement à vous ou à moi. »[15] Suivent un rappel des travaux assez légers de Philidor en 1744, première ébauche du futur récit des *Confessions* (« Il donna à cet ouvrage une seule séance de deux heures durant lesquelles il fit l'accompagnement d'un petit air et le remplissage d'un chœur ; j'ai fait absolument seul tout le reste »[16]), une critique virulente de cet opéra finalement « détestable » en ce qu'il ne développe, tout bien considéré, que « de la musique française », et une hypothèse que Rousseau nomme « idée plaisante » et qui n'est, on s'en doute, rien moins que cela :

> Supposez que M. Philidor fût moins honnête homme que je ne le crois ; qu'après avoir un peu raccommodé cet ouvrage il le donnât à l'opéra, non pas tout à fait sous son nom car l'ouvrage y est connu et y a même été répété, mais de sa part ; qu'il en reçût tranquillement les honoraires ; qu'alors je vinsse à réclamer hautement mon bien ; ne serais-je pas fort impertinent[17] ?

Cette charge contre Philidor mérite d'être lue à la lumière de trois éléments contextuels qui sont, dans l'ordre chronologique, le concert de 1745 chez les La Poplinière, toujours présent à l'esprit de Rousseau, la querelle que celui-ci entretient avec l'Opéra de Paris et enfin le récent succès de *Blaise le savetier*, représenté avec succès le 9 mars de la même année sur la scène de la Foire Saint-Germain – autant d'éléments qui disent, chacun à

[13] Rousseau à Toussaint-Pierre Lenieps, Montmorency, 5 avril 1759, CC 795.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

sa façon mais de manière finalement convergente, le changement de *point de vue* qui s'établit à la fin de la décennie 1750, s'agissant du rapport de Rousseau au monde musical.

On se souvient de l'interprétation faite, dans les années 1960, par le musicien et chef d'orchestre suisse Samuel Baud-Bovy de l'échec de la présentation des *Muses galantes* chez les La Poplinière : Rameau « était parfaitement justifié, lui, le musicien de renom mais déjà vieilli, de craindre la concurrence de ce jeune homme au regard vif et qui plaisait aux dames. »[18] Nous voilà bien loin des recommandations de Zulietta[19] – encore que l'interprétation des *Muses galantes* soit liée, dans l'épisode vénitien narré au septième livre des *Confessions*, à la petite Bettina, « jolie et surtout aimable fille, entretenue par un Espagnol de nos amis appelé Fagoaga, et chez laquelle nous allions passer la soirée assez souvent. »[20] Les *Muses* semblent donc moins galantes que leur auteur, chez qui se produire et séduire vont de pair – avec cette particularité toutefois que la séduction se nourrit chez lui d'opposition, voire de privation : le concert de Lausanne, chez M. de Treyttorens, ne l'avait pas dissuadé, en dépit de son aspect cacophonique, de se consacrer exclusivement à la musique ; l'hostilité de Rameau chez les La Poplinière stimule son ardeur créatrice et son désir d'aller plus loin dans la connaissance de la théorie musicale ; la représentation du *Devin* à Fontainebleau aurait-elle enfin été complète sans la fuite du jeune musicien la veille du jour où le Roi s'apprête à lui accorder une pension ? Il est certain en tout cas qu'à travers l'agression de Philidor, Rousseau cherche, une ultime fois, à régler ses comptes avec Rameau. Sans doute a-t-il en mémoire

[18] Samuel Baud-Bovy, « Rousseau musicien [I] », dans *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1988, p. 19. Georges Cucuel insiste quant à lui sur « l'humeur changeante » de La Poplinière, avec lequel Rameau se fâche d'ailleurs en 1753. Voir Georges Cucuel, *La Poplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 121 *sq*.

[19] Zulietta est, rappelons-le, une courtisane vénitienne dans les bras de laquelle se retrouve Jean-Jacques mais qui, pour son malheur, a un téton borgne : « Je poussai la stupidité jusqu'à lui parler de ce téton borgne. Elle prit d'abord la chose en plaisantant, et dans son humeur folâtre dit et fit des choses à me faire mourir d'amour. Mais gardant un fond d'inquiétude que je ne pus lui cacher, je la vis enfin rougir, se rajuster, se redresser, et sans dire un seul mot s'aller mettre à sa fenêtre. Je voulus m'y mettre à côté d'elle ; elle s'en ôta, fut s'asseoir sur un lit de repos, se leva le moment d'après, et se promenant par la chambre en s'éventant, me dit d'un ton froid et dédaigneux : *Zanetto, lascia le Donne, et studia la matematica.* » *Confessions*, livre VII, éd. citée, pp. 321-322.

[20] *Ibid.,* p. 316.

le récit fait par ce dernier de la première audition des *Muses galantes*, récit paru en 1755, au plus fort de la Querelle des Bouffons :

> Il y a dix ou douze ans qu'un particulier fit exécuter chez M*** un ballet de sa composition qui depuis fut présenté à l'Opéra et refusé : je fus frappé d'y trouver de très beaux airs de violon dans un goût absolument italien et en même temps tout ce qu'il y a de plus mauvais dans la musique française tant vocale qu'instrumentale, jusqu'à des ariettes de la plus plate vocale secondée des plus jolis accompagnements italiens. Ce contraste me surprit et je fis à l'auteur quelques questions auxquelles il répondit si mal que je vis bien, comme je l'avais déjà conçu, qu'il n'avait fait que la musique française et avait pillé l'italienne[21].

« Piller » est précisément le mot qui vient clore, dans une nouvelle lettre adressée à Lenieps et datée du 3 juillet 1759, l'affaire de la partition des *Muses galantes*. Après avoir remercié son correspondant des « nouveaux soins »[22] pris auprès de Philidor, la sentence tombe, inexorable :

> S'il eût été honnête homme, il n'eût rien eu de plus pressé que de rendre l'ouvrage dès le premier mot ; s'il ne l'est pas, de quoi me servirait maintenant qu'il me le rendît ? N'a t-il pas eu le temps d'en piller ce qu'il a voulu ? Me voilà désormais tout accoutumé aux procédés des fripons. Ci-devant ils ne m'étonnaient guère, à présent ils ne me fâchent plus[23].

D'autres fripons sont Duclos, Rebel et Francœur, avec lesquels Rousseau a, depuis plusieurs années, maille à partir, le premier pour diffuser de fausses informations, les seconds pour se comporter, comme directeurs de l'Opéra, de manière plus scandaleuse encore que leurs prédécesseurs : il s'agit de savoir si *Le Devin du village* peut être joué sans le consentement de leur auteur et de rendre à celui-ci les entrées qui lui avaient été confisquées, au moment de la Querelle des Bouffons. Passons sur les quelques pointes encore adressées dans la lettre à Lenieps aux partisans de la musique française (« De ma vie je n'ai battu des mains aux bouffons et je ne pouvais ni rire ni bailler à l'opéra français puisque je n'y restais jamais, et qu'aussitôt que j'entendais commencer la lugubre psalmodie je me sauvais dans les corridors »[24]) et sur les traits d'humour lancés contre Duclos et tous ceux qui l'accusent d'avoir touché une somme équitable (« Il me semble que je vois déjà les monceaux d'or

[21] Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'*Encyclopédie, Paris, 1755, p. 41.

[22] Rousseau à Toussaint-Pierre Lenieps, Montmorency, 3 juillet 1759, CC 839.

[23] *Ibid.*

[24] Rousseau à Toussaint-Pierre Lenieps, Montmorency, 5 avril 1759, CC 795.

« Ariette ajoutée au *Devin du village* par Mr. Philidor », partition d'orchestre, Paris, Le Clerc, s. d. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

étalés sur ma table ! Malheureusement un pied cloche, mais je le ferai reclouer de peur que tant d'or ne vienne à rouler par les trous du plancher dans la cave, au lieu d'y entrer par la porte en bons tonneaux bien reliés, digne et vrai coffre fort, non pas tout à fait d'un Genevois, mais d'un Suisse »[25]) pour en arriver au cœur de l'argumentation : tout compromis, tout arrangement sont impossibles en raison de la devise que Rousseau s'est récemment choisie[26] et qui lui impose de s'en tenir à ce qu'il estime juste et conforme à son droit : « il y a longtems que je me suis dit : Jean-Jacques, puisque tu prends le dangereux emploi de défenseur de la vérité, sois sans cesse attentif sur toi-même, soumis en tout aux lois et aux règles, afin que quand on voudra te maltraiter on ait toujours tort. »[27] Que cette impossibilité de *se compromettre* et la vision forcément manichéenne de ses rapports avec le monde de la musique et de l'opéra se soient greffées sur la personne de Philidor est logique pour au moins trois raisons : Philidor est à l'origine (chez les La Poplinière) et à la fin (partition soi-disant volée) de l'affaire des *Muses galantes* ; il est, comme pouvait l'être à un certain degré Rousseau lui-même, à l'intersection des musiques française et italienne ; il est enfin, à l'époque dont nous parlons, en train de triompher avec *Blaise le savetier*, et s'impose donc, fût-ce malgré lui, comme un opposant naturel.

Le succès vient en effet pour Philidor en cette année 1759 : *Blaise le savetier*, sur un livret de Sedaine, est donné soixante-huit fois à la Foire Saint-Germain. Succès populaire donc, mais succès tempéré, selon Contant d'Orville, par les vrais amateurs : « La musique de Monsieur *Blaise*, quoique savante et pleine de feu, a paru aux connaisseurs trop uniforme ; ils auraient souhaité un certain mélange de doux et de fort, de mouvement et de repos qui est à l'égard des sons ce que l'attribution de l'ombre et de la lumière est à l'égard des couleurs. »[28] C'est précisément cette apparente uniformité qui est lue, par Framery et d'autres commentateurs, comme une véritable nouveauté : les musiques française et italienne se conjuguent heureusement dans une partition dont le succès

[25] *Ibid.*

[26] C'est à partir du 18 mars 1759, nous rappelle Alain Grosrichard, soit quinze jours seulement auparavant, que les lettres de Rousseau présentent le cachet où figure sa devise : *Vitam impendenti vero.* Voir *Confessions*, éd. Alain Grosrichard, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 20.

[27] Rousseau à Toussaint-Pierre Lenieps, Montmorency, 5 avril 1759, CC 795.

[28] Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra Bouffon*, à Amsterdam puis Paris, Grange, 1778, p. 130.

indique tout l'à-propos. Tandis qu'on reproche à Rousseau ses éternelles contradictions (avoir fait un intermède français au moment où la Querelle des Bouffons battait son plein et alors qu'il prenait farouchement parti pour la musique italienne), on applaudit à la synthèse opérée par Philidor, laquelle amorce le triomphe à venir du chevalier Gluck.

Rousseau reviendra sur la querelle qui l'oppose à l'opéra dans la vingt-troisième lettre de la seconde partie de *La Nouvelle Héloïse* (« je soutiens que pour tout homme qui n'est pas dépourvu du goût des beaux arts, la musique française, la danse et le merveilleux mêlés ensemble feront toujours de l'Opéra de Paris le plus ennuyeux spectacle qui puisse exister »[29]) et se ralliera finalement, à l'étonnement de ses principaux détracteurs, à la musique de Gluck. Quant à Philidor, bien des musicologues actuels considèrent que c'est lui qui a transformé le vaudeville et en a fait un véritable opéra-comique : sa révolution, ou plutôt sa réformation est d'ordre musical mais participe aussi de la réflexion en cours sur le théâtre. Les mêmes musicologues datent de 1761, et plus précisément de la représentation du *Maréchal ferrant*, opéra-comique sur un livret de Quétant (Foire Saint-Laurent), la fin de la Querelle des Bouffons. Rien moins.

Et tel est peut-être ce qu'il faut retenir de cet épisode retardé de la partition des *Muses galantes* : Rousseau et Philidor mettent un premier terme, au même moment, à cette Querelle. Le premier fond sa vindicte contre la musique française dans un ensemble plus vaste qu'il érige bientôt en système et qui débordera, de très loin, le seul domaine musical ; le second opère une synthèse des influences d'autant plus féconde qu'il y ajoute un apport germanique, particulièrement perceptible dans la qualité de son instrumentation. Tous deux se retrouvent, après 1770, au café de la Régence, haut lieu du jeu d'échecs. Il n'y est apparemment plus question de partition retenue, d'opposition de styles, de différends en cours. Il n'y est, de fait, plus question de rien. Et l'histoire des rapports de Rousseau et Philidor de paraître, à deux cent cinquante ans de distance, celle d'un étonnant *quiproquo*.

[29] *La Nouvelle Héloïse*, seconde partie, lettre XXIII, dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1964, p. 289. La question se pose de savoir si Rousseau avait achevé la lettre au moment de la querelle qui l'oppose à l'opéra : les avis sont sur ce point partagés.

Entre défigurement et palimpseste : *les* Six Nouveaux Airs du Devin du village *de Rousseau à Ginguené*

Jacqueline Waeber

Les *Six Nouveaux Airs du Devin du village* (publiés en 1779) de Jean-Jacques Rousseau sont une œuvre négligée des commentateurs, et qu'on ne saurait mieux qualifier que d'étrange excroissance de son œuvre musicale la plus célèbre, l'opéra en un acte *Le Devin du village* (Fontainebleau, 18 octobre 1752 ; Académie royale de musique, Paris, 1er mars 1753). C'est entre novembre et décembre 1774 que Rousseau réécrivit une nouvelle musique pour six airs de son *Devin du village*. Leur genèse reste pauvrement documentée, contrairement à celle, contemporaine, de son opéra *Daphnis et Chloé*[1]. Les *Six Nouveaux Airs* sont les suivants : les deux airs de Colette « J'ai perdu mon serviteur » (scène 1) et « Si des galans de la ville » (scène 2), l'air du Devin « L'Amour croît s'il s'inquiette » (scène 2), les deux airs de Colin « Non, Colette n'est point trompeuse » (scène 4) et « Quand on sçait aimer et plaire » (scène 5), et le duo de Colin et Colette « Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire » (scène 6). Autrement dit, tout ce qui donne sens à l'action ; et si on excepte la romance de Colin, « Dans ma cabane obscure » (scène 8) – laquelle par ailleurs n'est pas totalement indispensable à la trame narrative –, il s'agit aussi des morceaux les plus connus du *Devin*. La présente étude a pour objet les motivations qui menèrent Rousseau à réécrire

[1] La musique du 1er acte de *Daphnis et Chloé* était terminée au lundi 13 juin 1774 : voir Frédéric S. Eigeldinger, Raymond Trousson (éd.), *Jean-Jacques Rousseau au jour le jour. Chronologie,* Paris, Champion, 1998, p. 380. Rousseau y travailla encore en 1777-1778 : voir *ibid*., pp. 388, 391, 393.

cette musique. Ce qui sous-tend l'entreprise de Rousseau est le rapport problématique qu'il a toujours entretenu avec son *Devin du village*. La composition des *Six Nouveaux Airs* doit être comprise à la lumière des trois aspects suivants : premièrement, les accusations de plagiat, et l'impact que celles-ci eurent sur sa propre estime en tant que musicien. Deuxièmement, nous verrons comment ce travail de recomposition concerne également la notion du *génie* musical tel que défini par Rousseau. Enfin, la composition des *Six Nouveaux Airs* illustre le *topos* rousseauien du lien entre musique et souvenir. En guise de conclusion, ces trois aspects seront reconsidérés à la lumière d'un cas singulier, celui d'un texte de Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) resté dans son intégralité largement inédit[2]. Vraisemblablement écrit en août 1816, soit moins de trois mois avant son décès en novembre, ce texte aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France fait partie d'une collection constituée de ses autographes, réunie sous le titre factice de [Papiers de Ginguené][3]. Intitulé « Avertissement de l'Auteur », il comporte la mention « à S^{t} Prix, Août 1816 » sans autre précision. Cet « Avertissement » était destiné à accompagner une composition musicale de Ginguené sur six airs du *Devin du village* – précisément les mêmes airs que ceux réécrits par Rousseau en 1774. Si la musique de Ginguené ne nous est pas parvenue à ce jour, le texte (inséré en annexe du présent article) comporte des commentaires détaillés de l'auteur sur la musique des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau, ajoutés à ses réflexions sur sa propre musique, et plus encore, aux conditions qui amenèrent Ginguené à réécrire ces six airs.

La partition des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau fut publiée en 1779, soit un an après sa mort, à partir de ses manuscrits musicaux aujourd'hui réunis en un volume à la Bibliothèque nationale[4]. On reconnaît derrière l'Éditeur anonyme des *Six Nouveaux Airs* les mêmes « amis qui ont présidé à la publication » du recueil des *Consolations des misères de ma vie*, également publié chez Esprit (et chez Roullede de la Chevardière) avec à leur tête le

[2] Un bref fragment a été publié en 2006 dans le livre de Paolo Grossi, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne,* Berne, Peter Lang, 2006, pp. 120-121.

[3] Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. 1937/4, f^{os} 1 r^{o}-6 v^{o}.

[4] *Manuscrits autographes de Jean-Jacques Rousseau trouvés après sa mort parmi ses papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le 10 avril 1781*. BnF, département de la musique, cote Rés Vm^{7} 667. Ce recueil donne tous les autographes des *Six Nouveaux Airs*, ainsi qu'un début pour une nouvelle Ouverture du *Devin du village*.

marquis de Girardin[5]. Les *Annonces, affiches et avis divers* rendent compte de la première représentation à l'Opéra du *Devin du village* avec cette « nouvelle musique » en ces termes :

> Le Mardi 20 du même mois, l'Académie royale de musique a donné la première représentation de la reprise du *Devin du Village*, avec la nouvelle musique, par *J. J. Rousseau*. On avoit cru d'abord que la musique de cet intermede avoit été entièrement refaite : il n'y a eu que l'ouverture, & 5 à 6 airs & un duo qui aient été changés ; & par malheur ces changements sont tombés sur les morceaux les plus agréables & que tout le monde sait par cœur : *J'ai perdu tout mon bonheur ; Si des galans de la ville ; L'amour croît s'il s'inquiete, &c.* Par malheur encore ces nouveaux airs n'ont ni la simplicité, ni le naturel, ni les grâces qui caractérisent les anciens. On les a trouvés lâches & traînans : aussi le public n'a-t-il pu s'empêcher de témoigner son mécontentement ; & il n'y a pas apparence que cette musique reparoisse sur le théâtre[6].

Quant au *Journal encyclopédique*, il rappelle la maxime rapportée par Voltaire « que *le mieux est l'ennemi du bien* »[7] : « Le premier [« J'ai perdu tout mon bonheur »] & surtout le quatrième [« Non, Colette n'est pas trompeuse »] de ces nouveaux airs ont été applaudis ; on a paru entendre les autres assez froidement : acteurs & spectateurs, tout le monde se sentoit ramené par goût autant que par l'habitude, à l'ancienne musique […] »[8]. En effet, dès la représentation suivante du dimanche 25 avril, *Le Devin* fut remis avec son « ancienne musique »[9]. Il n'y a que deux textes qui évoquent

---

[5] *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d'airs, romances et duos par J. J. Rousseau*, Paris, Chez de Roullede de la Chevardière, rue du Roule et chez Esprit, Libraire au Palais Royal, 1781. Le titre en est apocryphe : il fut donné par le Marquis de Girardin. L'« Avis de l'éditeur de ce recueil », se trouve aux pp. 1-4. Le graveur des *Consolations*, Richomme, est aussi celui des *Six Nouveaux Airs*.

[6] Rubrique des spectacles, in *Annonces, affiches et avis divers*, dix-septième feuille hebdomadaire, mercredi 28 avril 1779, p. 68.

[7] « LE DEVIN DU VILLAGE, *intermede en un acte de* J. J. Rousseau, *représenté pour la première fois à Paris, le 20 Avril 1779, par l'académie royale de musique, avec les changemens que l'auteur a faits à quelques airs* », in *Journal encyclopédique*, mai 1779, vol. IV, 1re partie, pp. 137.

[8] *Ibid.*, pp. 136-137.

[9] « Rousseau a donné à l'Opéra, en 1753, son *Devin de village*, & l'on a trouvé dans ses papiers une nouvelle musique sur les mêmes paroles. La nouvelle administration de l'Opéra l'a fait exécuter il y a quelques mois ; mais le public ne s'est pas soucié de l'entendre deux fois. » Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique [ancienne et moderne],* Paris, 1780 ; *reprint* New York, 1972, vol. IV, p. 368.

positivement les *Nouveaux Airs du Devin du village*. L'un est de François de Chambrier, qui avait entendu Rousseau lui chanter quelques morceaux, en 1774, et qui évoque cette visite dans une lettre :

> il [Rousseau] me dit qu'il refesoit entiérement la musique de son *Devin du Village*, il y joignit la complaisance de m'en chanter quelques morceaux, en s'accompagnant du Clavecin ; il est plus content de cette derniére production que de la premiére ; j'y trouvai aussi plus de caractère & de diversité dans les différens rolles : le mal est qu'il ne veut point le doñer au public où il ne manqueroit pas d'être au moins autant accueilli que l'autre. C'est, dit-il, pour lui un besoin de composer, co[mm]e aux autres de boire & de manger. Tous ceux qui lui apportent des paroles propres à la Musique sont les bienvenus, c'est le seul moyen d'avoir aujourd'hui quelque chose de sa façon. […][10]

Sans doute que le respect dû à un grand homme, mais peut-être aussi le spectacle assurément attachant de Rousseau chantant en s'accompagnant au clavecin – même de la mauvaise musique – peut expliquer ce jugement. Quant à l'autre témoignage, il dut être motivé par des raisons probablement similaires, mais auxquelles doivent également s'ajouter complaisance et souci mercantile. Il s'agit de l'« Avis sur cette musique, exécuté au Théâtre de l'Opéra de Paris, le 20 Avril 1779 ». Non signé, il a très vraisemblablement été écrit par le Marquis de Girardin. Il devait être plus difficile pour ce dernier d'expliquer la qualité de ces nouveaux airs, déjà soumis au jugement du public : aussi charge-t-il autant que possible l'orchestre de l'Opéra. Le tempo du premier air de Colette, *larghetto*, a été joué *andante*, tandis que l'air, en mi bémol majeur, a été exécuté un ton plus bas, en Ré majeur : « L'Opéra de Paris auroit-il donc oublié que c'est le mouvement qui fait le caractere, & le ton qui fait l'expression de la Musique ? » Le second air « Si des galans », *andante*, a été exécuté « d'un mouvement de Gigue. » Quant à celui du Devin, « L'amour croît s'il s'inquiète », « d'un mouvement plus léger que l'ancien[,] c'est très-pesamment qu'il a été chanté »[11]. Le nouveau Duo « est

[10] Lettre de François de Chambrier au chevalier Konrad Reinhard von Koch et au prince Dmitri Alexiévirch Galitzine, 12 décembre 1774, dans *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. Ralph A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation ; Genève, Institut et Musée Voltaire, 1965-1998, 53 vol., vol. XX-XIX, lettre n° 7054, p. 277. Nous abrégeons désormais CC.

[11] Jean-Jacques Rousseau, *Les Six Nouveaux Airs du Devin du village*, À Paris, chez Esprit, 1779 ; Avis p. [i].

écrit *Largo avec sourdines à tous les instruments, excepté aux Basses*, qui sont marquées, *Pincé & sans sourdines* ; il a été exécuté *Fortissimo* par tous les instrumens, & sans sourdines à aucun »[12]. Girardin indique également que la pantomime dansée de la scène 8 (qui n'a fait l'objet d'aucune réécriture en 1774) a été mal exécutée : « Enfin, comme si l'on eût jugé de mettre en tout point les choses au pis, le Ballet [de la scène finale] fut livré aux doubles ; & malgré la convention la plus expresse de ne pas donner dans cette nouvelle reprise un seul morceau qui ne fût pas de l'Auteur, on commença son Opéra par une ouverture qui n'étoit pas de lui. Est-ce d'après une telle représentation qu'on pourroit apprécier cette Musique ? »[13]

Toutefois, ces textes ne nous aident guère non plus à identifier les véritables motivations de Rousseau qui le menèrent à réécrire ces airs si connus dans leur « ancienne » version. Il est vrai que Rousseau ne se montra jamais satisfait par son *Devin*, ou du moins, par la manière dont l'ouvrage fut mis à la scène. Dès 1752, il dut d'emblée accepter des concessions faites à son œuvre. Mais dans ses propres écrits, tout ne doit pas être pris à la lettre, tant l'ouvrage reste essentiellement évoqué à travers le prisme d'un récit remanié, puisque Rousseau n'a eu de cesse de réinventer son *Devin*. À suivre la carrière de l'ouvrage sur le théâtre de l'Opéra, on voit que le but principal de Rousseau fut de récupérer son ouvrage, tant au propre qu'au figuré : l'auteur ne reconnaissait plus son ouvrage dans ses nombreuses représentations parisiennes. En mars 1754, Rousseau envoya au Marquis d'Argenson un mémoire exigeant la restitution de sa partition du *Devin*, ainsi que l'interdiction de représenter l'ouvrage :

> Ayant donné l'année derniére à l'Academie Royale de musique un petit Opera intitulé le Devin du Village sous des conditions dont les Directeurs de ce Théâtre n'ont tenu aucun compte ; je vous supplie d'ordonner que la partition de cet ouvrage me soit rendüe, et que leurs représentations leur en soient pour jamais interdites, à quoi ils doivent avoir d'autant moins de répugnance qu'après la maniére dont ils en ont usé il ne leur reste plus aucun parti à tirer de l'ouvrage ni aucun tort à faire à l'Auteur[14].

[12] *Ibid.*, Avis p. [i] ; emphase dans l'original.

[13] *Ibid.*, Avis p. [ii].

[14] Lettre de Rousseau à Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, 6 mars 1754, CC, vol. II, lettre n° 214, p. 253.

Ces deux exigences ne furent jamais honorées (et comme le constate R. A. Leigh, d'Argenson ne donna pas suite à ce mémoire), au plus grand dam de Rousseau qui continua à faire référence à cet épisode bien des années plus tard, notamment dans sa correspondance. Dans ses écrits, Rousseau évoque *Le Devin* comme un ouvrage pro-italien, écrit avec l'intention de « donner en France l'idée d'un Drame de ce genre », c'est-à-dire dans l'esprit « des *Opere buffe* que [Rousseau et Mussard] avaient vues l'un et l'autre en Italie, et dont [ils étaient] tous deux transportés »[15]. Ainsi de la grande règle de « l'unité de mélodie » qu'il présente dès la *Lettre sur la musique françoise* (novembre 1753) et qui deviendra dans son *Dictionnaire de musique* le point fondamental de son esthétique musicale, et qu'il prétend (dans l'entrée « Unité de mélodie » du *Dictionnaire*) avoir appliquée pour la première fois dans son *Devin*[16]. L'« italianisation » de son opéra se révèle également à travers le sort complexe de son récitatif: la version définitive de celui-ci, tel qu'il apparaît dans la version gravée de 1753 ne correspond absolument pas, contrairement à ce qu'il affirme dans *Les Confessions*, au premier récitatif qu'il décrit comme une « horrible innovation, [dont] on craignoit qu'elle ne revoltat les oreilles moutonnieres [de la Cour] »[17]. Ce premier récitatif, que Rousseau voulait faire passer comme nouveau et révolutionnaire, fut rejeté tant il est médiocre, par François Francœur, qui partageait alors avec François Rebel la fonction d'Inspecteur de l'Académie Royale de Musique[18]. Pour les premières représentations du *Devin* à la Cour à Fontainebleau en octobre 1752, Francœur dut réécrire presque intégralement le récitatif de Rous-

[15] Rousseau, *Les Confessions*, Livre 8, in *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991 [1959], p. 374.

[16] Sur l'« unité de mélodie », voir Jacqueline Waeber. « Jean-Jacques Rouseau "unité de mélodie" », *Journal of the American Musicological Society*, 62/1 (2009), pp. 79-143.

[17] Rousseau, *Les Confessions*, Livre 8, éd. citée, p. 376.

[18] Mais ce récitatif est également écrit dans le style on ne peut plus français du récitatif non mesuré, caractérisé par des nombreux changements de mesure afin de suivre au plus près la prosodie du texte. Sur ce premier récitatif, et les corrections (de Francœur puis de Rousseau) qui s'ensuivirent, voir Jacqueline Waeber, « "Cette horrible innovation" : The first version of the recitative parts of Rousseau's *Le devin du village* », *Music & Letters*, 82/2 (2001), pp. 177-213.

seau[19]. En effet, la partition d'orchestre utilisée pour les répétitions et les représentations, et qui est aussi le plus ancien manuscrit à ce jour de la partition du *Devin du village* (non autographe), montre que le premier récitatif (soit « l'horrible innovation ») a été en grande partie réécrit : des parties ont été grattées et effacées, d'autres recouvertes de treize collettes de papier sur lesquelles un nouveau récitatif a été écrit[20]. L'écriture de ces collettes a été formellement identifiée comme étant celle de François Francœur[21].

La fonction de ces collettes, qui est de corriger le texte musical, n'est pas ce qui nous intéresse ici, mais leur simple valeur d'objet. Cachant le « vrai » texte du *Devin du village*, elles sont les traces concrètes des altérations apportées à la partition : des cicatrices qui littéralement défigurent le texte de Rousseau. L'épisode des collettes fut certainement humiliant pour Rousseau, lui révélant une nouvelle fois les limites de ses aptitudes musicales. Dans le récit des *Confessions*, cet événement a été réarrangé sous un jour plus flatteur, en prétextant que le récitatif fut rejeté pour des raisons n'ayant rien à voir avec la médiocrité de sa facture musicale. Certes, Rousseau ment absolument lorsqu'il écrit dans *Les Confessions* qu'il revint à son récitatif original pour les représentations du *Devin* à l'Opéra et pour l'édition gravée de 1753, cette fois sous sa forme définitive, avec la scène finale (8) achevée et l'ouverture : « *J'ôtai* le récitatif de Jelyotte [*sic*[22]] et je rétablis le mien, tel que je l'avois fait d'abord et qu'il est gravé. »[23] Le choix du verbe « ôter » qui n'est peut-être dû qu'au hasard, est plutôt heureux, lorsqu'on connaît la physionomie particulière de la partition d'orchestre de Fontainebleau, ornée

[19] Notons que dans le passage cité plus haut des *Confessions* (voir note 17), Rousseau mentionne comme correcteurs du récitatif Francueil et François Jélyotte. Le dernier créa le rôle de Colin à Fontainebleau et à Paris. Il n'est pas impossible que Jélyotte, lui-même compositeur, ait participé à la refonte du récitatif pour Fontainebleau, avec le concours de Francœur. La responsabilité de Francueil dans cette entreprise semble en revanche tout à fait discutable, et la confusion Francueil/Francœur sous la plume de Rousseau a sans doute résulté d'un *lapsus calami*.

[20] Cette partition est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Palais-Bourbon, Paris, cote Ms 1517-Z 438.

[21] Voir J. Waeber, « "Cette horrible innovation" », art. cité, pp. 179-181.

[22] Rousseau identifie Jélyotte par erreur – comme il l'a fait avec Francueil. Voir *supra*, note 19.

[23] Rousseau, *Les Confessions*, Livre 8, éd. citée, p. 382 ; c'est moi qui souligne.

de ses collettes écrites par Francœur et *couvrant* le récitatif original écrit par Rousseau. Mais le mensonge des *Confessions* importe ici bien moins que le thème de la défiguration, autre obsession majeure dans l'œuvre de Rousseau[24]. Défigurée, son œuvre devient méconnaissable à ses propres yeux. Il ne la reconnaît plus, elle lui est devenue étrangère.

DE L'ANCIEN AU NOUVEAU : LES *SIX NOUVEAUX AIRS DU DEVIN DU VILLAGE*

« J. J. Rousseau a cru devoir faire quelques changemens dans son Devin du Village. Son motif étoit d'en rendre quelques Airs plus analogues à la situation des personnages, & d'un effet plus théâtral » écrit l'Éditeur des *Six Nouveaux Airs*[25]. En effet, ces questions de théâtralité et plus spécifiquement de l'appartenance générique du *Devin*, sont au cœur de la refonte des *Six airs*. L'ambiguïté générique du *Devin* est une conséquence des concessions faites par Rousseau sur son ouvrage ; et vraisemblablement, Rousseau fut quelque peu forcé d'agir ainsi par les directeurs de l'Académie royale de musique. L'indication « intermède » qu'on trouve à la première page de l'autographe du livret trahit l'indécision, si ce n'est l'incapacité de Rousseau à trouver le qualificatif générique adéquat pour son *Devin*. La leçon primitive (ou originale – c'est-à-dire avant corrections) de l'autographe [f° 1 r°] donnait « Interméde » [*sic*]. Rousseau a ensuite biffé ce terme, mais il est revenu à la leçon primitive en ajoutant en surcharge : « Interméde »[26]. D'ailleurs, dans la toute première version avant biffures de l'autographe du livret du *Devin*, on voit que Rousseau avait orienté le genre de son ouvrage en direction des pratiques théâtrales foraines, notamment par la présence de jeux de scène muets, et qu'il dut par la suite atténuer, si ce n'est supprimer

[24] Voir à ce propos Ourida Mostefai, « Les infortunes de la célébrité : diffamation et défiguration dans *Rousseau juge de Jean-Jacques* », dans *Lectures de Rousseau : Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, éd. Isabelle Brouard-Arends, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 129-139.

[25] J.-J. Rousseau, *Six Nouveaux Airs*, p. [1] de l'Avis.

[26] Bibliothèque municipale de la ville de Lyon, cote Ms. P. A. 109, [f° 1 r°].

ces références aux pratiques de la Foire[27]. Tel qu'il apparaît dans l'édition gravée de 1753, *Le Devin* ne laisse presque plus rien transparaître de cet héritage forain. L'ambiguïté générique de l'œuvre a également débouché sur une ambiguïté de style, puisque le récitatif, dans sa version de 1753, restitue autant que possible les caractéristiques de fluidité du récitatif italien, tandis que la plupart des airs ont une allure française – à l'exception de l'air du Devin, « L'Amour croît s'il s'inquiète », clairement inspiré des arias italiennes d'intermèdes comiques.

À dire vrai, peu a été changé. Les *Six Nouveaux Airs* ont gardé une structure similaire à leur ancienne version, mais celle-ci était déjà articulée par le texte ; il n'y a que le premier air de Colette qui a été simplifié par rapport à la première version. Comme on le verra, cette simplification renforce la logique narrative et dramatique de la scène. Plus étonnant en revanche est le jeu de miroirs qui se dessine entre cette nouvelle musique et l'ancienne. En effet, tous les nouveaux airs ont conservé quelque chose de l'ancienne version, mais ce quelque chose réapparaît tel un reflet inversé. Par exemple, tous les airs ont troqué leur mesure binaire pour une mesure ternaire, ou inversement[28], à la seule exception de l'air de Colette « J'ai perdu mon serviteur », dans lequel toutefois un autre jeu de miroirs se révèle dans la partie mélodique : le motif mélodique sur les premières paroles (« J'ai perdu mon serviteur ») est comme un décalque inversé de la première version ; de même pour le rythme pointé : croche pointée-double croche dans la première version, qui se retrouve inversé en double croche-croche pointée dans la seconde version (voir Exemple 1 et Exemple 2 en annexe du présent article). Quant au duo de Colin et Colette, il maintient fidèlement le principe du dialogue alterné, ne réunissant les deux voix qu'à la tierce ou à la sixte en homorythmie : deux caractéristiques typiques du duo à l'italienne, minutieusement décrites par Rousseau dans l'entrée DUO de l'*Encyclopédie* (vol. 5, publié en 1755) puis du *Dictionnaire de musique* (1768, *recte* 1767).

---

[27] Voir à ce propos mes deux études sur ces questions d'orientation générique : « Décor et pantomimes du *Devin du village* : une étude didascalique », dans *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, sous la dir. de Frédéric S. Eigeldinger, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 45, 2003, pp. 131-165, et « "Le Devin de la Foire" ? Revaluating the Pantomime in Rousseau's *Devin du village* », dans *Musique et geste en France : de Lully à la Révolution*, sous la dir. de J. Waeber, Publikationen der Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Serie II, 50, Berne, Peter Lang, 2009, pp. 149-172.

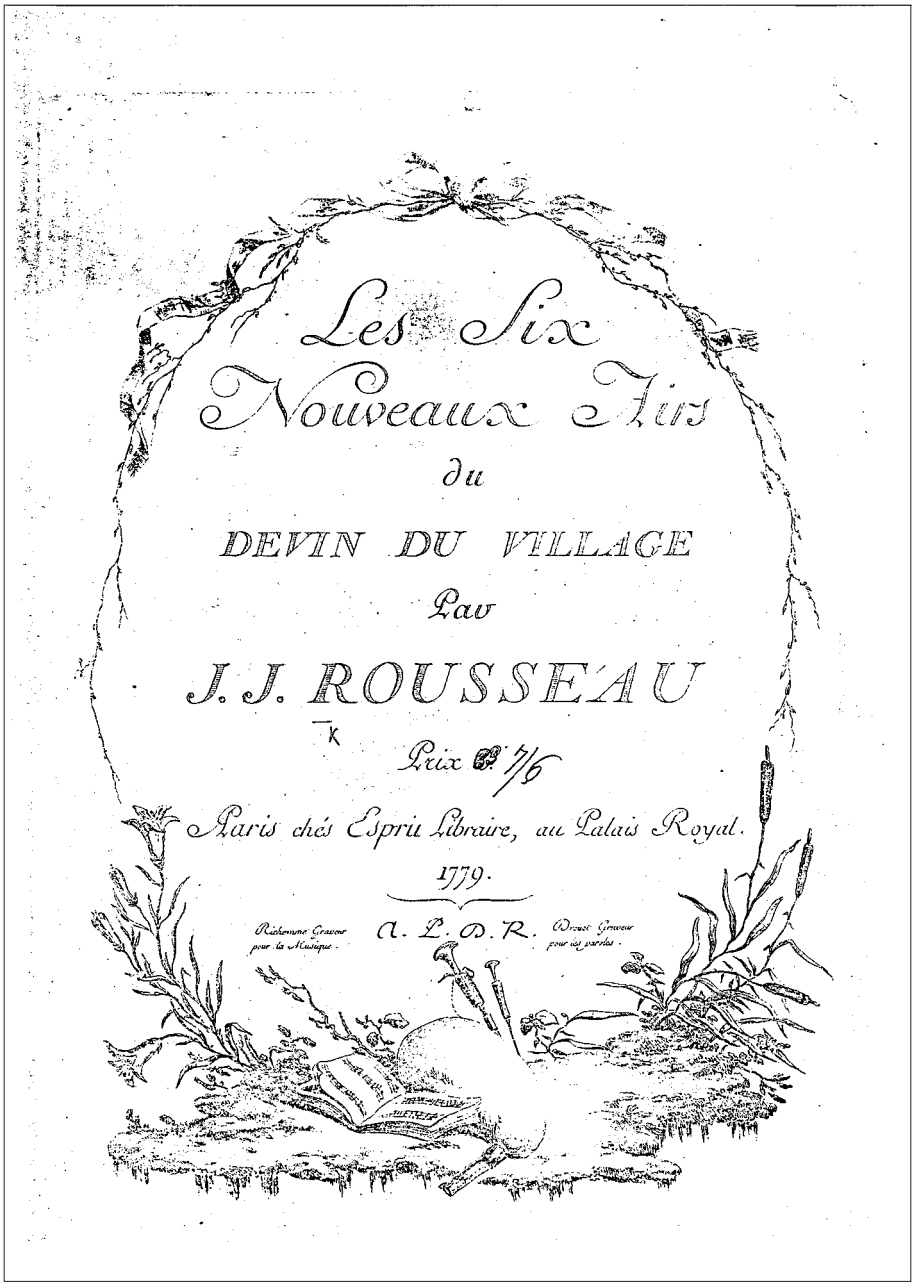
[28] Il en va de même pour l'ouverture à ⅜ inachevée du *Devin du village* qui est restée à l'état de manuscrit (voir *supra* note 4) – l'ouverture originale était à ¾.

L'air du Devin, « L'Amour croît », est lui aussi resté pour ainsi dire le même. Il conserve la caractéristique majeure qui le démarque au sein de l'ouvrage, soit l'hiatus stylistique observé entre l'air typiquement français qui le précède, celui de Colette « Si des galans de la ville » (une gavotte pour la première version, un chanson ternaire pour la seconde), tandis que l'air du Devin, dans les deux versions, joue ouvertement sur la parodie du style *buffo*, avec sa ritournelle introductive en rosalies rapides, puis en figures arpégées, ainsi qu'une ligne mélodique caractérisée par un débit rapide et le plus souvent doublée à l'unisson par les violons – deux traits essentiels du style musical des intermèdes comiques italiens – tandis que la basse privilégie les notes répétées et un rythme harmonique plutôt lent (voir Exemple 3 en annexe)[29].

Le premier air de Colette reste cependant infiniment mieux réussi, tant il y a dans la nouvelle version des maladresses rythmiques dès la ritournelle instrumentale des premières mesures (il s'agit d'une mesure à ¾, mais on est bien en peine de comprendre comment le rythme s'articule aux mesures 4-5). On peut comprendre la déception du public d'alors. Ce n'est pas que les mélodies soient banales – elles le sont, mais l'« ancien » *Devin* n'échappe pas non plus à la banalité : elles sont surtout bancales (l'air du Devin étant sans doute le cas le plus évident), et donnent raison à leurs détracteurs. Comme pour les autres airs, la nouvelle version du premier air de Colette a conservé la structure d'origine, ici un rondeau. Mais elle a également conservé le trait le plus remarquable de l'ancienne version : en effet, l'air de 1753 présente la particularité d'avoir son second couplet écrit en récitatif (voir Table 1 en annexe). L'idée devait être chère à Rousseau, car en 1752, il avait composé pour cet air une section récitative qui comportait quatre vers de plus que dans la version définitive du livret : ces quatre vers furent ensuite raturés dans le livret autographe, et on ne les retrouve pas dans la version définitive de 1753[30]. Ces vers rejetés se trouvent également mis en

[29] C'est pour un air qui sanctionne un mensonge que Rousseau a choisi le style italien et non pas le style français. Le Devin se montre ici sous son jour le plus charlatanesque et donc le moins sincère, puisqu'il donne à Colette un conseil qui n'est autre qu'un mensonge, ou pour le moins un arrangement artificiel avec la vérité : pour ramener Colin à elle, il faudra qu'elle « feign[e] d'aimer un peu moins ».

[30] Autographe du livret du *Devin du village*, f° 1 v°. Entre les vers « Il m'aimoit autrefois, et ce fut mon malheur. » et « Mais quelle est donc celle qu'il me préfére ? », les quatre vers raturés sont : « Il me fuit !… Regret inutile !…| Ah ! pourquoi l'aimois-je tant ?| Si j'eusse été moins facile,| Il eut été plus constant. »



Jean-Jacques Rousseau, *Six Nouveaux Airs du Devin du village*, 1779, page de titre. Bibliothèque du Conservatoire de musique de Genève.

musique dans la partition de Fontainebleau, mais ils ont également été raturés dans cette partition[31]. Les quatre vers supprimés, irréguliers et plus longs que les vers du refrain, ont également des affects plus diversifiés, ce qui explique leur traitement en récitatif, moyen plus apte à restituer l'agitation de Colette. Et placer au sein d'un air un récitatif, n'est-ce pas là montrer de manière métaphorique que le récitatif peut, et même devrait, toujours selon Rousseau, être du chant ? Dans la version de 1753, ce couplet en récitatif fait son entrée *ex abrupto*, sans la moindre préparation. Tout au plus son parcours harmonique lui donne bien un rôle de couplet : modulation vers V de V, puis retour à la dominante permettant l'enchaînement avec le refrain final, sur lequel se termine l'air, avec une cadence conclusive sur la tonique (l'air est en mi bémol majeur). La nouvelle version d'une part simplifie cette structure, d'autre part la complique. La simplification provient de la suppression du refrain 2. Quant à la complexité (toute relative), elle provient de la fin même de l'air : ce n'est plus le refrain qui amène la conclusion. Dans l'ancienne version, le refrain 2 se termine par une cadence suspensive sur la dominante du ton principal (Fa majeur). Contrairement à l'air de 1753 qui se terminait par une dernière occurrence du refrain (refrain 3), le nouvel air se termine sur une section récitative, qui est absolument identique au récitatif concluant la scène 1 de l'ancienne version, si ce n'est que dans cette dernière, le dernier récitatif ne faisait pas partie de l'air[32]. D'ailleurs, dans l'« Avis » des *Six Nouveaux Airs*, l'Éditeur insiste sur le fait que pour cette nouvelle musique Rousseau « n'a point touché à l'ancien Récitatif du *Devin du Village*, parce qu'il le regardoit comme la meilleure partie de cet Ouvrage »[33]. Mais c'est aussi ce qu'il y a de plus italianisant dans

[31] Cette correction se trouve en p. 7 de la partition de Fontainebleau. Une lettre de Jélyotte à Rousseau, datée du 20 octobre 1752, témoigne de cette correction : « J'aurai soin de faire le changement que vous desirez, j'accourcirai le Récitatif de la prémiére Scéne […]. » CC, vol. II, lettre n° 182, p. 197.

[32] La version de 1779 de cet air a conservé les deux passages en récitatif absolument à l'identique, sauf pour la transposition un ton plus haut pour le faire correspondre à la tonalité de fa majeur, et pour la réalisation instrumentale de l'accompagnement, qui est cette fois confié aux cordes, au lieu du seul continuo dans la version de 1753. Cela invalide quelque peu la critique de Girardin dans l'Avis, qui s'en prend à l'orchestre de l'Opéra pour avoir réalisé ce récitatif en « substitu[ant] à ce Clavessin le Bâton de mesure, & d'horribles mugissemens de Basses & de Contre-Basses. » (Avis, p. [ii]).

[33] J.-J. Rousseau, *Six Nouveaux Airs*, p. [ii] de l'Avis.

toute l'œuvre, et il était essentiel pour Rousseau, après la Querelle des Bouffons, de renforcer l'idée que *Le Devin* avait été conçu comme « réponse » aux intermèdes italiens.

En faisant l'économie d'un refrain, ce qui permet d'enchaîner directement le couplet 1 à la section en récitatif sans revenir une deuxième fois au refrain, et en se terminant par un récitatif, la version de 1779 se caractérise par un déroulement bien moins statique. Ainsi, la fin du nouvel air se présente comme une fin ouverte se poursuivant avec le récitatif concluant la scène. Il y a bien dans cet agencement que permet l'alternance entre deux types de vocalité, style chanté et style récitatif, l'idée d'un « tableau », ou d'une saynète, ce qui renforce la cohérence dramatique de ce moment scénique qu'est le lever du rideau, qui nous place face à Colette pleurant. C'est déjà un air « en action »[34] ; or on sait que pour la première version de Fontainebleau, Rousseau avait voulu que cet air soit fortement théâtralisé, c'est-à-dire donnant lieu à des jeux de scène précisés dans la partition de 1753 – mais qu'on trouve également reportés dans la partition d'orchestre manuscrite de Fontainebleau. L'opéra doit commencer sur cet air *in medias res*, avec d'emblée un jeu de scène de Colette sur les premières notes de la ritournelle instrumentale introductive : la partition de 1753 (p. 6) indique « *Colette pleurant, et S'essuyant les yeux de son Tablier* », tandis que la partition de Fontainebleau révèle des indications plus précises, qui ont dû probablement se faire durant les répétitions de l'ouvrage : « *Durant ce prelude, Colette doit s'affliger, pleurer, soupirer, s[']essuyer les yeux de son tablier, mais que ses mouvemens, sans charge, soient exactement mesurés sur la symphonie*. »[35] Il est important de garder ces détails qui tiennent plus à la théâtralité de l'ouvrage qu'à sa composante musicale, lorsqu'on considère que l'élément le plus curieux dans la nouvelle version de cet air est la présence d'indications d'interprétation destinées à la partie vocale : « Sanglots », « Cri »,

[34] Sur l'originalité du procédé de Rousseau (qui remonte aux *Muses galantes*), et ses modèles d'inspiration possibles (les intermèdes comiques italiens), voir mon chapitre « Grétry héritier de Rousseau : l'intégration du récitatif dans l'opéra-comique », dans André Modeste Grétry, *L'Amant jaloux ou les Fausses Apparences,* Livret, études et commentaires, éd. Jean Duron, Wavres, Mardaga – Centre de musique baroque de Versailles, 2009, pp. 231-262, en particulier pp. 237-242 pour le cas de l'air de Colette.

[35] Au sujet de ces jeux de scène et autres annotations, voir J. Waeber, « Décor et pantomimes du *Devin du village* », art. cité, pp. 147-149.

« Accablement » puis « Avec desespoir », « Avec tristesse », « Avec abandon », « Débité avec le même Accent » (voir Exemple 2 en annexe). Or l'autographe de cet air[36] ne donne aucune de ces indications, mais on ignore également sur quelle copie au net la gravure de 1779 a été réalisée. Peut-être la décision d'ajouter ces annotations a-t-elle été prise par le seul Marquis de Girardin : mais si tel est le cas, sur la foi de quel élément ? Dans l'« Avis », l'Editeur semble conforter l'idée qu'il les aurait tenues de Rousseau lui-même : « Dans le premier Air [de Colette] il [Rousseau] a voulu exprimer d'une maniere plus pathétique les sanglots d'une Amante ingénue qui se croit trahie »[37]. Ces indications auraient pu également être relayées par une tierce personne. Après tout, la partition de Fontainebleau offre un cas similaire : rien ne permet d'établir que la didascalie « augmentée » de Colette, pleurant et s'essuyant les yeux dans son tablier, ait émané directement de Rousseau. Mais rien ne permet non plus d'établir le contraire. On ne dispose malheureusement pas d'autres indices pour vérifier ces conjectures. Reste cependant un autre élément qui empêche de considérer exclusivement ces annotations comme étant un ajout infondé de l'Éditeur. En effet, on trouve dans l'édition gravée du *Devin* de 1753 de semblables annotations, également durant le premier air de Colette : mais ces dernières sont bien de Rousseau. On les retrouve d'ailleurs dans l'édition gravée de 1773. Le vocabulaire en est cependant quelque peu différent, de même que leur emplacement. Dans la version de 1753, ces annotations se trouvent toutes placées dans la section *en récitatif* de l'air de Colette, tandis que la nouvelle version place ces indications dans le premier couplet *chanté*. Denise Launay avait déjà signalé (à propos de la version de 1753) cet exemple sans précédent dans la pratique musicale française de l'époque : « Rousseau [avait] fait graver sa partition avec de nombreuses indications à l'intention des interprètes, telles que : "débité", "réflexion triste", "réflexion douce", "tendrement", "avec emphase", etc., et des nuances (fort, doux, etc.). »[38] Quand on sait l'attention que Rousseau a donnée à la déclamation du récitatif, ces

[36] *Manuscrits autographes de Jean-Jacques Rousseau*, document cité.

[37] « Avis », p. [1].

[38] Denise Launay, article DEVIN DU VILLAGE, in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et aux XVIII^e siècles*, éd. Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 233.

annotations ne doivent cependant pas trop surprendre. L'utilisation d'indications verbales destinées à aider la chanteuse semble donner crédit à la démarche de Rousseau : celle d'avoir écrit, ou pour le moins tenté d'écrire un récitatif qui serait « accentué d'une façon toute nouvelle ». Ces annotations d'interprétation seraient venues pallier aux défaillances de la notation musicale. Mais pour ce qui est des indications données dans la nouvelle version de l'air de Colette, nous ne pouvons que conjecturer quant à leur raison d'être et à leur validité. Ces annotations auraient-elles pu émaner de Rousseau ? Observons leur vocabulaire tout d'abord : « débité avec le même Accent » est une expression qui pourrait être de lui, et l'on trouve en effet un « débité » dans la section récitative de la version de 1753. Le terme est fréquent dans les écrits de Rousseau : « débité », « débiter », « débit » se trouvent notamment dans le *Dictionnaire de musique* (entrées RÉCITATIF, RÉCITATIF MESURÉ, AIR, DÉBIT, etc). Quant à l'utilisation de ces termes dans le contexte du récitatif, elle était fort répandue dans le vocabulaire français de cette époque. Toutefois, les termes « sanglots », « cri », « accablement » « avec désespoir », « avec tristesse », « avec abandon », sont quant à eux plutôt représentatifs du dernier tiers du XVIII[e] siècle. « Sanglots » et « cris » tout particulièrement sont des termes qui deviendront privilégiés dans l'esthétique du théâtre larmoyant, où le discours de l'acteur se voit fréquemment interrompu, « entrecoupé » pour utiliser la terminologie de l'époque, lors des moments de grande tension dramatique, par des formes d'expressions vocales mais non signifiées : c'est le « cri de la passion » qu'évoque déjà Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) puis dans *Le Neveu de Rameau* (c. 1761-1772). Le *Pygmalion* de Rousseau (1770) est une œuvre emblématique de cette tendance déjà *mélodramatique*, et le monologue du statuaire est lui-même riche en telles indications expressives concernant la restitution de la déclamation de l'acteur, mais aussi de sa gestuelle (toutefois on ne trouve aucune indication en tout point identique à celles données dans ce nouvel air). Ces annotations pourraient bien être purement apocryphes : ces « sanglots » et cette « manière plus pathétique » mentionnés plus haut dans l'« Avis », et que soi-disant Rousseau aurait souhaité mieux exprimer dans la nouvelle version du premier air de Colette, trouvent peut-être leur origine dans la seule imagination du marquis de Girardin, lequel aurait pu projeter sur *Le Devin* l'esthétique mélodramatique développée par Rousseau dans son *Pygmalion.*

LES *SIX NOUVEAUX AIRS DU DEVIN* COMME PALIMPSESTE MUSICAL

Il ne s'agit pas de donner une importance excessive à ces *Six Nouveaux Airs* en eux-mêmes. Exceptionnelle en revanche est la décision prise par Rousseau de réécrire son *Devin*, et ce d'autant plus qu'il le fait tardivement, en novembre-décembre 1774, soit plus de vingt ans après la création de l'ouvrage. 1774 fut aussi l'année de la venue de Christoph Willibald Gluck à Paris. Préparant le terrain en vue de sa conquête du public parisien, Gluck avait fait publier en février 1773 une lettre dans *Le Mercure de France* soulignant « la sublimité [des] connaissances [de Rousseau] et la sûreté de son goût »[39]. Autre marque d'estime portée par Gluck au jugement musical de Rousseau, la partition de son opéra *Alceste* (version italienne) qu'il lui confie durant l'hiver 1774-1775 pour obtenir de sa part ses commentaires[40]. D'un côté, les malentendus au sujet de la paternité (mal établie) de la partition de *Pygmalion,* de l'autre l'adoubement public de la part de Gluck : deux faits antagoniques, le premier ayant pu rappeler à Rousseau les accusations de plagiat qui ont jalonné son parcours de musicien, et tout particulièrement à l'occasion de son *Devin du village*[41], alors que le second dut plutôt rehausser sa confiance en ses moyens musicaux. Par ailleurs, les années 1770-1779 marquent l'apogée de la carrière scénique du *Devin du village* à l'Académie royale de musique en terme de succès public et de représentations, et 1774 fut la plus brillante de cette décennie, avec des représentations régulières de l'ouvrage de janvier à mai, puis durant le mois d'août. Toutefois, à cette époque, le nom de Rousseau apparaît fréquemment lié à une autre œuvre, la scène lyrique de *Pygmalion*, ouvrage fondateur du genre du mélodrame. *Pygmalion* fut représenté pour la première fois publiquement 30 octobre 1775, à la Comédie-Française, après avoir été donné de manière

[39] *Mercure de France*, février 1773, p. 184.

[40] Voir Rousseau, *Lettre à M. Burney et fragmens d'observations sur l'Alceste de Gluck*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, vol. V, p. 439 et notes 1, 2, pp. 1588-1589. Gluck vint récupérer sa partition en mars 1775, mais « pressé par ses voyages entre Vienne et Paris, oublie les notes. » (p. 1589, note 2).

[41] La hantise du plagiat est déjà en filigrane de l'épisode du charivari de Lausanne, avec le menuet de Venture ; elle est également au cœur de l'humiliation infligée par Rameau à l'occasion de l'audition des *Muses galantes* chez La Poplinière en septembre 1745 (voir l'article de François Jacob dans le présent numéro).

Jean-Jacques Rousseau, *Six Nouveaux Airs du Devin du village*, 1779, début du duo de Colin et Colette, « Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire ». Bibliothèque du conservatoire de musique de Genève.

confidentielle dans des cercles privés depuis 1770, mais sa nouveauté explique que l'on en parle déjà fréquemment dans de nombreux journaux. Rousseau est alors le plus souvent mentionné en tant qu'auteur *et* compositeur du *Pygmalion* – alors qu'il n'a écrit que le monologue, la musique ayant été composée en avril 1770 par un musicien amateur lyonnais, Horace Coignet, lequel avait déjà fait publier dans *Le Mercure de France* en janvier 1771 une lettre pour établir clairement que la musique avait été composée par lui et non par Rousseau[42]. Sans se présenter explicitement comme étant le compositeur de *Pygmalion*, Rousseau n'avait en effet jamais cherché à rectifier l'erreur d'attribution : une attitude ambiguë, probablement motivée par le fait qu'il se considérait comme le créateur absolu de ce *Pygmalion*, Coignet n'ayant travaillé que *sous ses ordres* – fait que Coignet avait par ailleurs parfaitement admis[43].

Le triomphe du *Devin*, l'ombre des accusations de plagiat au sujet de ce dernier mais aussi de *Pygmalion*, Gluck à Paris : la conjonction de ces événements aurait-elle pu motiver une nouvelle fois Rousseau dans son métier de compositeur ? Pour Arthur Pougin et Julien Tiersot, les *Six Nouveaux Airs* furent motivés par le désir de se défaire de ces incessantes rumeurs de plagiat qui circulaient au sujet du *Devin* depuis 1753[44]. En composant une

[42] Seulement deux ritournelles sont de Rousseau, comme le rappelle également Horace Coignet. Voir « Particularités sur J. J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770 ». Récit manuscrit d'Horace Coignet réalisé par celui-ci à l'intention de Charles Pougens, membre de l'Institut, in Alphonse Mahul, *Annuaire nécrologique, ou Supplément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques. IIe année (1821)*. Paris, 1822, pp. 123-128, p. 124.

[43] Sur cette question de l'auctorialité du *Pygmalion*, voir Jacqueline Waeber, « Pygmalion et J.-J. Rousseau », *Fontes Artis Musicae*, 44/1, 1997, pp. 32-41.

[44] Au sujet des *Six Nouveaux Airs*, Tiersot écrit que Rousseau « voulait s'affirmer aussi capable que les autres auteurs d'écrire de la musique bien faite, car il s'impatientait des bruits qui couraient toujours à ce sujet, et dont son imagination maladive lui faisait exagérer la portée. » (Julien Tiersot, *J.-J. Rousseau*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1920, p. 165). Pour Pougin, Rousseau « n'en était que plus dépité […] de voir [qu']on ne cessait de lui contester son *Devin du village*, dont il s'exagérait d'ailleurs considérablement l'importance […]. Furieux à la fin de ce déni de justice il résolut d'y mettre un terme, et pour prouver qu'il était bien capable d'avoir la musique du *Devin*, il déclara qu'il en ferait une seconde sur le même poème, et – par malheur pour lui – il tint parole. » (Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau, musicien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1901, p. 88).

nouvelle musique, Rousseau prouvait une fois pour toutes qu'il en était bien le compositeur. Quant à Pougin, il insiste également sur l'humiliation subie par Rousseau dès décembre 1753, lorsqu'il s'était vu refuser son droit d'entrée à l'Opéra après le scandale causé par la publication de la *Lettre sur la musique françoise* en novembre 1753.

Pour Albert Jansen, il ne faut pas chercher plus loin la raison d'être de ces nouveaux airs. Rousseau, « [a]veuglé par son délire de persécution, […] crut que le public s'était enthousiasmé pour son *Devin* à cause des intrigues de ses ennemis qui ne le considéraient pas comme étant l'auteur. Afin de repousser toutes ces calomnies, le malheureux écrivit les *Dialogues* et composa de nouvelles mélodies pour six airs du *Devin*. »[45] Jansen avait certainement en tête le passage suivant des *Dialogues* :

> [Rousseau :] Outre ce travail et son Opera de *Daphnis et Cloe* dont un acte entier est fait et une bonne partie du reste bien avancée, et *le Devin du Village* sur lequel il a refait à neuf une seconde musique presque en entier, il a dans le même intervalle composé plus de cent morceaux de Musique en divers genres, la plupart vocale avec des accompagnemens, tant pour obliger des personnes qui lui ont fourni les paroles que pour son propre amusement. […] Qu'il ait composé ou pillé toute cette musique, ce n'est pas dequoi il s'agit ici. S'il ne l'a pas composée, toujours est-il certain qu'il l'a écrite et notée plusieurs fois de sa main. S'il ne l'a pas composée, que de temps ne lui a-t-il pas fallu pour chercher, pour choisir dans des musiques déjà toutes faites celle qui convenait aux paroles qu'on lui fournissoit, ou pour l'y ajuster si bien qu'elle y fût parfaitement appropriée, mérite qu'a particuliérement la musique qu'il donne pour sienne. Dans un pareil pillage il y a moins d'invention sans doute ; mais il y a plus d'art, de travail, surtout de consommation de tems, et c'étoit là pour lors l'unique objet de ma recherche[46].

L'argument de Rousseau se fonde sur l'une des qualités qui avait été le plus souvent soulignées parmi les commentateurs favorables à l'œuvre,

---

[45] « Umdüstert von seinem Verfolgungswahn, glaubet er, dass das Publikum blos deshalb so begeistert für den *Devin* wäre, weil es dank den Intriguen seiner Feinde ihm nicht mehr für den Autor desselben hielte. Diese und andere Verleumdungen abzuwehren, schrieb der unglückselige Mann die Dialogues und componierte auf 6 Arien des *Devin* neue Melodien. » (Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, Reimer, 1884 ; *reprint* Genève, Slatkine, 1971, p. 184).

[46] Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Deuxième dialogue, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, vol. I, pp. 831-832.

à savoir qu'il y a bien une « unité de ton » dans l'ensemble de l'ouvrage. Or, si un tel ouvrage n'avait pas été de sa plume, Rousseau aurait « volé » une œuvre entière, plutôt que pillé plusieurs œuvres différentes. Deux autres passages des *Dialogues* insistent sur ce point, l'un où « Rousseau » affirme que si

> celui qui se donne faussement pour l'Auteur [du *Devin*] […] n'[en] a pas fait les paroles […] puisqu'il ne sait pas faire des vers, il n'a pas fait non plus *l'Allée de Sylvie*, qui difficilement en effet peut être l'ouvrage d'un scelerat ; et s'il n'en a pas fait la musique puisqu'il ne sait pas la musique, il n'a pas fait non plus la *Lettre sur la musique françoise*, encore moins le *Dictionnaire de musique* qui ne peut être que l'ouvrage d'un homme versé dans cet art et sachant la composition[47].

L'autre passage est celui où « Rousseau » explique au « Français » qu'il a mis Jean-Jacques à l'épreuve, lui demandant d'écrire de la musique sur des paroles nouvelles : expérience qui, si elle « ne suffit pas pour prouver qu'il a fait *le Devin du Village*, […] suffit au moins pour détruire celle des preuves qu'il ne l'a pas fait à laquelle vous vous en êtes tenu […] » [48]. Car, poursuit « Rousseau »,

> [t]out ce qui est sorti de la plume de J. J. durant son effervescence porte une empreinte impossible à méconnoitre, et plus impossible à imiter. Sa musique sa prose ses vers, tout dans ces dix ans, est d'un coloris d'une teinte qu'un autre ne trouvera jamais. Oui, je le repette, si j'ignorois quel est l'Auteur du *Devin du Village* je le sentirois à cette conformité. Mon doute levé sur cette piéce acheve de lever ceux qui pouvoient me rester sur son Auteur[49].

Les *Six Nouveaux Airs* fourniraient *a posteriori* la preuve irréfutable que l'« ancien » *Devin* est du même compositeur. Mais ils restent inévitablement inscrits dans le rapport conflictuel que Rousseau a toujours entretenu avec son *Devin*, œuvre dans laquelle s'est cristallisée l'opposition paradigmatique entre musique française et musique italienne qui est au cœur de sa pensée musicale. Et au-delà de l'opposition entre les deux musiques, ce qui constitue la *totalité* des textes musical et littéraire du *Devin du village* (soit la partition de « l'ancien » *Devin* et des *Six Nouveaux Airs*, ainsi que les versions rejetées du livret) nous informe du lien complexe entretenu par Rous-

[47] *Id.*, Premier dialogue, p. 678.

[48] *Id.*, Deuxième dialogue, p. 869.

[49] *Id.*, Deuxième dialogue, pp. 871-872.

seau avec sa propre qualité d'*auteur*. Car le concours de circonstances de cette année 1774, la personnalité de Gluck, les rumeurs du *Pygmalion*, ne livrent que des raisons superficielles pour expliquer ce retour inattendu à la composition. Si elles peuvent être dans l'ensemble satisfaisantes pour *Daphnis et Chloé*, elles n'expliquent pas le fondement même de ce qui a motivé Rousseau à composer les *Six Nouveaux Airs*, en remettant sur la table une musique préexistante, et dont il est, ou plutôt dont il *a été* l'auteur. J'ai évoqué plus haut les jeux de miroirs que l'on observe entre les deux musiques : Rousseau réécrit « par-dessus » un texte déjà existant. C'est une attitude caractéristique du métier de copiste, pour le moins tel que compris dans l'optique de Rousseau, pour qui le copiste n'est pas simplement celui qui ne fait que transcrire un texte déjà existant, mais idéalement celui qui sait mieux que quiconque mettre en valeur le génie musical qu'il contient.

En considérant la musique « défigurée » de 1753 comme étant le texte à copier, Rousseau tente, avec les *Six Nouveaux Airs*, d'en offrir non pas tant une « nouvelle » musique qu'une copie qui serait plus correcte, débarrassée de ses ajouts, suppressions et autres corrections qui l'ont transformée au point de la rendre méconnaissable. Ainsi, lorsqu'en 1773 Marc-Michel Rey fit graver une nouvelle partition de *Devin*, publiée à Berlin et à Amsterdam, rectifiant quelques erreurs de gravure de l'édition de 1753 (signalées par Rousseau à Rey), Rousseau fit part de son mécontentement à son éditeur en ces termes : « J'ai parcouru le Devin du Village que vous avez fait graver. Quoi que vous en disiez il fourmille de fautes. Il se peut que j'en aye laissé plusieurs dans l'exemplaire que je vous avois fait passer : Mais il est certain que votre graveur en a fait beaucoup qui n'y étoient pas. »[50] Rousseau est tout à fait excessif : un examen de la partition de 1773 révèle que celle-ci restitue sans fautes majeures la musique et le texte. Mais sous le regard de Rousseau, ces fautes, invisibles pour nous, sont comme l'accumulation de toutes les scories qui ont fini par défigurer *Le Devin*, à la manière des collettes de Francœur. Les *Six Nouveaux Airs* seraient donc l'ultime tentative de Rousseau pour revenir au vrai visage de son « petit opéra ». En voyant la nouvelle gravure du *Devin*, il ne parvient pas à se défaire du souvenir de cet ouvrage qui n'est déjà plus le sien et qui continue à exister

[50] Lettre de Rousseau à Marc-Michel Rey, 11 octobre 1773, CC, vol. XXXIX, lettre nº 7014, p. 202.

sur la scène de l'Opéra, mais il ne peut ignorer non plus le souvenir original, celui de son *Devin* tel qu'il fut tout d'abord imaginé et dans un premier temps conçu, mais qui ne correspond déjà plus à la version « définitive ». Ces *Devins* se superposent dans son esprit, sans se correspondre. Ce phénomène n'est pas uniquement spécifique au contexte du *Devin*. Il caractérise en fait toute l'expérience musicale de Rousseau. Italienne ou non, la musique apparaît le plus souvent dans ses écrits au sein d'une stratégie narrative étroitement liée à la question du souvenir, de la nostalgie, et plus particulièrement du pouvoir évocateur de la musique. Lorsque Rousseau parle d'une musique, une autre se profile, dans un contrepoint d'ordre mémoriel. Même l'opposition fondamentale entre musique italienne et musique française peut se lire à travers ce prisme :

> J'aimai des mon enfance la Musique françoise la seule que je connusse, j'entendis en Italie de la Musique et je l'aimai encore sans me dégouter de l'autre, la préférence étoit toujours pour celle que j'entendois la derniére. Ce ne fut qu'après les avoir entendues toutes deux le [m]e[m]e jour sur le [m]e[m]e Théatre que l'illusion s'évanouit et que je sentis jusqu'à quel point l'habitude peut fasciner la nature et nous faire trouver bon ce qui est mauvais et beau ce qui est horrible[51].

Ainsi, le fameux récit du premier fiasco musical de Rousseau, l'épisode du « charivari » de Lausanne (qui eut lieu en 1730), superpose à cette humiliation le succès *futur* qu'obtiendra vingt-deux ans plus tard son *Devin du village* à Fontainebleau :

> Non, depuis qu'il existe des opéras français, de la vie on n'ouït un semblable charivari. […] Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour, devant le roi de France et toute sa cour, tes sons exciteraient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que, dans toutes les loges autour de toi, les plus aimables femmes se diraient à demi-voix : quels sons charmants ! quelle musique enchanteresse ! Tous ces chants-là vont au cœur[52] !

Le souvenir de ses premières émotions musicales, auprès de sa tante Suzon qui « savoit une quantité prodigieuse d'airs et de chansons » en offre

[51] Rousseau, *Fragments autobiographiques* (hiver 1755-1756), dans *Œuvres complètes,* éd. citée, vol. I, pp. 1116-1117.

[52] Rousseau, *Les Confessions*, Livre 4, éd. citée, p. 149.

l'exemple le plus connu[53]. Rousseau le théorise d'ailleurs dans son *Dictionnaire de musique*, à l'entrée MUSIQUE, au sujet du ranz-des-vaches :

> [L]es effets [du Ranz-des-vaches], qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif[54].

Rousseau a instauré ici un trope littéraire qui deviendra courant au XIX^e^ siècle, et au-delà[55]. Le texte de Ginguené en est une illustration d'autant plus étonnante qu'il a pour objet les *Six Nouveaux Airs* de Rousseau. L'Avertissement s'ouvre sur des détails survenus dans la vie de Ginguené en mars 1816 et qui le motivèrent à composer, lui aussi, une nouvelle musique pour ces airs. D'abord condamné au lit et par la maladie, il ne trouve consolation de son état que dans la musique. Non pas la pratique (il est trop malade pour cela), mais l'exercice particulier de la musique à travers la mémoire :

> Au mois de mars 1816, j'étois atteint depuis le commencement de l'année d'un Catharre opiniatre dans la poitrine. Un de ses effets les plus fâcheux étoit un anéantissement presque total de mes facultés physiques et morales. Tout travail, toute application m'étoient, non seulement interdits mais impossibles pendant le jour ; mes nuits étoient sans sommeil et tourmentées par les accès presque continus d'une toux violente. Dans les momens de calme, j'avois à craindre les impressions qu'une telle position sur mon imagination malade [*sic*], dans le silence et la solitude de la nuit.

---

[53] *Id.*, Livre 1, p. 11. Voir notamment Michael O'Dea, *Jean-Jacques Rousseau. Music, Illusion and Desire,* Londres et New York, St Martin's Press, 1995, en particulier le chap. 2. Sur l'air de tante Suzon, voir Julien Tiersot, « Concerning Jean-Jacques Rousseau, the Musician », *The Musical Quarterly*, 17/3 (1931), pp. 341-359 et Philipp E. J. Robinson, « Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne and solo Song », *The Modern Language Review*, 73, 1978, pp. 291-296, et du même, « More on Rousseau, Aunt Suzanne and Solo Song », *The Modern Language Review*, 74, 1979, pp. 820-822.

[54] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, entrée MUSIQUE, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, vol. V, p. 924.

[55] Voir Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », *Diogène,* 54, 1966, pp. 92-115 ; Jean-Marc Bailbé, *Le Roman et la Musique en France sous la monarchie de Juillet,* Paris, Minard, 1969, pp. 164-179.

> J'appelois ma mémoire à mon aide ; je récitois mentalement de la prose et des vers, je me retraçois des événemens, des études, des plaisirs. Dans les plaisirs de ma jeunesse, et dans ceux même de l'age mûr, la musique tient une grande place ; elle prit bientôt la premiere dans mes longues rêveries. D'excellens ouvrages en d'autres genres se sont effacés de mon souvenir ; la musique qui y est une fois gravée n'en sort plus. J'ouvrois en idée, j'exécutois, les yeux fermés, des partitions entieres[56].

Or, c'est un processus similaire de superposition qui se trouve au cœur de l'« Avertissement » de Ginguené, qui invoque lui aussi le *topos* rousseauien de la musique comme signe mémoratif. Les *Six Nouveaux Airs* de Rousseau agissent sur Ginguené comme signe mémoratif, ravivant le souvenir de sa connaissance du *Devin*, enfant :

> *Je sais par cœur depuis mon enfance les anciens airs du Devin* ; je n'avois aucune idée des nouveaux. Rentré chez moi avec cette partition, qui ne m'avoit pas couté fort cher, je la parcourus avidement, mais avec une grande surprise d'en trouver la musique plus mauvaise encore qu'on ne me l'avoit dit. Ce premier coup d'œil ne m'avoit pas invité à un examen plus attentif ; *j'avois mis les deux Devins l'un à côté de l'autre*, et n'y avois plus songé.
>
> Ce fut, un matin, l'objet de ma lecture musicale. J'examinai l'un après l'autre les six morceaux refaits. J'en trouvai, bien plus encore que la premiere fois, les chants maigres et souvent boiteux, les [ajouté dans la marge de gauche : accompagnemens] pauvres, nuds, mal écrits, dépourvus d'idées, presque toujours platement syllabiques, et quand ils veulent devenir figurés, secs, mal phrasés, ginguets, en un mot miserables ; restant courts ou se jettant pour ressource dans l'unisson des parties, à la moindre difficulté, soit dans leur marche, soit dans l'harmonie même et l'emploi des accords. Ils me parurent enfin l'ouvrage, non d'un compositeur affoibli par l'age, mais d'un homme qui ne savoit pas la composition[57].

« Je sais par cœur depuis mon enfance les anciens airs du Devin » : comme pour rendre ce souvenir encore plus diffus et même perdu à jamais, Ginguené ne révèle pas non plus le moment précis de sa découverte de l'œuvre de Rousseau. Cette musique a pour ainsi dire toujours accompagné Ginguené dans son enfance, ou, pour le moins, c'est ce que son signe mémoratif suggère désormais. Car *Le Devin* est aussi une œuvre qui s'est affirmée

[56] Pierre-Louis Ginguené, « Avertissement de l'Auteur », [fol.1 r° ; p. 259].

[57] *Ibid.*, [f° 2 r° ; p. 261] et [f° 2 v° ; p. 262].

d'emblée comme nostalgique, de par l'idiosyncrasie de son style musical, dont la simplicité maladroite résonne comme un *retour à* quelque chose d'ancien, de forcément perdu. L'expérience révolue s'est cristallisée en souvenir idéalisé. Comme l'écrit Jean-François Perrin, le signe mémoratif est ce qui est « capable de provoquer la reviviscence hallucinatoire du passé »[58]. Car la musique possède un « liant » qui la rend capable de réunir « [v]ieillesse et jeunesse, différence des états […] ; ce liant du musical s'applique également à l'espace et au temps ; par la grâce de la réminiscence qu'il provoque »[59].

Il est aisé d'identifier par l'analyse de la partition la simplicité délibérée de son style musical, caractérisé par l'absence de toute complexité harmonique et contrapuntique, ou encore par la présence d'inflexions modales et donc connotées comme « archaïques ». Autant de détails qui se révèlent dans les contours mélodiques évoquant plus la chanson populaire que le répertoire opératique français de l'époque, comme le chœur en ronde de la scène finale « Allons danser sous les ormeaux », ou l'air « J'ai perdu mon serviteur »[60].

La « nouveauté » du *Devin*, soulignée dans les toutes premières recensions, cédera rapidement place à cette qualité nostalgique. Lorsque Rousseau assiste à la première de son ouvrage en octobre 1752, son *Devin*, tel qu'il apparaît sous les biffures et repentirs du livret autographe, s'est déjà éloigné de celui qu'il contemple, déçu, sur le théâtre de Fontainebleau. Aimer *Le Devin*, c'est avant tout se le remémorer, et l'imaginaire collectif qui s'était forgé à partir de la mort de Rousseau en 1778 contribua fortement à dessiner cette idée nostalgique du *Devin*. À partir des années 1780, la vogue du répertoire opératique reviendra d'ailleurs aux *pastorales* et aux

---

[58] Jean-François Perrin, *Le Chant de l'origine, la mémoire et le temps dans les* Confessions *de J.-J. Rousseau,* Oxford, The Voltaire Foundation, 1996, p. 17.

[59] *Ibid*., p. 93.

[60] D'ailleurs la simplicité d'écriture culmine dans l'un des airs les plus célèbres du *Devin*, mais qui n'a pas fait l'objet d'une réécriture en 1774 : la romance de Colin, « Dans ma cabane obscure » (scène 8). Sur la romance de Colin, son style musical archaïsant et l'impact de Rousseau sur la romance opératique en France, voir Daniel Heartz, « The Beginnings of the Operatic Romance : Rousseau, Sedaine and Monsigny », *Eighteenth-Century Studies*, 15, 1981-1982, pp. 149-178, et David Charlton, « The romance and its cognates : narrative, irony and vraisemblance in early opéra-comique », dans *id*., *French Opera 1730-1830 : Meaning and Media*, chap. 1 (chaque chapitre possède une pagination différente). Voir aussi l'article de Christine Planté dans le présent numéro.

bergeries, genres induisant l'idée d'un âge d'or révolu et auxquels le *Devin* aura souvent été assimilé[61].

La nostalgie véhiculée par *Le Devin* se fera de plus en plus présente dans les dernières recensions de l'ouvrage (après la mort de Rousseau). Bon nombre de recensions et commentaires font allusion à ce pouvoir mémoratif du *Devin*, comme ce témoignage de August von Kotzebue daté de 1804 : « *La Caravane du Caire*, de Grétry, m'a très-médiocrement amusé. Au contraire, le *Devin du Village*, de Rousseau, m'a beaucoup intéressé. *Le public me parut extrêmement ému à cette représentation* ; et, ce qui arrive rarement à l'Opéra, il fit répéter un air. »[62] L'émotion est ici clairement reliée au souvenir d'une

[61] « On trouvera peut-être encore un peu trop de recherche & d'élévation dans quelques expressions des personnages qui constituent la Pastorale [de *La Cinquantaine*, de Desfontaines]. Il faut convenir en effet, qu'ils n'ont pas la simplicité de ceux du *Devin de Village*. » (*Annonces, affiches et avis divers*, n° 40, mercredi 30 septembre 1772, p. 160).

« Cette Piece, dans le genre pastoral, n'a point eu de succès : elle est calquée sur le Devin de Village de M. Rousseau, que tout le monde sait par cœur ; & les Spectateurs ont reconnu tout de suite l'extrême différence qui se trouve entre les deux intermèdes. » (*Annonces, affiches et avis divers, cinquième feuille hebdomadaire*, mercredi 29 janvier 1777, p. 20).

« Après *Iphigénie* nous entendîmes le *Devin du village*. C'est une charmante bergerie. » (Baronne d'Oberkirch, *Mémoires sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, éd. Suzanne Burkard, Paris, Mercure de France, collection « Le Temps retrouvé », 1989, pp. 224-226).

« Cette pastorale qui peut etre mise au Nombre des chefs doeuvre| lyriques aians fait beaucoup de bruit dans le Monde littéraire et allumé| une guerre de plume entre les partisans de rousseau et ses detracteurs et| entre les Sectateurs de Lancienne Musique et Ceux de la Nouvelle » (Lettre de Louis-Joseph Francœur, neveu de François Francœur, à un destinataire non précisé mais selon toute vraisemblance C.-J. Clos, dernier acquéreur privé du manuscrit de la partition d'orchestre du *Devin du village* de Fontainebleau. Cette lettre se trouve reliée en début du volume qui contient la partition d'orchestre du *Devin du village* de Fontainebleau, conservé à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, f° 1 r°).

« Quoi ! cette pastorale charmante ; cette scène naïve de brouille et de raccomodement ; cette musique facile, chantante, villageoise, cet ensemble délicieux enfin, qui fit dire à la plus spirituelle des dames de la cour que si Jean-Jacques était un hibou, il avait été déniché par les grâces. Quoi ! tout cela n'est plus rien aujourd'hui ? Ma foi, j'ai grand peur que cela ne soit pas grand chose ; ce qui était naïf en 1774 est niais à présent. » (*La Lorgnette. Journal des Théâtres, de la Littérature, des Arts, des Mœurs, des Modes, etc*. Vendredi 3 juin 1825, deuxième année, n° 474, p. 2).

[62] August von Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804*, traduit par René Charles Guilbert de Pixerécourt. Paris, chez Barba, an XIII (1805), 2 vol., vol. 2, pp. 242-243 ; c'est moi qui souligne.

musique connue de tous, désormais entrée dans les mœurs et dotée d'un fort pouvoir émotionnel sur le public.

Ginguené aurait pu se reconnaître dans ce public « ému » qui entretient un rapport privilégié avec l'opéra de Rousseau. Mais la familiarité affective de Ginguené pour Rousseau ne s'arrête pas là, tant son texte semble s'être donné pour tâche de revaloriser le vain exercice de Rousseau – d'ailleurs Ginguené se montre très critique avec les *Six Nouveaux Airs* :

> Mais laissant à part ces conséquences, je fus préoccupé tout du jour du souvenir des airs mêmes, de leurs motifs si inferieurs aux premiers, de leurs modulations communes et bornées, de leur coupe inégale ou maladroite, tandis que ceux de l'ancien devin en ont souvent une qui [unit] la régularité à l'aisance. Ces idées reprirent leur cours la nuit [illisible] et en repassant dans ma mémoire le chant et les tristes ritournelles du premier air : J'ai perdu mon serviteur qui est pourtant le moins mauvais de tous, je sentis se faire, plutôt que je ne fis moi-même un autre chant différent de celui-là […][63].

« [J]e sentis se faire, plutôt que je ne fis moi-même un autre chant différent de celui-là » évoque l'entrée MOTIF du *Dictionnaire de musique*, notamment par le recours à la voix passive qui fait du compositeur le réceptacle de l'inspiration : « [Motif] signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessein ; c'est le *motif* qui, pour ainsi dire, *lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre.* »[64] S'esquisse ici la notion proto-romantique du génie musical telle que définie par Rousseau dans son *Dictionnaire*, et qui se différencie désormais de la conception mécaniste de l'invention musicale propre au XVIII[e] siècle, laquelle n'est pas tant affaire d'*inventio* que de *dispositio*[65]. À lire le texte de Ginguené, on croirait que celui-ci s'est imposé

---

[63] Ginguené, « Avertissement », [f° 2 v° ; p. 262].

[64] Rousseau, entrée MOTIF, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 912 ; c'est moi qui souligne.

[65] Dans la conception baroque du processus compositionnel, qui sinspire largement de la rhétorique classique, la *dispositio* doit précéder en importance l'*inventio*, comme le rappelle le théoricien conservateur Friedrich Wilhelm Marpurg en 1766 : « *Componiren heißt ja zusammensetzen, und nicht erfinden* » (« composer signifie mettre ensemble [disposer], et non pas inventer. »). Cité in Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century : Aesthetic Issues in Instrumental Music,* Cambridge University Press, 1997, p. 203. Sur l'importance de la rhétorique dans la grammaire musicale du XVIII[e] siècle, voir Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric : Musical Form and the Metaphor of the Oration,* Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

un exercice de style dans la forme d'un pastiche, tant il aligne des tropes typiquement rousseauiens : non seulement le pouvoir du signe mémoratif de la musique, mais aussi l'acte de composition lui-même et la manière dont il est conditionné par le génie ainsi que par la *prima intenzione*. Ce concept, également défini dans son *Dictionnaire*, a été forgé par Rousseau à partir du vocabulaire pictural italien. Il n'est autre que la marque du génie musical : « Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit tout armée du cerveau de Jupiter. »[66] Ainsi, lorsque Ginguené écrit l'air « Si des galans de la ville », « tout à coup, il s'y présenta [dans sa tête] un motif qui s'arrangea comme de lui même »[67]. Et quelques jours plus tard, lorsque Ginguené procède à la mise en partition, « le chant et les accompagnemens [de cet air] ont été faits en moins de deux heures, ou plutôt ils sont nés tout faits »[68]. De même compose-t-il la musique de l'air « Quand on sait aimer et plaire » « d'une haleine »[69], tandis que l'air « Non, Colette n'est point trompeuse » est caractérisé par « un motif de chant si simple, si naturel et si facile, que si j'avois été debout et en état d'écrire, je crois que j'aurois noté l'air entier aussi vite en le faisant que si je n'eusse fait que le copier »[70].

Que Ginguené ait été influencé par ces tropes du génie et du signe mémoratif n'est guère étonnant, étant donné leur fortune au cours du XIX^e^ siècle, mais aussi sa connaissance de l'œuvre de Rousseau, dont il fut un admirateur et défenseur acharné, notamment avec ses *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau* (1791). Aussi trouve-t-on sous la plume de Ginguené des traces de la conception rousseauienne du métier de copiste[71]. Dans son « Avertis-

[66] Entrée PRIMA INTENZIONE, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 994.

[67] Ginguené, « Avertissement », [f^o^ 2 v^o^ ; p. 262].

[68] *Id.*, [f^o^ 3 r^o^ ; p. 263].

[69] *Id.*, [f^o^ 3 v^o^ ; p. 264].

[70] *Id.*, [f^o^ 3 r^o^ ; p. 263].

[71] Rappelons qu'en tant que rédacteur, avec Nicolas Étienne Framery, du premier volume *Musique* de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (Paris : chez Panckoucke, 1791 ; le second volume fut publié en 1818, sous la direction de Momigny), Ginguené avait également une très bonne connaissance du *Dictionnaire de musique* de Rousseau (qui contient une entrée COPISTE) : cette entrée est reprise intégralement dans la *Méthodique* (pp. 369-373 ; comme c'est le cas pour la plupart des entrées de Rousseau), suivie d'un commentaire de Framery (pp. 373-375), puis de Ginguené (pp. 375-376). Dans ce dernier, Ginguené illustre essentiellement le propos de Rousseau en citant *Les Confessions*.

sement », Ginguené nous apprend que sa nouvelle musique fut transcrite directement à la manière italienne, c'est-à-dire en notant essentiellement la mélodie, tandis que les parties d'accompagnement furent écrites de manière simplifiée, en notant tout au plus l'accord sans se soucier de l'agencement des parties. Enfin, que tout ceci fut fait sans l'aide du clavier :

> Il me tardoit de fixer sur le papier tout ce fatras d'idées musicales que j'amassois depuis plus de quinze ou seize nuits. Dès que je le pus sans fatigue, sans que la tête me tournât ou que ma poitrine fût plus oppressée, je fis sur des feuilles détachées un premier brouillon, en suivant la méthode des maîtres italiens, [suite de mots biffés, illisible] ; c'est à dire sans me servir du fortepiano ni d'aucun autre instrument ; ce qui ne contribue peut être pas peu à faire qu'ordinairement leurs dessins d'accompagnemens sont subordonnés et non parties principales, que c'est le chant qui domine, et que suivant leur très significative expression, la parole est bien servie[72].

On lit en filigrane de cette description la règle de l'unité de mélodie, selon laquelle toute composition doit être dominée par une partie principale mélodique, auxquelles les autres parties restent nécessairement subordonnées. Mais surgit là aussi un autre *topos* rousseauien :

> [E]n adoptant cette méthode je n'ai pu acquérir la sureté et la fermeté qui ne vient que par une pratique habituelle et non interrompue de l'art. Je suis donc obligé de revenir plus d'une fois sur ce que j'ai fait, d'appeler quelque fois un instrument à mon aide, de corriger, de raturer, au lieu que les partitions originales des maitres italiens sont au premier trait et presque sans ratures[73].

Ginguené fait l'aveu de ses limitations – tout comme Rousseau, qui quant à lui ne bénéficia jamais d'une éducation musicale soutenue et dispensée par des maîtres suffisamment expérimentés[74]. Cela pourrait justifier les prétentions de Ginguené lorsqu'il explique qu'il n'a pas écrit cette musique avec

---

[72] Ginguené, « Avertissement », [f° 4 r° ; p. 265].

[73] *Id.*, [f° 4 r° ; p. 265].

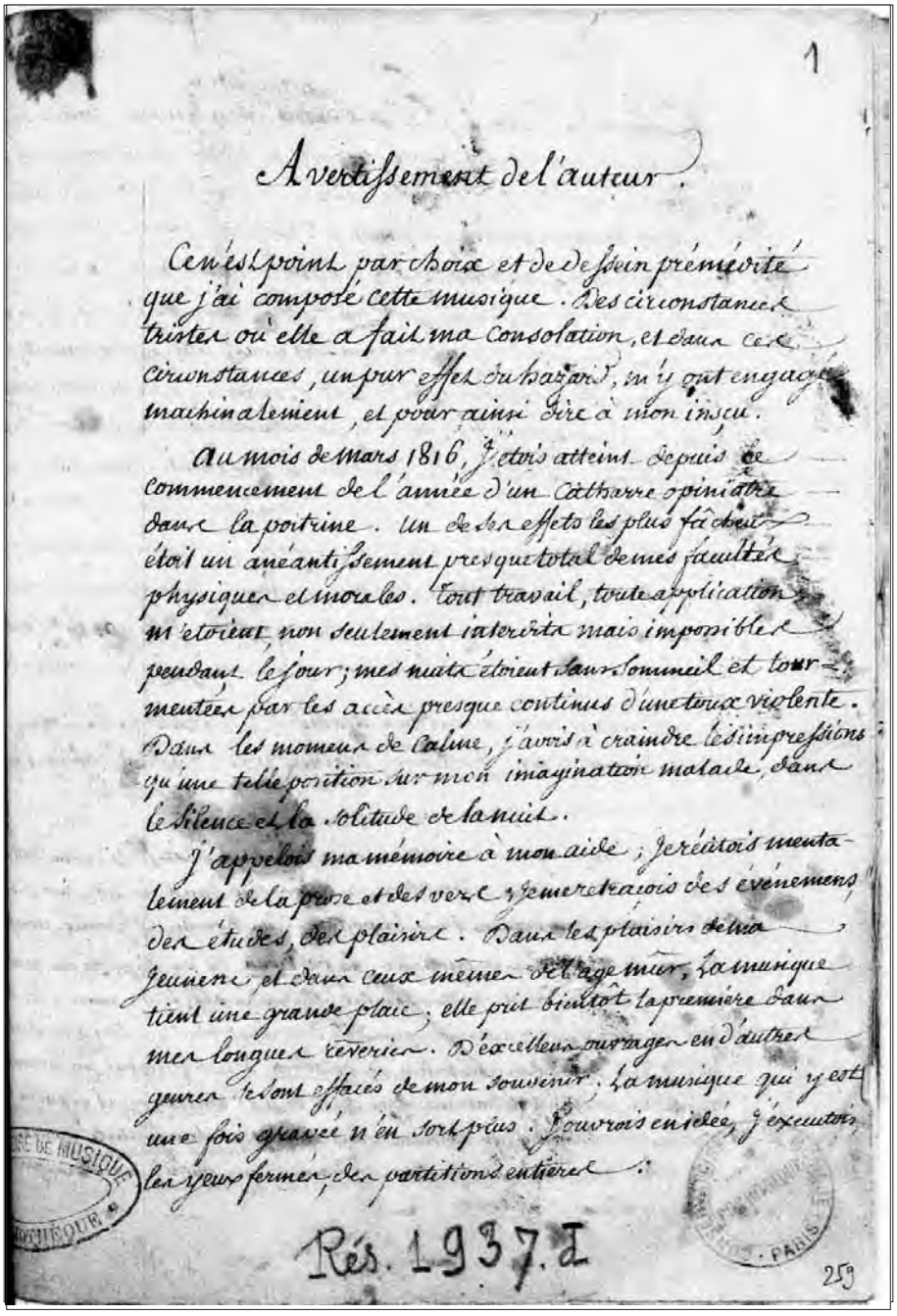
[74] Rousseau évoque ce problème dans ses *Confessions*. Voir également J. Waeber, « Rousseau copiste de musique : l'envers de l'auteur ? », *Jean-Jacques Rousseau en 2012 : Puisqu'enfin mon nom doit vivre,* sous la dir. de Michael O'Dea, *SVEC* (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century), 2012 : 01, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 197-222.

l'intention de la rendre publique : « c'est pour moi que je les écris »[75]. Propos qui font écho à la préface de l'édition de 1753 du *Devin du village*, dans laquelle Rousseau explique « n'a[voir] fait cet ouvrage que pour [s]on amusement son vrai succés [étant] de [lui] plaire »[76]. Mais derrière l'aveu de modestie qui semble surtout tenir de la *captatio benevolentiae*, se pourrait-il que Ginguené ait espéré, en écrivant lui aussi à son tour une nouvelle musique pour ces six airs, non pas tant de comprendre ce qui avait pu motiver Rousseau à en faire de même, que de défendre sa mémoire ? La leçon qui semble se dégager de l'expérience de Ginguené est que la musique des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau est mauvaise, mais celui qui les a écrits n'est certainement pas un compositeur médiocre. Bien au contraire : la musique de l'ancien *Devin*, ou plus exactement son souvenir – la partition n'étant elle-même qu'une reconstitution fatalement vouée à l'échec – en ressort grandie. En superposant son propre récit à ceux de Rousseau dans ses *Confessions* et de ses autres écrits, Ginguené a conçu le récit de son propre *Devin* dans un esprit d'imitation qui tient lui-même à une forme de plagiat intentionnel, car animé par un esprit d'admiration. Par-dessus le palimpseste que constituent les *Six Nouveaux Airs* de Rousseau, Ginguené a superposé un autre palimpseste, sa propre musique, destinée à cacher la « mauvaise musique » des *Six Nouveaux Airs* dans l'espoir de raviver le souvenir de l'ancienne. De manière semblable à celui de Rousseau, le palimpseste de Ginguené tente de retrouver le « vrai » *Devin du village* sous ses défigurements. Mais cet acte de réécriture s'avère finalement être moins une nouvelle composition qu'un exercice de retranscription d'une musique qui n'existe désormais plus que dans l'idéalisation du souvenir[77].

[75] Ginguené, « Avertissement », [f° 4 v° ; p. 266].

[76] Rousseau, *Le Devin du village. Interméde. Réprésenté a Fontainebleau devant leurs Majestés les 18. et 24. Octobre 1752 et à Paris par l'Académie Royale de musique le 1er Mars 1753. Par J. J. Rousseau. Gravé par M.lle Vandôme.* À Paris, chez M.dme Boivin […], [1753], Avertissement, p. [I].

[77] L'auteur tient à remercier Michel Noiray, qui lui avait dès 1998 communiqué les détails concernant l'existence de l'autographe de Ginguené transcrit dans ce volume.



1

Avertissement de l'auteur.

Ce n'est point par choix et de dessein prémédité que j'ai composé cette musique. Des circonstances tristes où elle a fait ma consolation, et dans ces circonstances, un pur effet du hazard, m'y ont engagé machinalement, et pour ainsi dire à mon insçu.

Au mois de Mars 1816, j'étois atteint depuis le commencement de l'année d'un Catharre opiniâtre dans la poitrine. Un de ses effets les plus fâcheux étoit un anéantissement presque total de mes facultés physiques et morales. Tout travail, toute application m'étoient non seulement interdits mais impossibles pendant le jour; mes nuits étoient sans sommeil et tourmentées par les accès presque continus d'une toux violente. Dans les momens de calme, j'avois à craindre les impressions qu'une telle position sur mon imagination malade, dans le silence et la solitude de la nuit.

J'appelois ma mémoire à mon aide; je récitois mentalement de la prose et des vers; je me retracois des événemens, des études, des plaisirs. Dans les plaisirs de ma jeunesse, et dans ceux même de l'âge mûr, la musique tient une grande place; elle prit bientôt la première dans mes longues rêveries. D'excellens ouvrages en d'autres genres, tels sont effacés de mon souvenir. La musique qui y est une fois gravée n'en sort plus. Je ouvrois en idée, j'exécutois les yeux fermés, des partitions entières.

Rés. 1937.4

Pierre-Louis Ginguené, « Avertissement de l'Auteur », f° 1 r°. Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. 1937/4.

Annexe 1

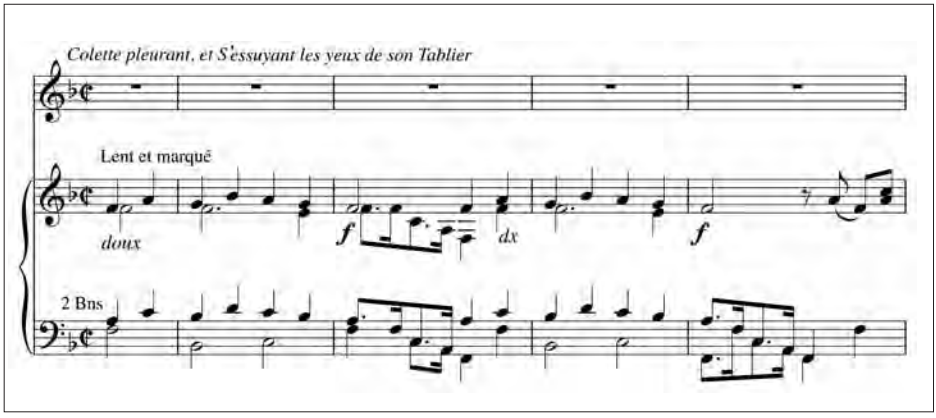
Comparaison de la structure de l'air de Colette « j'ai perdu mon serviteur »

entre Le Devin du village *(1753)*
et Les Six Nouveaux Airs *(1779)*

1753	1779
Ritournelle instrumentale Refrain (1) Couplet 1 Refrain (2) Couplet 2, ou section récitative Refrain (3 ; fin de l'air, cadence V-I)// Récitatif concluant la scène 1	Ritournelle instrumentale Refrain (1) Couplet 1 Section récitative (identique à 1753) Refrain (2 ; arrêt sur V) Section récitative (identique à 1753) concluant l'air

Annexe 2
Exemples musicaux

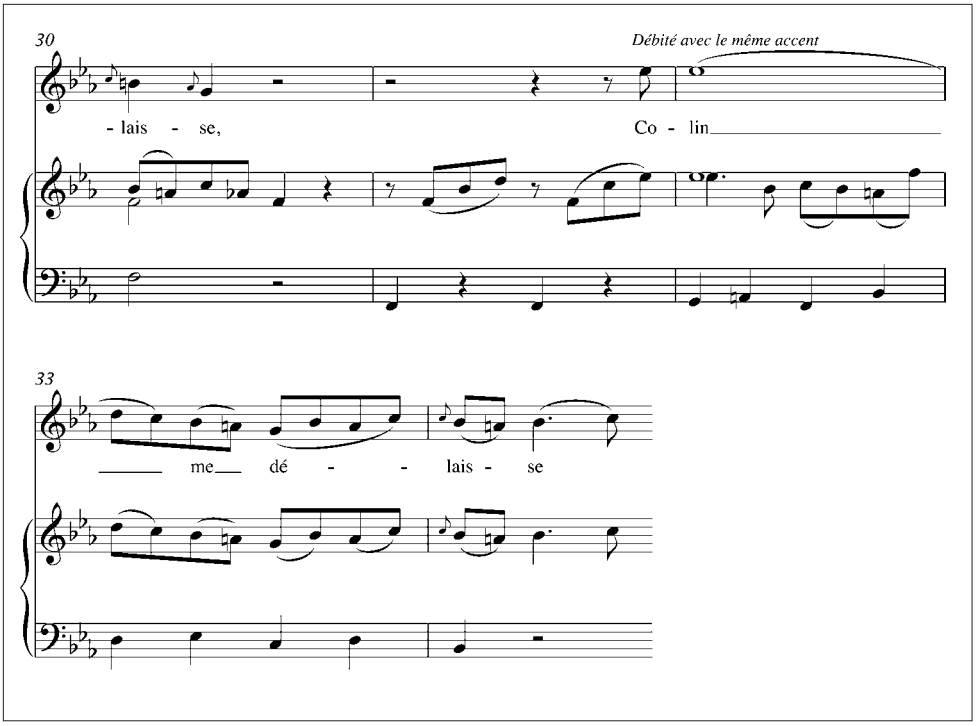
EXEMPLE 1



Exemple 1. Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village,* Air de Colette « J'ai perdu tout mon bonheur », *Le Devin du village,* scène 1, partition gravée de 1753, mes. 1-22.

EXEMPLE 2

13
Sanglots
Cri
Accablement
Sanglots
Cri
Accablement
J'ai_ per - du mon Ser-vi - teur.
J'ai_ per - du tout mon bon-
p
18
heur.
mf
f
22
Avec desespoir
Avec tristesse
J'ai per - du tout mon bon - heur
J'ai per - du_ mon Ser - vi -
p
f
f
26
Avec abandon
- teur.
Co - lin me dé -
sf
poco f
f
p



Exemple 2 : Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village,* Air de Colette « J'ai perdu tout mon bonheur », *Six Nouveaux Airs du Devin du village,* partition gravée de 1779, mes. 1-34.

EXEMPLE 3

Allegretto
5
L'A-mour
p
9
croît s'il s'in-qui - et - te Il s'en - dort s'il est con - tent L'A - mour

13
croît s'il s'in-qui - et - te Il s'en - dort s'il_est con - tent s'il_est con-
17
tent La_ Ber - ge-re un_ peu_ co-quet-te Rend le_Ber-ger plus con stant. La_ Ber-
21
gere un peu co-quet-te Rend le Ber-ger plus con-stant.
25
L'A-mour croît s'il_ s'in qui - et - te Il s'en - dort s'il_ est con-

Exemple 3. Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village,* Air du Devin « L'Amour croît s'il s'inquiète », *Six Nouveaux Airs du Devin du village,* partition gravée de 1779, mes. 1-35.

Annexe 3
Manuscrit autographe de Pierre-Louis Ginguené[1]

[1 r°; p. 259]

Avertissement de l'auteur.

Ce n'est point par choix et de dessein prémédité que j'ai composé cette musique. Des circonstances tristes où elle a fait ma consolation, et dans ces circonstances, un pur effet du hazard, m'y ont engagé machinalement, et pour ainsi dire à mon insçu.

Au mois de mars 1816, j'étois atteint depuis le commencement de l'année d'un catharre opiniatre dans la poitrine. Un de ses effets les plus fâcheux étoit un anéantissement presque total de mes facultés physiques et morales. Tout travail, toute application m'étoient, non seulement interdits mais impossibles pendant le jour; mes nuits étoient sans sommeil et tourmentées par les accès presque continus d'une toux violente. Dans les momens de calme, j'avois à craindre les impressions qu'une telle position sur mon imagination malade, dans le silence et la solitude de la nuit.

J'appelois ma mémoire à mon aide; je récitois mentalement de la prose et des vers, je me retraçois des événemens, des études, des plaisirs. Dans les plaisirs de ma jeunesse, et dans ceux même de l'age mûr, la musique tient une grande place; elle prit bientôt la premiere dans mes longues rêveries. D'excellens ouvrages en d'autres genres se sont effacés de mon souvenir; la musique qui y est une fois gravée n'en sort plus. J'ouvrois en idée, j'exécutois, les yeux fermés, des partitions entieres.

[1 v°; p. 260]

Pendant la journée, ce n'étoit ~~point~~ [en surcharge: pas toujours] idéalement, mais souvent en réalité que la musique venoit m'offrir ses secours. À quelque affoiblissement que je fusse réduit, j'avois pris la résolution de ne me pas laisser retenir par mon lit un seul jour. J'en sortois à u[illisible] ou

[1] Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. 1937/4, f^os^ 1 r°-6 v°. Nous transcrivons le manuscrit en respectant l'orthographe originelle et la disposition des notes sur les folios.

dix heures plus tard ; Je passois dans mon cabinet ; j'y restois toute la matinée, au coin du feu, dans un de ces sieges que les italiens appelent una poltrona, et nous, plus galamment, mais sans pouvoir dire pourquoi (1), une Bergere. Je la quittois de tems en tems ; je parcourois les rayons de ma bibliothèque ; les titres des livres, les impressions, les reliures, les gravures m'amusoient. Toute lecture serieuse m'etoit défendue ; les lectures légères et même gaies me fatiguoient bientôt. La musique seule ne me fatiguoit jamais. Je prenois une partition italienne ou françoise. Je la mettois sur mes genoux. Je la parcourois, ou la lisois de suite, selon qu'elle m'attachoit plus ou moins. Je m'y oubliois pendant des heures entieres, sans lassitude et avec un plaisir toujours nouveau.

Quelques mois avant ma maladie, le hazard m'avoit fait rencontrer une partition françoise, curieuse par l'anecdote lyrique qu'elle

(1) [Note du f° 1 v°] Le mot italien, au contraire, est très significatif. Le verbe poltrare veut dire se caliner, se dorlotter, se tenir, soit dans un lit, soit sur un siége, [illisible raturé] dans la posture d'un homme efféminé, paresseux, livré à des habitudes de mollesse. La poltrona est un siège ou un grand fauteuil, où l'on peut commodément s'étendre et se tenir ainsi. Les hommes qui les ont le plus en aversion quant ils se portent bien, en font grand cas lorsqu'ils sont malades. En italien, un poltrone est proprement un homme ammolli, devenu pusillanime par suite de ces habitudes ; il signifie par extension un lâche, un homme sans courage et sans fermeté ; nous ne l'avons emprunté aux italiens que dans ce dernier sens, qui n'a aucun rapport avec le siège nommé poltrona.

[2 r° ; p. 261]

consacre, et parce qu'elle consacre en même tems l'erreur d'un grand homme dont la gloire est fondée sur des titres plus imposans et plus solides que des notes, des airs et des actes d'opera.

On sait assez generalement que J. J. Rousseau, par une fantaisie difficile à concevoir, avoit refait la plupart des morceaux de son Devin du Village ; peu de personnes se rappellent qu'on essaya en 1779, sur le théatre de l'Opera une representation de cet ouvrage ainsi corrigé. Le succès de cet imprudent essai fut déplorable ; les corrections parurent si mauvaises, que sans le respect dû au nom de l'auteur, on ne les aurait pas écoutées jusqu'à la fin.

Ceux des amis de sa mémoire qui avoient provoqué cette représentation s'osbstinerent dans le faux jugement qu'ils avoient portés. C'étoient de ces amis qui rendent quelquefois pour les hommes celebres l'amitié plus dangereuse que l'envie. Ils firent graver ces six airs dans la même forme que l'ancienne partition, comme pour rendre plus facile la comparaison de l'une avec l'autre et plus sensible l'erreur de J. Jacques et la leur même.

Je connoissois le fait, mais rien de plus. Je sais par cœur depuis mon enfance les anciens airs du Devin ; je n'avois aucune idée des nouveaux. Rentré chez moi avec cette partition, qui ne m'avoit pas couté fort cher, je la parcourus avidement, mais avec une grande surprise d'en trouver la musique plus mauvaise encore qu'on ne me l'avoit dit. Ce premier coup d'œil ne m'avoit pas invité à un examen plus attentif ; j'avois mis les deux Devins l'un à côté de l'autre, et n'y avois plus songé.

Ce fut, un matin, l'objet de ma lecture musicale. J'examinai l'un après l'autre les six morceaux refaits. J'en trouvai, bien plus encore que la premiere fois, les chants maigres et souvent boiteux, les [ajouté dans la marge de gauche : accompagnemens] pauvres, nuds, mal écrits, dépourvus d'idées, presque toujours platement syllabiques, et quand ils veulent devenir figurés, secs, mal phrasés, ginguets, en un mot miserables ; restant courts

[2 v° ; p. 262]

ou se jettant pour ressource dans l'unisson des parties, à la moindre difficulté, soit dans leur marche, soit dans l'harmonie même et l'emploi des accords. Ils me parurent enfin l'ouvrage, non d'un compositeur affoibli par l'age, mais d'un homme qui ne savoit pas la composition.

Je fus consterné des conséquences qu'on en pouvoit tirer ; elles s'étoient déjà présentées à mon esprit, en lisant un recueil d'anciens petits airs françois auxquels Rousseau a fait des accompagnemens à quatre parties et un autre de petits airs de sa façon accompagnés de même, tous [*sic*] les notes de sa main et qu~~ie font partie de~~ [surcharge : j'ai dans] ma collection de musique.

Mais laissant à part ces conséquences, je fus préoccupé tout du jour du souvenir des airs mêmes, de leurs motifs si inferieurs aux premiers, de leurs modulations communes et bornées, de leur coupe inégale ou maladroite, tandis que ceux de l'ancien devin en ont souvent une qui [unit] la régularité à l'aisance. Ces idées reprirent leur cours la nuit [illisible] et en repassant dans ma mémoire le chant et les tristes ritournelles du premier air : J'ai perdu mon serviteur qui est pourtant le moins mauvais de tous, je sentis se faire, plutôt que je ne fis moi-même un autre chant différent de celui-là, que je m'y arrêtai avec quelque complaisance [illisible] plusieurs heures je donnai à ce premier motif une suite ; je tâchai [d'exprimer] naturellement les paroles. Je mis, surtout dans la seconde partie de l'air des nuances d'expression dramatique assez fortes, qui ne seroient peutêtre par sans effet au théâtre. J'étois ému, j'étois plus [assidu]ment appliqué que je ne l'avois été depuis longtems, car à mesurer ces chants naïfs soient [*sic* ; lire « soit »] je

les revêtois de [surcharge : leurs] accompagnemens, en sorte qu'il sembloit n'avoir plus qu'à les écrire ; et je ne me sentis fatigué ni de [cette] émotion de l'ame, ni de cette application de l'esprit.

La nuit d'après, l'air Si des galans de la ville eut son tour. Le p[illisible] mince et commun, qui a pris la place de l'ancien air et qui n'en a ni pression de dépit, ni la vivacité naïve, me laissa d'abord froidement dég[outé] de lui, sans que rien me vint dans la tête qui put en tenir lieu ; mais tout à coup, il s'y présenta un motif qui s'arrangea comme de lui même.

[3 r° ; p. 263]

Les phrases de chant et les traits d'instrumens s'ajusterent et s'entrelacerent si facilement que j'allai jusqu'à la fin presque sans m'arrêter, sinon à chaque reprise du rondeau. Mais est-il bon ou mauvais ? je n'en sais rien ; mais le chant et les accompagnemens qui sont cependant assez travaillés ont été faits en moins de deux heures, ou plutôt ils sont nés tout faits.

L'air du rôle du Devin [en surcharge dans la marge de gauche : l'amour croît s'il s'inquiette] qui occupa ma troisieme nuit me donna plus de peine. D'abord, j'en eus beaucoup à me rappeler le nouveau chant qui n'a rien de franc ni de naturel, et surtout les accompagnemens contraints, recherchés, mal phrasés que l'auteur a voulu figurer, mais dont il n'a su ni bien tracer ni bien conduire le dessin. Ensuite, tout en imaginant un autre chant, je m'engageai moi-même dans un trait d'accompagnement assez compliqué, que je voulus cependant rendre clair, et dont je me servis pour moduler dans la seconde partie, ce qui est toujours plus difficile que d'en conduire un dans la même modulation. Tout cela me fatigua un peu et ôta à mon petit travail nocturne l'attrait de facilité qui m'avoit entrainé jusqu'alors. En sorte que je m'arrêtai-là, et pendant quelques nuits, je me bornai à repasser dans ma tête ce que j'avois fait, à le corriger, à le mettre en état d'être copié, dès que je pourrois tenir une plume.

La tentation m'étoit cependant venue de finir ce que j'avois commencé sans projet, et de refaire bien ou mal, après Rousseau, tous les morceaux qu'il avoit si mal refaits lui-même. Je donnai un stimulant à cette tentation en ouvrant un matin la nouvelle partition et en relisant les [surcharge : deux] airs du role de Colin : non, non, Colette n'est point trompeuse et quand on sait aimer et plaire, le premier, si chétif, si écourté qu'on pourroit se permettre de dire que cela va jusqu'au ridicule, le second, fade, trainant, monotone, tandis que dans l'ancienne musique, cet air est plein de mouvement et de vivacité. Le premier surtout m'avoit mis presque en colere ; quand après un premier petit somme, je fus revenu la nuit à mes ressources contre

l'insomnie, cette colere se tourna en besoin de mettre quelque chose à la place ; et ce besoin produisit un motif de chant si simple, si naturel et si facile, que si j'avois été debout et en état d'écrire, je crois que j'aurois noté l'air entier aussi vite en le faisant que si je n'eusse fait que le copier.

[3 v° ; p. 264]

Cela ne dura pas plus d'une heure ; ma nuit restoit à remplir presque entiere. Quand je voulus entamer le second air, une difficulté m'arrêta. Rousseau, en le refaisant n'avoit pas touché au petit air qui le précède Je vais revoir ma charmante maîtresse ; ces deux morceaux sont cependant inséparables, et l'un conduit immédiatement à l'autre. Dans son idée, on devoit, à la représentation, toujours chanter l'ancien air je vais revoir qui serait suivi par l'air ~~refait~~ nouveau : quand on sait aimer et plaire. Je n'avois pas la même ressource ; mais comment oser refaire un air que Rousseau avoit voulu conserver ? et comment sauver la comparaison avec cet ancien et joli petit air quand je n'en avois pas là un nouveau, avec qui l'on pût et je pusse moi même [illisible] la faire ? Ces difficultés embarrassoient ma pauvre tête, mais elles l'echauffoient et tout en me répétant que je ne devois pas refaire cet air, je le refis. Un [illisible] qui me parut neuf, singulier et même un peu bizarre, sortit, subitement, je ne sais où. Cette bizarrerie me piqua, je poursuivis et j'achevai l'air d'une haleine, moins las de l'avoir fait que du tourment que je m'étois donné pour ne le pas faire.

La franchise avec laquelle j'ai dit combien le nouvel air quand on sait aimer et plaire me paroissoit médiocre doit faire penser que je ne crus pas facile d'y en substituer un meilleur. en effet, la nuit d'après, me rappeller [illisible] ; en rapprocher confusement l'air de la nouvelle partition, le rejetter avec une sorte de dégoût, et en faire un tel quel, qui a du moins un peu de m[illisible] et d'essor, ne fut pour ainsi dire qu'un seul acte de mon esprit et de ma [illisible]

Le plus difficile de ce qui étoit devenu pour moi une entreprise resto[illisible] c'étoit le Duo. J. J. n'en avoit refait que le premier morceau : tant qu'à mon Colin j'ai su plaire ; il s'étoit arrêté à cette seconde partie du dialogue que [sic]bonheur qu'on me promette ; il l'avoit conservée, ainsi que le dernier de la fin : à jamais Colin t'engage ; il avoit eu raison assurément ; car si mal monté en refaisant la premiere partie, qu'ayant quelque chose de[illisible] à remplacer dans la derniere, il l'auroit fait encore plus mal. Pourtant je ne pouvois prendre de parti mitoyen ; il falloit tout abandonner ou tout refaire [illisible] ce dernier étoit, et me paroissoit le plus sage ; mais ce maudit élan que j'avois, refusoit de s'arrêter et je ne voyois plus ce que j'avois fait jusqu'alors

[4 r° ; p. 265]
que comme un croquis imparfait et tronqué s'il ne finissoit pas par le Duo.

Cependant des motifs de chant se formoient de tems en tems comme d'eux mêmes, non de suite, mais épars dans les différentes parties du duo, qui est naturellement coupé en trois ; la premiere finissant ou Rousseau s'étoit arrêté, la seconde composée du petit dialogue qui suit, et la troisième formant, sur un mouvement particulier, une espèce de second Duo. L'idée qui me vint de mêler de récitatif et de chant mesuré la seconde de ces trois parties et le chant naïf qui s'offrit à moi, pour les deux interlocuteurs, d'abord alternativement, puis ensemble, me déciderent. J'arrangeai en peu de tems cette seconde partie dialoguée, et je fis ensuite sans beaucoup de peine les deux autres. Il me tardoit de fixer sur le papier tout ce fatras d'idées musicales que j'amassois depuis plus de quinze ou seize nuits. Dès que je le pus sans fatigue, sans que la tête me tournât ou que ma poitrine fût plus oppressée, je fis sur des feuilles détachées un premier brouillon, en suivant la méthode des maitres italiens, [suite de mots biffée, illisible] ; c'est à dire sans me servir du fortepiano ni d'aucun autre instrument ; ce qui ne contribue peut être pas peu à faire qu'ordinairement leurs dessins d'accompagnemens sont subordonnés et non parties principales, que c'est le chant qui domine, et que suivant leur très significative expression, la parole est bien servie.

Mais en adoptant cette méthode je n'ai pu acquérir la sureté et la fermeté qui ne vient que par une pratique habituelle et non interrompue de l'art. Je suis donc obligé de revenir plus d'une fois sur ce que j'ai fait, d'appeler quelque fois un instrument à mon aide, de corriger, de raturer, au lieu que les partitions originales des maitres italiens sont au premier trait et presque sans ratures. Cette premiere redaction formoit un tas de feuilles barbouillées, que j'emportai à la campagne au commencement de juin. Je l'ai mis au net à mon aise pendant les mauvais tems de juin et de juillet, qui m'ont privé du secours que j'attendois, pour ma convalescence, d'une temperature douce et printanniere, et d'un exercice journalier dans un air pur et vivifiant, tel qu'on le respire sur nos collines.

[4 v° ; p. 266]
Si ce fruit de mes tristes insomnies étoit destiné à devenir public, ces détails intéresseroient peu sans doute, mais c'est à quoi je n'ai jamais songé ; c'est pour moi que je les écris, tandis que les petites circonstances où ils se composent me sont encore présentes.

Si je montrois cette partition à quelques amateurs de mes amis, ils ne se seroient peutêtre pas fachés de les connoitre ; et la lecture qu'ils en feroient

m'épargneroit la peine de leur expliquer comment il se fait que j'ai eu à refaire [surcharge : la plus grande partie] des morceaux du Devin du village.

Enfin si aprés ma mort cette [surcharge : même] partition se trouve dans mes papiers, avec mes autres chiffons de musique, l'explication que j'y joins sauvera ma mémoire du soupçon de ce mouvement de [biffé : l'orgueil] présomption et d'orgueil[.]

En dernier résultat, si j'ai fait cette musique, c'est que je n'ai pour dire, pas été le maitre de ne la pas faire. Ce n'est point du tout contre l'ancienne musique du Devin que j'ai eu la sotte prétention de lutter ; j'ai [cru] venger cette ancienne musique de l'injure que lui faisoit la nouvelle, [il] faut moins reprocher au malheureux J. J. Rousseau qu'à ses d[illisible] [illisible]gles et ignorants amis. (A)

(A) C'étoient, si je ne me trompe, M. Corancez et M. Debrouët [sur]tout le premier.
En publiant cette musique que nul homme médiocrement instruit [illisible] manquer, en la lisant, de juger indigne de son auteur, les éditeurs ne manquèrent pas de rejetter le mauvais succès qu'elle avoit eu dans une représentation publique sur l'execution, non seulement fausse et à contresens [illisible] dérisoire et malveillante des acteurs et de l'orchestre de l'opéra. Je ne prendrai point ici la défense de ces auteurs et de cet orchestre, mais la partition [me] dispense de les accuser, et rend au moins nulle l'accusation de n'en [illisible]

On ne sera peutêtre pas fâché d'en voir [surcharge : par extrait] les principaux chefs que j'accompagnerai de quelques notes.

[5 r° ; p. 267]

Extrait de l'Avis de l'Editeur des six nouveaux airs De J. J. Rousseau &c.

« J. J. Rousseau a cru devoir faire quelques changemens dans son Devin du Village. Son motif étoit d'en rendre quelques airs plus analogues à la situation des personnages et d'un effet plus théâtral.

« Dans le premier air : J'ai perdu mon serviteur, il a voulu exprimer d'une maniere plus pathétique les sanglots d'une amante ingenue qui se croit trahie (1)

« Le mouvement de cet air est écrit Larghetto ; il a été exécuté Andante ; Le tout en est en E si mi b, on l'a executé en D la re. L'opéra de Paris auroit-il donc oublié que c'est le mouvement qui fait le caractere et le ton qui fait l'expression de la musique ? (2).

« Dans l'ancien air : Si des galans de la ville, l'auteur trouvoit une tournure trop délibérée ; Dans le nouveau, il a voulu se rapprocher davantage du caractere et de la position de Colette en y conservant des expressions qui se sentissent encore des sanglots qu'elle s'efforce d'étouffer. Ce qui donne lieu au Devin (qui n'est pas un sorcier) de deviner tout de suite le

secret de son cœur, que sa voix trahit malgré l'air d'indifférence qu'elle s'efforce d'affecter (3).

« Pour que la finesse de cette intention puisse être exprimée et sentie, ce nouvel air est marqué Andante ; il a été exécuté d'un mouvement de Gigue (4).

« Le nouvel air, L'amour croit s'il s'inquiète est d'un mouvement plus léger que l'ancien ; c'est très pesamment qu'il a été chanté (5).

(6). « L'auteur a jugé à propos de donner au nouvel air : quand on sait aimer et plaire une maniere moins leste et une expression plus touchante que dans l'ancien, parce que Colin le chantoit en petit-maitre de ~~village~~ la ville et qu'au contraire dans cette circonstance, c'est un jeune villageois veritablement amoureux qui se corrige précisément de vouloir faire l'agréable, et qui vient de dire : l'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage. (7).

[5 v° ; p. 268]

« Le mouvement de ce nouvel air est marqué andante, et les paroles en sont assurément bien françoises ; il étoit difficile de s'en douter à la maniere dont cet air a été rendu (8).

« Le nouveau Duo tant qu'à mon Colin j'ai su plaire est écrit [illisible] avec sourdine à tous les instrumens, excepté les basses qui sont marquées pincé et sans sourdines. Il a été exécuté fortissimo par tous les instrumens et sans sourdines à aucun (9).

Notes. [Notes des f^os^ 5 r° et 5 v°]

(1) Dans les deux mesures dont la premiere phrase de cet air est co[mpo]sée, je vois bien écrit au dessus du chant, à chaque demi-mesure : sanglot ; cri ; accablement, et puis, la même phrase de chant étant répétée sur les autres mots : J'ai perdu tout mon bonheur, je vois bien encore sanglot ; cri ; accablement, sur les mêmes notes, mais je ne vois rien de tout cela dans le chant ni dans l'accompagnement. L'actrice seul pouvoit marquer les nuances ; une chanteuse françoise n'y est pas embarrassée, surtout pour le cri ; on peut écrire de ces mots-là tant qu'on veut sur les rôles ; mais ce n'est pas parce que les bons compositeurs expriment les sentimens divers qu'ils veulent peindre.

La premiere phrase du second motif porte : avec désespoir ; la même ne porte plus que avec tristesse. Mais ce qui est tout à fait extraordinaire c'est d'avoir ensuite sur ces mêmes paroles : Colin me délaisse, dessiné sur une mauvaise période de chant de six mesures, divisée en deux membres à peu près identiques de trois mesures chaque, ce qui est une mauvaise coupe et produit un rythme boiteux, désagréable surtout dans un mouvement lent ; d'avoir commencé chacune de ces deux demi-périodes par une tenue d'une mesure entiere, l'une sur mi, l'autre sur fa ; d'avoir rempli le reste de notes liées qui se trainent pesamment par deux, et même par quatre ~~syllabes~~ simples et sur des syllabes brèves, [surcharge : et] notamment par quatre sur la premiere syllabe

[6 r° ; p. 269]

du mot délaisse qui est très brève ; et enfin d'avoir écrit au dessus de tout cela débité avec le même accent, (celui de l'abandon sans doute qui est le dernier qui ait été [biffure illisible] marqué.)

On peut, je crois, sans injustice, attribuer toutes ces belles apostilles aux éditeurs plutôt qu'à Rousseau lui même, qui pouvoit bien, et il ne l'a que trop prouvé, faire de la mauvaise musique ; mais non de donner à contresens, sur toutes les particules de cette musique, des soins aussi minutieux.

(2) l'opera de Paris étoit très capable d'oublier tout cela, mais quand il s'en seroit souvenu, il n'auroit pu donner à ce long morceau le caractère et l'expression qui lui manquent.

(3) il y a dans le chant très commun de cet ait rien de ce que l'éditeur y a vu ; au moins s'est-il abstenu de l'écrire au dessus de la partie du chant. Il paroit difficile que l'auteur ait eu toutes ces intentions passionnées et qu'il les ait si mal rendues. Elles sont [biffé : p] entièrement dans ce genre d'abstractions auxquelles se livrent en musique les gens qui n'y entendent rien et qui prétendent voir dans cet art tout ce qu'ils imaginent, ne sachant pas voir ce qui y est. MM. Corancez et Debrouët étoient du nombre de ces gens-là.

(4) mouvement de Gigue ou non, cet air est encore plus mauvais que le précédent.

(5) Rien de plus contraire à la légèreté que le style contraint, recherché de la basse et des autres accompagnemens de cet air à trois tems, dont le chant sec et boiteux n'est pas non plus fort léger. L'ancien air à moitié grave, est meilleur, plus dans le caractere du Devin, et surtout mieux phrasé, mieux écrit et plus clair.

(6) ce que l'auteur a fait de mieux c'est de ne rien dire du miserable petit air suivant : non, non Colette n'est point trompeuse. Il est, j'ai osé trancher le mot, mesquin jusqu'au ridicule. Si celui de la partition est foible, il a du moins le mérite d'une naïveté qui n'est pas dans sa grace.

(7) Je ne sais quels airs de coquetterie et de petit maitre les Colins de l'opera mettoient à l'ancien air : quand on sait aimer et plaire. Je sais que le charme

[6 v° ; p. 270]

en étoit heureux, expressif, passionné ; les accompagnemens brillans et coupés de jolies ritournelles, dont plusieurs traits avoient conservé, quoique [illisible] teinte d'originalité. Le nouvel air est sans doute moins leste, mais au lieu d'une expression tombante, je n'y vois qu'une cantilene trainante, des accompagnemens sans essor et sans vie, enfin une monotonie moins propre à toucher qu'à dormir.

(8) La maniere la plus détestable de le rendre ne peut excuser un air si nul [?] et morne substitué à un autre qui avoit toutes les qualités opposées à ces [illisible].

(9) Il est assurément bien ridicule à l'orchestre de l'Opéra d'avoir joué un fortissimo général à la place de toutes ces sourdines et de ces cordes pincées malgré ce discret appareil qui paroitroit en devoir fixer l'expression, le premier Duo en a par lui même une assez vague. L'auteur dans presque tous les morceaux revient toujours aux mesures a trois tems, ce qui ajoute à la mesure intrinseque de ces morceaux une monotonie relative. Il ne se relève [illisible] ¾ que par un ⅜. tous deux sont mediocres quant aux deux parties de [illisible] et pire encore dans la partie instrumentale, toujours écrite sans élégance, sans facilité, lors même qu'elle ne blesse pas les règles, sinon de l'ha[rmonie] proprement dite, au moins de la phraséologie. Il n'y a point d'élève [illisible] mois qui n'écrivît mieux des accompagnemens.

L'auteur s'est arrêté à la premiere partie du Duo ; il a bien fait et doit mieux faire encore de ne pas plus toucher au commencement qu'à la fin.

à S[t] Prix, Août 1816

Le devenir du système de notation musicale de Jean-Jacques Rousseau

Claude Dauphin

« *Rousseau et ses chiffres* ». Cette expression constitue une sorte d'image d'Épinal dans l'histoire de la musique occidentale. Elle désigne la tentative de Rousseau, jugée naïve, d'imposer une notation musicale sans portée, où les degrés transposables de la gamme sont simplement représentés par les chiffres 1 à 7. Pourtant, en dépit de toutes les réfutations dont elle a fait l'objet, cette théorie de la notation musicale semble avoir fait sa place. Près de trois cents ans après son « invention », elle est utilisée à différentes fins et demeure la méthode d'initiation musicale en vigueur dans les écoles du pays le plus peuplé de la planète : la Chine.

Ce patient parcours, qui mène du rejet de la notation chiffrée de Rousseau par l'Académie des sciences de Paris en 1742, à son adoption dans l'empire du Milieu au début du XX^e^ siècle a de quoi surprendre car les jugements défavorables prononcés à son endroit semblaient plutôt la condamner à un dépérissement certain. C'est au cours du XIX^e^ siècle que l'on a vu croître cet intérêt marqué pour la méthode chiffrée de Rousseau, expliquant son rayonnement de la France vers l'Angleterre d'abord, l'Allemagne ensuite, puis les États-Unis d'Amérique, et l'Asie enfin.

Quelques musicologues ont proposé différentes analyses qui permettraient de mieux comprendre la teneur réelle de la théorie musicale de Rousseau et, par ricochet, d'expliquer sa longévité. On répertorie à cet égard trois thèses dont les deux dernières ont été publiées : celle de Günther Noll[1],

[1] Günther Noll, *Untersuchungen über die musikerzieherische Bedeutung Jean-Jacques Rousseau und seiner Ideen,* (Recherches sur la signification de la méthode d'éducation musicale sur la pensée de Jean-Jacques Rousseau), Berlin, Université Humbolt, service des thèses, 1960.

celle de Sidney Kleinman[2] et la mienne[3]. À cela, il faut ajouter quelques études éparses, essentiellement trois articles descriptifs de Daniel Paquette[4] dont la précision et l'accessibilité aux rousseauistes me dispenseront d'entreprendre ici la répétition.

L'ironie est palpable car ces mêmes chiffres, d'une part, soupçonnés d'avoir fait l'objet d'un plagiat de la part de notre auteur, d'autre part, ridiculisés pour leur simplisme, se sont installés au cœur des démarches d'éducation musicale les plus sérieuses et les plus durables. L'histoire semble avoir ainsi rendu justice à la persévérance et à l'opiniâtreté de leur auteur qui, contre vents et marées, avait clamé sa paternité tout en continuant de perfectionner son système. Et c'est justement à ce travail de tamisage, dont les chiffres ne sont à proprement parler qu'une manifestation de surface, qu'il faut attribuer la pérennité de la théorie musicale de Rousseau, dont l'étude en profondeur révèle qu'il s'agit de la réforme de la solmisation la plus déterminante de l'âge classique. Seul le discours sur la « modernisation » de ce procédé institué au Moyen Âge a permis de donner à la notation chiffrée de Rousseau une dimension transcendante. C'est à cette démonstration que je m'appliquerai ici. Mais avant d'en arriver à la substance de la théorie, je commencerai par rendre compte du mouvement éducatif qui l'a portée à l'ère romantique. Nous reviendrons ensuite au temps de Rousseau, pour saisir le lien existant entre certains faits saillants de sa biographie musicale et son invention du système chiffré, dont le succès a été différé après sa mort.

---

[2] Sidney Kleinman, *La Solmisation mobile de Jean-Jacques Rousseau à John Curwen,* Paris, Heugel, 1974. Voir aussi, du même auteur : « Rousseau et Souhaitty, une fausse accusation de plagiat », dans Guy Lafrance (dir.), *Pensée libre*, Revue de l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, n° 2, Ottawa, 1989, pp. 149 - 168 ; et surtout, ultime travail avant sa mort, survenue en 2004, sa magistrale « Introduction au *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* et à la *Dissertation sur la musique moderne* », dans : Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes,* éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. V, 1995, pp. XLVII-LXXII.

[3] Claude Dauphin, *Rousseau musicien des Lumières,* Montréal, Louise Courteau, 1992.

[4] Daniel Paquette, « Rousseau et sa notation chiffrée », *Revue musicale de Suisse romande*, automne 1978, pp. 186 - 196. Les deux autres articles de Paquette ont paru dans : Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion, [1996] : « *Dissertation sur la musique moderne* », pp. 238-241 et « *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* », pp. 761-763.

LES CHIFFRES À L'ÈRE ROMANTIQUE

La méthode de notation chiffrée de Rousseau fut d'abord accueillie en France dans la plus grande indifférence. La présentation de son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* devant l'Académie des sciences de Paris, le 22 août 1742, lui avait, certes, valu « un certificat plein de très beaux compliments » ; mais, au fond, l'auguste institution « ne jugeoit [le] système ni neuf ni utile »[5]. Déçu du tiède accueil parisien, Rousseau développe sa théorie dans un ouvrage intitulé *Dissertation sur la musique moderne* (1743), publication à compte d'auteur qui lui servira de carte de visite pour promouvoir son innovation musicale jusqu'à la fin de sa vie. De la fréquentation entretenue, en 1743-1744, avec « deux ou trois Anglois pleins d'esprit et de connaissances, passionnés de la musique »[6] séjournant en même temps que lui à Venise, jusqu'à sa relation, mutuellement intéressée, avec Charles Burney (1726-1814), le fondateur de l'historiographie musicale, au cours de la décennie de 1770, Rousseau profite de toutes les occasions pour diffuser son opuscule sur la notation chiffrée en Angleterre, pays où l'étude de la musique repose sur le « solfège par transposition ». Cette précaution s'est révélée efficace au cours du XIX[e] siècle et explique en grande partie le succès anglais de la pédagogie musicale de Rousseau. En effet, même si les sept chiffres (1-2-3-4-

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE,
Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.
GENEVE.
M. DCC. LXXXI.
ARCHIVES Jean Jacques ROUSSEAU

Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique,* Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

[5] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 285.
[6] *Ibid.*, p. 313.

5-6-7) ont été écartés en faveur de l'inscription directe des sept lettres monogrammées (d-r-m-f-s-l-t) dans leurs partitions sans portées, Sara Glover (1786-1867) et John Curwen (1816-1880), les adaptateurs anglais de la méthode de Rousseau, en ont sauvegardé et développé tous les principes essentiels : la solmisation relative ou solfège par transposition (*movable do* ou *Tonic sol-fa*), le contournement de la portée, la distribution spatiale des durées et la sténographie mélodico-rythmique qui en découle.

D'Angleterre, la notation sans portée en tant que méthode de simplification de l'instruction musicale gagne l'Allemagne sous le nom de *Tonika-Do,* grâce à l'action d'Agnès Hundoegger (1859-1927), concertiste et pédagogue du chant et du piano. Elle promeut avec une indomptable énergie le principe de la solmisation relative dans son pays, qui a été, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, une terre d'élection pour les théoriciens ayant apporté les modifications les plus significatives à l'ancienne solmisation médiévale. La modernisation entreprise par Rousseau, pour faire de la « lecture transposée » l'élément essentiel et primordial de sa méthode, s'appuyait d'ailleurs en grande partie sur les découvertes des théoriciens allemands qui l'avaient précédé de peu. Rentrant d'Angleterre en 1896, Hundoegger se fait l'apôtre de cette pédagogie et décide d'adapter pour l'Allemagne la méthode de Glover et de Curwen inspirée de Rousseau.

Cependant, le prosélytisme de Glover et Curwen n'aurait sûrement pas été aussi vigoureux sans l'encouragement de l'instruction publique française qui, au XIX^e^ siècle, avait soudainement vu dans la méthode musicale de Rousseau un moyen de concrétiser l'éducation laïque, publique et populaire. Inspirés par la ferveur républicaine et romantique régnant alors, trois pédagogues parisiens, Pierre Galin (1786-1821), Émile Chevé (1804-1864) et Aimé Paris (1798-1866), soutenus par de bouillants pédagogues, promoteurs de l'école nouvelle, comme Paul Robin (1837-1912), choisissent la méthode de notation sans portée de Rousseau pour atteindre l'universalité musicale souhaitée. Chorales scolaires et d'usines, orchestres d'harmonie, fanfares, *etc*., éclosent partout, réunis en un vaste mouvement national, appelé « Orphéon », dont la marque principale et le succès résident dans cette notation simplifiée de la musique, qui facilite l'accès aux œuvres des maîtres. L'école de Galin-Paris-Chevé, la plus fidèle à l'écriture chiffrée de Rousseau, constituera d'ailleurs la principale source d'inspiration pour la pédagogue américaine Justine Ward (1879-1975) qui, au début du XX^e^ siècle, pourvoira le monde entier, dont le Japon et la Chine, de ses manuels d'enseignement et d'apprentissage de la musique à l'école.

ROUSSEAU ET SES CHIFFRES

Décrite dès 1742 dans le *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, la théorie de solmisation mobile, médiatisée par l'écriture chiffrée et modernisée, resurgit à tout moment dans la carrière de Rousseau. Présente dans plusieurs des articles de musique de l'*Encyclopédie* (1751-1765), dans les *Confessions* (1770), dans les *Dialogues* (1776), on en retrouve encore des manifestations dans la *Lettre* à *Burney* (1776). C'est sans parler de l'opuscule que Rousseau lui a consacré, la *Dissertation sur la musique moderne* (1743), véritable manifeste duquel s'inspirent les principaux mouvements d'éducation musicale populaires européens et américains au XIX^e^ siècle. Ce même ouvrage recèle, par ailleurs, toutes les propriétés des méthodes d'initiation musicale utilisées au Japon et en Chine dès le début du XX^e^. Mais c'est dans l'*Émile* (1762) et dans le *Dictionnaire de musique* (1767) que la théorie musicale de Rousseau, sous une forme épurée, atteint une pleine maturité qui permet de comprendre l'influence profonde qu'elle exerce encore dans l'éducation musicale universelle.

On pourrait comparer la *Dissertation*, première publication significative de Rousseau – à frais d'auteur –, comme le noyau d'où germa l'arbre de sa conception visionnaire de l'éducation musicale. Qu'un jugement défavorable soit prononcé au sujet de *ses* chiffres, qu'on pense en attribuer l'invention au Père Souhaitty, Rousseau s'insurge comme le jardinier Robert dont la semence de melons de Malte s'est trouvée menacée par la vulgaire plantation de fèves du jeune Émile[7].

L'attachement de Rousseau à ses chiffres revêt un aspect d'autant plus énigmatique que lui-même, exerçant le métier de copiste, n'en a jamais fait qu'un usage sporadique. Il se rallie même à l'argument de Rameau contestant leur inadéquation à noter les traits de virtuosité instrumentale. En revanche, la répulsion qu'éprouve Rousseau pour toute conception hédoniste et mécaniste de la musique permet justement de comprendre les chiffres comme vecteurs de musiques sobres, simples, dépourvues d'agréments factices. Mais alors, comment les concilier avec cette idée de peinture musi-

[7] Voir Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 331. Dans la suite de l'article, sauf pour le *Dictionnaire de musique*, toutes les citations de Rousseau proviennent de l'édition Gallimard. Je me contente de préciser à la première occurrence le titre de l'ouvrage, la tomaison, et l'année.

cale qui a, plus d'une fois, soutenu sa vision d'un art apte à « agiter […] la mer, animer les flammes d'un incendie, [faire] couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents » ? Toutes ces contradictions ne suggèrent-elle pas que cette notation par chiffres n'était peut-être pas destinée à servir de vecteur à l'exécution experte des musiciens mais, plutôt, de méthode pour rendre la musique accessible au grand nombre ?

Apprendre la notation musicale

Il importe, dans un premier temps, d'établir l'état des connaissances entretenues par Rousseau au sujet de la notation conventionnelle sur portée. Tout découle de la nature de cette expérience et du lien très fort qui unit Rousseau à la musique. Sa théorie de la notation chiffrée n'est concevable ni par un ignorant en musique, ni par un musicien naturellement à l'aise avec la notation conventionnelle. La singularité de son invention repose, à la fois, sur une connaissance théorique et pratique du solfège et sur un désappointant décalage entre ce qu'il aspirait à en faire et ce qu'il parvenait à réaliser, en raison de la fragilité des bases de son apprentissage tardif et des lacunes d'attention dues à son étourderie légendaire.

Jean-Jacques Rousseau n'a eu de cesse, dans ses divers écrits, de clamer sa « passion très vive pour la musique »[8]. Déjà subjugué par la voix radieuse et le répertoire de romances de sa tante Suzanne Goncerut, son éducation calviniste lui fournit en outre l'occasion de s'imprégner des psaumes protestants de Claudin Le Jeune (1528-1600) et des belles mélodies de Loys Bourgeois (1510-1561), harmonisées à quatre voix par la main sûre de Claude Goudimel (1510-1572)[9]. À dix-sept ans, il quitte Genève avec ce

[8] Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 186.

[9] Je ne retiens pas l'hypothèse selon laquelle Rousseau aurait développé dans son jeune âge une connaissance, ni réelle ni consciente, de la notation chiffrée de Pierre Davantès (1525-1561) reposant sur la lecture par transposition. Il serait étonnant qu'il omette de faire valoir, dans les *Confessions*, dans la *Lettre à d'Alembert* ou dans le *Dictionnaire de musique*, l'existence d'un enseignement musical ainsi conçu au temple de Genève. D'ailleurs, la méthode chiffrée préconisée par Davantès n'apparaît pas dans son recueil de psaumes, édité en 1560 avec le concours de l'imprimeur Michel Dubois : sa « *nouvelle et facile methode pour chanter chacun couplet des pseaumes sans recours au premier* » n'y est exposée que dans l'introduction. De surcroît, tout porte à croire que cette édition, datant de plus de cent soixante ans, n'avait plus cours du temps de Rousseau. De multiples autres éditions et adaptations du *corpus* des psaumes et des mélodies de Bourgeois et de Davantès ont prévalu au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, sans qu'il ne soit accordé intérêt aux préfaciers d'origine.

bagage culturel, sans avoir eu l'occasion d'étudier plus méthodiquement cet art qui l'envoûte. Sa protectrice, Madame de Warens, qui l'accueille à Annecy, a l'heureuse idée d'entreprendre sa formation musicale. Après quelques leçons de son cru, elle l'inscrit au séminaire puis le met en pension à la maîtrise de la cathédrale, où il assure bien vite les solos vocaux et les ritournelles de flûte à bec aux concerts du dimanche. C'est le seul encadrement formel qu'il ait jamais été donné à Rousseau de recevoir, dans l'étude de quelque matière que ce soit : tous ses apprentissages subséquents relèvent de l'autodidaxie.

Rousseau entre à la maîtrise de la cathédrale d'Annecy avec un recueil de cantates tirées des premier et second livres de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), emprunté à Madame de Warens, qu'il s'astreint à déchiffrer sur la note, à apprendre par cœur et à exécuter[10]. À côté de quelques motets religieux, il met aussi à son répertoire d'autres cantates profanes, affectionnant particulièrement celles de Jean-Baptiste Stuck dit Batistin (1680-1755). Devant tant de détermination, Madame de Warens, qu'il appelle « Maman », lui confie l'organisation de son concert hebdomadaire à domicile et, convaincue de sa vocation musicale, charge Jacques-Louis-Nicolas Le Maître[11], chef de la maîtrise, de veiller personnellement à lui inculquer du métier. Cette période de formation fut abruptement interrompue car, à la suite d'une vive altercation avec le chanoine, Le Maître décida de fuir Annecy, se faisant accompagner du jeune Jean-Jacques,

[10] Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 117.

[11] Une pièce notariée à Annecy le 16 juin 1728 (voir Joseph Serand, « Nouveaux documents sur madame de Warens, Le Maître, professeur de musique de J.-J. Rousseau et sur Claude Anet », *Revue savoisienne*, fascicule 4, Annecy, 1900, pp. 6-7), laisse savoir que Jacques-Louis-Nicolas Le Maître était « natif de Paris, maistre de la musique du vénérable Chapitre de la cathédrale de St-Pierre de Genève, résidant en cette ville d'Annecy » (p. 7). En outre, J. Serand a trouvé dans le recensement de la ville d'Annecy de 1726, une mention du nom de Le Maître altéré et tronqué, « en tête de la liste du personnel de la maîtrise de Saint-Pierre : "Le sieur Jacques-Louis Nicoloz, originaire de Paris, garçon de 25 ans, maître de musique dès environ trois mois" » (p. 6). S'il s'agit bien du même, j'en déduis que Le Maître était né en 1701 et qu'il a pu mourir à Lyon peu après 1730, vu la gravité croissante de son épilepsie et l'état d'indigence où il s'est retrouvé après la saisie de sa caisse de musique, perdant ainsi « le fruit de ses talens, l'ouvrage de sa jeunesse et la ressource de ses vieux jours » (*Les Confessions, op. cit.,* p. 132).

responsable du transport de « la caisse assez grosse et fort lourde »[12], où se trouvait toute sa musique.

Rousseau garde un souvenir radieux du semestre de travail accompli sous la direction de Le Maître :

> On jugera bien que la vie de la maitrise toujours chantante et gaye, avec les musiciens et les enfants de chœur, me plaisoit. […] Durant six mois entiers [de la mi-octobre 1729 à la mi-avril 1730], je ne sortis pas une seule fois que pour aller chez maman ou à l'Église, et n'en fus pas même tenté. […] Je me rappelle […] l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec m'établir dans l'orchestre à la tribune, pour un petit bout de récit que M. Le Maître avoit fait exprès pour moi[13].

Il faut ajouter à ce travail intensif sur la partition une période supplémentaire au retour de Rousseau à Annecy, après qu'il eut « lâchement » abandonné Le Maître dans une rue de Lyon, aux prises avec une violente crise d'épilepsie de laquelle il ne s'est probablement pas relevé. Revenu au bercail, ne trouvant plus Madame de Warens, et craignant la sanction de son évasion, il se réfugie chez Venture de Villeneuve, jeune musicien talentueux qui l'avait tant émerveillé par sa facilité prodigieuse à lire la musique à première vue. Cette fréquentation illicite dure probablement six à huit semaines, au cours desquelles Rousseau met en pratique ses connaissances avec son hôte, puisque, à eux deux, ils doivent vivre de leurs prestations musicales chez divers notables – d'où la préparation des extraits d'un opéra de Jean-Joseph Mouret (1662-1738), destinés à être exécutés chez le jugemage d'Annecy, Jean-Baptiste Simon. Ce dernier, lui aussi, « savoit la musique et chantoit agréablement » et Rousseau continua de le fréquenter « dans la suite », au cours des années passées à Chambéry, « lorsque j'eus pris », dit-il, « du gout pour l'étude »[14].

À la rencontre de l'obstacle : le mobile de la réforme

En cette année 1730, si fertile en expériences musicales, Rousseau se rend au bout de ses compétences en lecture et se brûle les ailes à prétendre pouvoir davantage qu'il n'en sait. Aliéné par le désir d'égaler son idole Venture, sans en avoir ni le talent ni le métier, Rousseau s'humilie lui-même à vou-

[12] Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 127.

[13] *Ibid.*, p. 122.

[14] *Ibid.*, p. 142.

loir diriger un orchestre, à Lausanne, dans une œuvre de sa composition dont il voulut esquisser rapidement les parties dans les quinze jours précédant le concert. Ce fut un magistral charivari dont la relation dans *Les Confessions* comporte assurément sa part de vérité et sa part de caricature. Rousseau conclut : « J'étois si peu en état de lire un air à première vue que dans le brillant concert dont j'ai parlé il ne me fut pas possible de suivre un moment l'exécution pour savoir si l'on jouait bien ce que j'avois sous les yeux, et que j'avois composé moi-même. »[15]

Ce concert catastrophique n'a pourtant pas convaincu le jeune Rousseau de son inexpérience et de son incompétence. Pendant son séjour à Lausanne, il s'enfonce dans la supercherie en se prétendant maître à chanter[16]. La seule élève qui lui fut confiée « se donna le plaisir de [lui] montrer beaucoup de musique dont [il ne put] pas lire une note, et qu'elle eut la malice de chanter devant Monsieur le maitre, pour lui montrer comment cela s'exécutoit »[17].

Cette vivacité, caractéristique des bons lecteurs à vue, a toujours manqué à Rousseau, en dépit de ses efforts inlassables pour chanter ou jouer de ses instruments favoris, la flûte à bec, le violoncelle ou le clavecin. Aussi, n'a-t-il pas tort d'affirmer que « J.J. étoit né pour la musique ; non pas pour y payer de sa personne dans l'exécution, mais pour en hâter les progrès et y faire des découvertes »[18].

Une autre circonstance, plus tardive, confirme le plafonnement des habiletés à lire à première vue chez Rousseau, plafonnement causé par les lacunes de sa formation initiale et par le manque d'exercice du métier. Nous sommes à Chambéry, chez Madame de Menthon. Le marquis de Sennecterre dépose sur le clavecin la partition de l'opéra *Jephté* de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) et, voulant exécuter à première vue un morceau à double-chœur tiré de l'œuvre, s'adresse tout naturellement au jeune maître à chan-

---

[15] *Ibid.*, p. 150.

[16] Au XVIII[e] siècle, on fait une différence marquée entre le *maître de musique* – « musicien gagé pour composer de la musique et la faire exécuter » – et le *maître à chanter* – « musicien qui enseigne la musique vocale, et à chanter sur la note ». Il semble aller de soi que ce dernier enseigne aussi l'accompagnement au clavier. C'est le métier qu'exerça Rousseau, après l'échec de son expérience de « maître de musique » improvisé. Ces définitions sont tirées de : *Le* Dictionnaire de musique *de Jean-Jacques Rousseau* : *une édition critique*, éd. C. Dauphin, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 418- 419. Toutes les références subséquentes à ce dernier ouvrage renverront à cette édition.

[17] *Ibid.*

[18] Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *O.C.*, tome I, 1959, p. 872.

ter récemment établi dans cette ville et présent en la circonstance : « Combien voulez-vous faire de parties ? Je ferai pour ma part ces six-là. »[19]

Rousseau analyse avec beaucoup de lucidité son comportement devant ce nouveau défi et tire des conclusions réalistes sur la nature de son handicap :

> Je n'étois pas encore accoutumé à cette pétulance françoise, et […] je ne comprenois pas comment le même homme pouvoit faire en même temps six parties ni même deux. Rien ne m'a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légérement d'une partie à l'autre, et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition. A la maniére dont je me tirai de cette entreprise M. de Sennecterre dut croire que je ne savois pas la musique. Ce fut peutêtre pour vérifier ce doute qu'il me proposa de noter une chanson qu'il vouloit donner à Mad[lle] de Menthon. Je ne pouvois m'en défendre. Il chanta la chanson ; je l'écrivis même sans le faire beaucoup répéter[20].

Ces obstacles auxquels Rousseau se heurte lui fournissent aussi l'occasion de rationnaliser les causes de sa propre difficulté à lire spontanément la musique notée sur portée, et d'objectiver cette difficulté, en en considérant les aspects inhérents à la matière même. Cette double démarche lui inspire l'idée d'élaborer une alternative, la notation chiffrée, et de la proposer à ses élèves. Ainsi sont nés le *Projet de nouveaux signes concernant la musique* et l'opuscule intitulé *Dissertation sur la musique moderne*, visant à promouvoir son invention dans le public.

À LA RECHERCHE DE LA TRANSPARENCE : LA SUBSTANCE DE LA RÉFORME

Les rousseauistes doivent à Jean Starobinski une typologie dichotomique devenue incontournable pour appréhender la pensée de Rousseau : toujours en lutte contre l'obstacle, il voue sa vie à la recherche non pas tant de la vérité[21] que de la transparence. Rapportant à la musique cette grille d'analyse, Starobinski interprète la théorie de la notation chiffrée comme la réponse de Rousseau « aux éléments trop nombreux [de la notation conven-

[19] Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 211.

[20] *Ibid.*

[21] Rousseau s'était construit une devise à partir de cette phrase de Juvénal : « *Vitam impendere vero* » (Vouer ma vie à la vérité).

tionnelle qui] opposent à nos regards une opacité désagréable »[22]. Je rappellerai, dans cette section, quelle est l'apparence de la notation chiffrée mise en place par Rousseau pour contrer « l'opacité » de la note ordinaire.

Établi maître à chanter à Chambéry au cours des années 1732-1737, Rousseau observe les modes d'apprentissage de ses élèves, le rythme de leurs progrès, la nature de leurs difficultés. Il se convainc à cette occasion que l'éclat et la virtuosité, peut-être ce qu'il appelle la « pétulance française », peuvent occulter l'essentiel, c'est-à-dire la détermination des idées musicales, la conscience du parcours de la mélodie et de l'itinéraire des modulations. La maîtrise, trop longue à acquérir, d'un code surchargé et complexe éclipse le propos fondamental de l'art, déplace l'intérêt vers le brillant, l'emphatique, le plaisir purement sensoriel. En somme, apprendre la musique selon l'usage revient à se donner beaucoup de mal dans l'espoir de réussir des exercices apparentés à ceux du cirque, de vaniteuses démonstrations de savoir-faire, sans lien réel avec les significations profondes de l'art.

Ainsi, c'est en fonction d'une pédagogie de l'éthique de l'art musical que Rousseau vint à proposer une simple rangée de sept chiffres pour noter les degrés de la gamme. En comparaison, la notation sur portée regorge de signes : lignes supplémentaires, clés, dièses, bémols et bécarres, nodules pleins ou vides, tiges ascendantes ou descendantes, une multiplicité de crochets faisant office de figures de subdivision des durées rythmiques. À l'inverse, le chiffre se révèle une figure familière, *naturellement* représentative des sept degrés de la gamme. Le pédagogue souhaite, par leur emploi, éviter à ses élèves l'imposition de l'autre code, *artificiel* et confus, qui médiatise inutilement la musique, art humain par excellence. Pour ce faire, Rousseau propose de prendre

> *ut* pour [le] son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1 nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* par les sept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant pour les exprimer tous sans équivoque[23].

De nombreux autres aménagements accompagnent, certes, ce geste inaugural. Ils ont pour but la disposition des registres et des octaves, l'établisse-

[22] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1974, p. 174.

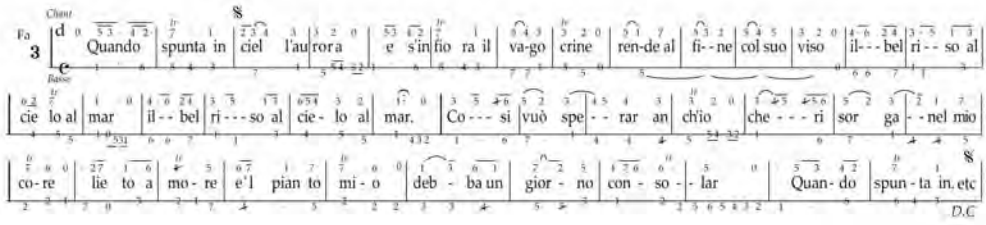
[23] Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, *O.C.*, tome IV, 1995, p. 183.

ment des tonalités, la désignation des altérations accidentelles, la représentation de la mesure et des valeurs rythmiques[24]. Mais je m'en tiendrai à cet article fondamental qui stipule la fonction de la série de sept chiffres, car c'est là le point essentiel.

Cet « Air à chanter avec la basse[25] », tiré des planches du *Dictionnaire de musique*, donne un exemple des plus complets de la notation chiffrée de Rousseau.

Fig. 4

Air à chanter avec la basse



Jean-Jacques Rousseau, « Air à chanter avec la basse », extrait de : *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique,* éd. Claude Dauphin, Berne, Peter Lang, 2008, p. 786.

DES LETTRES ET DES SYLLABES

Pour comprendre les causes de la pérennité de la théorie musicale de Rousseau et du coup considérer son devenir, il importe de se représenter ses propriétés profondes, garantes de l'originalité et de la force de son message. À cet effet, on retient globalement que le mécanisme des chiffres, si minutieusement décrit par Rousseau, n'en représente que le mode d'emploi et

[24] Je renvoie aux articles de Daniel Paquette dont j'ai parlé plus haut (voir note 4), lesquels décrivent scrupuleusement et de manière critique la notation chiffrée, telle qu'exposée dans le *Projet* et dans la *Dissertation*.

[25] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 786.

non pas l'esprit. De façon plus précise, on observe que sa méthode chiffrée repose sur trois principes fondamentaux, sans la connaissance desquels ses utilisateurs sont condamnés à une totale mésinterprétation :
la série des sept chiffres est modelée sur la nomenclature de la gamme majeure-type et Rousseau insiste sur la nécessité de chanter le chiffre « 1 » avec la syllabe *ut* ou *do*, le « 2 » par *ré* et le « 3 » par *mi*, *etc*., coupant court à toute tentation d'articuler les chiffres en soi ;
cette série de chiffres, comme la série de syllabes qui lui est associée, est obligatoirement transposable. Le 1 écrit et l'*ut* chanté établissent le point de départ de la gamme dans toutes les tonalités majeures. La gamme majeure, représentée à l'écrit par les chiffres 1 à 7, forme donc une séquence entière, indivisible et amovible, destinée à être transposée telle quelle dans tous les tons. Une gamme majeure ne peut ainsi jamais avoir pour tonique d'autre signe que le 1, et sera toujours entonnée par *ut* (ou *do*), auquel se rapportent tous les autres degrés de l'échelle avec leurs noms de tons. En cas de modulation, la série entière 1 à 7 (donc *ut* à *si*) se déplace, de façon à convenir à la nouvelle tonique majeure.

> quant au mode mineur, défini relativement à la note fondamentale de la gamme *ut*/1, il se formule à partir de *la* et sa série de chiffres s'étend de 6 à 5. Remarquons que l'intonation du mode mineur à partir de la syllabe *la* représente, peut-être, la révolution la plus significative de la réforme de Rousseau, celle en tout cas qui justifie le qualificatif de « moderne » attribué à la *Dissertation*, et ce par quoi se vérifie la véritable réforme de l'ancienne théorie de la solmisation. Rousseau est en effet le premier à spécifier l'emploi de la formule *la-si-do* comme *incipit* du mode mineur, invalidant du coup la référence à la formule initiale du mode dorien, *ré-mi-fa*, qui prévalait jusqu'à la parution de la *Dissertation sur la musique moderne*[26].

[26] À titre de comparaison, on peut se reporter au titre de l'un des chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach, pour se convaincre des usages de l'époque : « *Das Wohltempierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia Sowohl tertiam majorem oder* Ut Re Mi *anlangend, als auch tertiam minorem oder* Re Mi Fa *betreffend* », (Clavier bien tempéré ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, tant avec la tierce majeure *ut ré mi*, qu'avec la tierce mineure *ré mi fa*). J'emprunte cette traduction à Dennis Collins, dans l'ouvrage de Ralph Kirkpartrick, *Le Clavier bien tempéré*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, pp. 22-23. Les syllabes latines ne résultent donc pas de la traduction française ; elles sont écrites de la main de Bach sur la page frontispice de l'ouvrage. Elles sont destinées à être chantées par transposition et à servir d'*incipit* à toutes les tonalités majeures et mineures.

Les chiffres de Rousseau sont donc assujettis à la réfection de la théorie de *solmisation mobile*, qui prédomine dans l'exposé. Ils ne jouent qu'un rôle de tuteur, en vue d'aider l'apprenant à se familiariser avec l'organisme tonal, à se l'approprier en l'incorporant à ses réflexes audio-vocaux. Il leur est assigné une fonction essentiellement pédagogique, correspondant à ce que nos pédagogues contemporains nommeraient une « méthode d'appoint ». Ils forment le corps d'une théorie dont la solmisation est l'âme.

Néanmoins, cette notation chiffrée ne se résume pas à un code provisoire destiné à céder finalement sa place à la notation conventionnelle. Contrairement à cette interprétation erronée, contre laquelle Rousseau s'est maintes fois insurgé, souvent maladroitement, il faut l'avouer, les sept chiffres induisent une compréhension de la relativité tonale, essentielle dans toute étude approfondie de la musique, dans l'organisation de la mélodie et de ses fonctions harmoniques. C'est le rapport entre cette dimension relative de la tonalité et l'expression de la fréquence absolue des sons, tout aussi fondamentale dans les études musicales, qui constitue l'étape ultime de la théorie de Rousseau, où il n'est plus question des chiffres :

> *Ut* ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier ; mais *tel ou tel degré du ton*. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis par lesquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi […] à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, et la seconde Note que je nomme *re*, et la Médiante que je nomme *mi* ? Car *ces noms relatifs* au Ton et au Mode sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des Intonations. Qu'on y réfléchisse bien[27]…

C'est le même discours finalement délesté des chiffres que l'on trouve dans l'*Émile* :

> Pour mieux marquer les sons on les articule en les prononçant ; de là l'usage de solfier avec certaines sillabes. Pour distinguer les degrés il faut donner des noms à ces différents degrés et à leurs termes fixes ; de là le nom des intervalles et

[27] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « Solfier », p. 631. Le fragment en italique provient de la première version écrite antérieurement par Rousseau pour l'*Encyclopédie* ; dans le *Dictionnaire*, Rousseau dit plutôt « telle ou telle corde du ton », ce qui dans son esprit revient au même.

> aussi des lettres de l'alphabet dont on marque les touches du clavier et les notes de la gamme. C et A désignent des sons fixes, invariables, toujours rendus par les mêmes touches. *Ut* et *la* sont autre chose. *Ut* est constamment la tonique d'un mode majeur ou la médiante d'un mode mineur. *La* est constamment la tonique d'un mode mineur ou la sixième note d'un mode majeur. Ainsi les lettres marquent les termes homologues des raports semblables en divers tons. Les lettres indiquent les touches du clavier et les sillabes les degrés du mode. Les musiciens français ont étrangement brouillé ces distinctions ; ils ont confondu le sens des sillabes avec le sens des lettres et doublant inutilement les signes des touches ils n'en ont point laissé pour exprimer les cordes des tons ; en sorte que pour eux *ut* et C sont toujours la même chose, ce qui n'est pas et ne doit pas être, car alors de quoi serviroit C ? Aussi leur maniére de solfier est-elle d'une difficulté excessive sans être d'aucune utilité, sans porter aucune idée nette à l'esprit, puisque par cette méthode ces deux sillabes *ut* et *mi,* par exemple, peuvent également signifier une tierce majeure, mineure, superflüe ou diminuée. Par quelle étrange fatalité le pays du monde où l'on écrit les plus beaux livres sur la musique est-il précisément celui où on l'apprend le plus difficilement[28] ?

PRÉSENT ET AVENIR DE LA RÉFORME DE ROUSSEAU

La mise en application de la notation chiffrée de Rousseau dépend, au fond, d'une théorie de représentation de la tonalité par les nomenclatures des lettres et des syllabes, auxquelles des rôles spécifiques sont assignés. Cette théorie transcende largement la question de la notation chiffrée. La thématique du chiffre y est certes sous-jacente, en ce sens qu'il s'agit encore et toujours de la représentation de la hiérarchie des degrés de la gamme ; à ceci près que la représentation est non plus écrite en chiffres, mais nommée en syllabes relatives.En fin de parcours, il n'y a pour Rousseau d'autre écriture que la portée sur laquelle se décide, en dernière analyse, le rapport nécessaire entre la désignation absolue des sons et celle de leurs fonctions relatives dans une tonalité donnée.

Les procédés servant à rendre compte de la conjonction de ces deux facteurs essentiels dans l'élaboration du métalangage tonal sont conditionnés par l'existence d'une nomenclature unique ou, au contraire, de deux séries de noms de tons, selon l'héritage linguistique ou culturel des nations. Ainsi, en France, dans les pays de langue latine et chez d'autres nations qui ont

[28] Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, *O.C.*, vol. IV, 1969, p. 406.

adopté la manière française fixe de solfier, *do*, *ré*, *mi*, *etc*. correspondent à des touches spécifiques du clavier et représentent les sons produits par ces touches. Cette nomenclature est immuable et ne pourrait point servir à désigner, de surcroît, les fonctions tonales relatives, sans instaurer une désastreuse confusion[29]. Sans altération à la clé, *do* est tonique d'une gamme majeure et a pour médiante *mi*, pour sous-dominante *fa,* et pour dominante *sol*. Il suffit d'un dièse à l'armure, placé sur la cinquième ligne en clé de *sol*, pour modifier totalement le précédent rapport de la nomenclature avec les fonctions tonales : le rôle de tonique est désormais dévolu au *sol*, celui de médiante au *si*, celui de sous-dominante au *do* et celui de dominante au *ré*. La maîtrise de l'appariement des fonctions tonales avec les *claves*, c'est-à-dire les emplacements déterminés et signifiés par la nomenclature syllabique fixe, constitue le but de la connaissance tonale et harmonique chez les utilisateurs du solfège français.

Les choses sont bien différentes chez les Anglo-Saxons qui utilisent deux nomenclatures : l'une par *lettres* – C, D, E, F, G, A, B (ou H dans la tradition germanique) – pour désigner les *claves*, touches du clavier et lieux de la portée ; l'autre par *syllabes* – *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*[30] – pour entonner les *voces*, c'est-à-dire les fonctions relatives à chaque tonique, dans une tonalité donnée. Tout, en matière de solfège tonal, se passe *potentiellement* chez eux comme le préconise Rousseau à l'étape finale de sa théorie, car notre auteur s'était justement documenté sur la tradition allemande en usage de son temps[31].

---

[29] Sur la difficulté d'employer les syllabes comme noms de degrés amovibles en France et d'autres pays de langue latine, voir les deux articles de Jacques Chailley : « Solmisation relative ou solfège absolu ? », *L'Éducation musicale*, n^{os} 123 et 125, décembre 1965, pp. 26-27 et février 1966, p. 18 ; « La Solmisation Kodály, révélateur des problèmes de hauteur absolue et de hauteur relative dans les pays latins », *L'Éducation musicale*, vol. 40, n^{o} 295, février 1983, pp. 7-10.

[30] La chromatisation des syllabes dans les pays héritiers des traditions allemande (*Tonika-do*) et anglaise (*movable do*) – *do-di-ré-ri-mi-fa-fi-sol-**si**, etc.*, – conduit à modifier l'appellation du 7^{e} degré pour éviter la confusion avec la syllabe chromatisée du 5^{e} degré.

[31] Dans mon ouvrage, *Rousseau musicien des Lumières*, j'évoque (pp. 208-210) l'amitié de Rousseau pour un jeune officier hongrois, Ignác Sauttersheim, réfugié près de lui à Môtiers-Travers, en 1762. La correspondance entre les deux hommes suggère que Sauttersheim a pu servir d'informateur à Rousseau, pour lui permettre d'appréhender les caractéristiques de la nomenclature allemande par lettres.

Comment, dès lors, dans les pays à nomenclature solfégique unique comme la France, rendre compte de l'ordre des degrés dans une tonalité donnée ? Les chiffres sont justement destinés à cet usage. Ils servent de relais écrit, chanté et prononcé par leur numéro d'ordre, établi d'après la tonique quelle que soit la tonalité. Ils font ainsi office d'indicateur de fonctions harmoniques : 1 pour tonique, 2 pour sus-tonique, 3 pour médiante, 4 pour sous-dominante et 5 pour dominante, 6 pour sus-dominante et 7 pour sensible. Certains théoriciens français, comme André Gedalge (1856 - 1926), préfèrent le chiffre romain : I, II, III, IV, *etc*.[32], mais il s'agit au fond du même médium numérique, destiné à cultiver le sens tonal relatif – une pratique tout à fait admise dans les traditions du solfège français.

Cependant en pays latins, les chiffres notés en soi ne sont pas entonnés par les syllabes *ut*, *ré*, *mi*, pour éviter la confusion qui résulterait du double emploi assigné à une seule et même nomenclature. Au contraire, chez les Anglo-Saxons, la double nomenclature permet de décoder la « note ordinaire » de manière tout à fait intelligible, en entonnant les fonctions tonales par les syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *etc*., et en désignant directement les emplacements de la portée au moyen des lettres A-B-C, *etc*. Ainsi est conservée la propriété fondamentale des syllabes, soit leur coloration vocalique originelle. En effet, l'amovibilité de la série syllabique, qui la fait coïncider avec l'une ou l'autre des douze tonalités absolues du clavier et avec les notes analogues sur la portée, permet d'accomplir l'idée initiale de Guido d'Arezzo (vers 1000- 1050), qui était de localiser « intuitivement » le demi-ton signalé par la voyelle claire « i ». Ce principe, étendu à la gamme majeure, révèle, en chantant, l'attraction hémitonale éprouvée par la syllabe porteuse : *do – ré – mi-fa – sol – la – si-do*. En contrepartie, cette homologie, garante de la *cantabilité* de la série des syllabes de la gamme-type, se perd dès le moment où ces *voces* amovibles deviennent des noms de *claves* fixes. De même, cette *cantabilité* disparaît quand, au lieu de chanter les syllabes, on entonne les degrés par des chiffres informatifs, dépourvus des couleurs vocaliques distinctives et récurrentes qui permettraient au « mot » de mimer la « chose ».

On ne peut apprécier l'utilité des chiffres de Rousseau que si l'on s'élève au-dessus de l'habituelle confrontation entre notation provisoire et notation

[32] Voir André Gedalge, *L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, vol. I et II, Paris, Gedalge, 1922.

définitive. Ce débat est un faux débat, car le rôle véritable des chiffres de Rousseau se situe bien au-delà des arguments prônant l'économie du temps d'apprentissage et du papier à musique, évoqués par leur auteur pour justifier sa *réforme de notation*. Puisqu'elle induit essentiellement un travail sur la nomenclature des sons, cette réforme n'est pas une réforme d'*écriture*, mais de *lecture* musicale[33]. Elle ne porte donc pas sur la notation de la musique, mais sur son décodage. Les chiffres ne sont qu'une incidence de l'apprentissage de cette nomenclature amovible. D'une part, ils conditionnent l'élève à associer la syllabe *ut* à toute tonique majeure, et la syllabe *la* à toute tonique mineure. De l'autre, par l'amovibilité de la série 1-7, ils l'accoutument à repérer et à nommer la hiérarchie tonale sur la note ordinaire.

Les chiffres induisent la solmisation, véritable finalité de leur existence, puisque cette solmisation résulte de l'assimilation des fonctions harmoniques, régulées par leur rapport à la tonalité circonstancielle et rapportées aux lettres désignant les emplacements immuables de la portée. Dans sa précise définition de la solmisation, Georg Lange corrobore la double référence à l'*épellation* et à la *désignation* impliquée dans cette théorie :

> La solmisation est une méthode apte à représenter la structure intrinsèque du système des tons par la syllabe. Solmisation veut dire l'*épellation* syllabique des tons chantés en contraste avec leur *désignation* directe. Celle-ci s'effectue par les *claves* (clés), celles-là par les *voces* (voix) ; les premières représentent les symboles des tons pour l'œil, les dernières les représentent pour l'oreille[34].

On ne saurait augurer du devenir de la théorie musicale de Rousseau sans la situer dans une perspective chronologique allant d'amont en aval. Cette théorie prend racine dans l'une des plus anciennes préoccupations de l'humanité, celle de nommer les sons, évanescents par nature, dans l'espoir de les fixer ultérieurement par des symboles écrits. Georg Schünemann situe, d'ailleurs, la source du fondement de toute théorie de la musique dans le fait que nous soyons « tout à fait incapables de produire un ton ou le fixer en l'imitant sans lui donner une vocalisation. […] Partout le son

[33] Tel est l'argument que je soutiens et démontre dans mon *Rousseau musicien des Lumières*.

[34] Georg Lange, *Zur Geschichte der Solmisation* (De l'histoire de la solmisation), p. 535, dans : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopft und Härtel, 1899- 1900, pp. 535-622. Je traduis et souligne.

devient voyelle par sa représentation humaine et sa délimitation temporelle devient une syllabe bordée de consonnes »[35].

Pour appréhender les sons et conjurer leur évanescence, l'esprit humain aura exploré, au fil du temps, diverses méthodes de classification analogique et de quantification physique. Les analogistes égyptiens, grecs et romains ont vu, dans les sept planètes qui leur étaient connues et dans les sept jours de la semaine, des référents aux sept sons de la gamme. Les Perses ont donné « des noms de villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit sons de leur musique : ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air : *Allez de cette ville à celle-là* ou *allez du doigt au coude* »[36], rapporte Rousseau à propos de ce sujet antique qui l'a beaucoup occupé. Quant aux quatre syllabes de tons du tétracorde grec *té*, *ta*, *tê*, *to*, Aristide Quintilien, dont Rousseau a maintes fois commenté le traité, éclaire leur organisation :

> La première [« é »], comme symbole de la génération doit être attribuée à la terre ; la deuxième [« a »] comme participant aussi à la virilité, à l'eau, par laquelle la nature effectue les générations terrestres ; la troisième [« ê »], qui se trouve être féminine, à l'air, en ce qu'elle indique le caractère mobile et très sensible de cet élément ; la quatrième [« o »], comme se trouvant tout à fait masculine, au feu, l'élément le plus énergique ; et la lettre adjointe à celle-là, je veux dire le T, à l'éther[37].

Pour leur part, les quantitativistes suivirent la doctrine du philosophe et mathématicien grec Pythagore (580-495 av. J-C), incontestable champion de la physique du son dont l'influence est à l'origine des représentations nominales, objectives et diastématiques de la note musicale. Selon Yvan Focht, « l'hypothèse pythagoricienne avance […] qu'en musique les tons eux-mêmes et leurs rapports peuvent être fixés par des proportions numériques »[38]. Au regard des musiciens, cette hypothèse se concrétise et se vérifie dans l'existence même de la note écrite et du nom qui lui est attribué

---

[35] Georg Schünemann, *Ursprung und Bedeuntung der Solmisation* (Source et signification de la solmisation), p. 51, dans : *Schulmusikalische Zeitdokumente*, Leipzig, Quelle und Meyer, 1929, pp. 45 - 52. Je traduis.

[36] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.,* art. « Caractères de musique », p. 173.

[37] Aristide Quintilien, *Péri mousikès*, cité et traduit par Ch.-Em. Ruelle, « La solmisation chez les anciens Grecs », p. 516, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopft und Härtel, 1907-1908, pp. 512-530.

[38] Yvan Focht, « La notion pythagoricienne de la musique », *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 3, 1972, p. 165.

comme une double inscription des fréquences de la vibration sonore. C'est à cette philosophie pythagoricienne qu'il faut rattacher l'indispensable usage d'une nomenclature absolue des sons, manifestée soit par l'emploi des lettres absolues de la tradition anglo-saxonne, soit par l'usage français des syllabes fixes pour désigner les lieux de la portée.

En revanche, le fait d'accorder une attention plus soutenue à la théorie de la relativité tonale pour fonder son principe de l'énonciation amovible des sept degrés de la gamme naturelle, conduit Rousseau à attribuer son suffrage à Aristoxène de Tarente (IV^e^ siècle avant J.-C.), contradicteur de Pythagore. Éduqué d'abord selon la doctrine de son célèbre devancier, Aristoxène oppose une intransigeante critique au pythagorisme musical. Face à la prédominance du calcul intervallique, il fait valoir la suprématie de l'expérience auditive. À la musique quantifiée, il substitue la notion des relations sonores perçues. Ses partisans formèrent l'école des Aristoxéniens, se déclarant *harmonistes par oreille* pour se démarquer des Phytagoriciens qualifiés d'*harmonistes par calcul*.

Il ne fait point de doute que ces deux courants, apparemment opposés, étonnent surtout par leur concomitance et leur indissociabilité. Leur dépendance mutuelle constitue une des formes d'androgynie les plus indélébiles du phénomène musical. Dans cette perspective s'inscrit la double et nécessaire acquisition du *son absolu* et du *ton relatif*, que traduisent les nomenclatures du solfège ou de la solmisation. Les solutions envisagées par Rousseau, dans sa tentative de réformer la notation par les chiffres ou dans l'intention de conditionner le déchiffrage tonal sur la portée, sont tout aussi opérantes aujourd'hui qu'elles l'ont été dans l'histoire, et le demeureront aussi longtemps que la musique, dans sa dimension mélodique, envoûtera l'esprit et les sens. Leur éternité se confond avec celle de la musique dans les civilisations humaines.

Une bergère déjà savante
Pour une anthropologie et une poétique historiques de la romance

Christine Planté

La vogue de la romance qui s'impose en France à l'époque de Rousseau va durer plusieurs décennies, et Rousseau y a certainement beaucoup contribué avec *Le Devin du village* et l'entrée *Romance* du *Dictionnaire de musique,* puis à travers le recueil posthume des *Consolations des misères de ma vie*[1]. Par la suite, les termes de la définition qu'il en propose vont être constamment repris – sciemment ou non –, mais cela ne doit pas conduire à voir dans toute romance une fidélité à l'héritage de Jean-Jacques. En effet la définition que donne Rousseau de la romance présente, comme l'a bien montré Vincent Vivès[2], une proximité avec d'autres définitions contemporaines qui engagent pourtant des esthétiques très différentes (comme celles de Marmontel et de Berquin) et vont aussi marquer durablement la production ultérieure. Ce qui se publie sous le nom de *romance* est d'ailleurs si abondant et si divers qu'en dépit de la simplicité qui constitue un de ses traits les plus constamment affichés, toute volonté de définition et de délimitation du genre semble vouée à l'échec. Sans prétendre nullement à sa des-

[1] *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos par J. J. Rousseau*, regroupant 95 airs et duos [dont plusieurs de Rousseau ou attribués à Rousseau] avec accompagnement de basse ou de cordes, Paris, De Roullède et Esprit, 1781. Les éditeurs disent avoir regroupé des airs épars dans les manuscrits et souvent transposé en clé de sol, mais s'être par ailleurs conformés scrupuleusement aux indications de Rousseau qui refuse tout « remplissage » de sa musique.

[2] Vincent Vivès, *Vox Humana*. *Musique, poésie et individuation*, Presses de l'université de Provence, « Textuelles », 2006.

cription exhaustive ou à une étude musicologique dont je n'ai pas les compétences, j'adopterai ici un point de vue décalé pour formuler sur son évolution quelques questions dictées par l'examen de son devenir poétique et littéraire jusqu'aux *Romances sans paroles* de Verlaine. Ce sont ces questions qui guident ensuite un retour sur le moment Rousseau.

DEVENIRS DE LA ROMANCE AU XIX^E SIÈCLE : DÉCADENCE ET PARADOXE

Favorisée par les moyens techniques de reproduction, la vertigineuse augmentation du nombre de romances entraîne la diversification, mais aussi la dégradation du genre. Tel est du moins le commentaire désolé qui s'impose sous la plume des critiques, jusqu'à relever du *topos*. Romance : « a perdu sa pureté et sa naïveté d'autrefois » – on pourrait ajouter cette idée reçue à celle que Flaubert avait notée pour son dictionnaire : « ROMANCES (Le chanteur de) : Plaît au dames »[3]. D'un modèle idéal de simplicité, de transparence et d'immédiateté que décrivait le *Dictionnaire de musique*, la romance semble en quelques décennies devenue l'exemple même de la facilité commerciale et d'une sentimentalité inauthentique. Cet avilissement est détaillé par les satiristes[4] et les romanciers[5]. Il est confirmé par les emplois dépréciatifs dans des expressions quasi lexicalisées (comme *être*

[3] Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 118. L'article est rayé. Je ne m'arrêterai pas ici sur la dimension supposée féminine de la romance, qu'on trouvera étudiée dans « Le genre des genres : l'exemple de la romance », à paraître dans *Le Genre à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales (Sociologie des Arts) », 2012.

[4] Dans la livraison sur « Le Musicien » de la *Bibliothèque pour rire*, avec des vignettes par Daumier, Gavarni, Garnier-Lange et Valentin, on peut lire des chanteurs de romances : « Ce type mérite un article spécial parmi les chanteurs, ou, pour mieux dire, les fléaux de société. Et d'abord constatons que la romance a pris de nos jours un développement vraiment affligeant. Il s'en fabrique, année moyenne, plusieurs milliers. La romance était autrefois exclusivement consacrée aux amours de bergeries, à la musette, aux moutons ; c'était une espèce de trumeau noté. Aujourd'hui son domaine s'étend à tous les sujets légers ou graves ; elle chante tour à tour le sentiment, l'histoire, la morale, la danse, la joie, la phthisie, les grâces, la philosophie, etc. […] », Paris, Aubert et Barba, 1850, p. 9.

[5] *Madame Bovary* (I, 6) et *L'Éducation sentimentale* (I, 1) livrent en quelques lignes des évocations très précises, attentives aux modalités de diffusion sociale comme à la matérialité sonore de la romance.

romance, *roucouler la romance* ou *pousser la romance*[6]) du mot dont l'usage en France connaît un pic vers 1860, après quoi il décroît assez rapidement[7]. On voit donc sans surprise en 1874, année où paraissent les *Romances sans paroles* de Verlaine, l'article « Romance » du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse conclure :

> Nous avons cité les chefs-d'œuvre du genre ; mais nous nous abstiendrons de détailler l'immense fatras musical, le prodigieux entassement de fadaises plus ou moins sentimentales que notre siècle a vues éclore sous le nom de *romances*. […] Les fabricants de *romances* ont tué ce produit charmant, et le public, lassé de n'entendre que des inspirations sans vie, sans talent, sans couleur et sans portée, s'est tourné d'un autre côté et a recherché la chanson, genre plus franc, plus savoureux. Nous ne pensons pas qu'aucun genre musical puisse être radicalement faux ; mais la romance est un de ceux où la médiocrité s'égare le plus aisément, et elle devait périr par ses excès[8].

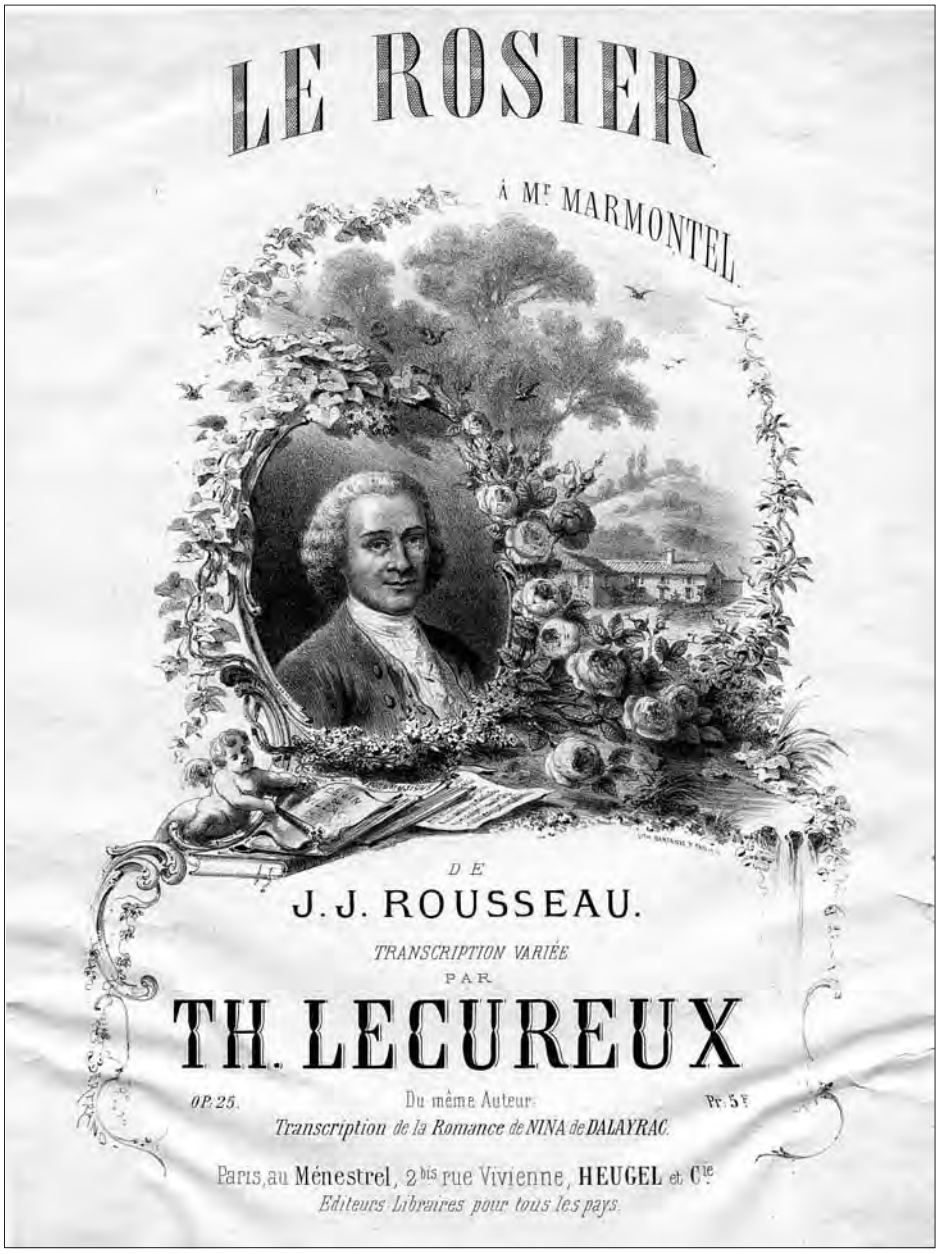
Cette décadence s'accompagne d'une dissociation, amorcée dès les années 1840, des devenirs musicaux et poétiques d'un genre qui semblait d'abord défini par l'étroite relation de la musique et du texte. Alors que dans la musique (savante), on assiste à son abandon progressif au profit du *lied* et de la mélodie (la production commerciale et la consommation bourgeoise et populaire de romances n'en demeurant pas moins actives), en poésie, la romance est toujours convoquée comme un moyen de repousser les contraintes des poétiques classiques, au service d'un renouvellement du rythme et de l'énonciation lyriques. Après l'intérêt de la génération romantique, elle suscite celui de Verlaine et de Rimbaud, se trouvant donc à la fois du côté d'une production musicale de masse dépréciée et d'une production poétique d'avant-garde valorisée, à un moment majeur dans l'histoire de la poésie française. Comme elle est en même temps de plus en plus ironiquement représentée et commentée en prose, cette obstination de poètes (qu'on ne peut guère soupçonner de manquer de lucidité critique) dans la voie de la romance n'est pas le moindre sujet de réflexion qu'impose son étude.

---

[6] Une interrogation de la base Frantext montre qu'à partir de la fin du XIX[e] siècle, les emplois péjoratifs ou ironiques dominent très largement, dans une contamination, voire une confusion du sens *genre musical et poétique* avec le sens *histoire sentimentale conventionnelle*.

[7] 4,98 occurrences pour un million de mots en 1800 ; 6,39 en 1860 ; 2,36 en 1900, selon le *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* de l'Université de Chicago (http://dvlf.uchicago.edu/).

[8] *Grand Dictionnaire universel du XIX[e] siècle*, tome XII, 1874, pp. 1333-1334.



Jean-Jacques Rousseau, *Le Rosier,* « à M. Marmontel », transcription variée par Th. Lecureux, Paris, Au Ménestrel, Heugel et Cie, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

Si pour ces poètes elle reste une valeur, bien que – et peut-être parce que – dévaluée, la romance semble du moins très éloignée désormais de la conception rousseauiste. Le XVIII^e siècle explicitement évoqué par Verlaine est, on le sait, celui des *Fêtes galantes* et de Favart plus que celui de Rousseau. L'expression – banale[9] – qui fait le titre des *Romances sans paroles* joue de l'oxymore jusqu'au vertige, puisque des poèmes sans musique y convoquent le souvenir d'une musique sans mots (celle de Mendelssohn) – chaque élément apparaissant comme veuf de l'autre, qu'il rend d'autant plus présent dans son absence. Clin d'œil à un passé à la fois plus lointain (Favart) et récent (Mendelssohn), invite paradoxale à un dialogue des arts, proposant un mode de lecture (ou d'écoute) au seuil du livre, la *romance* s'y affiche comme une contre-valeur critique opposée aux genres majeurs de *l'establishment* poétique. Plus d'immédiateté ni de transparence donc, mais bien plutôt « le naïf, le très, et l'exprès trop simple[10] » que Verlaine a appris à goûter chez Rimbaud, et que Gabriel Vicaire perçoit bien dans les poèmes de Verlaine : « Vous rencontrerez les rythmes les plus simples, des rythmes de chanson populaire et tels qu'une bergère en pourrait trouver, une bergère déjà… savante »[11]. Avec cette bergère *déjà savante*, loin de la Colette du *Devin du village*, on se trouve tenté de conclure que la romance sensible de la fin du XVIII^e siècle ne survit plus désormais que dans un usage second et quasi citationnel – et trouver là une preuve supplémentaire de sa décadence.

Cette vision présente toutefois la faiblesse – et la naïveté, pour le coup – de suggérer qu'il aurait existé un état primitif, authentiquement naïf, de la forme, une totale ignorance, désormais perdue, de la bergère. Or cette nostalgie d'un âge premier révolu – suggéré et ressaisi le temps d'une chanson – est précisément un trait constitutif de la romance, qui se donne à toutes les époques comme la mémoire insistante et trouée d'un passé, voire d'une origine. Ces usages poétiques tardifs, si éloignés qu'ils soient de la

[9] L'expression figure dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1863-1872) : « Romance sans paroles, morceau de piano ou de quelque instrument assez court et présentant un motif gracieux et chantant. Mendelssohn a composé des romances sans paroles. »

[10] Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », *Les Poètes Maudits* (1884), *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 655-656.

[11] Gabriel Vicaire, « Paul Verlaine », *Revue hebdomadaire*, 21 avril 1894, dans Olivier Bivort, *Verlaine. Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 1997, pp. 365-380, p. 375. Vicaire cite pour preuve les premiers vers de deux poèmes tirés de *Romances sans paroles* (1874) : « Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville… » (*Ariettes oubliées* III) ; et « J'ai peur d'un baiser/Comme d'une abeille… » (« A Poor Young Sheperd », *Aquarelles*).

version rousseauiste, sont donc peut-être confusément fidèles, sous des formes différentes, à une de ses aspirations fondamentales, et ils poussent à envisager la romance comme une reprise sans original, un deuxième degré sans premier degré. Dans son évolution, il ne faudrait alors pas voir seulement une altération du genre à la faveur de sa production de masse, mais l'exacerbation de certains de ses éléments constitutifs.

LA PRÉHISTOIRE DU GENRE : OBSCURITÉ D'ORIGINE ET DUPLICITÉS

Les critiques modernes ne s'accordent guère sur la chronologie de la romance. Certains font commencer sa vogue sous l'Empire, d'autres en amont de la Révolution avec *Plaisir d'amour* de Martini, voire au temps des troubadours… Mais beaucoup imputent à Rousseau les raisons de son succès[12] – en particulier pour la romance tendre plus ou moins associée à une dimension pastorale. Les études musicologiques les plus précises ont exploré la phase antérieure, qui remonte à la fin des années 1730.

Rousseau n'invente pas la romance de toutes pièces. Le substantif apparaît dès 1718 dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie* : « Mot tiré de l'Espagnol, & qui signifie, Une sorte de Poësie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire. *Les histoires Espagnoles sont pleines de romances.* » Cette définition semble impliquer une antériorité de la forme poétique sur la musique, mais dès les premières œuvres qui portent en France le titre de *romance*, poésie et musique se trouvent de fait associées sans qu'il soit toujours aisé d'indiquer si l'une, et laquelle, a existé la première. Les premières romances sont dues à Paradis de Moncrif qui pastiche des formes supposées médiévales : « Les Constantes Amours d'Alix et d'Alexis », suivi de « Les Infortunes inouïes de la tant belle honnête et renommée comtesse de Saulx, romance » et de « Imitation des chansons du Comte de Champagne, roi de Navarre » sont publiées en 1738 avec musique (un « air languedocien » pour *Alix et Alexis*), avant d'être reprises en volume[13] en 1755. Entre-

[12] « Dans les salons se mit à fleurir un genre nommé romance hérité des airs de cour. Leur caractère simple et mélodique, leur sentimentalité souvent élémentaire les apparentent à la chanson. Dans le courant du XVIII^e siècle, sous l'influence, peut-être, de Jean-Jacques Rousseau, elles ont singé la vie champêtre », écrit ainsi Louis-Jean Calvet dans l'article « Chanson » de l'*Encyclopædia Universalis* (version en ligne, 2011).

[13] *Choix de chansons, à commencer de celles de Thibault, Comte de Champagne, jusques et y compris celles des poètes vivants (par Moncrif)*, Paris, 1755, puis 1757.

temps, paraissent de nombreuses chansons qui s'en inspirent – portant ou non le nom de romance – dont Daniel Heartz[14] et David Charlton[15] attribuent la floraison au succès du *Devin du village* (1752), puis de *Titon et l'Aurore* (1753) de Mondonville, ainsi qu'au ténor Pierre Jélyotte, interprète de ces deux opéras, qui chante en s'accompagnant à la guitare.

Leurs analyses mettent en évidence un certain nombre de traits musicaux caractérisant la romance à sa naissance : structure répétitive en couplets, emploi de rythmes de danse (gavotte ou branle du Poitou), présence fréquente d'une alternance du mode majeur et du mode mineur, allant de pair avec le thème de l'amour malheureux et des sujets historiques ou pastoraux. Dès ce moment, on est donc confronté à une pluralité du genre au sein duquel se distinguent au moins deux sous-genres, la *romance tendre* et la *romance historique* (de Lusse en mentionne un troisième, la *romance burlesque*[16]) qui peuvent parfois se fondre. En ce qui concerne la romance opératique, elle se trouve employée dans des situations où le chanteur chante « pour chanter », selon la formule de Grétry[17], marquant une pause dans l'action sans trop contrevenir aux exigences de la vraisemblance, l'effort de réalisme pouvant être accentué par l'introduction et l'accompagnement instrumental (par exemple des *pizzicati* suggérant

[14] Daniel Heartz, « Beginnings of the operatic romance : Rousseau, Sedaine, and Monsigny », *Eighteenth Century Studies,* vol. 15, n °2, Winter, 1981-1982, pp. 149-178, repris dans *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightment*, éd. John A. Rice, Opera series n° 1, Pendragon Press, 2003.

[15] David Charlton, « The *romance* and its cognates : narrative, irony and *vraisemblance* in early opéra comique », dans *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europaïsche Musiktheater im 19. Jahrhundert*, sous la dir. de Herbert Schneider et Nicole Wild, Hidelsheim-Zürich-New-York, Georg Olms Verlag, 1997, pp. 43-92, p. 45.

[16] [Charles de Lusse], *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques tant anciennes que Modernes Avec les airs notés, par M. D.-L.* **, 1767, « Avertissement », p. vj. De Lusse est aussi le commentateur des planches de l'Encyclopédie sur la musique, voir l'édition du *Dictionnaire de musique* présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2008.

[17] « Quoique l'on chante souvent dans l'opéra comique, l'on ne chante pas toujours. Il y a chanter pour parler, et chanter pour chanter », André Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique,* Paris [1797], tome I, p. 440. Cité par Patrick Taïeb, « Romance et mélomanie. Scènes d'opéra comique sous la Révolution et l'Empire », dans *Die Opéra Comique…, op. cit.*, pp. 93-119, note 28, p. 103. Voir aussi Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 439 et *sq*.

la guitare). De cette nécessité dramatique, il résulte que la romance est aisément « détachable » de son contexte.

Gravée, copiée, elle peut donc passer de la scène au salon ou d'une scène à une autre, être réemployée, pastichée, parodiée. Au-delà de cette possibilité de circulation qui va faire sa fortune et la rend si insaisissable, cette « détachabilité » détermine sans doute une caractéristique poétique et anthropologique fondamentale. Extraite, détachée, circulant, la romance le plus souvent fait signe vers un tout absent, vers un avant, un en dehors, un au-delà d'elle-même. Dans son audition se conjuguent un effet de superposition et de mémoire (on peut supposer qu'au moins certains auditeurs se souviennent plus ou moins confusément, en l'entendant, de cet autre contexte, de cette tradition, cette pièce, ce récit d'où elle a été tirée[18]), et un effet de manque (puisque quoique structurellement un tout – que souligne l'emploi de la forme strophique – elle est incomplète, soustraite à un plus vaste ensemble narratif, dramatique ou culturel dont elle indique l'existence et l'absence). Ce trait pourra être exploité en des sens multiples, au profit du burlesque, de la satire, du plaisir de la reconnaissance, ou de l'émotion et de la nostalgie.

Originalité de la romance

Sa singularité générique par rapport à d'autres formes semble perceptible mais difficile à définir. Elle se déduit *a contrario* de l'absence de pièces portant le titre de *romances* dans les recueils de chansons publiés jusqu'à une certaine date[19], et se trouve théorisée de façon assez précise par Moncrif, qui en défend le principe quand il republie en recueil ses propres romances avec d'autres pièces :

> Depuis que cette romance [*Alexis*] a paru, on a donné ce titre à toutes les Chansons amoureuses qui ont une suite de couplets. La Romance cependant a un caractère qui la distingue : indépendamment de l'aventure qui en fait le sujet, il faut qu'il y ait une action intéressante, et que le style en soit naïf. C'est ce qu'ont négligé plusieurs bons Auteurs : ils ont écrit leurs Chansons en style d'Ode, & c'est ôter à la Romance son mérite principal[20].

[18] Même si la banalité d'emploi de timbres, qui n'impliquait pas forcément un rappel délibéré des usages antérieurs, incite à une grande prudence quand on s'interroge sur ce que les auditeurs percevaient.

[19] Par exemple *Nouveau Recueil de chansons choisies*. Seconde édition. À La Haye, chez Jean Neaulme, 8 vol., 1726-1743.

[20] Moncrif, cité par Daniel Heartz, art. cité, p. 153.

Cette singularité est identifiée par la critique et, semble-t-il, par les auditeurs : ainsi Nougaret reconnaît-il en 1769 dans le *Devin du village* « une grande partie de notre genre favori, le germe des *Romances*, des *Ariettes* et celui des *Vaudevilles* »[21]. Mais son énumération montre que les relations du genre, ou plutôt du sous-genre de la romance avec un genre englobant (la chanson) ou des sous-genres voisins (air, ariette, gavotte, cavatine…) restent assez indécises, entraînant une constante insistance définitionnelle qui ne va pas sans paradoxe, voire sans aporie. Circulent comme romances des chansons qui n'en sont pas nommément, ne portant pas à leur création cette indication générique, voire en portant une autre. Ainsi dans *On ne s'avise jamais de tout* (1761) de Monsigny et Sedaine, alors qu'une chanson de Dorval est explicitement donnée comme une « Romance », c'est l'ariette chantée par Lise juste avant qui est retenue comme une romance par la critique et le public[22]. Peuvent manquer à des romances données et reçues pour telles des traits réputés nécessaires au genre – par exemple la simplicité, dans celles auxquelles Moncrif reproche d'être écrites « en style d'ode » –, ou encore la dimension narrative, quand il reconnaît que l'une des siennes, celle d'Alix et Alexis qui a constitué le prototype du genre[23] « un très-grand défaut dans l'action », tenant sans doute compte d'une critique qui a lui été souvent adressée.

Le mot romance

Qu'est-ce qu'une *vraie* romance ? Il est incertain qu'on puisse répondre à une telle question, qui s'impose cependant avec force dans les discours sur le genre et dans sa réception. L'authenticité constitue à la fois une valeur et un problème : on redoute ou on déplore les contrefaçons, l'étiquette compte beaucoup sans suffire pourtant à faire une romance. Irréductible à un ensemble de traits structurels et thématiques, il semble qu'il faille définir la romance par sa perception, par les valeurs dont on la veut porteuse et par le *nom* qui la désigne, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant, car il a sans doute joué un rôle notable dans la vogue du genre. Toute une étude lexicale serait à mener sur le sujet, je me contenterai de noter ici que dans ce

[21] Pierre Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du théâtre en général,* 2 vol., Paris, 1769, tome I, p. 85.

[22] Daniel Heartz, art. cité, p. 168.

[23] « Tout le monde sait par cœur la romance d'Alis & d'Alexis », notera l'*Encyclopédie*, t. XIV.

mot on en entend d'autres, par dérivation, proximité ou homonymie : le *romancero* espagnol (ce qui éclaire des emplois de *romance* au masculin, dont on en verra plus loin un exemple) ; l'adjectif *romance*, qui qualifie un état de la langue intermédiaire entre le latin et les langues romanes modernes (employé par exemple par Voltaire à l'époque où le genre de la romance s'impose) ; le substantif *romance* qui désigne en anglais un roman de chevalerie ou d'amour (et plus tard un roman sentimental, genre populaire associé à une consommation de masse dévaluée de la littérature). La *Cyclopædia* de Chambers, lecture et modèle des Encyclopédistes, définit la *romance* comme la relation fabuleuse d'aventures amoureuses ou galantes. L'entrée, assez longue, hésite pour l'étymologie et l'histoire, à lui assigner une origine du côté des chansons de gestes et des *romans* de chevalerie, ou du *Romancero* espagnol et des *romances* des troubadours. Elle la présente en tout cas comme une spécialité des Français, qui se seraient plus que tout autres appliqués à ce genre d'écrits en raison de leur génie naturel – ou de la liberté qu'a chez eux la conversation avec les femmes[24]. La question d'une dimension nationale, qu'on verra souvent resurgir par la suite, se trouve donc impliquée. Enfin, quand le terme *romantique* apparaît en français[25], leur commune racine ne peut que pousser à rapprocher étroitement les deux mots. Ainsi Lacépède conseille en 1785 au musicien qui compose une romance de l'imaginer chantée par « une jeune beauté […] à la clarté d'une lampe confidente où devançant l'aurore dans un vallon *romantique* »[26]. Nodier, tout en lui prêtant une généalogie historique plus précise – et très

[24] Ephraïm Chambers, *Cyclopædia, or An universal dictionary of arts and sciences*, 1728, tome II, p. 1029 : « a fabulous Relation of certain Intriegues and Adventures in the Way of Love and Gallantry ; invented to entertain and instruct the Readers. See FABLE, NOVEL, etc./ M. *Fontenelle*, calls *Romances*, Poems in Prose ; […] The *French*, above all other Nations, have applied themselves to this kind of Writing ; whether it be from the natural Taste and Genius of the People, or from the freedom wherewith they Converse with the Women ». (http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech).

[25] On situe cette apparition en 1776 (présentation d'une traduction de Shakespeare par Letourneur) et 1777 (essai du marquis de Girardin *De la composition de paysage*). Rousseau, dans la cinquième promenade des *Rêveries* (1782), évoque les rives du lac de Bienne « plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève ».

[26] Étienne de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris, 1785, 2 vol., tome I, p. 327. Je souligne.

discutable –, comme on tend à le faire dans les premières décennies du XIXe siècle, y voit « le monument de tous les souvenirs *romantiques* »[27].

L'article de l'*Encyclopédie*[28], qui n'est pas dû à Rousseau, n'apporte pas d'élément très nouveau. Mais définissant la romance comme une « historiette écrite en vers simples, faciles et naturels » et citant les romances de Moncrif pour modèle, il détaille dans celle d'« Alix et Alexis » des exemples de beauté qui permettent de comprendre un peu mieux l'intérêt que lui trouvent les contemporains : beautés de récit, de description, de délicatesse et vérité, de poésie, de peinture, de force, de pathétique et de rythme. C'est le texte qui retient ici toute l'attention (le rythme commenté étant celui des vers). La seule indication qui concerne proprement la musique – dans son rapport avec le texte – est négative : « Ce poème se chante ; et la musique française, lourde et niaise est, à ce me semble, très propre à la romance », – jetant quelque ombre sur l'appréciation d'un genre qui reste principalement littéraire, et dont la simplicité paraît relever surtout de la convention. La nouvelle édition de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné,* en 1778, consacrant quelques lignes à la romance dans l'entrée *Chanson*, infléchit la vision d'une façon qui montre bien l'influence de Rousseau et du *Dictionnaire de musique* : « Nous avons aussi des chansons plaintives sur des sujets attendrissants : celles-ci s'appellent romances ; c'est communément le récit de quelque aventure amoureuse ; leur caractère est la naïveté ; tout y doit être en sentiment »[29].

Romances racontées et récits de romance

Avant d'en venir à Rousseau, il faut encore envisager le traitement que réserve à la romance la littérature narrative en prose, où l'usage du motif semble avoir été plus précoce qu'à la scène[30] et ne va pas sans surprise. Bien

[27] « La romance fleurit, avec les mœurs chevaleresques, à l'époque de la civilisation de l'occident. Elle fut tour à tour un chant d'amour, un chant de guerre, un chant de tradition./ Elle est le monument de tous les souvenirs romantiques. », Charles Nodier, « De la romance », *Poésies diverses*, recueillies et publiées par Delangle, Paris, Ladvocat, 1827. Le texte porte dans cette édition la date de 1809, un premier état a paru en 1806 dans *Les Tristes, ou tablette d'un suicidé*, chez Demonville.

[28] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 14, 1765, p. 343.

[29] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des lettres…*, Nouvelle édition, Tome septième, À Genève, Chez Pellet, 1778, p. 242.

[30] Pour sa représentation dans l'opéra-comique, voir Patrick Taïeb, art. cité.

avant le *Dictionnaire de l'Académie* et Moncrif, Camus insère une romance dans *Palombe ou la Femme honorable*, *histoire catalane*, récit entrecoupé de plusieurs pièces de vers. Elle intervient alors que héros se voit contraint de quitter celle qu'il aime :

> je me contenterai de dire que Siridon s'étant plaint à son poète de la rigueur de cette séparation, il lui fit un adieu par un *romance* espagnol, qui n'arriva jamais à la beauté du sens ni à la grâce des paroles d'une de nos meilleures muses françaises, que je mets ici en la place de la rime catalane[31].

Ce romance (le masculin marquant sans doute l'origine espagnole) y relève donc d'une dimension pittoresque et exotique. Mais la supériorité du goût national exige que les vers donnés sous le titre de *Plainte* soient, eux, empruntés à une « muse française », Jean Bertaut[32] (dont un Madrigal figurera dans *Consolations des misères de ma vie*). Ces quarante strophes d'alexandrins en rimes croisées correspondent bien, pour le thème de la séparation amoureuse et la longueur, à ce qu'on nommera *romance* à partir de Moncrif, mais elles s'en distinguent par l'emploi d'un vers complexe. Le narrateur, passablement désinvolte, souligne encore leur inauthenticité lorsqu'il reprend son récit : « Ces vers ou de semblables selon l'air du pays, furent laissés à Cantidiane, à la charge qu'elle les ferait voir à Glaphire. »

Une semblable désinvolture se rencontre chez Crébillon dans *Ah quel conte !*, où une romance est insérée et discutée dans la dernière partie, très liée à « l'actualité politique française »[33]. On peut donc faire l'hypothèse que sa présence doit au récent succès du *Devin du village*. Dans un récit cadre où un vizir raconte à son sultan les amours du roi Shézzadin, est évoquée une « espèce de romance » composée contre ce roi. Le sultan demande à l'entendre, et le vizir cherche d'abord à se dérober :

---

[31] Jean-Pierre Camus, *Palombe ou la Femme honnorable*, *histoire catalane,* Paris, Chappelet, 1625, p. 425.

[32] Jean Bertaut, « Stances », « Quand je pense au départ dont l'injuste rudesse/Doit dérober bientôt sa lumière à mon œil… », dont on trouve une version légèrement différente dans les *Œuvres poétiques* parues en 1820, Millwood (N.Y., Kraus reprint, 1982). La version citée par Camus est probablement celle parue dans le *Recueil de quelques vers amoureux* paru en 1602, que je n'ai pas pu consulter pour cet article.

[33] Selon Régine Jomand-Baudry, « Introduction » à *Ah quel conte ! conte politique et astronomique*, Crébillon, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Classiques Garnier, 2001, p. 283. La rédaction complexe de ce conte dont on a trois versions a occupé plusieurs années de la vie de Crébillon, la romance n'apparaissant, dans la VIII^e^ partie, qu'au moment de la publication en 1754.

> Il est vrai, sire, répondit Moslem, que mon intention n'était pas d'en incommoder votre Majesté. D'ailleurs, cette romance était si cruellement longue, que j'avoue que j'en ai oublié la plus grande partie. Que dites-vous, interrompit le sultan […] La romance a cela de bon, qu'il faut, pour ainsi dire, qu'elle ne finisse pas. Je me souviens d'en avoir entendu qui étaient si longues, et qui disaient si peu de chose (car au moins, il faut bien se garder d'être assez bête pour vouloir y mettre de l'esprit) que c'était un vrai plaisir que de les entendre, surtout quand elles arrivaient au dessert […] pour celles dont l'air seul faisait pleurer, sans que la chanson y fût pour rien, elles étaient admirables : et je voudrais bien que celle de Taciturne fût comme cela : l'air en est-il bien *tendre* ? Sire, repartit le vizir, c'est une espèce de pot-pourri, où les airs sont fort mêlés[34].

Mais le roi n'en démordant pas, Moslem s'exécute. Il n'avait pas menti : la romance est très longue et occupe tout le chapitre 45, ses 27 couplets (le terme est en fait impropre, car longueurs et mètres varient) étant ponctués de brèves reprises narratives. Ils sont à chanter sur 24 différents « airs », de natures extrêmement diverses, burlesques, satiriques, tirés d'opéras ou d'opéras-comiques. Parmi ces airs ne figurent que trois romances au sens strict[35] : « la Romance de Mysis[36] » (pour le 2e couplet) ; « la romance de Saint-Louis » (pour le 4e) et la Romance d'Alexis (pour le 5e). Le « Pot-pourri », pratique inspirée du vaudeville et mise au service d'une satire politique, s'accompagne d'un différend esthétique burlesque entre le vizir et le sultan qui dit aimer les longueurs et les larmes, mais finira par déclarer… qu'il se serait bien passé de ces vers.

Cette brève exploration de l'histoire de la romance avant Rousseau ne fournit aucune réponse décisive à la question de son origine et peu d'éléments certains quant à sa définition. Une des caractéristiques de la romance semble tenir dans le fait qu'elle est toujours donnée pour venir d'ailleurs et/ou d'autrefois. Un autre trait stable réside dans sa dimension (parfois faiblement) narrative, suggérant une affinité entre *romance* et *roman* dont

---

[34] Claude Crébillon, *Ah quel conte !*, éd. citée, p. 616. Selon Régine Jomand-Baudry, c'est Moncrif qui serait visé dans la cruelle longueur de cette romance. On pourrait voir également un souvenir de chansons de Maurepas contre la Marquise de Pompadour, qui lui ont valu sa disgrâce en 1749 (note, p. 728).

[35] Sur ces airs, on lira Philippe Stewart, « Remarques sur la romance d'*Ah quel conte !* de Crébillon fils », *Recherches et travaux* no 49, Université Stendhal, 1995, p. 165 et *sq*.

[36] La *Romance de Mysis et Zara*, dont on trouve une version publiée par M. de B. dans le *Mercure de France* de 1767 (pp. 23-27) raconte en quinquasyllabes et octosyllabes alternés des amours de bergers qui finissent tragiquement à la suite d'une méprise.

l'examen sur une plus longue période ferait apparaître la complexité. La romance en effet raconte par elle-même une histoire ; elle peut constituer une pause insérée dans une histoire (en prose ou dramatique, jouant éventuellement de mise en abyme, d'effets de miroir ou d'opposition) qu'elle aidera, lorsqu'elle en est extraite, à se remémorer… ou qui sera totalement oubliée au profit de la chanson. Il en ira ainsi pour les romances tirées des nouvelles de Florian, dont le célèbre *Plaisir d'amour* mis en musique par Martini. C'est d'abord une chanson de chevrier qu'entend l'héroïne délaissée de *Célestine*, « Nouvelle espagnole » :

> Comment est-il possible que mon cœur ne m'ait pas avertie ! Il me cherche, j'en suis sûre ; il pleure loin de moi, et je vais mourir loin de lui.
>
> Comme elle disait ces mots, elle entendit au bas de la grotte le son d'une flûte champêtre ; elle écoute ; et bientôt une voix douce, mais sans culture, chante sur un air rustique ces paroles :
>
> Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
> Chagrin d'amour dure toute la vie.
> J'ai tout quitté pour l'ingrate Silvie :
> Elle quitte et prend un autre amant.
> Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
> Chagrin d'amour dure toute la vie[37].

Mais la romance servira aussi un peu plus tard à faire circuler des romans dans une version résumée, en contribuant à répandre et populariser les aventures des personnages, souvent avec une grande liberté. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie*, qui a suscité gravures, tableaux et opéras-comiques, a aussi été mis en romances. Le *Mercure* du 26 septembre 1789 se réjouit de celle qu'a écrite Madame de la Ferrandière, donnée avec une musique de sa fille : « Madame de la Ferrandière a senti, avec raison, qu'une romance qui rappellerait les principales beautés de l'ouvrage de M. de Saint-Pierre ne pourrait pas manquer de réussir. »[38] La romance apparaît alors comme un roman sentimental

[37] Jean-Pierre Claris de Florian, *Célestine, nouvelle espagnole,* dans *Œuvres*, tome 8, Paris, Renouard, 1820, pp. 79-80 (Ière publication chez Didot, 1784). La romance paraît ensuite dans *Les Étrennes de Polymnie. Recueil de Chansons, Romances, Vaudevilles, Etc,* Paroles et Musique gravées, très soigneusement, Paris, Au bureau de la Petite bibliothèque des Théâtres, 1785, p. 211 et *sq*.

[38] *Mercure* du 26 septembre 1789, cité par Henri Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire, étude historique et critique*, Melun, Legrand et fils, 1938, p. 80. Cette romance est consultable sur Gallica.

en miniature, à la portée de tou.te.s puisqu'elle peut circuler sans support écrit et même sans connaissances musicales lorsqu'elle est reprise dans la rue accompagnée par des orgues portatives.

Au-delà de ces constantes, ses autres traits thématiques, structurels ou esthétiques (l'amour, la tristesse, les couplets, les petits vers, la simplicité naïve) sont loin de se trouver tous toujours réunis, et la grande diversité de formes du genre fait aux emplois seconds, burlesques, ironiques, citationnels (ou pseudo-citationnels) une place non négligeable. Son instabilité, qui laisse un peu l'impression que sous le nom de romance on peut rencontrer tout et n'importe quoi, entraîne un effort définitionnel insistant se déployant entre recherche de pureté et ironie assumée. Sur un tel horizon, la singularité de Rousseau[39] paraît évidente, mais complique encore l'idée qu'on peut se faire du genre.

ÉMU SANS SAVOIR POURQUOI : LA ROMANCE SELON ROUSSEAU

Sa singularité tient à l'importance des questions qu'engage pour lui cet objet apparemment mineur, renvoyant à toute son esthétique musicale[40] et, au-delà, à la cohérence de l'œuvre dans son ensemble. Certes, comme l'ont déjà fait observer plusieurs critiques, sa position ne va pas sans contradictions, en particulier entre la définition de la romance dans le *Dictionnaire* et l'écriture du *Devin du village* comme des pièces publiées dans les *Consolations des misères de ma vie*, où Rousseau n'opte pas pour la voix seule sans accompagnement, ni pour une stricte monophonie. Mais en dépit de ces contradictions, une forte unité de vision s'impose, contrastant avec les usages contemporains qu'on vient d'évoquer. Pour le dire simplement, Rousseau prend la romance au sérieux, et en donnant un véritable statut anthropologique à cette forme insaisissable, il permet de comprendre les raisons profondes de l'engouement dont elle est l'objet.

[39] Pour situer chronologiquement son apport, rappelons que *Le Devin du village* est créé en 1752, un peu avant la publication du conte de Crébillon qu'on vient d'évoquer (1754) et celle des romances de Moncrif en recueil (1755), et que le *Dictionnaire de musique* paraît en 1768, peu après le tome XIV de l'*Encyclopédie* (1765) et en même temps que le premier recueil exclusivement et explicitement consacré à la romance (du moins d'après le titres) de De Lusse.

[40] Pour son exposé, voir la présentation du *Dictionnaire de musique* par Claude Dauphin, éd. citée, et Vincent Vivès, *Vox humana, op. cit*.

Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos par J.-J. Rousseau, Paris, De Roullède de la Chevardière et Esprit, 1781, frontispice. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

La Nouvelle Héloïse

Entre le *Devin* et le *Dictionnaire*, *La Nouvelle Héloïse* (1861) constitue une étape importante. On sait que Rousseau y instruit sous la plume de Saint-Preux le procès de la musique française et développe l'éloge ému du chant italien (Ire partie, lettre XLVIII de Saint-Preux à Julie). On se rappelle peut-être moins que dans la seconde préface en forme d'entretien sur les romans, il définit le sien comme « une longue romance dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet »[41]. La romance, beaucoup plus qu'un divertissement, y est explicitement revendiquée comme un modèle poétique, et certaines formules employées pour caractériser le style de ce roman épistolaire seront reprises presque littéralement dans l'entrée « Romance » du *Dictionnaire.* Les lettres des deux amants, dit Rousseau, n'attirent l'attention ni par leur brio ni par leur beauté, mais elles agissent à la longue, par l'émotion et sur l'émotion :

> Lisez une lettre d'amour faite par un auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller. […] Vous serez enchanté, même agité peut-être ; mais d'une agitation passagère et sèche, qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée ; une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, tout en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, redit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de le dire ; comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais. *Rien de saillant*, rien de remarquable ; on ne retient ni mots, ni tours, ni phrases ; on n'admire rien, l'on n'est frappé de rien. Cependant on se sent l'âme attendrie ; *on se sent ému sans savoir pourquoi*. […]
>
> Mes jeunes gens sont aimables ; mais pour les aimer à trente ans, il faut les avoir connus à vingt. […] Leurs lettres *n'intéressent pas tout d'un coup ; mais peu à peu elles attachent : on ne peut ni les prendre ni les quitter*. La grâce et la facilité n'y sont pas, ni la raison, ni l'esprit, ni l'éloquence ; le *sentiment* y est, il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout.

Roman (selon Rousseau) et romance ont en commun d'exercer un *effet* de façon insensible, communiquant une émotion qui passe d'un sujet (l'épistolier, le chanteur) à un autre (le lecteur, l'auditeur), par un moyen (la voix) qui n'étant pas celui des (seuls) mots, exige du temps et implique un

[41] Jean-Jacques Rousseau, « Préface de Julie ou Entretien sur les romans », *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes* recueillies et publiées par J.-J. Rousseau, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, Le Livre de poche « classique », 2002, pp. 58-59 et pp. 61-62. Je souligne les formules qu'on retrouve, identiques ou modifiées, dans l'entrée « Romance »

rapport au temps. Cette action est possible en raison du caractère naturel, donc virtuellement universel, du sentiment qui la dicte et du langage qui exprime ce sentiment.

Un élément cependant les oppose : d'une vraie lettre, le lecteur ne retient rien, « ni mots, ni tours, ni phrases », tandis que l'action insensible de la romance passe non seulement par la durée, mais par des traits qui font appel à la mémoire. L'analyse de sa poétique propre doit donc être complétée par la lecture de la lettre « des vendanges », à la fin de laquelle Saint-Preux évoque les chansons à la veillée :

> Quelquefois les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont *les airs ne sont pas piquants* ; mais ils ont je ne sais quoi d'*antique* et doux qui touche *à la longue*. Les paroles sont *simples, naïves, souvent tristes* ; elles plaisent pourtant. Nous ne pouvons nous empêcher, Claire de sourire, Julie de rougir, moi de soupirer, quand nous retrouvons dans ces chansons des tours et des expressions dont nous nous sommes servis autrefois. Alors en jetant les yeux sur elles et me rappelant les temps éloignés, un tressaillement me prend, un poids insupportable me tombe tout à coup sur le cœur, et me laisse une impression funeste qui ne s'efface qu'avec peine. Cependant je trouve à ces veillées une sorte de charme que je ne puis vous expliquer, et qui m'est pourtant fort sensible[42].

Après leur description où l'on retrouve des éléments thématiques et stylistiques attendus, l'épistolier rapporte surtout leur effet sur les auditeurs. Claire sourit, Julie rougit, Saint-Preux soupire (révélant ainsi au destinataire et aux lecteurs que l'amour et le désir ne sont pas éteints), car ils reconnaissent, ils *retrouvent* des expressions qui furent les leurs dans le passé – qui est aussi le passé textuel des premières parties pour les lecteurs du roman. Bien qu'ils ne soient pas brillants, certains tours sont donc ici saillants, sollicitant le souvenir et sans doute s'inscrivant dans la mémoire. Cette forme d'action de la romance – elle touche parce qu'elle rappelle, et ressuscite le passé – se dissocie difficilement d'une mémoire proprement musicale et du souvenir de *chansons* passées, déjà entendues jadis, dont son audition fait renaître les circonstances.

[42] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse,* Cinquième partie, lettre VII de Saint-Preux à Milord Edouard, éd. citée, p. 672.

Remémoration intime et sentiment d'appartenance

Un tel pouvoir de remémoration n'est certes pas propre à la romance. Il peut être porté par toute expérience sensible, et particulièrement par toute expérience auditive. Mais il paraît chez Rousseau particulièrement attaché à la chanson, comme le montre d'évocation du *Ranz des vaches* dans le *Dictionnaire de musique* et de la chanson de tante Suzon au livre I des *Confessions,* dans deux passages célèbres qui tous deux poussent à s'interroger sur la nature exacte de l'émotion, et sur la relation entre individu et communauté. L'important article consacré à la *Musique* analyse avec précision les effets du *Ranz-des-Vaches* (qui fait aussi l'objet d'une entrée distincte) :

> cet air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisait ci-devant sur les Suisses ; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain[43].

Contre toute tentative d'explication matérialiste ou sensualiste de l'action musicale, Rousseau insiste sur le rôle de la mémoire dans l'émotion, mais d'une mémoire à la fois particulière et commune (ici, aux natifs de la Suisse) qui n'est donc pas universelle, cela rendant l'effet de la musique incompréhensible à d'autres auditeurs. C'est que, Rousseau l'indique bien, ce n'est plus alors dans cette émotion de musique qu'il s'agit, même si c'est bien la musique qui la déclenche.

Cette analyse doit être rapprochée du passage où, au début des *Confessions*, Rousseau déclare devoir à sa tante Suzon « le goût ou plutôt la passion pour la musique » :

> Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignait

[43] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, pp. 314-315.

> d'elle et de tout ce qui l'environnait la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel, que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant, en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante ? Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air ; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. […]
>
> Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson : c'est un caprice auquel je ne comprends rien ; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si tant est que quelqu'un les connaisse encore. Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté[44].

Sans commenter en détail cette page qui a déjà fait l'objet de multiples et admirables analyses, je n'en retiendrai ici que deux aspects liés, l'inexplicable et l'impartageable. Interrogeant les mécanismes de la mémoire et de l'oubli, Rousseau s'y confronte à l'inexplicable – de l'émotion, du souvenir. On ne peut pas dire d'où vient le *charme* qui attendrit jusqu'aux larmes devant la chanson de tante Suzon, non plus qu'à l'écoute d'une romance bien faite, des chansons des vendangeuses ou d'un ranz-des-vaches. On ne peut pas dire non plus pourquoi on s'en souvient – partiellement. Rousseau en reste ici à l'inexplicable : « c'est un caprice auquel [il] ne compren[d] rien ». Le sujet s'admet incohérent et vulnérable, dans une défaite de la raison, ou plutôt dans une reconnaissance de ses limites, pour se définir comme être de sentiment et d'émotion.

Cette émotion jusqu'aux larmes peut-elle, et doit-elle être partagée ? Dans le cas de la chanson de tante Suzon, la réponse est négative, non que l'émotion qu'elle suscite soit incompréhensible (comme l'est l'effet du ranz-des-vaches pour des non suisses), mais parce qu'elle participe d'une intimité fondatrice du sujet. Admettre son partage reviendrait à la priver d'une partie de sa puissance et de son charme, et Rousseau ne veut pas envoyer à Paris chercher son texte complet. Il cherche à préserver à la fois une pri-

[44] Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI*, éd. Alain Grosrichard, Paris, GF-Flammarion, 2002, pp. 35-36.

mauté intacte de l'émotion première (que risquerait d'effacer en s'y substituant une nouvelle version de la chanson) et une différence là où Saint-Preux reconnaît le bonheur d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Pour rendre compte de cet écart, il faut tenir compte des dates d'écriture et des contextes d'énonciation (la fiction, l'autobiographie), mais on soulignera aussi que la chanson de tante Suzon, droit venue de *l'Astrée*, n'est pas à proprement parler une romance, ne serait-ce qu'en raison de sa date. Remontant aux premières années de Rousseau, elle est antérieure à la naissance du genre, même si, évoquant des amours de bergers portées par une voix féminine, elle y ressemble beaucoup à nos yeux. Par contraste, apparaît la force singulière des romances des vendangeuses, dont on peut se demander si elles ne constituent pas pour Rousseau l'horizon idéal de toute romance, au point que dans leur écoute peuvent se rejoindre trouble intime et réunion de la communauté.

« Une matinée aux Charmettes », illustration pour *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, par Bourdes, lithographie de Delaunois, Paris, chez Aubert, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

Se heurtant aussi à l'inexplicable de l'émotion, Saint-Preux en effet trouve, lui, à formuler des éléments de réponse :

> Cette réunion des différents états, la simplicité de cette occupation, l'idée de délassement, d'accord, de tranquillité, le sentiment de paix qu'elle porte à l'âme, a quelque chose d'attendrissant qui dispose à trouver ces chansons plus intéressantes. Ce concert des voix de femmes n'est pas non plus sans douceur. Pour moi, je suis convaincu que de toutes les harmonies il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson, et que, s'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé. En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque ? Et qu'y pouvons-nous ajouter, sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux ?

L'expérience de cette veillée permet la coïncidence exceptionnelle de deux émotions, celle de la remémoration singulière et secrète (d'ailleurs non dépourvue d'angoisse pour Saint-Preux) et celle d'une harmonie par-delà les différences d'état, portée et traduite par les chants à l'unisson dont Saint-Preux fait un éloge très précis. Loin des romances chantées à l'époque sur la scène ou dans les salons, celles des vendangeuses présentent des traits de chansons populaires. Mais si des observations de médecins (Hofer, à la fin du XVII^e^ siècle) ou de voyageurs ont pu décrire l'audition de ranz-des-vaches, dont la riche postérité littéraire et musicale s'enracine dans l'observation, on doute qu'aient pu être décrites semblables *romances* chantées par des paysannes. La scène de veillée fait exister par la fiction un modèle idéal et utopique de la romance comme un horizon vers lequel pourraient tendre les pratiques contemporaines.

L'entrée « Romance » du Dictionnaire de musique

Il faut garder ce modèle idéal en mémoire pour saisir l'originalité et les enjeux de la définition proposée dans le *Dictionnaire* :

> Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornements, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise un effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une romance bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve

> attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement[45].

À première vue, peu de nouveautés. On y retrouve en particulier le trait structurel du couplet, la composition strophique entraînant un effet de répétition d'autant plus perceptible qu'il a lieu à l'identique, l'air étant simple et peu orné. Par la suite cependant, un débat récurrent portera sur la nécessité de varier ou non la musique des différents couplets pour l'adapter au texte. Marmontel penche pour la variation :

> La même chanson est le plus souvent composée de plusieurs couplets que l'on chante sur un seul air ; et comme il est très difficile de donner exactement le même rythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate et plus sensible que la nôtre à la précision des mouvements, ont pris le parti de varier les airs de leurs chansons, et de donner à chacun des couplets une modulation qui lui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du Vaudeville […]. Mais celles de nos chansons qui, moins négligées, ont plus de grâce et d'élégance, mériteraient qu'on se donnât le soin d'en varier le chant, soit pour y observer la prosodie, soit pour y ajouter un agrément de plus[46].

Au contraire, sous l'Empire, le baron Thiébault dans son ouvrage sur la romance, n'admet tout au plus que l'alternance des modes majeur et mineur :

> Il y a des musiciens qui ont voulu […] varier les chants à chaque couplet, et les lier par des ritournelles plus ou moins riches et plus ou moins compliquées. Mais il n'y a que les étrangers qui aient pu songer à dénaturer ainsi la romance, et à transformer en un morceau d'étude et de difficulté ou de longue attention, ce qui n'est destiné qu'à charmer un instant[47].

Cette répétition, dont la fréquente introduction par la suite d'un refrain va renforcer la perception, permet à la romance à la fois d'être facilement mémorisée et de conjurer ou de suspendre le sentiment d'un écoulement linéaire. Fondée structurellement sur le retour, la romance constitue en elle-

---

[45] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 420.

[46] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné…,* Nouvelle édition, tome septième, à Genève, chez Pellet, 1778, p. 242.

[47] Pierre Thiébault, *Du chant et particulièrement de la romance* par le Général Thiébault, baron de l'Empire, Paris, Librairie Arthus-Bertrand, 1813, cité par H. Gougelot, *op. cit*.

même une modalité du retour, retour d'un passé dont elle nie momentanément la perte.

Mais pour que cette répétition agisse pleinement, une certaine durée semble nécessaire. Selon les époques et les sous-genres, la romance oscille entre d'interminables complaintes et des formes brèves, – celles-ci devant sans doute beaucoup à la pratique sociale de pièces réellement chantées dans les salons, où les auditeurs auraient difficilement enduré trente ou quarante couplets. Pour Thiébault, « ses proportions sont déterminées » : « L'air d'une romance ne peut embrasser plus d'un couplet, à moins qu'en employant successivement les modes mineur et majeur, on n'étende sa composition jusqu'à deux. »[48] La définition du *Dictionnaire de musique* laisse sur ce point hésitant. Rousseau y suggère en effet une certaine longueur (chaque couplet *ajoute* quelque chose, l'intérêt *augmente* insensiblement), mais après avoir parlé de « petit poème ». Cependant l'adjectif *petit* peut indiquer moins une brièveté (les *Consolations* contiennent des pièces longues, dont la romance de Moncrif) qu'une humilité, et rappeler les « petits vers » que mentionnait le *Dictionnaire de l'Académie*, sans doute par référence aux petits vers de société, opposés aux grands vers utilisés pour des genres plus nobles.

L'analyse métrique des textes de romance, qui reste largement à mener, montre un emploi majoritaire de vers simples, inférieurs à 9 syllabes, dont la longueur n'impose donc pas une césure. Si le poème de Bertaut cité dans l'*Histoire Catalane* de Camus était en alexandrins, la romance d'*Alix et Alexis* chez Moncrif fait alterner octosyllabe et tétrasyllabe. Dans *Le Devin du village*, l'Air de Colette est sur des heptasyllabes (« J'ai perdu tout mon bonheur,/J'ai perdu mon serviteur »), et la romance de Colin *Dans ma cabane obscure* sur des hexasyllabes (« Toujours soucis nouveaux ;/ Vent, soleil ou froidure,/Toujours peine et travaux./Colette, ma bergère… »). La romance de Crébillon, pot-pourri nourri de diverses sources dont le vaudeville, multiplie les schémas strophiques, en recourant à des vers très courts et des vers impairs. Elle pratique l'hétérométrie, faible ou contrastée, des coupes aussi réjouissantes qu'irrecevables pour les poétiques classiques (« Écoutez l'histoire *d'un*/Événement peu commun,/ Et d'un prince magnanime ;/ Longtemps farouche, mais *de*/Qui nous vous allons en rime/Conter le surprenant feu. »[49]) et – faute impardonnable – des suites de rimes toutes masculines (« Dieu généreux !/Destin, qui veux/Combler mes vœux/Voluptueux :/ Que

[48] *Id.,* p. 41.

[49] Crébillon, *op. cit.*, 1er Air, *En passant sur le Pont-Neuf,* p. 617.

je suis heureux !/ Que faire de mieux/Pour rendre envieux/Les Dieux/Aux cieux/Beaux yeux/Joyeux »[50]). Une telle liberté nourrit sans doute la pratique poétique de Marceline Desbordes-Valmore, qui doit sa formation à sa première carrière d'actrice et de chanteuse, et éclaire sa singularité dans le moment romantique. Verlaine et Rimbaud y trouveront plus tard une source de renouvellement iconoclaste du vers français.

De façon très frappante Rousseau, quoique lui-même musicien et compositeur de romances, s'attarde peu sur les détails de la forme musicale ou versifiée, alors que des auteurs de toutes sortes vont s'acharner à la codifier, témoignant d'un engouement pour le genre qui tient du phénomène de société. Rousseau s'intéresse surtout à la relation entre musique et poésie qui porte pour lui tout l'effet de la romance, et à la qualité de la voix : juste, naturelle, sans brio ni étendue, sans accompagnement instrumental ou avec un accompagnement simple et réduit. Toutes qualités propices à une large diffusion de la romance, fondant, aux yeux de ses détracteurs, la facilité et la monotonie du genre. Parmi les traits thématiques qu'il retient (une histoire amoureuse le plus souvent tragique), est maintenu son caractère narratif qui contribue à inscrire la romance dans une temporalité, et à sa mémorabilité. L'envisageant comme une entité autonome, Rousseau ne mentionne pas les cas où elle provient d'un récit ou d'un opéra et une telle autonomie – contraire à de nombreuses pratiques contemporaines, y compris la sienne – atténue la pertinence de ce qui a été dit précédemment sur le sentiment d'incomplétude, d'ouverture, d'éventuelle duplicité résultant d'une extraction affichée de la romance qui ferait signe vers un ailleurs. Elle gomme aussi des traits de contemporanéité au profit d'un caractère antique ou plutôt atemporel.

La définition du *Dictionnaire* apparaît donc remarquable par ce qui ne s'y trouve pas. L'absence de précisions techniques et génériques permet d'y mettre l'accent sur l'*effet*, qui apparente la romance à une sorte de sublime modeste. Cet effet, jusqu'à un certain point rebelle à l'analyse, atteint un sujet ému sans savoir pourquoi, mais qui éprouve du plaisir à être troublé et se définit sensible et vulnérable. Cette expérience le constitue dans sa singularité la plus intime et peut contribuer à fonder le sentiment d'une communauté, puisque la romance simple et naturelle constitue un mode d'expression possiblement universel. De façon surprenante au regard des efforts contemporains et ultérieurs de définition comme de son propre système, la vision

[50] *Id.,* 8e Air, *Forlane de l'Europe galante*, p. 619.

proposée n'implique pas de spéculations sur son origine, ni ne rapporte de fable ou d'anecdote fondatrice. C'est le *goût* dans lequel est écrit le poème qui est dit « un peu antique », non le poème ou l'air lui-même. Rousseau se garde de toute attestation d'ancienneté, la romance apparaissant plutôt comme un déjà-là, un bien commun à tous et à chacun. Si elle relève d'une esthétique dominée par l'amour de la musique italienne, sa dimension nationale est peu spécifiée, non plus que sa dimension populaire – du moins dans le sens sociologique du mot. Elle ne présente pas non plus explicitement le caractère féminin qu'on lui attribuera souvent ensuite – bien que la féminité soit associée par Rousseau au motif amoureux. À l'entrée CHANSON, après une énumération qui se termine par la chanson « des femmes, appellée Calyce ; Harpalice, celle des filles », il ajoute en effet : « Ces deux dernières, attendu le sexe, étaient aussi des Chansons d'amour »[51]. La lettre de Saint-Preux à Julie sur la musique, le concert des vendangeuses, la chanson de tante Suzon suggèrent certes une émotion particulière suscitée par la voix féminine, mais rien n'autorise à faire de la romance un genre féminin.

Rousseau n'ajoute donc rien aux formes et aux définitions diverses disponibles de son temps, mais parmi elles il choisit résolument – la romance tendre, produit et source d'un débordement émotionnel – en ignorant les formes historiques et surtout burlesques. Il épure, stylise, élabore un modèle idéal qu'on ne devrait prendre ni pour une définition générique, ni pour une méthode musicale ou poétique, et qu'il n'applique pas littéralement lui-même, ne le réalisant que dans et par la fiction. Cherchant à se situer à l'écart de son temps et contre lui, il n'en est pas pour autant dépris, il en connaît, jusqu'à un certain point partage, voire infléchit les modes. Rappelons que le sultan de Crébillon aimait aussi à pleurer de façon inexplicable, et que les *Consolations* reprendront des pièces de Moncrif et de Bertaut. Une des forces du modèle défini par Rousseau et la puissance de la séduction qu'il va exercer tiennent sans doute à cette idéalité même, en fort écho avec des préoccupations du temps. Sa vision de la romance en présentant plus de sens et de cohérence que tout ce que les contemporains en ont fait, leur révèle sans doute pour partie, dans des formulations simples et frappantes, ce qui s'éprouve et se dit confusément dans leur besoin de romances – désir de retour, goût des larmes, reconnaissance d'une expérience sensible.

[51] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 81.

ÉVOLUTIONS APRÈS ROUSSEAU

Il resterait à confronter cette hypothèse à l'abondante et multiple production de plus d'un siècle. Une telle étude excédant les limites d'un article, je ne ferai qu'indiquer ici quelques directions. Dans les deux décennies qui précèdent la Révolution, des romances bientôt et durablement connues de tous circulent en tous lieux, à la fois avatars d'un art de Cour ou de Salon pour certains, et préfiguration d'un art de masse – ce qui n'est pas dire art populaire ou démocratique. On peut voir un signe paradoxal de ce succès dans le fait que leurs auteurs seront plus ou moins vite oubliés. *Il pleut, Bergère* (texte de Fabre d'Églantine, musique de Louis-Victor Simon, 1780), ou *Plaisir d'amour* passent pour des chansons populaires, ou aussi anciennes que celle du *Roi Renaud*. Cette circulation sociale s'amplifiera après la Révolution, frappant les commentateurs. Le *Journal de l'Empire*, commentant le développement de la mode troubadour, note le 3 juin 1813 que

> la douce voix de nos belles, que soutiennent les brillants accords de la harpe ou du piano, et la voix enrhumée du chansonnier, qu'accompagnent les sons discordants de l'orgue portative, célèbrent à la fois, dans les salons et dans les carrefours, la gloire de ces anciens Bardes de la Provence et de l'Occitanie[52].

La romance passe d'une classe à une autre, d'un pays à un autre, d'une époque à l'autre, trop chargée d'affects et d'idéologie pour qu'on ne lui cherche pas obstinément une origine, trop chargée de mémoire pour qu'on puisse lui assigner une origine. Si on admet que la Révolution porte un coup d'arrêt à cette mode – vision discutable, ne serait-ce que parce que surgissent alors des romances patriotiques[53] –, force est de constater que celle-ci renaît ensuite rapidement de plus belle. Mais l'expérience collective traumatique de la coupure révolutionnaire la charge désormais d'un sens nouveau. Nostalgique d'un passé perdu *et* réparation des souffrances de l'histoire, de la conscience d'une chute dans l'historicité, la romance renoue avec la fonction de consolation que lui assignait Rousseau. On peut voir

[52] Cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 25.

[53] Les *Annales patriotiques* (3 mai 1792), recommandent ainsi une « romance patriotique à tous les soldats français, volontaires nationaux et gardes nationales de l'Empire ; que les chants de liberté retentissent de toutes parts et inspirent une terreur profonde aux tyrans de la terre ». Cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 35. La romance n'en est pas moins enrôlée dans tous les camps, propice par sa couleur nostalgique à servir la cause des Émigrés et celle des abolitionnistes.

cette fonction emblématiquement résumée dans la correction apportée au *Siècle pastoral*, idylle de Gresset mise en musique dans les *Consolations des misères de ma vie*. Après s'être demandé pourquoi la jeunesse heureuse de l'univers, où « la bergère heureuse et fidèle/Ne se piquait point de savoir » n'est plus « que dans nos vers », Gresset concluait à l'inexistence d'un âge d'or[54]. Rousseau substitue aux deux dernières strophes cette leçon :

> Mais dans ces sources mensongères
> Ne cherchons point la vérité.
> Cherchons-la dans les cœurs des hommes,
> Dans ces regrets trop superflus
> Qui disent dans ce que nous sommes
> Tout ce que nous ne sommes plus.
> […]
> Ah ! qu'avec moi le Ciel rassemble,
> Apaisant enfin son courroux,
> Un autre cœur qui me ressemble ;
> L'âge d'or renaîtra pour nous[55].

La romance post-révolutionnaire se voit aussi chargée d'incarner l'identité nationale :

> Longtemps le vaudeville fut le chant des Français parce que leur caractère était la gaîté ; aujourd'hui et plus longtemps encore ce sera la romance ; nos cœurs meurtris ont besoin de soulagement avant de se remonter à la gaîté ; nous ne pouvons encore trouver du bien qu'à pleurer[56].

Sa « résurrection[57] » répond au besoin de renouer avec un passé et une identité perdus et donne à (fictivement ?) *retrouver*, à éprouver un sentiment d'appartenance.

Se trouvent aussi relancées les entreprises de définition, qui continuent à reprendre le plus souvent les termes de Rousseau. Le genre n'en conserve

---

[54] Jean-Baptiste-Louis Gresset, *Œuvres*, Notice par Charles Nodier, Paris, Victor Lecou, 1852, pp. 348-353 : « Ne peins-je point une chimère ?/ Ce charmant siècle a-t-il été ? […] J'y lis que la terre fut teinte/Du sang de son premier berger ;/ […] Ce n'est donc qu'une belle fable ;/ N'envions rien à nos aïeux./ En tout temps l'homme fut coupable,/ En tout temps il fut malheureux ».

[55] *Consolations des misères de ma vie*, Paris, 1781, p. 83 (orthographe modernisée).

[56] *Journal de Paris,* 1795, p. 613, cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 22.

[57] Rendant compte d'un concert de Mme Georgeon au *Lycée* de Paris, le *Journal de Paris* note : « J'assistai hier à la résurrection de la Romance antique, plaintive, sentimentale », 28 pluviôse an X (17 février 1802).

(88.)

Romance, Paroles de Moncrif.

Larghetto

doux

Pour quoi rompre leur ma....ri....

...a..ge Méchans pa..rens Ils au...roient

doux

fait si bon mé.....na..ge A tous mo...

..mens Que sert d'a..voir bague et den....

...tel..le Pour se pa.....rer Ah la ri....

...chesse la plus bel..le Est de s'ai..mer,

2.

Quand on a commencé la vie
Disant ainsi :
Oui, vous serez toujours ma mie ;
Vous, mon ami :
Quand l'âge augmente encor l'envie
De s'entre-unir,
Qu'avec un autre on nous marie ;
Vaut mieux mourir.

Jean-Jacques Rousseau, *Romance*, « paroles de Moncrif », « Pourquoi rompre leur mariage », *Recueil des œuvres de musique de Rousseau,* gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome I[er], p. 88. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

pas moins sa multiplicité antérieure de tons et de visées, dont témoignent aussi bien la romance opératique que les romances de la Reine Hortense. C'est sans doute dans le romantisme que se rencontre l'héritage le plus fidèle à la pensée de Rousseau, en particulier dans certains aspects du renouveau lyrique, et dans l'intérêt d'écrivains et de musiciens pour la chanson populaire, si souvent relevé. Les romantiques cependant, dans leurs usages – variés – de la romance, où mélancolie et ironie ne sont pas forcément incompatibles, sont aussi redevables à d'autres formes et traditions qu'on a évoquées ici. Pour suggérer cette complexité qui paraît décidément partie constitutive du genre, le dernier mot sera laissé à Nerval. Dans ce passage des *Filles du Feu*, on reconnaîtra des questions soulevées au cours de notre exploration, dont celles de l'authenticité, de la mémoire, et du rapport au peuple. La réponse qu'y apporte le narrateur se tient dans un refus d'opposer imagination et mémoire, histoire et sentiment. La scène se passe à Ermenonville, lors d'une visite à la tombe de Rousseau :

> On nous laissa seulement parcourir les bords du grand lac, dont la vue, à gauche, est dominée par la tour dite de Gabrielle, reste d'un ancien château. Un paysan qui nous accompagnait nous dit : « Voici la tour où était enfermée la belle Gabrielle… tous les soirs Rousseau venait pincer de la guitare sous sa fenêtre, et le roi, qui était jaloux, le guettait souvent, et a fini par le faire mourir. »
>
> Voilà pourtant comment se forment les légendes. Dans quelques centaines d'années, on croira cela. Henri IV, Gabrielle et Rousseau sont les grands souvenirs du pays. On a confondu déjà, – à deux cents ans d'intervalle, — les deux souvenirs, et Rousseau devient peu à peu le contemporain d'Henri IV. Comme la population l'aime, elle suppose que le roi a été jaloux de lui, et trahi par sa maîtresse, — en faveur de l'homme sympathique aux races souffrantes[58].

Parce que le peuple aime Rousseau, il a fini par en faire un personnage de romance, et le « sentiment qui a dicté cette pensée est peut-être plus vrai qu'on ne croit », écrit Nerval. Peut-être la perception que nous avons de la romance – et de la romance selon Rousseau – comporte-t-elle définitivement une telle part de légende.

[58] Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu* (« Angélique », lettre onzième), *Œuvres complètes,* éd. sous la dir. de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 525.

Stendhal dilettante et son héritage rousseauiste

Suzel Esquier

Lorsque la critique a abordé l'étude des idées de Stendhal sur la musique, elle a eu tendance à voir en lui un héritier de la pensée rousseauiste. S'il est vrai que Stendhal lui-même fait l'éloge des *Écrits sur la musique* du philosophe – et jusqu'à une époque où il s'est pourtant détaché de son influence –, s'il se situe dans la continuité d'une esthétique de la sensibilité initiée par Rousseau, l'assimilation de sa conception de la musique à celle de Rousseau semble quelque peu abusive, et pour des raisons qui n'ont pas toujours été mises en évidence. La question est assez délicate à traiter, parce qu'existent effectivement des convergences, et parce que Stendhal, dans une sorte de dénuement idéologique, a eu tendance à se réclamer de la théorie rousseauiste. Cependant, force est de constater que, sur des points essentiels comme une certaine conception de l'homme, l'expérience du monde, ou la place à concéder aux Beaux-Arts, leurs positions respectives se situent aux antipodes. Même si Rousseau a ouvert la voie au préromantisme, il n'appartient pas au même temps culturel. L'expérience musicale du *Milanese* – comme son approche de la musique et des arts en général – , est profondément différente et infiniment plus vaste[1].

[1] Francis Claudon a analysé les « bases » de la culture de Stendhal et souligne comme un « fait rare » sa fréquentation des principaux théâtres d'Europe : d'Italie, d'Allemagne (Brunswick, Berlin, Vienne, Dresde, Königsberg), celui de Drury Lane à Londres, mais aussi de France : outre les grandes scènes de la capitale, les théâtres de province, comme Le Havre, Rouen, Marseille, Lyon, Bordeaux… Il évoque l'assiduité de Beyle aux spectacles lyriques, mais aussi aux concerts. Voir F. Claudon : *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1979, pp. 426 à 442, et aussi : *La Musique des romantiques*, en particulier le chapitre « Stendhal critique musical », Paris, PUF, 1992, pp. 113-151.

STENDHAL DANS LE SILLAGE DE ROUSSEAU

Pour prendre la mesure de la divergence de point de vue entre les deux positions, il suffit de se reporter au chapitre XXIV de la *Vie de Rossini,* intitulé : « De l'admiration en France ou du grand opéra ». Stendhal se place, de manière déclarée, sous l'autorité de Rousseau pour développer sa polémique à l'égard des voix françaises et de l'orchestre – qui ne sait accompagner la voix. Il étend sa polémique au répertoire, qui ne se renouvelle pas, puis à tout ce qui est le signe de la tradition en France. À la critique du répertoire du premier théâtre lyrique, Stendhal joint une critique du genre même de la tragédie dramatique, et aussi du public français figé dans son immobilisme, qui continue à admirer aujourd'hui ce qu'il a admiré hier (« l'admirable *Iphigénie* » de Racine et de Gluck !) – un public qui perpétue le *bon ton,* comme l'usage des papillotes. La critique vise autant le « Parisien de la vieille roche », que les provinciaux nouvellement *débarqués* qui continuent à faire vivre des institutions moribondes et un art caduc. Nous reconnaissons là les grands thèmes de la polémique romantique, tels que Stendhal les développe parallèlement dans *Racine et Shakespeare*[2]. S'il n'invente pas ses arguments, il les transpose dans la polémique de son temps, les insère dans un contexte absolument nouveau. Il s'agit là d'une première lecture déviante de Rousseau. Mais Stendhal s'éloigne davantage encore du philosophe, et d'une manière dont il ne semble pas avoir lui-même conscience, précisément lorsqu'il examine l'ensemble de l'œuvre de Rousseau. À l'issue d'une représentation du *Devin du village*[3], il reprend les écrits sur la musique et dit avoir été *frappé* par la *jeunesse* et la *vérité* de ces textes. Il ajoute plus loin ceci : ce que Rousseau a écrit sur la politique et sur l'organisation des sociétés a vieilli d'un siècle ; mais ce qu'il a écrit sur la musiqµe, art plus difficile pour des Français, est « encore brillant de jeunesse et de vérité en 1823 »[4]. Ainsi, Stendhal dissocie en Rousseau le penseur politique, le théoricien du droit – voire l'auto-

[2] Une même veine inspire les deux écrits : *Racine et Shakespeare* I, paru en mars 1823, et *Vie de Rossini,* parue en novembre de la même année.

[3] Stendhal date cette reprise : « 5 mars 1823 ». (Le dépouillement de la presse nous a permis de vérifier la précision des dates indiquées par le Dilettante dans sa « biographie »). Face à la pénurie d'œuvres contemporaines, le Grand Opéra était contraint de reprendre un répertoire suranné, dont *Le Devin du village*. Voir notre édition *Stendhal, l'Âme et la Musique*, Paris, Stock, 1999, *Vie de Rossini*, p. 558.

[4] *Ibid*., p. 559.

biographe et le romancier -, du théoricien de la musique[5]. Or chez Rousseau, la réflexion sur la musique fait partie intégrante de la réflexion sur le langage et s'inscrit dans sa vision de l'histoire des sociétés[6]. C'est cette dissociation qui représente une méconnaissance, voire une trahison de la pensée de Rousseau, ainsi que nous allons tenter de le montrer dans le but d'apprécier ensuite la dette de Stendhal envers Rousseau.

Chez Rousseau, la théorie musicale n'est pas dissociable de l'ensemble de ses préoccupations. Sa conception de la musique est intimement liée à une interrogation sur le langage, elle-même intégrée à une réflexion sur l'évolution des sociétés. C'est dire que cette préoccupation intéresse tous les aspects de l'œuvre, aussi bien les écrits de doctrine, que les écrits sur la musique, le roman et les œuvres autobiographiques. Ce qui marque cette réflexion de son sceau original, c'est l'aspect moral sous lequel sont envisagées les réalités humaines. Notre propos n'est pas d'étudier la pensée de Rousseau pour elle-même, mais seulement dans l'intention de ne pas lui assimiler trop hâtivement la pensée de Stendhal[7]. À cette fin, il faut se reporter aux textes essentiels dans lesquels Rousseau développe sa théorie de l'origine des langues, à savoir le *Discours sur l'origine de l'inégalité* et l'*Essai sur l'origine des langues,* deux textes qui se complètent et s'éclairent mutuellement, puisque le *Discours* comporte, à l'intérieur d'une histoire de la société,

[5] Combien souvent Stendhal a-t-il développé ses griefs à l'égard de « l'emphatique Rousseau »! En août 1814, alors qu'il travaille à l'*Histoire de la Peinture en Italie,* il songe à « traduire » les *Confessions* pour en purger le style. Victor del Litto a étudié minutieusement les différentes phases de la relation de Stendhal à Rousseau, l'enthousiasme des premières années (1802-1805), auquel succéda l'intention de se « dérousseauiser ». V. del Litto, *Vie intellectuelle de Stendhal*, PUF, 1962, pp. 18, 33, 84-86, 128, 163, 174-175, 279, 357, 418, 444-445, 485.

[6] Jean Starobinski, a montré la place qu'occupe cette réflexion dans un système de pensée qui se propose d'embrasser l'histoire de l'humanité, depuis son origine jusqu'aux temps modernes: J. Starobinski, « Rousseau et l'origine des langues », *Europäische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, München-Allach, W. Fink, 1967, pp. 281-300.

[7] Madeleine A. Simons avait abordé cette question, mais sans souligner peut-être suffisamment combien chez Rousseau la théorie musicale fait partie intégrante de sa représentation de l'histoire des sociétés, alors que cette dimension est parfaitement étrangère aux préoccupations de Stendhal: M. A. Simons, « Stendhal, Rousseau et la musique », *Stendhal Club*, 15. I. 1979, pp. 109-125.

une histoire du langage, et que l'*Essai,* qui développe une histoire du langage, est sous-tendu par une histoire de la société[8]. Rousseau forge l'hypothèse d'un « avant » irréel, mais nécessaire à l'intelligibilité des choses aujourd'hui. Pour ce qui est de la musique, il en développe l'histoire fictive qui se confond avec celle des origines du langage ; selon lui, les vers, les chants, la parole ont une origine commune : « Autour des fontaines […] les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue ». La musique a donc été inventée pour parler, et que dit-elle encore aujourd'hui ? La passion – par le moyen de la voix, accentuée, infléchie. La musique est d'abord mélodie. La musique-poésie originaire est de nature émotive. Elle permet une communication immédiate de l'émotion qui va d'un cœur à un autre cœur. Grâce à la musique, les hommes font l'expérience de la transparence, d'un échange sans médiation, de la transmission d'un signifié dans lequel le signifiant ne joue qu'un rôle secondaire, voire mineur.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,
Où il eſt parlé de la Mélodie & de l'Imitation muſicale.

Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale,* dans *Traités sur la musique,* Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

On discerne dans cette théorie les éléments que Stendhal a retenus – à savoir et seulement, les conclusions : la primauté de la mélodie, la célébration de la musique comme langage direct des passions, voire cette nostalgie d'une « langue sacrée », moins contrainte et plus expressive qu'aucune autre langue. Mais il faut souligner l'énorme déperdition théorique, qui s'opère au fil de la lecture de Rousseau par Stendhal. Le Dilettante conserve peu de choses de cette théorie complexe qui mobilise tant de suppositions : et d'abord, le présupposé d'un état de nature, qui se scinde en différentes étapes

[8] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* chap. XII, « Origine de la musique », Paris, Nizet, 1986, p. 139.

(la musique ne prenant naissance qu'à partir du moment où l'homme a dépassé l'état de besoin). Ainsi étaient réalisées les conditions pour l'éclosion des premières langues qui « furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques »[9]. Stendhal ne retient pas davantage les concepts complexes qu'invoque Rousseau dans sa genèse de la musique : concept de la simple voix, des accents, de l'articulation, de la modulation[10]. S'il reprend la conception de la musique comme langue sacrée, c'est dans un contexte profondément différent, ainsi que nous pouvons en juger à travers deux occurrences : dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, il évoque un épisode exemplaire selon lui de la vie sociale italienne, où des femmes (en particulier une mère devant sa fille) discourent librement sur l'amour. Il loue cette liberté de propos et cette transparence des cœurs impensables en France, ajoutant : « Je regrette souvent qu'il n'y ait pas une langue sacrée connue des seuls initiés ; un honnête homme pourrait alors parler librement sûr de n'être entendu que par ses pairs »[11]. La remarque s'inscrit dans la préoccupation constante que Stendhal exprime autour de la question du langage : non seulement, il s'agit pour l'écrivain de fuir un discours convenu, « une langue profanée par la canaille parlante et écrivante »[12], mais d'inventer dans le domaine qui est le sien un discours neuf destiné à quelques élus. Une deuxième occurrence relevée dans les *Promenades dans Rome* explicite davantage l'ambition de l'écrivain. Après un assez long développement consacré au rôle que joue le récitatif dans l'opéra, il en vient par analogie à cette conclusion : « Je ne désire être compris que des gens nés pour la musique ; je voudrais écrire dans une langue sacrée »[13]. La musique est élevée au rang de référence ; elle est le médium par excellence et, parce qu'elle s'adresse avant tout à une sensibilité

[9] « L'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il serait absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. » *Ibid.,* chap. II, p. 43.

[10] *Ibid*., chap. IV : « Des caractères distinctifs de la première langue et des changements qu'elle dut éprouver ». Dans ce chapitre, Rousseau étudie la manière dont sont produits « les simples sons », le rôle du gosier, les ressources de l'articulation de la langue et des accents de la musique.

[11] Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 366.

[12] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Genève, Slatkine reprint, 1986, tome II, p. 375.

[13] Stendhal, *Voyages en Italie,* éd. citée, p. 633.

éduquée, elle n'est accessible qu'à un public choisi. L'écrivain souhaiterait reprendre à la musique son bien, et, composant une œuvre de fiction, toucher directement les cœurs, comme cela est le privilège du musicien. Nous mesurons comment une même formule, intégrée à des contextes fort éloignés, peut revêtir une acception toute nouvelle.

La critique a été unanime à relever un point de convergence entre les deux auteurs : autour de la primauté de la mélodie sur l'harmonie et des rapports mélodie-harmonie, encore que Stendhal, malgré ses déclarations, n'adhère pas véritablement aux vues de Rousseau. Il convient d'examiner en quoi. Pour Rousseau, le développement de l'harmonie correspond à une dégénérescence de la langue-mélodie originelle[14]. Cependant, dans le grand débat qui l'oppose à Rameau sur la question de la primauté à attribuer à l'harmonie ou à la mélodie, Rousseau, considérant comme un fait incontournable le développement de l'harmonie, a souhaité trouver un accommodement. Il propose en quelque sorte un bon usage de l'harmonie. Il n'envisage jamais qu'elle puisse être développée pour elle-même (d'où le refus de toutes les formes de la musique instrumentale) ; il lui concède seulement le rôle d'accompagner la voix ; telle est la position qu'il soutient à travers tous ses écrits, depuis la *Lettre sur la musique française,* dans *La Nouvelle Héloïse,* et l'*Essai sur l'origine des langues*. Rousseau s'en tient à une conception étroite de la musique comme art d'imitation, et considère que la voix seule est susceptible d'émouvoir[15]. Il dénie même à l'harmonie le pouvoir de suggérer ce qui est étranger au monde humain : « Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords »[16].

[14] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIX, « Comment la musique a dégénéré ».

[15] Voir Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, XLVIII : « L'harmonie […] n'est qu'un accessoire éloigné dans la musique imitative ; il n'y a dans l'harmonie proprement dite aucun principe d'imitation […]. C'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accents passionnés, c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'âme », (éd. René Pomeau, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. l32).

[16] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* chap. XIV, « De l'harmonie », éd. citée, p. 161.

DISSONANCES

Stendhal retiendra ce pouvoir émotionnel concédé à la voix, sa dimension pathétique, mais il repousse les limites de cette vision. Même si, dans un but polémique (pour fustiger la tragédie lyrique ou l'évolution de l'opéra rossinien), il feint d'épouser la position de Rousseau, nous voyons qu'il est infiniment plus sensible que ne l'était Rousseau au pouvoir de l'harmonie : il concède aux passages instrumentaux dans l'opéra le pouvoir de suggérer ce que la voix ne peut traduire. Sur ce point, il suffit de se reporter à l'analyse qu'il propose du premier chef-d'œuvre *serio* de Rossini, *Tancrède*[17], en particulier pour ce qui concerne l'entrée en scène du héros :

> S'il parlait en ce moment, Tancrède choquerait l'intérêt que nous lui portons, et l'idée que nous aimons à nous former de son émotion profonde en revoyant les lieux qu'habite Aménaïde. Tancrède doit se taire ; mais pendant qu'il garde le silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix[18].

Stendhal considère donc qu'il existe une véritable complémentarité entre les développements harmoniques et les parties vocales dans l'opéra. Ailleurs, il attribue aux parties instrumentales le rôle que jouent les descriptions dans les romans de Walter Scott, à savoir : introduire la narration et préparer les scènes passionnées[19]. Infiniment plus attentif que l'on ne l'a dit, il est sensible à la couleur particulière de chaque pupitre, aux « soupirs des cors », au « talent tout particulier » de la flûte. À propos de cet instrument, il s'aventure sur le terrain des synesthésies, lorsqu'il note : « On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec les grandes draperies bleu d'outremer prodiguées par plusieurs peintres célèbres »[20], s'excusant d'oser à Paris une telle remarque, qui passerait peut-être pour du génie à Bayreuth ou Koenigsberg… Une lecture attentive révèle la sensibilité de Stendhal aux différentes

[17] Opéra créé à Venise, La Fenice, 1813.

[18] Stendhal, *Vie de Rossini*, chap. II, « *Tancrède* », dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, pp. 391-392.

[19] *Ibid*., p. 393.

[20] *Ibid,* en note, p. 392.

familles d'instruments : qu'il s'agisse des instruments à vent, dont « l'harmonie si suave éclipse la voix humaine », du son des cloches, si souvent évoquées dans les écrits intimes, de l'accompagnement de violoncelle dans tel fragment d'opéra… Bien plus, sa sensibilité ouverte à la dimension du *terrible,* accorde à la musique instrumentale le pouvoir de traduire l'indicible. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à son commentaire d'un fragment de l'opéra de Rossini, *Mosè*[21]. Il s'agissait pour le compositeur de suggérer le passage fameux de la mer Rouge, épisode qui avait été maltraité lors de la première version. Dans la version remaniée, le librettiste avait suggéré de faire chanter une prière par les Hébreux. C'est Mosè qui entonne la mélodie (en sol mineur), reprise par Aaron, puis Elcia, et enfin par le peuple. Le prodige s'opère. La mer s'entrouvre. « Cette dernière partie est en majeur », note Stendhal, qui souligne ici la simplicité et l'efficacité de la formule musicale : « J'ai presque les larmes aux yeux en songeant à cette prière ». La musique permet effectivement d'accéder à cette dimension capitale de l'esthétique romantique : le sublime. Son principe est celui du terrible, mais d'un terrible tenu à distance et qui se mue en quelque chose de délicieux. Elle donne accès au surnaturel, au merveilleux. Elle s'adresse aux âmes sensibles, aux femmes plus particulièrement, à l'artiste, que Stendhal définit comme « *a comprehensive soul* », « *an understanding soul* », fût-il agnostique comme *Dominique*. Chez Stendhal, on le voit, l'approche de la musique se fait beaucoup plus large, plus romantique, même si le Dilettante éprouve quelque difficulté à épouser, par exemple, l'évolution de l'opéra rossinien et la fusion qui se dessine entre tradition italienne et tradition allemande. Il prédit pourtant la rencontre de ces deux fleuves puissants (rencontre qui s'opèrera dans *Guillaume Tell*). Même si ses goûts profonds le portent vers la tradition *settecentesca*, en adepte du *romanticisme*, il se voit contraint d'épouser – au moins partiellement -, le cours de l'Histoire. Nous mesurons mieux désormais la distance qui le sépare de Rousseau, distance qui s'explique par les différences d'époque, de culture et aussi par la diversité de leurs tempéraments respectifs. Ce dernier élément joue un rôle particulièrement important, lorsqu'il s'agit de forger une théorie des arts.

[21] L'*azione tragico-sacra* de Rossini, *Mosè*, fut représentée pour la première fois au Teatro San Carlo de Naples le 5 mai 1818. Un an plus tard, le 7 mai 1819, Rossini proposait cette même œuvre avec un troisième acte remanié : la conclusion nouvelle, la fameuse *Preghiera* « *Dal tuo stellata soglio* », devait faire de cette composition l'une des plus populaires de tout le répertoire rossinien. Voir *Vie de Rossini*, chap. XXVI, « *Mosè* », éd. citée, pp. 568-575.

On sait que Rousseau dresse un tableau tout à fait sombre de l'évolution des arts et du langage. La conclusion du *Discours,* comme celle de l'*Essai,* évoque un désastre : une commune malédiction pèse sur l'histoire de la parole humaine qui débute par le langage inarticulé des hordes primitives pour aboutir à la langue corrompue des sociétés modernes et à l'absence de communication entre les hommes ; le seul discours qui se fasse entendre est un discours d'autorité. L'histoire de la musique offre également l'image d'une déperdition. Rousseau la décrit comme une marche suicidaire vers la « catastrophe »[22]. Elle se trouve marquée du même défaut que l'histoire des sociétés : le manque d'authenticité. L'âge d'or de la musique se situe dans un temps mythique, où étaient réalisées les conditions de l'effusion, de la transparence. Le point d'aboutissement est marqué par le règne de l'artifice, de la distance, de la médiation impuissante à toucher les cœurs. Dans une telle perspective, il est légitime de se demander quelle voie reste ouverte au créateur. La position de Rousseau n'est pas exempte de contradictions internes ; son enthousiasme pour la musique italienne ne peut s'accompagner d'une adhésion complète : il ne s'agit pas d'une forme d'art nationale. Par ailleurs, pour des raisons idéologiques, Rousseau, comme tous les encyclopédistes, condamne la tradition des sopranistes, partant, l'artifice qui caractérise l'opéra de l'âge d'or. Se plaçant sur le terrain de la création, il s'est interrogé sur les moyens de surmonter les obstacles qu'oppose une langue « dure » comme la langue française, et qui se laisse difficilement mettre en musique ; il a souhaité proposer une formule nouvelle[23]. Stendhal ne se pose pas ces

[22] « Enfin arriva la catastrophe qui détruisit le progrès humain sans ôter les vices qui en étaient l'ouvrage ». Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIX, éd. citée, p. 189. Lorsque Rousseau examine, dans *La Nouvelle Héloïse,* l'élément le plus représentatif de la musique française actuelle - la tragédie lyrique -, c'est pour en condamner tous les éléments : le chant, l'orchestre, la magie absurde et grossière. Seuls les ballets sont de qualité, mais mal intégrés. Rousseau rejette en bloc ce qui définit cette esthétique : le principe de la fiction (*La Nouvelle Héloïse*, 2e partie, Lettre XXIII, éd. citée, pp. 259-268).

[23] Rousseau a abordé cette question dans les *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de monsieur le Chevalier Gluck* : « Persuadé que la langue Françoise destituée de tout accent n'est nullement propre à la musique, et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, *dans lequel les paroles et la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale* ». Rousseau, *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Olivier Pot pour ces *Fragments d'observations*), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 448.

questions. La musique qui le ravit est la musique italienne : il se déclare « Italien » lui-même[24]. S'il reprend à son compte une certaine vision de la décadence, c'est d'une manière toute personnelle, et qui n'épouse pas la dimension mythique, qui était celle de la pensée de Rousseau. Il transpose ce schéma à l'histoire. Il ne se meut donc pas dans la même dimension. Lui aussi ébauche une histoire de la musique, qui lui inspire certes bien des regrets, mais qui s'inscrit cependant dans une perspective plus ouverte. Stendhal a tendance à penser, lui aussi, que la grande ère de la musique est révolue ; il hésite sur les dates, et situe cet âge d'or tantôt vers 1730, où l'on vit éclore « les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Leo, des Durante, des Marcello, des Scarlatti », tantôt vers 1778[25]. Ces heureux temps connurent la perfection du beau chant. Cependant, même s'il se déclare « en musique, comme pour beaucoup d'autres choses hélas !… un homme d'un autre siècle »[26], il serait abusif de l'enfermer dans une vision trop limitée de la musique : ses *Vies* de musiciens, les *Notes d'un Dilettante*, comme l'ensemble des notations éparses dans l'œuvre autobiographique et le roman, reflètent sa vaste expérience, son immense curiosité, son engagement aussi en

[24] Voir en particulier les lettres adressées depuis son séjour italien à son ami, Adolphe de Mareste : le Dilettante, qui suit la création des opéras de Rossini sur la scène du Théâtre-Italien de Paris, peut écrire : « La chute *della Pietra del paragone* vous démontre ce que j'avance depuis cinq ans : qu'un Parisien comme vous et un Italien comme moi avons un goût différent ». (Stendhal, *Correspondance*, éd. Henri Martineau et Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, tome I, p. 1062, à la date du 7 mai 1821).

[25] Voir Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* (*L'Âme et la Musique*, éd. citée, p. 102) et aussi *ibid*. p. 29, où Stendhal évoque « ce dix-huitième siècle qui fut l'âge d'or de la musique ». Mais, en dépit de sa prétention déclarée à écrire l'histoire de la musique, il commet ici une erreur : en effet, à la date de 1778, les écoles de chant napolitaines étaient déjà entrées en décadence. Dans la *Vie de Rossini*, il se propose à nouveau d'écrire l'histoire de la musique italienne et l'histoire du *bel canto* : voir pp. 568, 581, 592-593, 608 (en note) et 660. Il a surtout contribué à en élaborer le mythe, ainsi qu'en témoignait déjà la lettre à Pauline du 8 décembre 1811, dans laquelle il situait le plus beau moment que la musique ait jamais connu en 1778, faisant se rencontrer en ce temps mythique Pergolèse, Cimarosa et Jommelli, compositeurs, qui « produisirent des chants qui n'ont jamais été égalés par personne que par Mozart, mais dans le genre mélancolique seulement ». Stendhal, *Correspondance*, éd. citée, tome I, p. 625.

[26] Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, repris dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, p. 246.

faveur des créations contemporaines. L'élection du *Don Giovanni* de Mozart, comme un chef-d'œuvre absolu, son appréhension originale de l'œuvre, son écoute de l'harmonie suffiraient à renier l'image d'un Stendhal attaché exclusivement à des formes héritées du XVIII[e] siècle[27]. Soulignons aussi l'intérêt, voire l'enthousiasme, qu'éveillèrent en lui certains opéras de la période napolitaine de Rossini comme *La donna del lago, Otello, Armida* (bien qu'il se définisse comme un « rossiniste de 1815 »). L'élection de ces œuvres manifeste son goût ouvert.

Enfin, sur un point essentiel, la conception de l'homme, comme sur la nature de la jouissance esthétique, les positions de Stendhal et de Rousseau sont fort éloignées. Rousseau s'oppose à une conception à la fois sensualiste et intellectualiste, dans le droit fil du cartésianisme, qui caractérisait la pensée de Rameau[28]. Il écarte les objets privilégiés des théoriciens classiques, la matière et la raison, pour aborder la musique en tant que phénomène moral.

---

[27] Qu'il nous soit permis de renvoyer à notre étude : « Mozart, Stendhal, Jouve », *Stendhal Club*, 15 avril 1993, pp. 219-233. Rappelons ici l'intérêt que Stendhal a manifesté pour ce grand mythe de la modernité, à partir de sa véritable découverte de l'opéra de Mozart, en 1809, à Vienne. Dès la *Lettre sur Mozart*, il livre un commentaire minutieux de l'opéra, y compris de ses effets d'harmonie. Dans *Armance*, il revient sur « les accords si sombres », qui ponctuent les moments forts de l'œuvre. Et encore, dans un texte émouvant de *Brulard*, au moment de la mort du « pauvre Lambert ». Une telle insistance suffirait à ruiner l'image d'un Stendhal uniquement épris de musique vocale. Sur les paradoxes du rapport de Stendhal à la nouveauté musicale, voir Olivier Bara, « "Du nouveau dans le beau idéal" : Stendhal, *Vie de Rossini* », dans *Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques*, sous la dir. de Christine Queffélec et Denis Reynaud, Cazaubon, Eurédit, 2011, pp. 65-78.

[28] La *Lettre à Malesherbes* qui accompagnait l'envoi de l'*Essai sur l'origine des langues* et le *Projet de préface* que Rousseau avait conçu pour son ouvrage, le présente comme une réponse aux Écrits de Rameau : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (août 1755-printemps 1756). Voir l'« Avertissement » de Charles Porset à l'*Essai*, éd. citée, pp. 9 et 11. Sur la conception ramiste de la « nature » - nature du son, nature du plaisir musical, voir le brillant ouvrage de Catherine Kintzler : *Jean Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Le Sycomore, 1983 ; sur les divergences esthétiques radicales entre Rameau et Rousseau, voir son introduction aux *Écrits sur la musique* de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Stock musique, 1979. Voir aussi, du même auteur, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991 : Rameau incarne « à ses yeux la froideur, la suffisance, l'intellectualisme et le sensualisme de l'esprit français », tandis que Rousseau combat « le culte pour la matière et le calcul » pour bâtir une contre-théorie « de la transparence et de l'immatérialité » (pp. 438-439).

Ses écrits sur la musique ne concèdent qu'une mince place aux sens[29]. Il s'agit pour lui de penser la musique comme effet signifiant, effet moral produit par les « signes passionnés » de la langue originaire comme de la musique, langue et musique étant pensées dans leur consubstantialité. Se met ainsi en place chez lui une théorie de la transparence : « il s'agit de trouver un langage musical dans lequel l'épaisseur du signifiant harmonique met en valeur le signifié mélodique sans lui faire obstacle. L'opacité du signifiant s'efface pour laisser parler la transparence du signifié »[30]. Stendhal est loin d'adhérer à cette conception de la musique. Il concède un rôle important aux sens dans l'expérience esthétique, ainsi que l'illustrent les nombreuses anecdotes qui disent le trouble, le ravissement, soit par personnages interposés, soit que Stendhal se complaise à répéter le transport qui s'empare de chacun, par exemple, à l'audition du fameux duo de l'*Armide,* « *Amor possente nome* » (I, 5, *Scena e duetto*) : « L'extrême volupté, qui, aux dépens du sentiment, fait souvent le fond des plus beaux airs de Rossini, est tellement frappante dans le duetto d'*Armide*, qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière sublime au Casin de Bologne, je vis des femmes embarrassées de le louer. »[31] Il invoque la théorie du galvanisme pour expliquer ces phénomènes subversifs, qui représentent le premier degré de l'expérience esthétique, mais ce n'en est que le point de départ[32]. Ainsi que l'a souligné Michel Crouzet, « le mou-

[29] Rousseau accorde : « L'homme est modifié par ses sens, personne n'en doute […] » ; mais il affirme que ces modifications ne sont pas seulement de l'ordre de la sensation car elles affectent l'homme « comme signes ou images » et « leurs effets moraux ont aussi des causes morales » *(Essai,* chap. XIII, « De la mélodie », éd. citée, p. 147). Un plaisir de sensation n'affecte pas profondément ; c'est l'imitation des passions qui touche, et Rousseau compare l'effet de la mélodie à celui du dessin qui donne « vie » et « âme » aux couleurs qui, par elles-mêmes ne peuvent émouvoir, pas plus que les accords et les sons ne peuvent mettre en mouvement la sensibilité. Rousseau s'oppose à la fois au sensualisme et à l'intellectualisme, et n'envisage la musique que comme signe humain des passions.

[30] Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, op. cit.*, p. 466.

[31] Stendhal, *Notes d'un dilettante*, repris dans *L'Âme et la Musique*, éd. citée, pp. 793-794. Stendhal recommandait plus crûment ce fameux duo à son ami A. de Mareste dans une lettre datée du 9 avril 1819 (*Correspondance*, éd. citée, tome I, p. 963). Il y revient dans le traité *De l'Amour* (éd. Michel Crouzet, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 63). L'opéra *Armida* fut créé à Naples à l'automne 1817.

[32] Nous nous permettons de renvoyer à notre étude : « Femmes italiennes à l'opéra, Un modèle de réception esthétique », dans *Des Femmes, images et écritures*, sous la dir. d'Andrée Mansau, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, pp. 139-146.

vement de l'esthétique stendhalienne est une sorte de montée vers la *vraie* dimension du *pathos*[33] ». Ce mouvement se caractérise par le passage progressif du ravissement physique à la dimension du *sublime.* Mais pour que le plaisir esthétique atteigne à son point culminant, il faut que s'instaure un équilibre entre les sensations, qui sont de l'ordre de la passivité, et la perception, ce qui suppose une participation de l'esprit. L'homme tel que Stendhal le représente dans cette expérience fondamentale, est un individu tripartite, composé d'un corps, d'une tête ou centre des combinaisons, et enfin d'un cœur, ou d'une « âme », centre des passions, ainsi qu'il l'écrivait dès le *Journal littéraire*[34]. Sur ces points fondamentaux, les conceptions de Rousseau et de Stendhal divergent.

LE « ROMAN DE LA VIE »

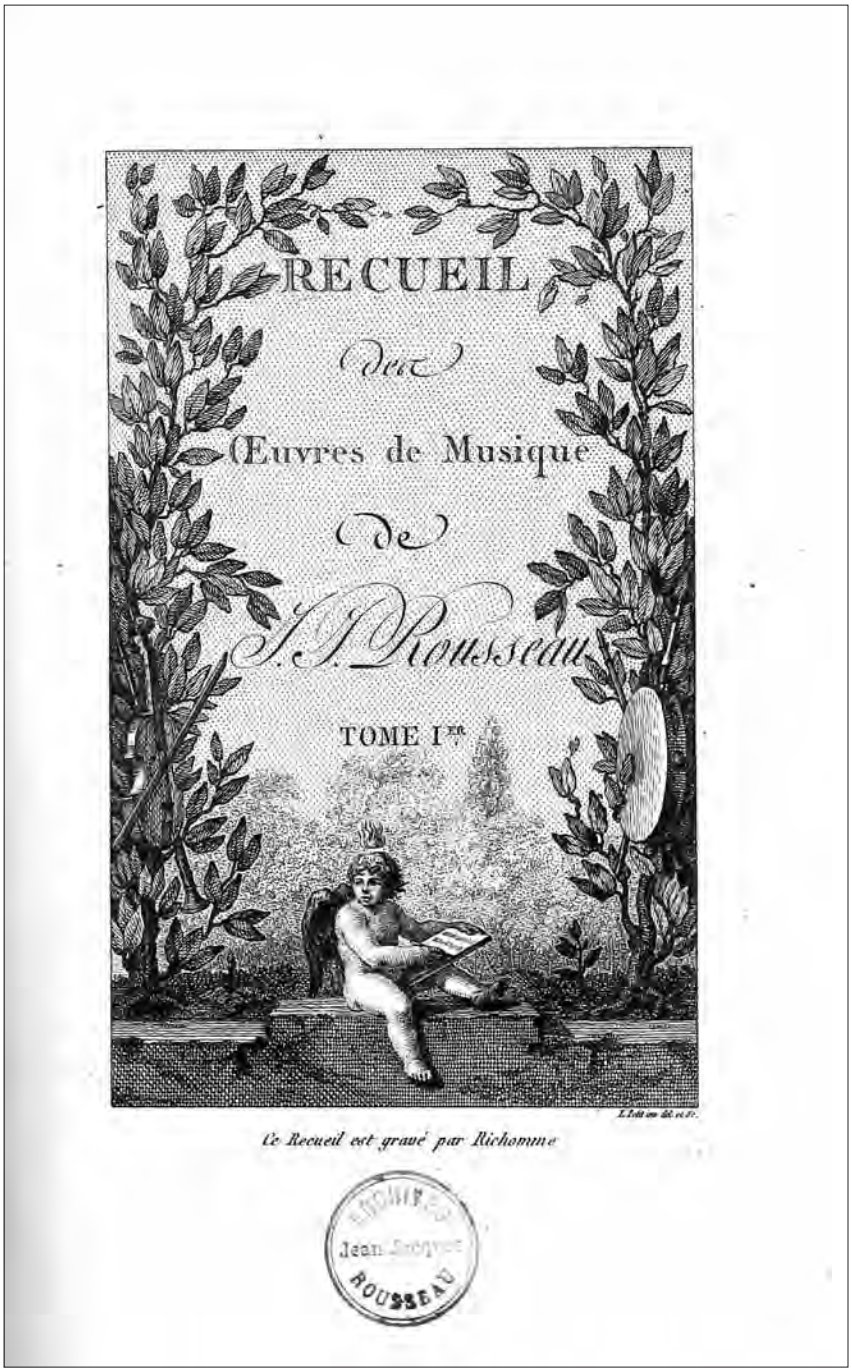
Il a paru nécessaire de rappeler ces divergences qui marquent deux approches originales de la musique. À la différence de Stendhal, Rousseau fut un théoricien. Sa réflexion sur la musique fait partie intégrante de l'ensemble de la réflexion qu'il développe dans ses écrits de doctrine. Il fut un bon technicien de la musique, comme en témoignent les articles de l'*Encyclopédie* et le *Dictionnaire de musique*[35]. Il fut aussi compositeur. Stendhal, quant à lui, met une certaine coquetterie à ignorer ce qu'il nomme « le bête de la musique » ; il se moque des « savants en us et en x », des « croque-sol », des « Pacômes de l'harmonie » (il est, en réalité, moins ignorant qu'il ne veut le laisser croire). Surtout, il sait mieux le monde, a fréquenté les hauts lieux de la musique en Europe et acquis une riche connaissance du répertoire du siècle passé et des créations contemporaines.

---

[33] Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal, Forme et société, le sublime,* Paris, Flammarion, 1983, p. 228.

[34] Stendhal, *Journal littéraire*, Genève, Slatkine, édition du Cercle du Bibliophile, 1967-1972, tome II, volume 34, p. 433.

[35] Selon Catherine Kintzler, Rousseau « après avoir rédigé un grand nombre d'articles consacrés à la musique pour l'*Encyclopédie* (articles signés S.), reprit ces textes en les modifiant souvent pour les insérer dans son *Dictionnaire de musique* ». Catherine Kintzler, « Les articles "cadence" de Rousseau dans l'Encyclopédie et dans le *Dictionnaire de musique* », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'Esthétique*, *Mélanges en hommage à Jacques Chouillet,* 1915-1990, Paris, PUF, 1991.



Recueil des œuvres de musique de Rousseau, gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome I^er^ frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

Après sa période de dilettantisme, dans *Le Rouge et le Noir*, nous découvrons sous sa plume un surprenant hommage à Rousseau, hommage certes non exempt d'ironie et qui surgit dans une situation inédite : au cours du bal donné dans l'hôtel de Retz, Mlle de la Mole, ennuyée de la compagnie de tous les jeunes gens parfaitement convenables qui lui font la cour, cherche à provoquer Julien en lui demandant ce qu'il pense du quadrille qui vient d'être dansé. À la réponse sèche de Julien, elle répond par cet éloge : « Vous êtes un sage, monsieur Sorel ; […] vous voyez toutes ces fêtes comme un philosophe, comme J.-J. Rousseau ». À quoi, Julien, qui a déjà acquis auprès du marquis de La Mole quelque usage du monde, réplique en invoquant l'ignorance et la maladresse de Rousseau. « Il a fait le *Contrat Social*, dit Mathilde du ton de la vénération », accompagnant cet éloge d'anecdotes destinées à prouver sa lecture attentive de l'ouvrage[36]. Par cette joute oratoire, où le détracteur et le louangeur ne sont pas ceux que l'on attend, Stendhal a sans doute livré l'image qu'il retenait de l'encyclopédiste : sa stature de penseur social, audacieux, novateur, ou, pour reprendre les catégories pascaliennes, un homme grand par la pensée, mais ignorant des grandeurs d'institution. Le dialogue entre Julien et Mathilde met en effet l'accent sur la dimension sociale du plaisir esthétique : les beaux-arts en général exigent une éducation, ils s'adressent à une élite, ce que Stendhal n'a cessé de répéter à propos du spectacle d'opéra, qui obéit à des rites bien définis. Si diverse que soit l'œuvre stendhalienne, elle s'articule essentiellement autour de l'expérience des beaux-arts et de la musique en particulier.

Stendhal l'a avoué : « La musique fut la passion la plus forte et la plus coûteuse de [sa] vie »[37]. Cette passion nourrit encore le roman. Elle est un « catalyseur de la passion »[38], comme l'illustre bien la scène, qui suit la soirée à l'opéra dans *Le Rouge et le Noir*, lorsque Mathilde, éprise de Julien

[36] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, dans *Romans*, tome I, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, livre II, chap. VIII, p. 488.

[37] Voir Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, dans Œuvres intimes, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1982, pp. 494-495, *Vie de Henry Brulard*, pp. 888-891.

[38] Voir l'ouvrage de Walter Schwyn, *La Musique comme catalyseur de l'émotion stendhalienne*, Zurich, Juris Druck, 1968.

passe la nuit sur son piano à répéter une « cantilène sublime » : « *Devo punirmi, Devo punirmi,/Se troppo amai, etc.* »[39]. Elle permet de transgresser l'interdit et donne accès à l'échange, comme dans *La Chartreuse de Parme*, lorsque Clélia improvise sur son piano un récitatif pour prévenir Fabrice[40]. C'est par l'écoute silencieuse des cors de Bohème que Lucien et Mme de Chasteller s'avouent leur amour[41]. Mentionnons encore les nombreuses scènes bouffes, qui traversent les romans et introduisent dans « le réel plat et fangeux » une dimension légère et ludique : on songe à l'arrivée du *Signor Geronimo* dans la triste soirée de Verrières, aux prêches de Fabrice, destinés à reconquérir Clélia… Ces créations, qui nous éloignent de Rousseau, montrent combien l'immense expérience musicale de Stendhal lui a permis d'écrire ce qu'il nomme lui-même le « roman de la vie ».

[39] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, chap. XIX, éd. citée, p. 556.

[40] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Romans*, éd. citée, tome II, Deuxième partie, pp. 323, 331, 436.

[41] Stendhal, *Lucien Leuwen*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 2007, pp. 303-307.

Berlioz lecteur et critique de Rousseau

Alban Ramaut

HISTOIRE D'UNE SUCCESSION

La tradition littéraire de la fin du XIX^e^ siècle a fait de Rousseau l'instigateur du romantisme. À la suite des travaux de Ferdinand Brunetière qui le donne dès 1894 comme prophète, précurseur de la poésie romantique, Pierre Lasserre, en 1907, affirme plus radicalement encore que Jean-Jacques est le romantisme même[1]. Aujourd'hui les dictionnaires de vulgarisation nomment naturellement Rousseau comme le premier romantique. Voici peut-être comment un objet créé à partir d'une lecture critique sur l'importance décisive de Rousseau est devenu un héritage, une fondation.

Il est en réalité difficile de remettre en cause cette certitude acquise du romantisme de Rousseau à un moment qui par ailleurs faisait le procès du romantisme tout en assistant à la naissance de la psychanalyse. Comment, en effet, les accents de *La Nouvelle Héloïse* et peut-être plus encore ceux du texte ultime des *Rêveries du promeneur solitaire* n'appartiendraient-ils pas au romantisme ? La « cinquième promenade » n'emploie-t-elle pas, pour qualifier le charme des rives du lac de Bienne, le terme « romantique »[2] alors encore absent du *Dictionnaire de l'Académie* ? Comment ignorer également

[1] « Rousseau n'est pas à l'égard du Romantisme un précurseur. Il est le Romantisme intégral », Pierre Lasserre, *Le Romantisme français, étude sur la révolution dans les sentiments et dans les idées du XIX^e^ siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, chap. II « Rousseau est le Romantisme », p. 14. Signalons que l'appartenance politique de Pierre Lasserre à l'Action Française n'est pas étrangère à cette thèse.

[2] Le *Trésor de la langue française* recense cet usage du mot dans la littérature française parmi l'un des premiers.

que le goût pour l'introspection et l'analyse de soi-même, goût si fondateur dans les *Confessions*, n'ait conduit l'auteur dans un mode de récit réellement nouveau et particulièrement inspirateur, appelé à un grand devenir ? L'autobiographie, ni plus exclusivement « pittoresque » comme genre, ni davantage associée à la fiction « romanesque », a ouvert très vite un terrain propice aux explorations d'un inconnaissable désormais propice à l'évolution des sensibilités : pensons immédiatement à Senancour, Chateaubriand, Constant. L'exercice de l'observation de soi-même afin de formuler le plus profond et le plus intime portrait à donner aux autres est d'autant l'un des enjeux du romantisme qu'il passe par la narration. Peut-être que la lettre de Berlioz à son père qui était médecin, lettre qui diagnostique aussi une pathologie avec une précision d'anatomiste, n'aurait pu exister, avant la rédaction des *Mémoires*, sans la lecture de Rousseau : « En outre, l'habitude que j'ai prise de m'observer continuellement fait qu'aucune sensation ne m'échappe et la réflexion la rend double, je me vois dans un miroir. »[3]

Dans la famille de Berlioz, sa sœur aînée, Nanci, tenait comme bien des jeunes filles un journal dans lequel Rousseau est en bonne place. La bibliothèque du docteur comporte par ailleurs l'œuvre de l'écrivain qui donnait lieu à lectures et commentaires. Une lettre de Berlioz à Le Sueur est explicite à ce sujet :

> Je lui ai fait part [au docteur Berlioz] des curieuses découvertes que vous avez bien voulu me montrer, dans votre ouvrage sur la musique antique ; je ne pouvais pas venir à bout de lui persuader que les anciens connussent l'harmonie : il était tout plein des idées de Rousseau et des autres écrivains qui ont accrédité l'opinion contraire[4].

Comment rejeter enfin que l'amour de la nature ou encore l'idée que la civilisation va à l'encontre de l'exaltation de la vertu, thèse par laquelle Rousseau remporta le concours de Dijon, ne soient les principes mêmes que défendirent les créateurs de la génération de 1830 ?

Pourtant, l'espace nouveau, tout à la fois insolent et sentimental, poétique et philosophique, qui s'éveille sous la plume de Rousseau et qui retentit jusque dans les remarques si déterminantes de son *Dictionnaire de*

[3] Hector Berlioz, lettre adressée à son père le 19 février 1830, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, 8 volumes, Paris, Flammarion, 1972-2003, tome 1, p. 310.

[4] Berlioz, lettre adressée à Jean-François Le Sueur, en juillet 1824, *ibid.*, p. 60.

musique, semble faire étrangement défaut à sa musique. L'inspiration si subtile entre autres des articles « Musique », « Imitation », « Unité de mélodie », si proche des aspirations que les partitions de Chopin, Schumann, Liszt, Wagner et Berlioz rendent tangibles, ne laisse paradoxalement pas présumer de la modestie décevante et répétitive qu'épousent les accents du *Devin du village*, ou les tournures mélodiques simples des *Consolations des misères de ma vie*. Les notes n'atteignent ainsi jamais la puissance expressive des pages littéraires. Elles suivent la mode de la romance sans fonder un style, pas plus qu'elles ne désignent une perspective créatrice. Les partitions sont souvent elles-mêmes réduites à une habitude descriptive proche de formulations usuelles et confinent au divertissement. La gravité du futur vague des passions de Chateaubriand ou de l'accès à l'imagination que les intellectuels du cercle d'Iéna, Novalis mais surtout Tieck et Wackenroeder, perçoivent et demandent à l'art des sons dès la fin du XVIII^e^ siècle, s'y cherche en vain. On aurait de la peine à concevoir au travers de la musique de Rousseau qu'il est le fondateur du romantisme musical. La nuance est là. Cette distinction entre écrire et composer, prépare l'essor esthétique d'un art musical inédit qui échappe totalement à Rousseau[5].

Le risque que Rousseau a encouru en cédant à son amour de la musique jusqu'à se croire compositeur rencontre une critique rédhibitoire chez Berlioz qui n'a jamais pu considérer la musique comme un passe-temps, un divertissement de salon. Le malentendu des musiciens qui furent à certains égards les héritiers des prodiges de la pensée de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* repose peut-être sur la prétention qu'il eut de se penser compositeur, de se vouloir musicien alors qu'il était un exceptionnel écrivain. La question est peut-être plus tendue encore avec Berlioz qui, justement de formation française et doué d'un fort esprit de contradiction, pourrait entretenir avec le citoyen de Genève des affinités certaines.

[5] Pour d'autres prolongations à ces idées, lire *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, sous la dir. de Pierre Saby, Lyon, RIME-Université Lumière Lyon 2, coll. « Études », 2006, plus particulièrement Pierre Saby, « Jean-Jacques Rousseau et la musique de son temps », pp. 5-21, et Michael O'Dea, « *Le Devin du village* dans les Dialogues de Jean-Jacques Rousseau », pp. 97-115. Consulter également Guillaume Bordry : « Hector juge de Jean-Jacques : Berlioz lecteur et auditeur de Rousseau », *Musique et langage chez Rousseau*, sous la dir. de Claude Dauphin, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004 : 8, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 220-228.

Il faut en convenir, Berlioz cite plus volontiers les fables et les pastorales de Florian. Il relativise adroitement leur importance en la ramenant à des goûts encore indistincts d'adolescent, tandis que les œuvres de Jean-Jacques dont il reconnaît la valeur littéraire, destinées davantage à la société d'adultes, sont principalement passées sous silence. Il advient toutefois que Berlioz associe le sentimentalisme de Florian à Rousseau. Dans ce cas, c'est précisément la mièvrerie du *Devin du village* qui est prise en exemple. Berlioz confond alors les élans lyriques du fabuliste avec ceux du musicien facile et enfin avec ses propres premières alarmes amoureuses, plus romanesques que réellement passionnées. En ce sens, il n'a de cesse de souligner l'impuissance créatrice, ou encore l'irréalisme temporaire d'un état affectif par excellence incomplet, inabouti. Lorsqu'il rapporte dans ses *Mémoires* son retour sur les lieux de ses premières amours, Berlioz n'hésite pas à moquer l'idéalisme immature de ses émois qu'il rapproche du ton de la littérature galante ou de la musique de Rousseau :

> Ce jour-là [quand Berlioz était adolescent] je m'étais dit avec cette niaiserie du sentimentalisme enfant : « Quand je serai grand, quand je serai devenu un compositeur célèbre, j'écrirai un opéra sur l'*Estelle* de Florian, je lui dédierai […] »[6].

David Cairns a, au demeurant, étendu l'association musicale de Berlioz à Rousseau, aux situations sentimentales et érotiques équivoques sur lesquelles raisonne Julie dans *La Nouvelle Héloïse*[7].

En d'autres moments et plus souvent, Berlioz raille l'auteur de « J'ai perdu mon serviteur » dont il va jusqu'à reprendre dans ses *Mémoires,* pour la tourner en dérision, la manière étrangement narcissique et ingénue qu'il a de rapporter, dans ses *Confessions*, le succès de son intermède du *Devin du village*. Le jeu d'une forme de gémellité ennemie semble trop tentant pour ne pas soupçonner Berlioz d'avoir construit une sorte de rempart affectif contre Rousseau auquel, qui sait, il devait peut-être plus qu'il ne voulait en

---

[6] Berlioz, *Mémoires*, chap. LVIII, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991, p. 536.

[7] Voir David Cairns, *Hector Berlioz, the Making of an Artist*, trad. française Dennis Collins, Paris, Fayard, 2002, vol. 1, pp. 76-77. David Cairns cite plus particulièrement et dans cet ordre deux fragments des lettres XLVIII et XXVI de la première partie de *La Nouvelle Héloïse*. Lire également l'article de Claude Dauphin, « L'idée de génie de Rousseau : entre l'inspiration et l'ouvrage du *Devin* », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, *op. cit.*, pp. 71- 96.

convenir et dont il pouvait à plus d'un égard se sentir un frère. Les difficultés sentimentales de Berlioz, l'éprouvante tension de continence sexuelle et de désir qu'il décrit font en effet de lui un singulièrement complexe amant, guère éloigné du Jean-Jacques du septième livre des *Confessions*.

Le différend musical explique-t-il le peu de place que Berlioz accorde à l'œuvre de Rousseau, cette manière assez claire d'éviter d'en parler ? Ne cache-t-il pas aussi une difficulté à être dont il répugne à parler ? On assiste sans doute, dans le silence dont Berlioz entoure soigneusement Rousseau, à un processus qui lui est familier. Le compositeur sait taire, voire détourner, les sources de son art. Il aime le plus souvent à laisser un doute qui valorise un inexplicable de son génie, ce qu'il résume par quelques formules dont celle plus tardive de *Lélio* (« Quelle est cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité[8] […] ? »), voulant faire de son tempérament un cas à part. Or, le texte du *Pygmalion* de Rousseau n'est pas si étranger à cette idée, presque donnée dans la même formulation : « Mais quelle est donc cette ardeur interne qui me dévore ? Qu'ai-je en moi qui semble m'embraser ? »[9]. Cet évitement de la reconnaissance des vraies filiations se rencontre de façon mieux étudiée dans la relation de Berlioz avec son maître Reicha, au sujet duquel il n'a laissé que quelques phrases, mais dont l'influence se trouve perceptible dans certaines de ses plus grandes et tardives partitions comme *L'Enfance du Christ* ou *Les Troyens*. Il semble que Berlioz ait voulu détourner l'attention de ce qui lui servit techniquement de modèle. Par conséquent, l'indifférence feinte à l'égard de Rousseau, la querelle systématique autour du *Devin du village* qui constituent la relation d'opposition la plus exposée de Berlioz, méritent que l'on cherche aussi à retrouver le Rousseau caché de Berlioz, celui auquel il emprunte peut-être en fin de compte certaines des assurances de son propre romantisme.

[8] Il s'agit du texte rédigé pour la version de 1855, celle de 1832 ne contient pas cette remarque.

[9] *Œuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, Genève, 1782, tome 8, « Théâtre », pp. 192-193.

7

Quelle terreur ſaiſit mon eſprit agité.
D'un temple, où ſiége en paix une Divinité,
Je crois ouvrir le ſanctuaire.
C'eſt ton ouvrage, un marbre... Eh! qu'importe? Aux humains
On donne bien des Dieux de la même matiere,
Et qui n'ont pas été formés par d'autres mains.

Il leve le voile en tremblant, et ſe proſterne. On voit la Statue de Galathée poſée ſur un Piédeſtal, fort petit, mais exhauſſé par un gradin de marbre formé de marches demi-circulaires.

Non, ce n'eſt plus qu'à vous que mon culte s'adreſſe.

Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, « scène lyrique mise en vers par Mr. [Arnaud] Berquin », Paris, 1775, p. 7. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

HISTOIRE DES NUANCES D'UN DÉNI

Berlioz, en fonction de la construction romantique de son propre personnage d'artiste, ne pouvait percevoir, dans la manière revendiquée par Rousseau de se penser musicien et de défendre l'excellence de l'opéra italien, qu'un penchant au dilettantisme qu'il détestait et qu'il dénonça toute sa vie. Que Rousseau s'approche, fût-ce seulement, d'un clavecin ou d'une chanteuse, et plus encore qu'il ouvre une partition de Jean-Philippe Rameau, ou de Gluck, Berlioz le reprend avec une irritation jalouse de son art. Il convient d'observer dès lors comment l'auteur de la *Symphonie fantastique,* emporté par le dédain qu'il éprouve sincèrement envers Rousseau mauvais musicien, a aussi fait taire ou minimisé ce qu'il pouvait admettre des étonnantes intuitions du citoyen de Genève sur la musique. C'est par un stratagème de détournement, qui lui est propre, que Berlioz plonge tout Rousseau dans la disgrâce que méritent ses talents de compositeur. Une omission plane ainsi sur Rousseau en raison des attaques faciles sur ses partitions effectivement faibles.

Il faut néanmoins distinguer dans les attaques de Berlioz, toutes orientées sur sa musique, trois objectifs. Il s'agit en quelque sorte de trois « fronts musicaux » sur lesquels Rousseau s'est effectivement employé à exister et que Berlioz combat en ayant soin de les distinguer : la composition, la théorie du système musical et l'esthétique. À côté du compositeur, franchement considéré comme mauvais, Rousseau s'est en effet aussi donné une place comme théoricien de la science des accords et des modulations, place que Berlioz dénonce le plus souvent comme indue, allant alors, de façon presque félonne, jusqu'à prendre la défense de Jean-Philippe Rameau qu'ailleurs il critique plutôt sévèrement[10]. Un troisième musicien apparaît encore en Rousseau, le penseur de l'art des sons. Celui-ci est mieux perçu sans que Berlioz ne s'étende pour autant en éloges. Ainsi, dès qu'il se détourne de la pratique ou du métier et tente de donner une définition philosophique de la puissance expressive et émotionnelle de la musique, Rousseau retrouve aux yeux de Berlioz quelque chose de ce qu'il nomme au détour d'une

[10] D'une manière générale, Berlioz n'est en effet pas un défenseur de la musique de Rameau. Les compositeurs baroques trouvent souvent peu de grâce auprès de lui. Sa famille d'élection, comme on le sait, est très réduite, Gluck, Weber, Beethoven, Spontini forment une lignée qui trace justement une filiation du romantisme étrangère à Rousseau.

phrase « les chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom »[11] et qui désigne sommairement son œuvre littéraire. À cette formule louangeuse, on peut néanmoins observer l'existence d'une réponse ou d'un écho. Sorte de double négatif assimilable dans les écrits de Berlioz à une forme de repentir, qui réussit de la sorte, par un jeu de quasi parfaite symétrie, à renfermer Rousseau dans l'opinion défavorable, alors que pour un temps, mais pour un temps seulement, le jugement avait été positif. Si nous signalons cet échange comme une forme de dialogue ou d'argumentaire inversé – stratégie fugitive à rapprocher du *Rousseau juge de Jean Jacques* – il est vraisemblable que cela résulte davantage d'un sursaut de conviction et échappe à la sagacité de Berlioz. Le vocabulaire que nous rapprochons circule en effet, entre deux articles éloignés dans le temps et dans les sujets. C'est toutefois en raison de l'usage commun et significatif d'un terme loin d'être neutre – « éloquence » –, que l'amour et la haine de Berlioz pour Rousseau s'expriment dans une étrange ambivalence faite d'admiration et de rejet. Ainsi, au sujet de l'*Orphée* de Gluck et du « *Non* » qu'y prononcent les chœurs infernaux, le musicien romantique évoquant l'art du Chevalier, que par ailleurs Rousseau révérait, assène sans sembler y prendre garde un coup fatal à l'auteur du *Devin du village*, en notant : « L'idée du fameux *non* sur lequel J.-J. Rousseau a écrit de si éloquentes absurdités est tellement belle […] »[12]. Entre les « chefs-d'œuvre d'éloquence » de 1835 et les « éloquentes absurdités » de 1838, la condamnation de Rousseau musicien est donc sans appel puisqu'elle devient le négatif des éloges.

L'attitude de Berlioz vis-à-vis de Rousseau consiste à s'insurger, d'une part, contre les confusions hâtives d'un homme qui n'a pas de métier et, d'autre part, contre sa production revendiquée d'une musique qui n'est autre qu'une musique de littérateur. Cela mérite qu'on y réfléchisse, puisque la tradition a souvent voulu faire de Berlioz un écrivain qui composait. Les limites que l'auteur de la *Symphonie fantastique* assigne à la musique de Rousseau, sont de ce fait très importantes parce qu'elles nous expliquent comment le « romantisme Louis XV-Louis XVI » de Rousseau n'est à tout

[11] Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », *Journal des débats*, 13 décembre 1835, dans Hector Berlioz, *Critique musicale* [CM], éd. Yves Gérard et Robert Cohen, Paris Buchet/Chastel, 6 volumes parus (1996-2008), CM II, 1998, p. 276.
[12] Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 6 avril 1838, CM III, 2001, pp. 439-440.

prendre qu'une intuition de ce que put être le romantisme de Berlioz éclos avec la monarchie de Juillet. Et, à ce propos, ne devons-nous pas faire grand cas de l'écart que Berlioz ne manque jamais de rappeler entre les réalisations artistiques musicales de Rousseau et la recherche compositionnelle que fut, outre celles de Beethoven, de Weber, celle de Gluck, ce musicien que Rousseau connut et commenta, ce musicien que Berlioz qui ne le connut pas, vénérait et dont en revanche il fit l'un des pères du romantisme musical ? Peut-être dès lors que le destin de Rousseau souffrait de sa proximité avec Gluck. Berlioz n'hésite pas dans le choix qu'il fait entre les deux musiciens qui, joués parfois en alternance sous la Restauration, disparurent au moment où la monarchie de Juillet prit le pouvoir. Derrière Rousseau et Gluck, c'est aussi une lutte politique qui s'engage et dans laquelle Berlioz prend le parti en réalité du vaincu, puisque Rousseau fut plus longuement joué et adulé que Gluck, comme nous y reviendrons.

Dans cette forme de géographie de la pensée et des courants esthétiques, Rousseau occupe par conséquent un territoire accidenté et incertain, qui se dérobe de plus en plus et s'éloigne, tandis que Gluck représente une terre de promesses et une citadelle insurpassable à certains égards, le seul vestige acceptable pour la postérité de la création sous Louis XVI. Rousseau, parallèlement, gagne une place crédible dans la pensée, mais peu défendable dans les actions, et très relative dans les connaissances. On comprend dès lors les doutes dont Berlioz entoure ses déclarations et la dureté systématique avec laquelle il ne cesse de rappeler les incompétences du musicien. Malgré la violence de ces formules, il convient de saisir l'aveu implicite du jugement de Berlioz ; il ne concerne en effet que le terrain de la musique.

Si l'on s'en réfère au lien que la succession des générations devrait entretenir, observons qu'entre Rousseau et Berlioz s'insinuèrent pour séparer l'Ancien Régime du gouvernement de Louis-Philippe, une révolution, une République, un Empire puis une Restauration. Il n'était peut-être par conséquent pas simple de trouver en Rousseau compositeur, un prophète du romantisme et peut-être en revanche plus naturel d'y percevoir la fin d'une époque désormais révolue, prisonnière de ses principes et haïssable pour ses dépravations ou l'énervement de son goût. Le jugement esthétique porté sur la musique de Rousseau dénigre les aspects les plus outrés de ce que nous nommons « la musique galante ». Or, au gré des revendications triomphantes de 1835, c'est-à-dire en pleine victoire du romantisme, la musique

galante ne pouvait que passer pour le rassemblement d'attitudes compassées autant qu'insignifiantes et peut-être aussi pour l'art de générations elles-mêmes tombées en critique par rapport à la jeunesse actuelle :

> Pauvre Rousseau qui attachait autant d'importance tout au moins à sa partition du *Devin du village* (si c'est toutefois une partition) qu'aux chefs-d'œuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom ; lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire même le trio des Parques, avec les petites chansons, les petits flonflons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède […] pauvre Rousseau ! qu'aurait-il dit de nos blasphèmes s'il eût pu les entendre[13] ?

Ne nous y trompons pas : Berlioz pouvait appuyer sa critique sur les travaux de l'*Encyclopédie méthodique* de Framery, Ginguené puis de Momigny. Le « préliminaire » notamment à l'*Encyclopédie méthodique* rédigé par Framery (1791) proclame déjà, bien avant que Berlioz ne s'intéresse à la musique, les erreurs, les insuffisances techniques, les fautes du grand esprit qui n'y perd rien, pour autant, de sa gloire et de l'immortalité de son génie. Aussi, outre les sentiments personnels de Berlioz, l'opinion scientifique lui indiquait les voies de la critique[14].

Berlioz, pour faire passer ses idées, use, comme à son habitude de l'ironie et de l'humour. Penchons nous maintenant sur le cas divertissant et très mis en scène de l'article de 1835 au cours duquel Berlioz rapporte l'histoire de la chute officielle du *Devin du village*. Cet article est fondateur puisque d'une certaine manière Rousseau, lorsqu'il est convoqué, surgit toujours

[13] Berlioz « Souvenir d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, pp. 276-277.

[14] Dans le « préliminaire » de l'*Encyclopédie méthodique*, Framery écrit : « Le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacrée. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, etc., mais en les rectifiant. » Puis Framery poursuit peu après : « La réputation de Rousseau est maintenant fixée d'une manière immuable. Personne n'ignore que, beaucoup plus instruit dans l'art musical que le commun des hommes, et même que la plupart des savants, il n'avait pas cependant fort approfondi cette science. Lui-même, en nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la possédait que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore ; on y trouve beaucoup plus de goût que de savoir. » *Encyclopédie méthodique,* publiée par MM. Framery et Ginguené, Paris, Panckoucke, 1791, vol. I, p. VIJ.

avec son *Devin du village* et n'apparaît que dans l'ombre de Gluck. Ce récit dit beaucoup plus qu'il n'y paraît puisqu'il met implicitement en scène, Rousseau, Gluck et Berlioz dans une sorte de pantomime au cours de laquelle bien entendu personne ne parle mais des gestes, des images, des ombres créent un monde expressif intense.

LA PERRUQUE, LA CRINIÈRE ET LE BONNET

La dernière représentation parisienne du *Devin du village* eut lieu durant l'année 1829[15] et fut l'occasion d'un chahut. Berlioz, lorsqu'il rapporte ses souvenirs d'un habitué de l'opéra, mentionne au cours de l'article déjà évoqué, rédigé en 1835 pour le *Journal des débats*[16], cet épisode qu'il rapporte de fait aux années 1822-1823. C'est ainsi que l'organisation de son texte laisse supposer que c'est *aussi* à cette date – 1822-1823 – que le *Devin* disparut. Observons de plus près les incidences de cette falsification vénielle. 1822-1823 correspond plutôt en réalité au début du déclin des représentations des tragédies en musique de Gluck qui, après avoir atteint leur sommet d'exécution, sans doute dans la plus pure tradition, commencèrent à être retirées de l'affiche. Rousseau représenté par son intermède du *Devin* se maintint en effet encore avec une grande vogue durant toute la Restauration. Berlioz de noter cependant :

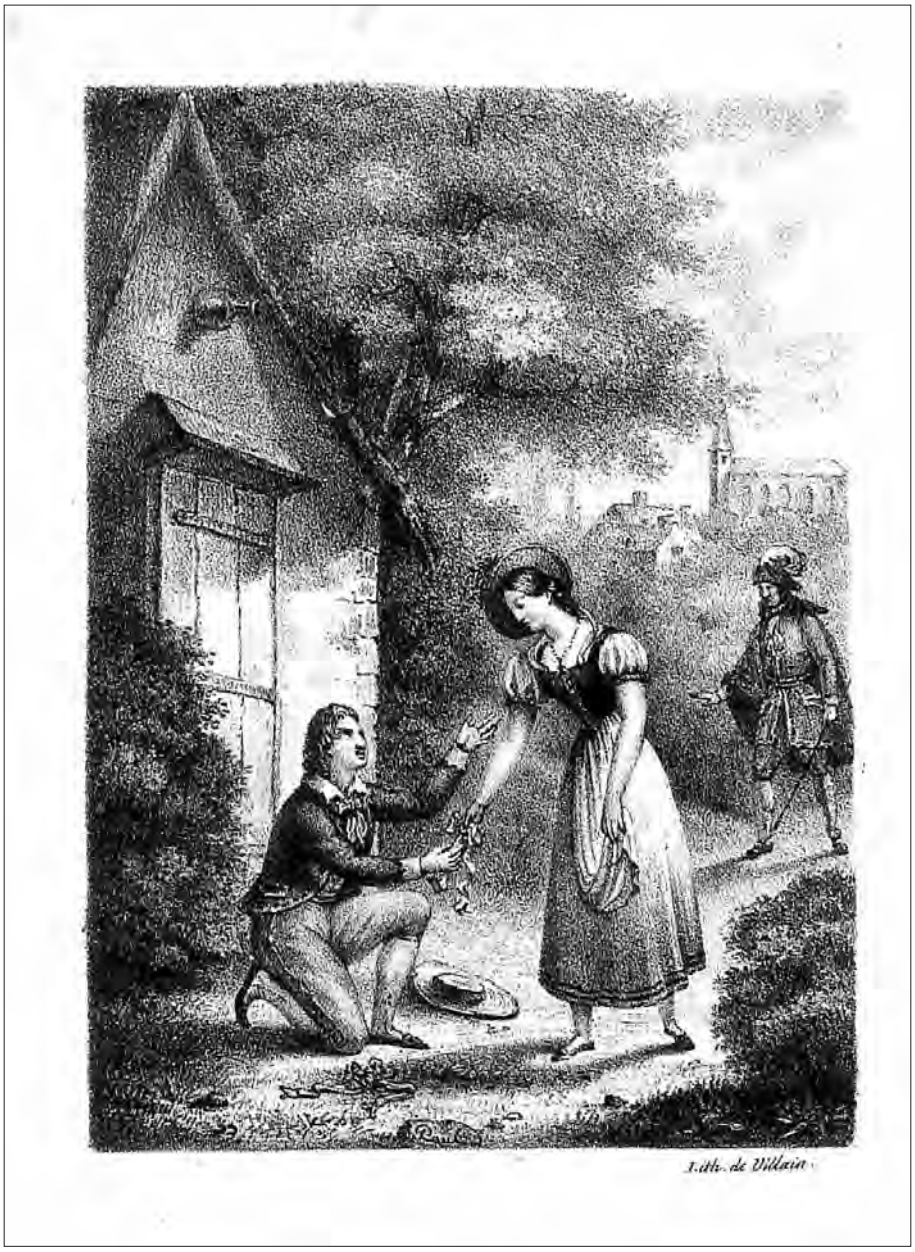
> Et [Rousseau] pouvait-il prévoir que son œuvre chérie, dans le même théâtre où jadis elle excita tant d'applaudissements, tomberait un jour pour ne plus se relever, *au milieu des éclats de rire de toute la salle*, sous le coup d'une énorme perruque poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur ? J'assistai à cette dernière représentation du Devin[17].

Dans le roman personnel de la vie de Berlioz, 1822-1823 fait immédiatement suite à la découverte, le 26 novembre 1821, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. C'est cette représentation pour lui mémorable qui décida de sa

[15] Cette représentation eut exactement lieu le 3 juin 1829 ; consulter à ce sujet Olivier Bara, « La réception du *Devin du village* sous la Restauration, ou comment Rousseau fut chassé de l'Opéra », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra, op. cit.*, pp. 141-170.

[16] Voir *supra*, note 11. Cet article est repris avec quelques variantes qui vont dans le sens d'un allègement très minime du texte, au chap. XV des *Mémoires*, éd. citée.

[17] Berlioz « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 277. Nous soulignons par les italiques le membre de phrase supprimé au chap. XV des *Mémoires*.



Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village,* réduction pour le piano par Louis Maresse, Paris, Veuves Dufaut et Dubois, s.d. Lithographie de Villain. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

vocation de compositeur. C'est aussi l'année où le provincial arrivé à Paris en octobre 1821 allait avoir vingt ans (11 décembre 1823). 1822-1823 précède donc de six ans la réelle dernière représentation du *Devin* et crée un écart non négligeable que Berlioz arrange en l'escamotant. Son article est à cet égard un chef-d'œuvre d'aménagement de la réalité. Notons que 1829 est en revanche le seuil de la célébrité de Berlioz. C'est l'année où il compose et envoie à Goethe ses *Huit scènes de Faust* et où, en novembre, il donne au Conservatoire un concert remarqué qui mêle ses œuvres aux œuvres de Beethoven. Pourquoi cette confusion entretenue, cet amalgame constitué ?

Berlioz écrit, comme nous l'avons vu, qu'il a assisté à cette ultime représentation. Il n'y a pas lieu de ne pas le croire. Il est difficile, en revanche, de penser que sa mémoire, en 1835, était défaillante au point de confondre l'arrivée déjà lointaine à Paris du jeune homme destiné à entreprendre des études de médecine, avec le temps plus proche où il était persuadé d'obtenir le Prix de Rome[18]. Mais on doit remarquer que Berlioz ne dit pas explicitement la date de la dernière représentation en question. Pris par son sujet, il l'étend à d'autres années sans le signaler. C'est par cette forme de « négligence » que, dans la construction de son récit, il fait glisser le texte d'un temps historique précisé, à l'évocation d'un autre temps historique non précisé, et qu'il tend à faire confondre ce dernier par le lecteur avec le premier. Il estompe d'autant le décalage qu'il introduit une forme divertissante d'anecdote, qui accélère le rythme de son récit et justifie la confusion. C'est sans doute parce que la matière en est la même que Berlioz surenchérit sur ses souvenirs et s'évade de la chronologie qu'il a cependant annoncée. Imperceptiblement, une forme d'abus de la conscience du lecteur est donc proposée. Les faits historiques, tous vraisemblables mais d'époques différentes, sont en fait ramenés à un seul même moment-objet, ce qui a pour conséquence de faire du *Devin du village* une éternelle œuvre ratée dont la mauvaise qualité d'origine, annoncée par Berlioz seul et certains de ses amis, est enfin comprise et proclamée par l'opinion de façon unanime. Progression très bien conduite de ce que l'on appelle à l'orchestre un *crescendo* symphonique et qui ne manque pas son effet jubilatoire. Quel autre sens donner à cette stratégie narrative, sinon celui d'un mensonge organisé, masqué de surcroît par une bouffonnerie ? Or, tout est-il si drôle de ce que Berlioz désire transmettre ?

[18] Berlioz en 1829 était en effet persuadé que le Premier Grand Prix de Rome lui était destiné puisqu'il avait obtenu en 1828 un second prix.

Le compositeur cherche aussi à condenser dans cette anecdote plaisante, toute la gestation difficile et passionnée de sa propre personnalité créatrice. Il la rassemble ou la résume en quelques faits symboliques décisifs. Il ancre son discours autour de l'antagonisme de l'opéra-comique et de la tragédie en musique, soit de l'art facile et du grand art. Les signes sublimes qui arrachent son enthousiasme côtoient ainsi les modèles grotesques à ne pas suivre. La voie de l'avenir est ouverte par une figure tutélaire qui s'enferme dans son idéal et se détourne des faux modèles eux-mêmes définitivement récusés. Si Berlioz parle longuement dans cet article du *Devin du village,* c'est tout au plus, en effet, parce qu'il veut prioritairement nous intéresser à Gluck et au culte qu'il lui voue. C'est sans doute pour cette raison qu'il donnera, *in fine*, la parole à Gluck.

Les emboîtements de sujets – autre artifice de compositeur – ne jouent donc pas seulement sur les dates mais aussi sur les auteurs et sur les œuvres. À 1822-1823/1829 répondent ainsi très clairement *Le Devin du village*/ *Iphigénie en Tauride* ou *Armide*, soit encore Rousseau/Gluck et enfin l'opéra-comique (en fait, un intermède)/la tragédie en musique. Berlioz crée de la sorte une énergie d'opposition entre le genre poétique cultivé par le chevalier et celui, petitement sentimental, auquel s'applique le citoyen de Genève. On peut voir à cet écrasement du temps une habitude très musicale de la polyphonie et des transformations thématiques, et aussi une intelligence des registres et des timbres, un art de la coloration et de la caractérisation. Le compositeur-critique expose comment l'œuvre qui avait vécu si longuement chute en fait d'elle-même, tandis que les chefs-d'œuvre de Gluck suscitent en lui un véritable horizon d'attente. Si en réalité la chute du *Devin du village* advient au moment où la Restauration connaît aussi son déclin, le musicien situe néanmoins cet épisode au début de sa vie parisienne à l'Opéra. Il déconnecte en somme la durée de vie du *Devin* de celle d'un régime politique et en fait surtout une œuvre jouée sous Louis XVIII, mais qui est l'affaire de sa formation à lui comme compositeur. À la recherche d'un modèle, il croise nécessairement les formes insignifiantes de l'anti-musique. Berlioz concentre ainsi la lucidité de son propre discernement et réduit la personnalité de Rousseau à une question d'art, non plus de philosophie : en somme, il place Rousseau sur un terrain indéfendable. Son stratagème est complet lorsqu'à la fin de l'article, il répète comment Gluck lui-même par supercherie tudesque disait dans sa dédicace d'*Orphée et Eurydice* à la reine Marie-Antoinette, son ancienne élève, le plus grand bien de la musique du *Devin du village* : « Qui jamais se fût avisé de penser

que Gluck pût être aussi plaisant ? Ce trait seul d'un Allemand suffit pour enlever aux Italiens la palme de la perfidie facétieuse. »[19]

Revenons au récit de 1835 qui évoque les soirées à l'opéra de 1822-1823, auxquelles il se rendait avec quelques autres fervents admirateurs pour y goûter les œuvres de Gluck, et cherchons à suivre surtout la personnalité du narrateur, car c'est aussi de lui, troisième personnage, qu'il s'agit. Berlioz commence son article par un habile jeu de rôles de substitution qui lui permet en fait, sous couvert de fidélité aux événements, les outrecuidances les plus violentes et les plus amusantes. Il rappelle qu'à cette époque, la direction de l'Opéra pouvait modifier la programmation annoncée et que, par exemple, *Le Devin du village* pouvait remplacer *Iphigénie en Tauride*. Cette éventualité, lorsqu'elle avait lieu, lui arrache ce commentaire : « Nous nous précipitions hors de la salle en jurant comme des soldats en maraude qui ne trouveraient que de l'eau dans ce qu'ils avaient pris pour des barriques d'eau-de-vie. »[20] La métaphore des soldats livrés à eux-mêmes, puisqu'ils sont en somme mis en quartier libre, mérite un commentaire. La représentation d'une œuvre de Gluck est consacrée comme une bataille pour une initiation à la victoire et une participation à un exploit. La métaphore, si elle vise ensuite clairement à opposer la fadeur de l'eau à la saveur et au feu de l'eau-de-vie, soit encore à confronter le manque de relief à l'énergie, évoque aussi une société de militants passionnés et ardents en veine de fortunes, aspirant à l'émotion d'une initiation aux forces les plus extraordinaires. Livrés à eux-mêmes sans doute dans une situation de liberté incontrôlée, ils s'opposent par leur soif d'ivresse, à l'image lénifiante qui suivra peu après dans le texte, celle de Louis XV chantant « de la voix la plus fausse de son royaume » la romance de Colette[21]. Mais cette armée privée du combat auquel elle pensait participer, désigne la jeunesse des nouveaux artistes appelés aux futures conquêtes et préfigure l'inévitable défaite de Rousseau, c'est-à-dire sa chute. Il y a par conséquent toujours derrière les personnages en présence les personnages en allusion, peut-être les plus importants, les plus ordonnateurs de la vraie raison d'être du texte. Admirons de nouveau cette conscience si musicale qu'a Berlioz de l'organisation temporelle du déroulement de son texte et de la polyphonie que les personnages établissent entre eux.

---

[19] Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 276.

[20] *Ibid*.

[21] Cette expression est empruntée au livre huitième des *Confessions* de Rousseau.

Pour l'intelligence du récit, il est en effet important d'être averti des autres virtualités qu'il contient et de saisir ces décalages de société, de destination de l'œuvre et donc de variation du public. Il se trouve, par conséquent, dans le texte de Berlioz, à la fois comme un programme et une musique ; il faut, comme pour la *Symphonie fantastique*, pouvoir d'abord lire dans le texte son programme pour en apprécier comment l'organisation musicale des mots met en œuvre une autre signification. Les écarts ou l'éloignement des conditions sociales à la fois dans la hiérarchie que dessinent les soldats en maraude et le Roi de France, mais aussi la dispersion de ces deux ordres dans le déroulement du texte, rejoignent les distorsions déjà évoquées de la chronologie faussée, des rapprochements de faits disjoints, des confusions volontaires ou non de dates, d'œuvres et de moments, qui font de plusieurs épisodes une seule cohérence[22], un seul bloc et *in fine* une imparable démonstration. Ces fragments rassemblés par Berlioz pour constituer un seul texte en un seul tableau construisent en réalité une légende sans faille et fondent une filiation ; ils tracent aussi un chemin d'avenir. Ils dessinent peut-être surtout, enfin, dans le non-dit d'un sujet prétexte, un autoportrait séduisant, énergique et vif, non pas des compositeurs du passé, mais du futur compositeur romantique, soit encore de celui qui rédige en 1835, alors qu'il commence à travailler à *Benvenuto Cellini*, des faits rapportés à 1822-1823.

Berlioz en 1823 était en effet loin d'être un compositeur connu ; en 1829, en revanche, il était, comme nous l'avons dit, pressenti pour obtenir le Prix de Rome et pouvait fort bien être, à défaut du commandant des soldats en maraude, un chef de file des nouvelles certitudes esthétiques. Le récit, sans rien dire de tout cela, et avec un regard rétrospectif, déconstruit adroitement le règne de Jean-Jacques et renforce l'autorité souveraine du Chevalier Gluck, à partir de laquelle Hector trouve sa stature et paraît à l'horizon. Or, en 1835, Gluck était aussi vraiment entré dans un fort éloignement de l'actualité musicale, une éclipse à la fin de laquelle Berlioz contribuera, en 1859, lors de la reprise du rôle d'Orphée par Pauline Viardot. Ce vide, on le comprend, fait intervenir le troisième musicien, le narrateur.

À la perruque poudrée à blanc s'oppose donc, sans qu'il en soit parlé, la célèbre crinière rousse du jeune lion. C'est presque le gilet de Gautier, lui-même aux cheveux longs à la représentation d'*Hernani,* qui est de nouveau mis en scène, non pas à la Comédie-Française pour une pièce nouvelle, mais

[22] Pensons à cet égard au singulier du titre de la *Symphonie fantastique,* cependant conçue en cinq mouvements : « Épisode de la vie d'un artiste ».

à l'Opéra pour un intermède périmé, et non pas par un pourpoint framboise, mais par une perruque poudrée ; le procédé de mise en abyme est assez intéressant car, en ayant choisi de juxtaposer une œuvre jugée désormais rétrograde à une œuvre immortelle, Berlioz renforce la juvénilité du romantisme et exclut fatalement Rousseau de la filiation romantique. Si la perruque est montrée, la crinière n'est pas même évoquée, mais la fadeur désuète et poussiéreuse est combattue par la flamme de passion du narrateur. Le non-dit sur la crinière provient sans doute de ce qu'elle ne peut s'imposer face à un autre élément plus alternatif dans l'opposition Rousseau/Gluck, même si cette opposition instruit principalement le récit de la montée en puissance du romantisme berliozien : le non moins célèbre bonnet de Gluck. Le négligé de la personne du compositeur allemand était en effet célèbre. Inutile de le dire pour que le ridicule de « l'énorme » perruque poudrée à blanc, soit de l'effet le plus risible. Ainsi, le texte de Berlioz, malgré sa lisibilité élégante, ne s'adresse qu'à des initiés qui en mesurent toute la construction souterraine. Cependant, en soi, il fonctionne également comme un divertissement accessoire, digne des arguments d'un opéra-comique. Berlioz rend d'une part à Rousseau ce qui est à Rousseau, mais à Gluck ce qui est à Gluck et se donne à lui-même ce qui lui revient. Rendre à Gluck ce qui est à Gluck en affublant l'œuvre de Rousseau d'une perruque comporte une allusion doublement amusante, puisque Gluck était célèbre pour avoir oublié qu'il portait une perruque. D'un naturel passionné et impulsif, au cours d'une répétition d'*Iphigénie en Tauride* à laquelle assistaient les personnages de la cour, et où il avait été, plus qu'à l'ordinaire, emporté par le feu de ses conseils, prêtant l'oreille pour suivre les basses qui ne réalisaient pas bien leur partie, il se serait penché à un point tel que sa perruque mal ajustée aurait glissé de sa tête sans qu'il s'en rendît compte, jusqu'à choir sur le côté. Sophie Arnould, en bon disciple du paradoxe du comédien, ayant l'œil à sa partie comme au déroulement de la répétition publique, aurait ramassé l'objet sur le plancher de la scène et l'aurait remis en place, toujours sans que Gluck s'en doutât. Il avait, à la suite de cet événement qui détonnait face à l'étiquette de la cour, et qui avait fort diverti, pris l'habitude de diriger sans perruque, de quitter de même son habit pour, revêtu d'une vaste manteau vert et affublé d'un petit bonnet de nuit en cuir noir, conduire sa partition. Ainsi l'énorme perruque, qui ne va pas non plus sans rappeler l'expression « faire perruque », devient le signe de l'enfermement de Rousseau musicien dans un univers de convenances, sans esprit de création, sans génie, sans coup de théâtre. Cette dernière remarque porte à croire que, fort d'une grande capacité de silence ou d'allusion, Berlioz

connaît beaucoup plus qu'il n'y paraît dans le relevé de ses écrits, l'univers de Rousseau, sa musique certes, mais son œuvre littéraire également.

L'article avant de s'achever sur une saillie de Gluck, termine l'épisode de la perruque par une remarque à méditer, digne d'un fin connaisseur des *Confessions* :

> J'assistais à cette dernière représentation du Devin ; beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attribué la mise en scène de la perruque ; mais je suis bien aise, puisque j'en trouve l'occasion, de protester de mon innocence. Je crois même avoir été au moins autant indigné que diverti par cette grotesque irrévérence ; de sorte que je ne puis savoir au juste si j'en aurais été capable[23].

Par cette méditation, Berlioz ne rend-il pas à Rousseau, les constants monnayages dont il a la subtilité ? Culpabilité et innocence alternent comme une forme d'aveux indéchiffrables, et c'est au lecteur de conclure sur le cynisme ou l'ingénuité de narrateur.

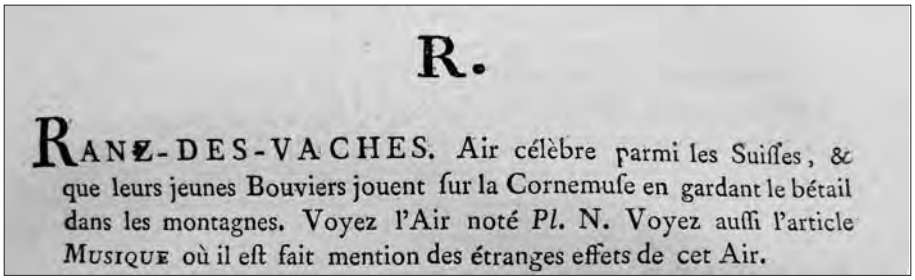
Le temps des six années durant lesquelles la disgrâce de Rousseau n'est pas encore prononcée correspond, nous l'avons dit, à celui de la naissance de la vocation de Berlioz et du début de sa carrière qui rencontre plus d'échec que n'en rencontra le coup de maître de Rousseau. Ces six années sont aussi le temps que Berlioz va utiliser à passer du ton de la romance à celui de la mélodie et du ranz de vaches des *Francs-Juges* à celui qui retentit dès les premières mesures de la « Scène aux champs » dans la *Symphonie fantastique*. Comment ce ranz de vaches également mis à la mode par Senancour dans *Obermann*[24] ne devrait-il pas quelque chose à l'analyse si subtile que Rousseau en donne dans la fin de son article « Musique » ?

L'« énorme perruque poudrée à blanc », ne peut être déposée qu'au terme de cette gestation de six années, parmi les plus décisives de l'art de Berlioz. L'évolution de Berlioz correspond au geste facétieux de jeter enfin la perruque aux pieds de Colette. Ces années sont celles durant lesquelles Berlioz renonce aux pastorales de Florian pour composer la musique des *Francs-Juges* qu'il n'achève pas mais qui, par *Faust*, le conduit jusqu'à la *Symphonie fantastique,* elle-même présentée, dans une lettre à Humbert Ferrand, comme une « symphonie descriptive de *Faust* »[25]. Ces six années correspondent aussi

[23] Berlioz, « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », art. cité, p. 277.

[24] Curieusement, Étienne Pivert de Senancour est également un écrivain que Berlioz ne cite pas.

[25] Berlioz, lettre adressée à Humbert Ferrand le 2 février 1829, *Correspondance générale*, éd. citée, p. 232.



R.

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suiſſes, & que leurs jeunes Bouviers jouent ſur la Cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez auſſi l'article MUSIQUE où il eſt fait mention des étranges effets de cet Air.

Jean-Jacques Rousseau, article « Ranz-des-vaches », *Dictionnaire de musique,* Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 405. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

à l'appropriation par Berlioz de la littérature étrangère et des compositeurs étrangers : Gluck est allemand, on l'a vu, comme Weber et Beethoven, mais d'autres étrangers surtout anglais comptent alors beaucoup, Thomas Moore, Lord Byron, Walter Scott, Fenimore Cooper, Goethe, Shakespeare. Il faut souligner combien le fait d'évoquer en 1835 la chute du *Devin du village*, devient un arrangement qui permet à Berlioz de construire l'histoire de son propre romantisme, et de s'être donné les moyens de passer d'une adolescence encore sujette à la sentimentalité de Florian, voire de Rousseau, à un âge de campagne et de combat ayant trouvé ses maîtres et surtout son horizon. Fort de ce que Rousseau n'a cessé d'évoquer par sa plume entre la sincérité et les apparences, Berlioz, sans doute plus averti qu'on ne le pense *a priori* sur le philosophe, lui doit en somme de lui avoir fourni l'exemple et le contre-exemple. Or, l'ironie veut aussi que Berlioz ait, bien que compositeur, rédigé de nombreux textes littéraires. Dans quelle mesure, Rousseau lui servit-il cette fois de modèle, mais de modèle jamais avoué ?

POUR CONCLURE : LES RÉÉCRITURES DE ROUSSEAU PAR BERLIOZ

Berlioz, nous l'avons dit, fait peu état de Rousseau, homme de réflexion. Il avait cependant connaissance du *Dictionnaire de musique* dont il cite parfois de façon paraphrasée ou avec une mémoire peu rigoureuse, des extraits notamment dans l'article consacré à l'Imitation de 1837 ou dans celui plus littéral qui formule la première définition de la Musique et qui sera repris

jusque dans *À travers chants* en 1862[26]. Il fait de même très globalement allusion aux *Confessions* dans les premières pages de ses *Mémoires*. Ce point peut être pris en exemple d'une assimilation critique du modèle rousseauiste. Car Berlioz cite pour ridiculiser et surtout ouvrir une autre voie, comme s'il se débarrassait non sans une pointe d'ironie, d'une incontournable référence dont il veut souligner l'arrogance et l'immodestie face au concept de vérité. Un exemple de réécriture est néanmoins ici flagrant. Il montre le raccourcissement du propos de Rousseau, mais aussi la grande perspicacité du lecteur qu'était Berlioz, et l'acuité de sa critique. Sans donner plus d'indications, le compositeur romantique développe sa pensée en s'appuyant sur les propos de Rousseau à titre de modèle qu'il tourne en dérision. Il écrit :

> Je n'ai pas la moindre velléité non plus de *me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes*, ni d'écrire des *confessions*. Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que des péchés véniels[27].

Rousseau avait, quant à lui, écrit :

> Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon […] Être éternel rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là*[28].

Il convient de noter comment le mot « confessions » utilisé sans majuscule par Berlioz semble provenir de la phrase de Rousseau, non pas de l'allusion à son ouvrage, et acquiert dans ce contexte une pointe d'ironie aiguisée. Berlioz, avec une manière assez indiscutable mais une acuité sans

---

[26] Berlioz « De l'imitation musicale », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1 et 8 janvier 1837, CM III, pp. 1-14, « De la musique en général », *Revue et gazette musicale de Paris*, 10 septembre 1837, CM III, pp. 243-252. Ce dernier article est lui-même repris du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, tome XXXIX, Paris, Belin, Mandar, 1837.

[27] Berlioz, *Mémoires*, éd. citée, pp. 37-38.

[28] Rousseau, *Confessions*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 5.

égale, entreprend une lecture peu favorable à Rousseau et démystifie son projet. Il supprime le développement emphatique et la vision biblique du jugement de Dieu pour en dénoncer malgré tout l'insolence et la prétention. Nous avons peut-être là les indices du fonctionnement de Berlioz. Nous voyons comment il met le doigt sur la puérilité apparente de l'édifice que construit Rousseau, comment il démonte la stratégie de charme et de plainte, en faisant glisser la majuscule du titre d'une œuvre ,ramené au rang de simple nom commun, tandis que Rousseau avait bâti le projet inverse de tirer du nom commun un titre original. Berlioz s'emploie enfin à démystifier l'éloquence de Rousseau.

Il faut conclure à cela que la perception du monde, enveloppé par Rousseau d'un fatras nécessaire d'ornements et d'éléments de mise en scène, n'est plus celle du romantisme de Berlioz. Cela est manifeste dans la perception, par exemple, de la nature dont, cependant, Rousseau a été un indéniable promoteur. Il va sans dire, en effet, que le sens de la nature, le goût pour les espaces et le silence, la juste proportion du décalage entre le visible et le sensible, toutes ces valeurs que Rousseau a exaltées comptent également pour Berlioz et fondent son art. Pourtant, Berlioz, lorsqu'il fait l'éloge de la *Symphonie pastorale,* se récrie, dénonçant le faux-semblant – ce savant jeu d'optique si subtil chez Rousseau – sur lequel repose l'esthétique galante :

> Oh ! mais entendons-nous : il ne s'agit pas des bergers rose-vert et enrubannés de M. de Florian, encore moins de ceux de M. Lebrun (auteur du *Rossignol*) ou de ceux de J. J. Rousseau (auteur du *Devin du village*). Diable ! ne plaisantons pas ; c'est de la nature vraie qu'il s'agit ici[29].

La vérité selon Rousseau n'est donc pas celle proposée par Beethoven. À l'imaginaire pastel de Rousseau, aux arrangements de la réalité pastorale qu'il s'autorise comme le fera encore Marmontel avec *La Bergère des Alpes*, Berlioz, pourtant sensible à Bernardin de Saint-Pierre, choisit de préférer l'intensité poétique de Beethoven. La force créatrice du compositeur allemand renverse la sensiblerie du musicien improvisé de 1753. Cette mesure est à bien apprécier car elle fonde la différence entre le romantisme échu et l'idée de romantisme, perceptible avec tant de charme chez Rousseau, mais encore loin d'en être la réalité artistique de sa propre musique.

---

[29] Berlioz « 3e concert du Conservatoire : *Symphonie pastorale* », *Le Rénovateur*, 2 mars 1834, CM I, p. 183.

Ce constat donne à penser que le romantisme que Rousseau offre comme le domaine de la poésie ne va pas jusqu'à s'expliciter dans la musique qu'il compose. Rousseau donne en outre à la musique des qualités qui ne sont qu'intuitivement romantiques, mais qu'il ne nomme pas comme telles. Il ne recourt à la catégorie du romantisme que lors des descriptions qu'il tente d'élaborer dans sa prose et n'en fait pas encore clairement une catégorie expressive, seulement un domaine de l'émotion. Par ailleurs, il n'affirme, semble-t-il, nulle part que le modèle de la poésie est contenu dans le mystère de la musique. À cet égard, Diderot serait plus près de l'affirmer. Rousseau laisse, et c'est aussi la raison de la fascination qu'il a pu exercer dans la postérité, un blanc dans son discours entre la musique et la littérature. Il utilise sans doute lui-même la musique comme le mystère d'une langue enfouie à re-déchiffrer, et donc comme un véritable langage, mais ne sait pas lui-même en fait parler ce langage qu'il pressent et qu'il associe encore à la puissance de la parole, déniant à la musique instrumentale un quelconque pouvoir. Les poètes romantiques ont établi ce lien, en faisant de la langue une musique ; les musiciens ne l'ont, en revanche, pas noué, ou lorsqu'ils l'ont fait, ils se sont affranchis de Rousseau en développant, à l'allemande, un mystère expressif instrumental. C'est ce que dit Berlioz, dès le 22 octobre 1830, dans son article du *Correspondant,* « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique » : « Un genre particulier de musique entièrement inconnu des classiques, et que les compositions de Weber et de Beethoven ont fait connaître en France depuis quelques années, se rattache de plus près au romantisme. Nous l'appellerons genre instrumental expressif. »[30] Or, cet article qui cite Gluck, ne choisit pas comme référence Rousseau ; il s'aligne sur l'autorité de Hugo et s'en réfère pour conclure à Thomas Moore. L'opposition fondamentale entre Rousseau et Berlioz est donc celle de la valeur du mot relativement à la valeur de la note. Le romantisme de Berlioz s'éloigne diamétralement à cet égard de celui que théorise Rousseau musicien. Aussi dans la querelle du romantisme musical, Rousseau fait-il figure d'Ancien et Berlioz de Moderne !

[30] Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Le Correspondant*, 22 octobre 1830, CM I, p. 67.

ROUSSEAU EN MUSIQUE

Textes

Rousseau érudit : à propos de ses recherches sur la polyphonie médiévale

Nathan John Martin

Le court article LIGATURE (*Musique*), écrit par Rousseau en 1749 pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, s'achève sur une annonce étonnante :

> À la traduction de quelques manuscrits de Musique du XIIJ. & XIV. siecle, qu'on se propose de donner bientôt au public, on y joindra un sommaire des anciennes regles de la Musique, pour mettre chacun en état de la déchiffrer par soi-même ; c'est là qu'on trouvera suffisamment expliqué tout ce qui regarde les anciennes *ligatures*[1].

Ces mêmes manuscrits sont évoqués dans trois autres articles de Rousseau, VOIX (*en Musique*), VALEUR DES NOTES (*en Musique*), et MOTET (*en Musique*)[2]. Ces références répétées risquent de susciter des interrogations chez le lecteur : après tout, ce même Rousseau allait plus tard dénoncer tous les artifices du contrepoint comme « des restes de barbarie et de mauvais goût, qui comme les portails de nos Églises gothiques ne subsistent que

[1] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, 1751-1765, tome IX, p. 519. Sur la chronologie, voir *Confessions* dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Raymond et Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, tome I, pp. 347-348 (nous abrégeons *OC*) ; *Dictionnaire de musique*, *OC*, I, p. 606 ; et Rousseau, *Correspondance complète*, éd. Ralph Alexander Leigh, Genève, Oxford, The Voltaire Foundation, 1965-1998, tome II, pp. 112-13. Sur le corpus d'articles écrits par Rousseau, et les problèmes d'attribution, voir Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, pp. 111-112, pp. 707-713.

[2] VALEURS DES NOTES, *en Musique,* XVI, p. 818 ; MOTET, *en Musique,* X, p. 756 ; VOIX, *en Musique,* XVII, p. 436.

pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire »[3]. Qu'a-t-il trouvé d'intéressant, alors, dans des matériaux qui sont si clairement étrangers à sa propre sensibilité esthétique ? Et quels manuscrits précis avait-il examinés ?

L'article VALEUR DES NOTES donne une première indication :

> [I]l est certain que les différentes *valeurs* des notes sont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers tems de cinq sortes de figures, sans compter la ligature & le point… Toutes ces differentes notes sont noires dans les manuscrits de Guillaume de Machaut ; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches[4] [.]

Il semblerait alors qu'avant les dernières années de la décennie 1740, Rousseau ait vu des œuvres manuscrites de Guillaume de Machaut ; certaines (c'est du moins ce que l'on suppose) compteraient parmi les manuscrits qu'il voulait transcrire. Le projet de transcription ne s'est manifestement pas réalisé. S'il avait abouti, Rousseau aurait trouvé sa place avec les grands pionniers de la musicologie historique, avec Martin Gerbert, Jean Lebeuf, Giovanni Battista Martini et Charles Burney, qui étaient ses proches contemporains. Jusqu'où le projet inabouti a-t-il avancé ? Marie-Elisabeth Duchez, seule à avoir étudié ses essais de paléographie musicale, conclut que Rousseau fut « certainement incapable de déchiffrer les manuscrits musicaux des XIV^e^ et XV^e^ siècles qu'il a consultés » et que « sa recherche ne pouvait pas aboutir et le mener au déchiffrage »[5]. M.-E. Duchez aurait-elle sous-estimé Rousseau ? À la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel est conservé le fragment 69 du ms.72, qui paraît être sa transcription du début du *Gloria* de la *Messe de Nostre Dame* de Machaut (Figure 1, transcrite dans l'Exemple 1). Le ms R. 72 est composé de 69 fragments sur des morceaux de papier de taille variable ; les fragments sont pour la plupart en rapport avec le *Dictionnaire de musique* ou l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau.* Le fragment 69 est le seul à être

[3] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique françoise, OC*, V, p. 308.

[4] VALEURS DES NOTES, XVI, p. 819.

[5] Marie-Élisabeth Duchez, « Jean-Jacques Rousseau : historien de la musique », dans *La Musique du théorique au politique,* éd. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs des livres, 1991, pp. 86-87.

Figure 1 : Jean-Jacques Rousseau, début du *Gloria* de la *Messe de Nostre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69 (fac-similé). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel.

consacré à la notation musicale[6], et la musique présentée (un rapide coup d'œil sur l'Exemple 2 le confirme) est le début du *Gloria* de Machaut[7].

La transcription de Rousseau est globalement assez compétente. Il fait quatre erreurs incontestables, issues pour la plupart de ligatures mal comprises[8]. (1) Les valeurs rythmiques du *triplum* dans les mesures 2-3 de l'Exemple 1 sont fausses, avec d'autres erreurs, introduites pour compenser les premières, dans le *motetus*, tenor et *contra-tenor*; (2) le *contra-tenor* devrait avoir un *ré* et non un *ut* au dernier temps de la mesure 10 (voir Exemple 2, mesure 13); (3) les notes et les valeurs rythmiques pour le *contra-tenor* sont fausses dans la première moitié de la mesure 11; et (4) une autre ligature est mal transcrite dans le *contra-tenor* de la mesure 13. En indiquant les parties, Rousseau intervertit « *contra-tenor* » et « tenor », erreur qui est reproduite dans l'article VOIX[9]. Les *si bémol* inscrits au-dessus de la portée du *triplum* des mesures 7 et 8, et dans la portée des mesures 12 et 13, sont des ajouts de Rousseau qu'on ne retrouve dans aucune source

[6] Théophile Dufour donne l'écriture comme celle de Rousseau dans ses *Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau, suivies de l'inventaire des papiers de Rousseau à la Bibliothèque de Neuchâtel,* 2 vol., Paris, Giraud-Badin, 1925, II, p. 184. Le Ms. R. 72 y apparaît en tant qu'item n° 9 sous l'ancienne cote 7881. Dufour écrit: « 9) 64 petits morceaux de papiers de différents formats, placés dans un feuillet de musique aussi écrit par Rousseau. — Les 13 petits morceaux de papiers que je mets à la fin ont été imprimés par Jansen, *Rousseau als Musiker,* p. 466, 467, 468, 470, 471 ». L'actuel fr. 69 est le « feuillet de musique » décrit par Dufour.

[7] L'Exemple 2 suit la transcription de Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass: An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 188-189, qui fait autorité.

[8] Comme le note l'article LIGATURE, « La valeur des notes qui composoient la *ligature,* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées; selon qu'elles étoient à queue ou sans queue; selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes: enfin, selon un nombre infini de regles si parfaitement ignorées aujourd'hui, qu'il n'y a peut-être pas un seul musicien dans tout le royaume de France qui entende cette partie, & qui soit en état de déchiffrer correctement des musiques de quelque antiquité » (IX, p. 519). La promesse de Rousseau, qui déclare dans le paragraphe suivant qu'il va lui-même expliquer la notation mensurale est d'autant plus osée. Dans l'article correspondant du *Dictionnaire de musique* (*OC*, V, p. 411), le passage cité est maintenu, mais celui qui suit est supprimé sans commentaire.

[9] « la même clé sur quatre positions successives de ligne en ligne sert pour la basse qu'ils appelloient *tenor*, pour la taille qu'ils appelloient *contra-tenor*, pour la haute-contre qu'ils appelloient *motetus*, & pour le dessus qu'ils appelloient *triplum*, comme je l'ai découvert dans l'examen des manuscrits de ce tems-là » (*Encyclopédie*, XVII, p. 436).

manuscrite[10]. Ces imperfections mises à part, cependant, la transcription nous semble étonnamment juste pour l'époque[11] : si, comme on est tenté de le supposer, cette seule page survivante faisait partie au départ d'un document plus étendu (après tout, Rousseau a mis des guidons à la dernière mesure subsistante), et si l'exactitude de la partie survivante est typique de l'ensemble, Rousseau aurait certainement acquis par ce travail une certaine compréhension du style musical de Machaut.

La question qui se pose est naturellement de savoir quels originaux Rousseau a transcrits. La Bibliothèque nationale de France conserve quatre manuscrits possibles que nous désignerons par leurs sigles conventionnels comme **A** (ms. fr. 1584), **B** (ms. fr. 1585), **E** (ms. fr. 9221) et **F-G** (ms. fr. 22545-22546)[12]. Les ms **E** et **F-G** semblent plausibles pour des raisons externes, car tous deux ont fait l'objet d'une attention savante soutenue au milieu du XVIII[e] siècle. Le 25 juin 1743, devant l'Académie des inscriptions et des belles lettres, Jean Lebeuf lut un mémoire où il fut question de **F-G**,

[10] Voir le commentaire de Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass,* p. 125 et p. 135. Leech-Wilkinson choisit le si naturel (voir Exemple 2) mais qualifie le si bémol de « très tentant » (« very tempting »). Il est bien entendu que Rousseau ne connaissait pas les subtilités de la *musica ficta* : il a sans doute ajouté les bémols en croyant que le morceau était en ré mineur plutôt qu'en ré dorien. La similarité avec les pratiques éditoriales modernes, où les dièses et bémols de l'éditeur sont placés au-dessus de la portée, alors que les dièses et bémols présents dans les sources manuscrites sont placés sur la portée, est sûrement fortuite.

[11] La tâche de Rousseau est facilitée, bien entendu, par une mesure principalement à deux temps (chose qui élimine de nombreuses complications possibles) et par un arrangement surtout syllabique (donc avec peu de ligatures).

[12] D. Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass,* p. 96. Pour la datation des manuscrits, voir Elisabeth Keitel, « La tradition manuscrite de Guillaume de Machaut » et François Avril, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut » dans *Guillaume de Machaut : Colloque – Table ronde*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 75-94 et 117-34. Pour les rapports entre les sources, voir Ernest Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut,* 3 vol., Paris, 1908-1921, I, p. XLVIII ; et Margaret Bent, « The Machaut Manuscripts Vg, B and E », *Musica Disciplina,* 37, 1983, pp. 53-82. Concernant le rôle de Machaut lui-même dans leur production, voir Lawrence Earp, « Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Work », *Journal of the American Musicological Society,* 42, 1989, pp. 461-503.

Exemple 1 : Jean-Jacques Rousseau, transcription du début du *Gloria de la Messe de Nostre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69. (Transcription moderne : Nathan Martin).

Exemple 2 : Guillaume de Machaut, *Messe de Nostre Dame, Gloria* (début), transcription de Daniel Leech-Wilkinson, Machaut's Mass : *An Introduction,* Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 188-189.

et en décembre 1746 il consacra une deuxième étude au même texte[13]. Vers la même époque, le comte de Caylus est l'auteur d'un mémoire dans lequel il décrit **E** en détail[14].

Rousseau connaissait personnellement Caylus, grâce à une lettre d'introduction fournie par Mably en 1742[15]. Il n'est pas certain qu'il connût Lebeuf, mais il devait citer les écrits de cet abbé plus tard dans le *Dictionnaire de musique*[16]. Qu'il ait connu l'abbé personnellement ou non, Claude Sallier, conservateur de la Bibliothèque du roi, membre de l'Académie des inscriptions, est un intermédiaire très possible entre les deux hommes.

---

[13] Jean Lebeuf, « Mémoire sur la vie de Philippe de Maizières, Conseiller du roi Charles V, & Chancelier du royaume de Chypre » dans le vol. 17 des *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1751, p. 497 ; et « Notice sommaire de deux volumes de poësies françoises & latines, conservés dans la bibliothèque des Carmes-Déchaux de Paris ; avec une indication du genre de musique qui s'y trouve » au vol. 20 des *Mémoires de littérature*, Paris, 1753, pp. 377-98. Lebeuf avait lui-même découvert le manuscrit dans les années 1730. Dans son deuxième mémoire, il se penche particulièrement sur la *Messe de Nostre Dame.* Il écrit notamment : « Enfin pour dernière pièce, on y trouve le *Kyrie* tel qu'on le chante en chant Grégorien à Rome & à Paris aux fêtes de la première classe. Ce plain-chant y est appelé *tenor ;* les trois parties qui sont faites dessus y sont nommés, l'une *triplum,* l'autre *motetus,* & la dernière *contratenor :* tous les chants ordinaires de la Messe y sont notés de la même manière à quatre parties, même le *Credo* » (p. 382). M.-E. Duchez suggère, en se basant sur la découverte récente du manuscrit par Lebeuf, que c'était **F-G** qui avait retenu l'attention de Rousseau (« Rousseau historien », art. cité, p. 80).

[14] [Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévy,] comte de Caylus, « Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poëte & musicien dans le XIV^e^ siècle : contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages » dans le vol. 20 des *Mémoires de littérature*, éd. citée, pp. 399-414. **E** est désigné par l'ancienne cote 7609[2] à la p. 399 du mémoire de Caylus.

[15] Rousseau, *Les Confessions, OC,* I, p. 280.

[16] Rousseau cite Lebeuf trois fois dans le *Dictionnaire,* dans les articles CENTONISER, ORGANISER, et SYMPHONIASTE*,* en exploitant apparemment le *Traité historique et pratique de la chant ecclésiastique*, Paris, 1741, de l'abbé. Voir Claude Dauphin, éd., *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 175, 527 et 658. Grand lecteur du *Mercure de France*, Rousseau connaissait peut-être aussi les articles que Lebeuf y publia entre 1725 et 1737. Une note du ms de Saussure (f^o^ 12 r^o^) affirme : « Le… Juillet j'ai livré 17 livres 10 s. à M. Conti pour la moitié de l'année courante 1735 des Mercures de France » (note citée par Jean-Pierre Le Bouler, « Sur les écrits "féministes" de Rousseau », *SVEC,* 199, 1981, p. 231) ; voir Théophile Dufour, « Pages inédites de J.-J. Rousseau », *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, I, 1905, p. 202.

Rousseau connut Sallier au début des années 1740 par ses employeurs, les Dupin, et le nom de Sallier figure dans la correspondance de la décennie suivante en des termes qui suggèrent une certaine familiarité ; par ailleurs, dans la préface du *Dictionnaire de musique,* Rousseau remercie Sallier chaleureusement d'avoir à la fois fourni et interprété des livres et manuscrits[17].

Toujours pour des raisons extrinsèques, **B** semble à première vue être une source moins vraisemblable, puisque la vieille tradition qui associait ce manuscrit avec le trouvère Thibaud de Champagne, roi de Navarre, subsistait encore au XVIII^e^ siècle[18]. Pourtant, dans l'article CHANSON du *Dictionnaire de musique,* il est question de certaines « *Chansons* de Thibault, comte de Champagne… mises en musique par Guillaume de Machault »[19], ce qui pourrait expliquer pourquoi Rousseau emprunta, le 5 septembre 1750, les *Poésies du roi de Navarre* (Paris, Hippolyte-Louis et Jacques Guérin, 1742) à la Bibliothèque du Roi[20]. Quant à **A**, rien ne permet de faire un quelconque lien avec Rousseau, ni de le dissocier de ce manuscrit.

Des considérations extrinsèques peuvent ainsi permettre de limiter les sources possibles, mais sans résoudre définitivement la question du manuscrit exploité. Un détail interne fournit, en revanche, un indice parlant. Au milieu de la mesure 9 de la transcription de Rousseau (voir Exemple 1), l'accord est donné sans ambiguïté possible comme un accord parfait en *ut* majeur, *ut-mi-sol-ut*. Pourtant, dans chaque manuscrit sauf **E**, le *motetus* a *sol dièse* à cet endroit et le *contra-tenor ut dièse*. Ces accidents écrits exigent la modification de l'*ut* du *triplum* en *ut dièse*, ce qui devient explicite dans **F-G.** C'est-à-dire que le seul manuscrit qui donne la même lecture que Rousseau est **E**. Pour cette raison, et en rappelant ses liens avec Caylus, nous suggérons que **E** est le manuscrit utilisé.

---

[17] Rousseau, *Les Confessions, OC,* I, p. 292 ; *CC,* III, p. 67 ; *Dictionnaire de musique, OC*, V, pp. 69-70.

[18] On la retrouve encore, par exemple, en 1739 chez Bernard de Montfaucon, *Bibliotheca bibliothecarum,* cité par Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut : A Guide to Research*, New York, Garland, 1995, p. 89.

[19] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *OC,* V, p. 180. Le nom de « Thibaut comte de Champagne » se trouve déjà dans la partie de l'article de l'*Encyclopédie* rédigée par Cahusac, mais la note sur Machaut est écrite par Rousseau pour le *Dictionnaire*.

[20] Jean-Pierre Le Bouler, « Les emprunts de Rousseau à la Bibliothèque du roi », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau,* 38, 1969-1971, p. 249.

Comment expliquer plus généralement l'attention que Rousseau prête à Machaut ? L'explication immédiate est peut-être donnée par le texte de Caylus. Celui-ci écrit au passage :

> La qualité de Trouvère & les morceaux de musique qui font une si grande partie du recueil des ouvrages de Machaut, me fournissoient naturellement une occasion de dire ce que la musique étoit alors, sur-tout à l'égard du contrepoint dont l'invention, suivant l'opinion commune aujourd'hui, ne remonte pas plus haut que le XIII^e^ siècle, cent ans ou environ avant Guillaume de Machaut. Mais quelque soin que j'aie faites auprès de ceux qui pouvoient éclairer mes doutes, je n'ai pû trouver de quoi me satisfaire. Ces obstacles me rendent plus vif à recommander aux lumières des gens de Lettres, un sujet d'éclaircissemens qui peut mériter des recherches & devenir entre des mains habiles la matière de plusieurs Mémoires intéressans, qui formeroient une suite de ceux de M. Burette sur la musique des anciens[21].

Il convient cependant de rappeler aussi l'intérêt que Rousseau a toujours manifesté pour la notation musicale. Le 22 août 1742 (ce fut son début sur la scène intellectuelle parisienne), il lut son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* devant l'Académie des Sciences[22]. Pour l'édition de cet écrit, sous le titre de *Dissertation sur la musique moderne*, il répondit aux critiques de l'Académie en ajoutant à son texte une histoire sommaire de la notation musicale[23] ; cette histoire devait être développée pour l'article NOTES, *en musique* de l'*Encyclopédie*[24]. Rousseau y résume la notation alypienne avant de passer à Boethius, Guy d'Arezzo et Jehan de Muris, « docteur et chanoine de Paris », qui « selon l'opinion commune inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité »[25].

---

[21] Caylus, « Mémoire sur Machaut », *op. cit.*, p. 404. Caylus se réfère aux nombreuses études de la musique grecque publiées par Pierre-Jean Burette dans les *Mémoires de littérature* de l'Académie. Sur l'œuvre de Burette, source principale de Rousseau pour la musique grecque, voir Philippe Vendrix, « Pierre-Jean Burette : un archéologue de la musique grecque », *Recherches sur la musique française classique,* 27, 1991, pp. 99-111.

[22] Rousseau, *Les Confessions, OC,* 1, pp. 283-85. Sur le système de notation de Rousseau, voir Claude Dauphin, *Rousseau musicien des Lumières,* Montréal, L. Courteau, 1992. Voir aussi sa contribution au présent numéro d'*Orages*.

[23] Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, *OC,* V, pp. 167-70.

[24] *Encyclopédie,* XI, pp. 248-49.

[25] NOTES, *en Musique,* XI, p. 249 ; MUSIQUE (*Ordre encycl. entendem. Raison, Phil… Math. Mixtes, Musique*), X, p. 902.

Il semble peu probable que Rousseau ait déjà lu les traités médiévaux qu'il nomme dans l'article NOTES en 1749, quand il travaille à sa contribution pour l'*Encyclopédie*. En rédigeant l'article correspondant NOTES pour le *Dictionnaire de musique*, en revanche, il faisait appel à ses propres recherches d'érudition[26] :

> On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, et il faut n'avoir jamais lû les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, et dont il ne se donne point pour l'Auteur ; mais même il parle de la *Mesure,* et dit que les Modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, et *moderni nunc morosà multùm utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la *Mesure*, et par conséquent les valeurs des Notes, étoient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé *Speculum musicae,* qui est à la Bibliothèque du Roi de France numero 7207, page 280, et suivantes[27].

L'œuvre en question n'est en fait pas de Jehan de Muris mais de son contemporain approximatif Jacques de Liège[28]. Les sept livres de ce long ouvrage (« que j'ai eu le courage de lire presque tout entier »[29]) constituent un traitement encyclopédique de la théorie musicale du XIV^e^ siècle[30].

---

[26] Rousseau a sans doute transcrit l'article dans le ms de Neuchâtel du *Dictionnaire* entre 1756 et 1759. Voir Jean-Jacques Eigeldinger, introduction au *Dictionnaire de musique*, *OC,* V, pp. CCLXXXI-CCLXXXII.

[27] *OC,* V, p. 890 ; éd. Dauphin, p. 428. Pour Mersenne, voir son *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. 2, l. 4, p. 254 et pp. 420-423.

[28] L'attribution erronée fut corrigée par Heinrich Besseler, « Studien zur Musik des Mittelalters I », *Archiv für Musikwissenschaft,* 7, 1925, pp.180-181. Sur l'histoire de cette attribution, voir Roger Bragard, « Le *Speculum musicae* du compilateur Jacques de Liège », *Musica disciplina,* 7, 1953, pp. 82-96.

[29] *OC,* V, p. 925 ; éd. Dauphin, p. 475, MUSIQUE. Voir *OC,* V, p. 1136 ; éd. Dauphin, p. 744, VALEUR DES NOTES.

[30] Sur Jacques de Liège et le *Speculum musicae*, voir deux récentes études, Frank Hentschel, « Der Streit um die *ars nova* – nur ein Scherz ? », *Archiv für Musikwissenschaft,* 58, 2001, pp. 110-130 ; et Karen Desmond, « New Light on Jacobus, Author of the *Speculum musicae* », *Plainsong and Medieval Music,* 9, 2000, pp. 19-40.

Comme les notes de lecture subsistantes de Rousseau le suggèrent, le livre qui a particulièrement retenu son attention fut le septième, qui décrit longuement la notation mensurale. Le dossier concerné, ms. R. 67 de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, contient dix-neuf folios de notes et extraits tirés de diverses sources, dont trois (f^os^ 4v^o^-7r^o^, transcrits en appendice) concernent le *Speculum musicæ*[31]. Deux pages d'une écriture dense dans ces folios (f^o^ 6 r^o^ et 7 r^o^) sont consacrées à la mensuration, sujet des chapitres 11 à 48 du livre 7 du traité.

Les œuvres publiées de Rousseau donnent quelques indications qui aident à dater les fragments. En décrivant dans *Les Confessions* son départ de Paris pour Montmorency (avril 1756), Rousseau affirme avoir auparavant passé deux mois à faire des extraits de livres qu'on lui avait prêtés à la Bibliothèque du roi[32]. On est tenté d'imaginer que le *Speculum musicæ* fut parmi les sources qui l'occupaient alors. Cependant, dans un texte antérieur, l'essai manuscrit « Du principe de la mélodie » (ms. R. 60)[33], Rousseau fait référence au traité de Jacques de Liège en donnant l'impression d'en connaître le contenu[34]. L'essai datant de 1755[35], le travail sur le *Speculum* doit dater

[31] Les autres sources connues : Giovanni Andrea Bontempi, *Historia musica*, Pérouse, 1695, f^os^ 1 r^o^-4 r^o^, 11 r^o^-14 r^o^, Franchinus Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milan, 1518 ; f^o^ 7 v^o^, ms de Girolamo Mei, *Trattato di musica* f^o^ 8 r^o^. Les notes comportent aussi trois folios traitant d'une *Dissertation sur les parties de la musique ancienne*, non identifiée (f^os^ 8r^o^-10r^o^), une table portant le titre « Vocabulaire de la partie instrumentale pour les anciens » (f^o^ 14 v^o^), et deux folios intitulés « Lydii modi nota secundum genus diatonum » (f^os^ 18 v^o^-19 v^o^). Les f^os^ 15r^o^-18r^o^ sont blancs.

[32] Rousseau, *Les Confessions, OC*, I, p. 410.

[33] Rousseau esquissa « Du Principe de la mélodie » en 1755, en réponse aux *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* de Rameau, publiées la même année. Il fit ensuite une répartition du contenu de son écrit entre l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* et l'*Essai sur l'origine des langues*. Voir Robert Wokler, « Rameau, Rousseau and the *Essai sur l'origine des langues* », *SVEC,* 117, 1974, pp. 179-238 ; Marie-Elisabeth Duchez, « Principe de la mélodie et *Origine des langues* : un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie,* 60, 1974, pp. 33-86 ; et l'introduction à l'*Examen*, par Olivier Pot, *OC,* V, pp. CXLV-CLXIV.

[34] « Le plus infatigable lecteur ne supporteroit pas dans Jean de Muris le verbiage de huit ou dix grands chapitres pour savoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux consonances, si c'est la quinte ou la quarte qui doit être au grave » (*OC,* V, p. 426 ; voir V, pp. 339-40).

[35] La datation est fondée sur une note insérée au début d'une copie ultérieure de l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (ms. R. 58), note reproduite *OC,* V, p. 347. Le

d'avant cette année[36], et puisque le *Speculum* semble avoir été la source principale de Rousseau pour la notation mensurale, on peut supposer que sa transcription du *Gloria* de Machaut se fit à peu près à la même époque.

Qu'est-ce qui a pu motiver Rousseau à se mettre à l'étude de la musique de Machaut dans la première moitié des années 1750 ? Ce n'est que récemment qu'on a pris la mesure d'une des principales préoccupations de Rousseau dans ses articles pour l'*Encyclopédie*, à savoir l'engagement critique avec l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau[37]. Dès son *Nouveau système de musique théorique* (1726), Rameau n'avait de cesse de prétendre que sa théorie harmonique dérivait de quelques éléments de base de la physique acoustique[38], le corollaire inévitable étant que les normes définies dans sa théorie s'appliquaient (*ex hypothesi*) à toutes les traditions musicales, passées et présentes. En contestant l'universalisation des préférences d'un seul pays, la France, comme il a déjà commencé à le faire en 1749[39], Rousseau fut amené à étudier à la fois des systèmes musicaux anciens et des systèmes non européens : « de tous les peuples de la terre – écrit-il dans le *Dictionnaire de musique* – qui tous ont une Musique et un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie,* des Accords, et qui trouvent ce mélange agréable. »[40]

texte complet du « Principe de la mélodie » (ms. R. 60), avec le long passage qui devint le chapitre 19 de l'*Essai*, est donné par Robert Wokler, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, New York, Garland, 1987, pp. 483-493.

[36] Vraisemblablement en 1753 ou 1754 au plus tôt (comme le conclut aussi M.-E. Duchez, « Rousseau historien », art. cité, p. 76), puisque c'est à cette période que Rousseau commence à travailler sur le *Dictionnaire de musique* (voir Jean-Jacques Eigeldinger, introduction, *OC,* V, p. CCLXXII).

[37] Les critiques formulées par Rousseau sont présentées de façon systématique dans le chap. 3 de ma thèse de doctorat (Ph.D.), « Rameau and Rousseau : Harmony and History in the Age of Reason » (Schulich School of Music, McGill University, 2009). Voir aussi Michael O'Dea, « Consonances et dissonances : Rousseau et d'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie,* 35, 2003, pp. 105-130 ; et *Jean-Jacques Rousseau : Music, Illusion and Desire,* Londres, Macmillan, 1995, chap. 1.

[38] Une bonne introduction générale à la pensée de Rameau est donnée par Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, ainsi que par Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.

[39] Voir par exemple les planches de musique III et IV, *Planches de musique* dans l'*Encyclopédie*.

[40] Rousseau, *Dictionnaire de musique, OC,* V, pp. 850-851, HARMONIE.

Une question évidente, dans cette perspective, est de demander quand et comment l'harmonie est née dans l'Occident latin. Sur cette question, Rousseau aurait été orienté vers le XIV^e^ siècle par le poids accumulé de la tradition. « Je me suis un peu étendu sur ces particularités musicales, – c'est ce qu'écrit Lebeuf dans son mémoire de 1746 – parce qu'on regarde le XIV^e^ siècle comme l'époque des premiers progrès qui fit le chant à plusieurs parties & à notes coupées. »[41]Rousseau l'avait bien compris, tout contrepoint tant soit peu complexe exige un système de mesure, afin que des mélodies distinctes mais simultanées puissent être coordonnées entre elles[42]. La recherche des origines de l'harmonie rejoint ainsi chez lui l'enquête sur les systèmes médiévaux de mensuration[43] et ce double objet d'étude l'amène, à notre avis, à remonter à la fois au *Speculum musicæ* et à Machaut.

Notre hypothèse est donc que les investigations de la polyphonie menées par Rousseau méritent d'être vues à la fois comme la poursuite de son premier intérêt pour la notation musicale et comme le fruit de sa polémique contre Rameau, ce dernier intérêt s'ajoutant au premier. Comme pour ses autres activités musicales des années 1750 – ses recherches sur les musiques anciennes et non-européennes, son étude du *Trattato di musica* de Tartini, sa critique de Rameau, pertinente et judicieuse, ses plaidoyers en faveur de l'*opera seria* italien – son investigation de la musique médiévale montre à quel point il est au courant des principales tendances de la pensée musicale française de son époque. La distillation finale de ses idées dans le *Dictionnaire de musique* (c'est sur ce point que nous concluons) mérite d'être étudiée attentivement par quiconque s'intéresse aux premières manifestations de ce qui devait en fin de compte devenir la musicologie scientifique[44].

Traduction : Michael O'Dea

[41] Jean Lebeuf, « Notice sommaire », *op. cit.*, p. 382.

[42] Il fait remarquer, par exemple, au f^o^ 4 r^o^ du ms. R. 67, que Jehan de Muris « témoigne que la mesure n'a été introduite que pour l'accord des parties ».

[43] Comme le montre admirablement M.-E. Duchez (« Rousseau historien », art. cité, pp. 82-83).

[44] Voir Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Genève, Droz, 1993.

Annexe

L'annexe qui suit est une transcription semi-diplomatique des f° 4 v°-7 r° du ms. R. 67 de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (avec son aimable autorisation). Ces feuilles présentent les notes de lecture de Rousseau concernant le *Speculum musicae* de Jacques de Liège. La transcription conserve l'orthographe de Rousseau dans toutes ses particularités, sauf quelques légères interventions éditoriales qui nous semblaient pouvoir aider la lecture (toutes ces interventions sont mises entre crochets). Les phrases raturées dans le manuscrit se trouvent indiquées ~~ainsi~~, et les additions et corrections de Rousseau sont mises entre équerres. Ses notes se rapportent presque entièrement au septième livre du traité de Jacques de Liège, que Rousseau a probablement étudié entre 1753 et 1756 (voir *supra*). Ce septième livre concerne la mensuration musicale et sa notation ; les notes et extraits transcrits ici formèrent la base d'une série importante d'articles sur ces mêmes questions dans le *Dictionnaire de musique*.

Transcription du ms R 67, f^os 4 v^o-7 v^o

[**4 v^o**]
J. de Muris Tractatus de musica
theorica et practica. in 7^em libros
divisus qui inscribitur speculum musicae
n. 7207

Il prend partout l'apotome pour le semiton mineur, et le diesis pour le semiton majeur[1].

Le Gamma Γ étoit encore une Clef de son tems.

diapente cum disdiapason maxima monochordi extensio. G. e.

affirmat se primum apotomi sive hemitonii minoris usum fuisse.

il dit pourtant que quelques uns portoient le Clavier de son tems jusqu'à trois 8^ves et un ton ajoutant en haut f. g. a.

Il dit que beaucoup de gens ~~de~~ ne pouvoient pas même aller jusqu'aux deux extremités de son clavier.

Gui aretin employa 21. Lettres dans sa musique

Muris dit que<il> ~~de son tems~~ avoit entendu employer à Paris les 7. sillables pro, to, do, no, tu, a. au lieu de ut re &c.

il témoigne que la mesure n'a été introduite que pour l'accord des parties.

deux Parties seules. Tenor et discantus

Aliud esse duos cantus et duos cantores.

~~consona~~ voces consonantiarum simul mixtas eï decantatas sunt duo et non plures

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, OC,* V, p. 644, APOTOME, V, p. 762, DIESE ou DIÉSIS.

[5 r°]

Guido sub nomine dyaphoniae dïscantum describit sic. Diaphonia est vocum disjunctio quam nos organum vocamus cum distincte voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant[2].

discantat qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat ut ex distinctis sonis sonus unus fiat non unitate simplicitatis sed dulcis concordisque mixtionis[3].

~~Cum discantus, ut visum est~~ ~~pro~~ ~~ex quibuscumque consonantiis confici~~

Si comme nous l'avons vu, le discant ne peut ~~ni~~ se composer <indifferemment> de toutes les consonances de quel front osent déchanter ou composer le discant ceux qui n'entendent rien au choix des ~~consonances~~ accord[s], qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans qui ne sachent ni desquels il faut user le plus fréquemment ni dans quels lieux il les faut employer ni rien de ce qu'éxige ~~la perfection de l'art~~ <l'art bien entendu> ; S'Ils rencontrent c'est par hazard, leurs voix errent sans régle sur le tenor, qu'elles s'accordent si Dieu le veut, ils ~~les~~ jetent <leurs sons> a l'avanture comme la pierre ~~qu'une main~~ que lance au but une main maladroite et qui de cent fois le touche a peine une. ~~Mais laissons~~ le bon magister Muris exhale~~r~~ <~~lui même~~> ~~en son latin~~ son zéle contre ~~les~~ <ces> corrupteurs de <la belle et simple> ~~l~~'harmonie dont son siécle abondoit deja <ce qu'on voit briller dans le nôtre> Heu proh Dolor! hiis temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tale~~m~~<s> defectu~~m~~<s> agnoscunt, offendunt sensum, nam ~~cum~~ inducere cum deberent delectationem adducunt tristitiam. O inconcruum [*sic*] proverbium ; o mala coloratio, irrationabilis excusatio. O magnus abusus ; magna ruditas ; magna bestialitas ! ut asinus sumatur pro homine, capra pro Leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone. Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti Musicae Doctores tales audissent.

[2] Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7207, f° 275 v° ; Roger Bragard, éd. *Jacobi Leodiensis speculum musicae VII (liber septimus)*, s. l., American Institute of Musicology, 1973, p. 10.

[3] Ms. lat. 7207, f° 276 r° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 11. Voir *Dictionnaire de musique, OC,* V, p. 763, DISCANT ou DÉCHANT.

Discantatores, quid dixissent, quid fecissent ? sic discantantem increparent et dicerent. Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis ? mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es ; ô utinam taceres ; non concordas sed deliras et discordas[4].

Dyaphonia sive discantus
Quarter ou Diatesseronare
Quinter ou Diapentisare

~~La se~~ L'indivisi[bi]lité de la semi-bréve est en quelque maniére indiquée par sa figure en losange et par consequent terminée en haut et en bas, a droite et à gauche par des points. Or Muris prouve par l'autorité d'Euclide et d'aristote que le point est indivisible, d'ou il conclut que la semi bréve enfermée par 4 points est indivisible comme eux[5].

[5 v°]

Au reste je doute qu'après avoir parcouru des multitudes de livres ~~qui trai~~ imprimés et manuscrits qui traittent de la musique ancienne et moderne on ~~y trouve~~ <en tire> beaucoup de choses utiles ~~et~~ <ou> intelligibles qui ne soient pas dans ce dictionnaire, ce qui peut épargner <~~quelquefois~~> ~~un~~ <de> longs et ~~cruel~~ penibles trav~~ail~~<aux> ~~à ceux qui voudraient desormais en s'exercer sur~~ <pour approfondir> cette matière, ~~mais cela~~ <sans> ~~ne~~ dispense<r> <pourtant> ~~pas de~~ ceux qui veulent écrire de consulter les originaux que je n'ai pas <tous lus et que je n'ai> toujours été en état d'entendre, et à l'autorité desquels je ~~ne pretends~~ <n'entens> point me substituter.

[6 r°]

minima vel athoma la 9^e^ partie du tems parfait[6]

autrefois, dit Muris, la breve ne duroit pas plus que maintenant la semibreve et moderni nunc morosa~~m~~ multum utuntur mensura… Inde est ut semibrevi quae 3a pars est brevis perfectae ascribant quod brevis est id est quod sit divisibilis &c[7]

---

[4] Ms. lat. 7207, f° 278 r°-v° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 23 ; voir *Dictionnaire de musique,* OC, V, p. 764, DISCANT ou DÉCHANT.

[5] Ms. lat. 7207, f° 280 r° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 32.

[6] Ms. lat. 7207, f° 280 v° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 36.

[7] Ms. lat. 7207, f° 280 v° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 36 ; voir *Dictionnaire, OC,* V, p. 890, MESURE.

Les Modes sont evidemment pris par ~~les~~ <nos> anciens pour les ~~com~~ diverses combinaisons des longues et des bréves parfaites et imparfaites.

Figura, ut ait magister Francho, est representa[ti]o vocis in aliquo modorum ordinatae[8].

Longue parfaite, imparfaite et double.

Parfaite ~~rectangu~~ quandrangulaire a angles droits ayant à sa droite une queue descendante [**illustration : longa**] elle contient trois tems parfaits, et s'appelle parfaite elle même à cause de ce raport numerique avec la trinité (J. de Muris. ms. n. 7~~0~~<2>07 : p. 283. verso)

La longue <im>parfaite ne contient que deux tems égaux <et parfaits> et se figure comme la parfaite. On l'appelle imparfaite parce qu'elle ne peut marcher seule mais qu'il faut toujours qu'elle soit précédée ou suivie d'une brévé [*sic*].

~~l'un pourquoi~~ quelques uns l'appellent droite mal à propos, car ce qui est droit peut subsister par lui [m]e[m]e, et les l'employent mal quand ils ne l'accompagnent pas d'une bréve.

La longue double contient deux tems égaux imparfaits elle se figure comme la longue avec une double largeur [**illustration : maxima**] Muris cite Aristote pour prouver que cete [*sic*] note n'est pas du plain-chant mais du […]

La bréve droite ou parfaite <remplit un tem <parfait> et> est divisible en ~~de~~ trois parties égales ou deux inégales

La breve altérée ou imparfaite se divise en 2 p[arties] ég[ales] et non en trois

L'une et l'autre ont une ~~for~~ figure quarée mais sans queue ou bien avec la queue à gauche

La semi breve est une note quaddrangulaire [*sic*] en lozange [illustration : semibreve] sans queue

elle se distingue en semi-bréve majeure et mineure. La majeure contient deux tiers de la bréve parfaite, et la mineure contient un tiers de la [m]e[m]e bréve[.] si faite ainsi la semi breve majeure en contient deux mineures

Longue double, longue parfaite, longue imparfaite, breve parfaite, bréve altérée, semibrève majeure et semi bréve mineure. Sept différentes valeurs auxquelles répondent 4 figures seulement.

[8] Ms. lat. 7207, f° 282 r° ; R. Bragard, *op. cit.*, p. 43.

Plica noms des valeurs précedentes quand elles ~~sont divi~~ passent d'un son à une autre depuis le semiton jusqu'à la quinte. La plique <lorsque> ascendante

[**6 v° blank**]

[7 **r°**]
est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand [**illustration**] la plique <lorsque> descendante a deux ~~asc~~ descendans dont celui de la droite est le plus long [**illustration**]

La plique breve ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite, et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

Fig: modernes <ou prolations> : maxime, longue, bréve, semibréve, minime.[9]

Ligatura est conjunctio figurarum simplicium protractus debitos ordinata[10]

Large nom de certaines notes dont on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits noirs seulement par les cotes <moins par le mileu> de la note ~~mais~~ ce que Muris blame comme une horrible innovation

Tractus vel plica signum est morositatis[11]

Ponunt q[ui]dam moderni ad temporis p[er]fecti designa[ti]onem circulum rotundum in cantibus quia forma rotunda perfecta est ut hic [**illustration**] alii ad idem designandum tres ponunt tractulos ut hic [**illustration**][12]

illi autem tractuli unam debent tangere lineam et aliquid de spatio utriusque lateris ut distinguantur tractuli illi ab his qui pausas denotant[13]

[9] Voir *Dictionnaire de musique,* planche D, fig. 8, *OC,* V, p. 1172.

[10] Ms. lat. 7207, f° 284 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 53.

[11] Ms. lat. 7207, f° 288 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 73.

[12] Ms. lat. 7207, f° 292 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 92.

[13] Ms. lat. 7207, f° 292 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 92.

« Tout le piquant de la nouveauté » : Le Devin du village *en 1777*

Michael O'Dea

Quand le *Journal de Paris*, premier quotidien français, est inauguré le 1er janvier 1777, la capitale est bruissante de musique. Christoph Willibald Gluck, arrivé à Paris en 1774, avait d'emblée bouleversé et ravi les mélomanes par la beauté de sa musique et la noblesse de ses sujets[1]. Et lui qui à Vienne s'était déjà éloigné du modèle italien, tout en utilisant encore cette langue, adapte désormais ses œuvres à de nouveaux poèmes en français. Le public afflue à l'Académie royale de musique : la vénérable institution va jouir pendant plusieurs années d'une prééminence parmi les scènes parisiennes dépassant celle qu'elle avait connue dans les années 1740, au sommet de la carrière de Rameau.

On sort en larmes d'*Orphée et Eurydice*, deuxième opéra français de Gluck (1774), œuvre qui renouvelle l'émotion suscitée par *Iphigénie en Aulide* (même année) et annonce celle d'*Alceste* (1776)[2]. Le triomphe n'est certes pas total : une arrière-garde défend la supériorité de la langue italienne, le compositeur Piccinni sera invité à Paris pour rappeler toutes les splendeurs lyriques de son pays. Rien n'y fait, ce combat est voué à l'échec, et si la première raison en est le génie de Gluck, Jean-Jacques Rousseau y est pour beaucoup aussi. Le public sait que Rousseau reçoit Gluck chez lui, la légende veut qu'il serait lui-même sorti en larmes d'*Orphée*. Comment défendre la musique italienne quand on sait que le champion historique de

[1] Voir, dans Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, éd., *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* Paris, Champion, 1996, l'article « Gluck » de Pierre Saby.

[2] Sur les « tumultueuses » répétitions d'*Iphigénie*, voir les *Mémoires secrets*, 10 et 13 avril 1774.

cette musique retourne inlassablement à l'Opéra écouter non pas *Che faro ?* mais *J'ai perdu mon Eurydice*[3] ?

Le lien entre Gluck et Rousseau a cependant une autre dimension, aujourd'hui largement perdue de vue. Le 1er janvier 1777, le *Journal de Paris* annonce la reprise d'*Orphée et Eurydice*. Une reprise du *Devin du village* suivra bientôt (29 janvier), et pendant de nombreux mois la grandiose tragédie de Gluck sera accompagnée à chaque représentation par le petit intermède de Rousseau, vieux de près de vingt-cinq ans. Si ce choix correspond à une association déjà faite dans l'esprit du public entre Gluck et Rousseau, il va y ajouter de nouvelles résonances.

Datant de peu de temps après la reprise du *Devin*, l'article que nous présentons est écrit par Olivier de Corancez, l'un des directeurs du *Journal de Paris*, introduit chez Rousseau par son beau-père genevois : c'est d'ailleurs Corancez qui amène Gluck chez l'écrivain[4]. Le journaliste développe un argument subtil. Selon lui, le succès du *Devin* ne saurait s'expliquer simplement par « l'agrément du chant » et « la naïveté des paroles ». La véritable raison est liée à cette « révolution » dont la presse se fait constamment l'écho dans ces années-là et jusque dans les années 1780. Car, selon Corancez, Rousseau a anticipé la révolution (qui est celle de Gluck), ayant compris dès 1752 que « la musique est une langue ». Ses premiers auditeurs ont ainsi éprouvé un plaisir musical dont ils ne s'expliquaient pas le charme. Corancez puise dans des idées chères à Rousseau, mais propose un curieux mélange : quand il dénonce le choix de « faire briller dans une ariette détachée le gosier du Chanteur » ailleurs qu'au concert, il est proche de Gluck mais loin de Rousseau, pour qui l'opéra métastasien fut longtemps le *nec plus ultra* de l'art lyrique. En revanche, la notion de « convenance », indispensable au sérieux et à la dignité de l'opéra gluckien, a ses origines dans la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, à laquelle Gluck rend hommage avant même d'arriver en France[5].

---

[3] Le premier air du *Devin* étant « J'ai perdu tout mon bonheur,/ J'ai perdu mon serviteur »…

[4] Sur tout ce qui concerne le *Journal de Paris*, on consultera la notice de Nicole Brondel dans le *Dictionnaire des journaux (1600-1789),* sous la dir. de Jean Sgard, Paris, Universitas ; Oxford, The Voltaire Foundation, 1991 (en ligne : C18.net). N. Brondel est également, avec Fr. Moureau, auteur de l'article *Corancez* du *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, sous la dir. de Jean Sgard, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999 (en ligne sur dictionnaires-journalistes.gazettes18e.fr).

[5] Lettre de Gluck au *Mercure de France*, février 1773.

Avec beaucoup de discrétion, Corancez fait de Rousseau le précurseur de Gluck, et même plus, celui qui aurait pu effectuer lui-même la révolution musicale, à une époque où le public était hélas incapable de le suivre. Le but n'est sans doute pas polémique : après tout, Gluck lui-même avait fait l'éloge de l'auteur du *Devin du village.* Il s'agit néanmoins d'une mise au point, peut-être inspirée par Rousseau lui-même, qui entretient avec Gluck des relations complexes[6] ; ou bien, c'est Corancez qui prend l'initiative, espérant calmer les esprits de son ami, qui, rédigeant désormais les *Rêveries du promeneur solitaire*, est toujours partagé entre angoisse et résignation à l'orée de l'avant-dernière année de sa vie.

Quoi qu'il en soit, l'avenir du *Devin du village* est assuré. L'œuvre s'auréole d'un prestige dépassant de loin celui qu'il avait connu à ses débuts, inspirant aux auditeurs une tendresse dont ils se souviendront toute leur vie[7]. Ainsi, dans la fermentation créée par le triomphe de Gluck, Rousseau gardera toute sa place. En musique aussi, il est « un des premiers auteurs de la Révolution » (Louis-Sébastien Mercier).

Nous reproduisons ci-après l'article du *Journal de Paris,* en respectant l'orthographe originelle.

[6] Rousseau consacre plusieurs textes plus ou moins aboutis à Gluck, mais ils ne seront publiés qu'après la mort de l'auteur. Voir en particulier les *Fragmens d'observations sur l'*Alceste *de M. Gluck*, qui sont loin d'être uniformément louangeurs.

[7] On en trouve la confirmation dans le texte de Pierre-Louis Ginguené étudié par Jacqueline Waeber dans ce numéro d'*Orages*.

Journal de Paris, *lundi 10 février 1777, rubrique Spectacles (page 4)*

Le Devin du Village attire tous les jours à ce Spectacle [l'Académie Royale de musique] un concours plus nombreux. Nous n'entreprendrons point de détailler les beautés de cette Ouvrage : il faudroit le copier, mais nous pensons qu'il ne sera pas inutile de hazarder quelques réflexions sur ce que l'effet qu'il produit dans ce moment, est peut-être plus vif qu'il ne l'a jamais été.

Le plus grand nombre des Spectateurs s'imagine que le succès de cet Opéra n'est qu'une suite de celui qu'il obtint dans sa nouveauté, & l'effet unique de l'agrément du chant & de la naïveté des paroles. Mais si l'on veut faire attention à la différence des circonstances, à la révolution qui s'est opérée dans les esprits relativement à la musique appliquée aux pieces de Théâtre, on se convaincra facilement que si ce chef-d'œuvre, malgré le nombre prodigieux de ses représentations, conserve aujourd'hui tout le piquant de la nouveauté, c'est qu'il est généralement mieux senti.

M. Rousseau savoit en composant son Ouvrage, mais ses Spectateurs l'ignoroient encore que la musique est une langue, qu'elle est susceptible de donner aux passions leurs différens accens, que si pour le concert le Compositeur peut à son gré prodiguer toutes les richesses de l'art, & faire briller dans une arriete détachée le gosier du Chanteur, il perd cette liberté dans la composition d'une piece de Théâtre ; qu'il est obligé de donner à ses personnages un style différent & qui leur soit propre ; que de prêter à l'un celui de l'autre feroit sur des oreilles exercées le même effet que produiroit en littérature sur l'homme de goût le style trop fleuri dans une églogue ou des maximes & des épigrammes dans une Tragédie. On sait aujourd'hui que la musique d'une piece de Théâtre doit être une & que les convenances y peuvent & doivent être observées avec autant de sévérité que dans le Poème le mieux fait. : Iphigénie inquiette sur la constance d'Achille & Colette sur celle de Colin ne doivent pas, pour ainsi dire, verser les mêmes larmes. On remarque avec plaisir que les pleurs que fait verser Colette lorsque livrée à elle-même elle se plaint de l'infidélité de son Amant, ne ressemblent point à ceux qu'elle arrache lorsqu'elle est forcée de se rappeller les sacrifices qu'elle a faits pour lui rester fidelle. On jouissoit dans le tems des premieres représentations des beautés de cet Ouvrage sans le connoître, mais aujourd'hui l'attention se porte sur les convenances du sujet & des personnages. On remarque avec admiration, qu'ainsi que chaque vers, chaque phrase de chant a un sens déterminé, & que partout on trouve l'accent de la nature ; il ne doit plus paroître surprenant que les représentations actuelles procurent les agréments de la nouveauté, puisque sous ce point de vue il est réellement un ouvrage nouveau.

Chanter Rousseau à la Noël. Notes à propos d'une parodie singulière.

Pierre Saby

Dès sa création à l'Académie royale de Musique le 1er mars 1753 et, sans discontinuer, au moins jusqu'à la disgrâce qui le frappa au printemps de 1829[1], l'intermède du *Devin du village* fournit aux chansonniers, voire aux compositeurs de musique savante, un réservoir de timbres connus d'un très large public, faciles à parodier en raison de la simplicité de leur conception musicale, et ainsi propres à assurer le succès de mainte chanson nouvelle « sur l'air de » ou même, parfois, d'entreprises un peu plus ambitieuses comportant la musique notée, au besoin avec quelques variantes. On sait que la parodie – nous prenons le terme en son sens le plus large de « réutilisation » ou « réécriture », n'impliquant pas obligatoirement le caractère satirique de l'objet nouveau – est pratique courante dans toute la musique savante à tout le moins antérieure à l'ère romantique[2]. La citation mélodique irrigue régulièrement, aux XVIIe et XVIIIe siècles, des genres savants ou semi-savants destinés au peuple, notamment dans le cadre de l'office religieux. Dans la sphère de la poésie « chansonnée », la création de musique originale est, par ailleurs, une pratique très minoritaire. Que certains des airs du *Devin* aient été régulièrement parodiés par les chansonniers ne saurait

[1] Épisode de la perruque poudrée jetée sur la scène pendant la représentation du 25 mai, dernière représentation le 3 juin.

[2] On peut, par exemple, considérer que relèvent de cette pratique, dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, les réélaborations en concerto pour clavecin qu'il réalisa à partir de compositions antérieures, ou le réemploi dans le *corpus* des cantates sacrées de fragments d'œuvres initialement profanes.

donc étonner. La Romance de Colin « Dans ma cabane obscure » est ainsi convoquée comme timbre, par exemple, dans plusieurs des recueils de chansons publiés par le libraire Duchesne entre 1753 et 1761[3]. La période révolutionnaire emprunta naturellement des timbres à l'intermède de Rousseau : « Dans ma cabane obscure » (*Chanson sur la prise des Invalides et de la Bastille*, 1789 : « Liberté qui m'est chère »), mais aussi l'air avec chœur « C'est un enfant », à plusieurs reprises (par exemple : *Honorons les Vieillards*, vaudeville républicain, 20 nivôse et 10 fructidor an VI) ou encore le rondeau « Allons danser sous les ormeaux » (*Hommage à l'arbre sacré de la Liberté*, 1792)[4]. Un peu plus tard, *La Clé du Caveau* de Capelle et Renand (Paris, 1812), ou *Le Caveau moderne*[5], publié par les mêmes libraires, complètent l'éventail des timbres du *Devin du village* mis à disposition des chanteurs amateurs : outre les mélodies déjà citées, on y trouve l'air de Colette « Si des galans de la ville » et celui de Colin « Quand on sçait aimer et plaire ». Il s'agit, au fil de ces recueils, de citations directes (proposition de timbre pour un texte original effectivement imprimé), mais aussi de mentions dans les tables récapitulatives : les deux derniers airs, par exemple, y figurent au titre de modèle de timbre virtuel pour tout texte constitué de huit vers de sept syllabes, en rimes croisées et commençant par une rime féminine…

L'air de Colin « Je vais revoir ma charmante maîtresse » qui, dans *Le Devin*, précède immédiatement « Quand on sçait aimer et plaire », ne figure pas, quant à lui, au nombre des airs régulièrement parodiés par les chansonniers. Certains aspects particuliers de sa facture, sensiblement hétérogènes à celle qui prévaut dans l'intermède, nous semblent expliquer assez

[3] *Almanach Dansant Chantant contenant Plusieurs Rondes et autres Chansons Nouvelles Sur les plus beaux Airs* […] (s.d.) : « Il n'est plus temps », p. 47 ; *Almanach de Compagnie chantante, ou Étrennes amusantes Dédiées à tout le monde* […], Approbation du 8 septembre 1759 : « Le véritable amour », p. 40 ; *Almanach de Table Chantant ou Les Plaisirs de Bacchus et de l'Amour* (sans précision éditoriale) : « Chanson chantée par un jeune marié », p. 22. L'un des recueils de facture identique, assemblés en volume avec ceux-là, porte mention d'une approbation de 1753 (Lyon, B.M., Fonds ancien, Rés. FM 811795-99).

[4] Voir : Pierre (Constant), *Les Hymnes et Chansons de la Révolution : aperçu général et catalogue* […], Paris, Imprimerie nationale, 1904.

[5] *Le Caveau moderne ou le rocher de Cancalle, Chansonnier de table, composé des meilleures chansons* […], À Paris, au Bureau du Journal de l'Épicurien français, Chez Capelle et Renand, Libraires-commissionnaires […], 2 vol., 1807-1812.

simplement cet état de fait : profil mélodique quelque peu sinueux, harmonie plus contournée, usage inhabituel d'intervalles disjoints vers l'aigu et, globalement, caractère plus lyrique de la vocalité, moins spontané qu'à peu près partout ailleurs. Il est intéressant et curieux de noter que Charles-Gabriel de L'Attaignant fit appel à ce timbre pour l'un de ses *Cantiques spirituels*, publiés en volume avec la musique notée en 1758[6]. L'air « Je vais revoir ma charmante maîtresse » y fournit la mélodie d'une paraphrase du *De Profundis…*, signe probable d'une forme de notoriété, même si ces chants sont destinés peut-être autant à la pratique privée qu'au culte[7]. Mais c'est bel et bien pour un usage cultuel qu'en 1763, Louis-Charles Grénon (1734-1769), maître de chapelle à la cathédrale du Puy-en-Velay, puis à Clermont, se souvint de cet air et en inséra la citation dans sa *Messe en Noël*[8], parmi une collection de timbres populaires, mais aussi de thèmes savants, dont le célèbre « Air pour les Sauvages » de Rameau, et certaines mélodies de Mondonville. L'air de Rousseau apparaît dans le *Credo*, sur le verset : « Deum de Deo, lumen de lumine/Deum verum de Deo vero ». L'emploi est suffisamment incongru pour que l'on s'interroge quant à ce qui put, par hypothèse, le motiver[9]. Deux types de raisons doivent d'abord être envisagées, si l'on considère les procédures habituelles de la parodie (sont exclues en effet, en raison du changement de langue, la présence de mots communs faisant office de pivot entre les deux textes, ainsi que la possibilité d'un rappel allusif par assonance). En premier lieu, un apparentement possible, dans le champ sémantique : même s'il s'agit pour lui de leur faire un adieu, Colin chante, dans l'œuvre de Rousseau, l'« éclat » des grandeurs princières, quand la prière des fidèles invoque le fils de Dieu,

[6] *Cantiques spirituels de M. l'Abbé de l'Attaignant* […], À Londres, et se trouvent à Paris, chez Duchesne, 1758.

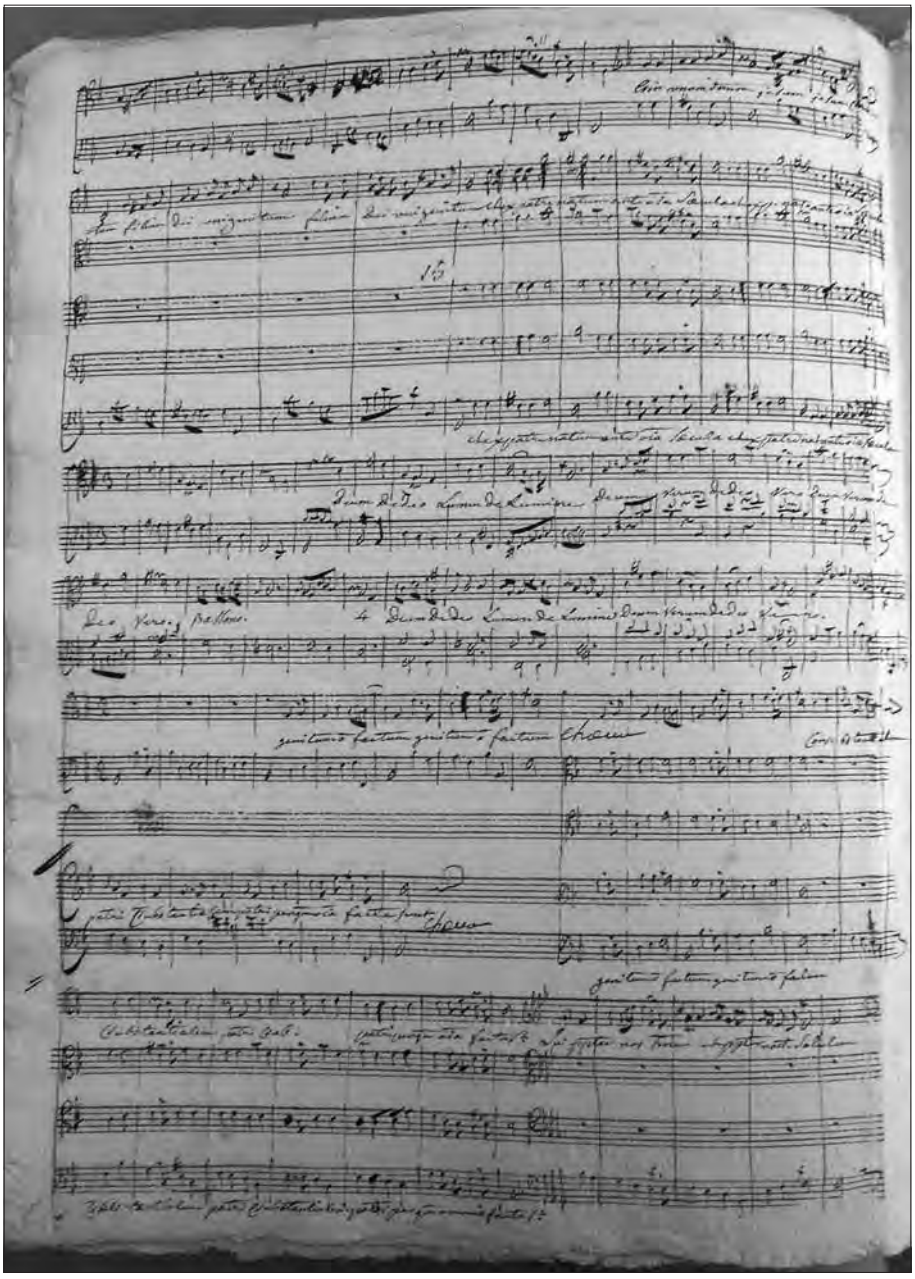
[7] On lit, dans la Préface du volume, que ces « Cantiques imprimés dans le *Journal Chrétien*, se chantent dans un très grand nombre des Paroisses de France, où plusieurs Curés qui lisent ce Journal, en distribuent des copies à leurs paroissiens. »

[8] Grénon (Louis-Charles), *Messe en Noël* (16 décembre 1763), Fonds patrimonial de la cathédrale du Puy-en-Velay, partition manuscrite, cote 004.

[9] S'agissant du *Cantique* de L'Attaignant, on peut juger que certains des formants mélodiques de « Je vais revoir… » sont raisonnablement propres à porter les accents de la supplication qui constitue le fond de son premier verset.

Mélodie originale de Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village,* Air « Je vais revoir ma charmante maîtresse ». Transcription : Pierre Saby.

Parodie de Louis-Charles Grénon, Messe en Noël (16 décembre 1763).
Transcription : Pierre Saby.



Louis-Charles Grénon, *Messe en Noël* (16 décembre 1763), Fonds patrimonial de la cathédrale du Puy-en-Velay, partition manuscrite, cote 004.

« lumière née de la lumière ». En second lieu, et corrélativement à la remarque précédente, on peut noter que les « éclats » vocaux (intervalles disjoints vers l'aigu, registre élevé des notes les plus hautes – en dépit de quelques aménagements structurels ou interpolations de segments originaux, la tonalité choisie par Rousseau est conservée par Grénon) qui, chez L'Attaignant, évoquaient le cri d'imploration de l'âme en détresse, peuvent ici référer à la majesté, à la hauteur et à la splendeur divines (« Deum verum de Deo vero »). On peut noter, accessoirement, que l'accentuation latine est correctement mise en œuvre dans le récit de haute-contre proposé par Grénon (temps fort de la mesure sur les syllabes initiales de « *De*-um », « *De*-o », « *ve*-rum », « *ve*-ro », « *lu*-men », « *lu*-mine » ; on doit regretter, toutefois, l'anacrouse initiale, qui induit un accent malencontreux sur la syllabe faible de « De-*um* »). Cependant, il ne s'agit là que d'éléments de compatibilité, tout au plus, non de proximité patente qui, quasiment, imposerait le choix du timbre. C'est finalement, semble-t-il, dans le champ de la réception de l'œuvre de Rousseau par les contemporains que l'on peut trouver, même à titre de conjecture, les raisons potentiellement les plus convaincantes au choix de ce timbre par le maître de chapelle : peut-être fait-il partie, pour Grénon, d'un ensemble d'airs favoris ; peut-être est-il à même, comme les autres timbres de l'œuvre, de procurer aux fidèles le plaisir de la reconnaissance et, par là, de soutenir l'acuité et la qualité de leur adhésion à la célébration religieuse en cours. En tout état de cause, le choix témoigne à coup sûr de la présence du *Devin du village* dans la « mémoire actuelle » des contemporains de Rousseau en matière de musique, au même titre que les succès consacrés de Rameau ou Mondonville.

Castil-Blaze plagiaire ? *Du* Dictionnaire de musique *au* Dictionnaire de musique moderne *(1821), petite étude de cas*

Olivier Bara

Castil-Blaze (*François* Henri Joseph Blaze, 1784-1857) a laissé, dans l'histoire de la musique, l'image d'un *traduttore/traditore*, adaptateur sans scrupules de quelques chefs-d'œuvre lyriques de l'ère romantique. Ces opéras étrangers « castil-blazés » sont bien connus : *Le Barbier de Séville* d'après Rossini, joué à Lyon en septembre 1821, *Robin des bois*, donné à l'Odéon en décembre 1824 (version française du *Freischütz* de Weber), *Euryanthe* à l'Académie royale de musique en avril 1831 (d'après le même Weber). Sont tout aussi célèbres les foudres lancées par un Berlioz, son successeur dans les colonnes du *Journal des débats*, contre l'impudent pasticheur[1]. Il convient pourtant de réévaluer le rôle de vulgarisateur, ou de passeur, joué par Castil-Blaze, à une époque où les notions d'autonomie organique de l'œuvre et de propriété artistique commencent seulement à s'imposer pour fonder l'*ethos* romantique du créateur. Il faut aussi rappeler l'important rôle joué, dans la vie musicale, *via* la presse et l'édition, par le musicographe Castil-Blaze, critique aux *Débats* de 1820 à 1831 (avec « XXX » pour signature) ;

[1] Exemple de l'ironie berliozienne déployée au grand dam de Castil-Blaze : « Mais quel est, dira-t-on, cet inexorable critique, ce redresseur des torts, ce correcteur universel ? c'est sans doute quelque grand compositeur, quelque poète lyrique, ou au moins un membre de l'Académie… Non, c'est plus que tout cela, c'est M. Castil-Blaze. » Hector Berlioz, *Le Corsaire*, 19 décembre 1825 ; repris dans : H. Berlioz, *Critique musicale*, t. 1 : *1823-1834*, éd. sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 11.

il a rédigé : une *Histoire de l'opéra-comique* (laissée inachevée[2]), *De l'Opéra en France* (1820), *L'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855* (1855), *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856* (1856). Parmi ces ouvrages de compilation et de réflexion, s'insère le *Dictionnaire de musique moderne*, publié en 1821 (Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne)[3].

Par son titre, le Dictionnaire de Castil-Blaze s'affiche comme une refonte modernisée, une mise à jour, du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, tout en s'inscrivant plus largement dans la pratique de la lexicographie musicale ouverte par le philosophe de Genève. Claude Dauphin en a commenté la force et les développements, dans l'introduction de son édition critique du *Dictionnaire de musique* :

> Tant en raison de l'influence de Rousseau sur l'histoire de l'esthétique musicale en Occident que pour la richesse du témoignage musicographique sur la fin du Baroque en France et en Italie, le Dictionnaire, avec ses racines encyclopédiques, s'impose comme le premier grand ouvrage de taxinomie musicale en langue française. Son intégration d'abord, par Frédéric de Castillon, dans le Supplément de l'Encyclopédie[4] puis sa refonte dans l'Encyclopédie méthodique de Panckoucke, par Framery, Ginguené et Momigny[5], ont définitivement inscrit la lexicographie musicale établie par Rousseau dans le fonds commun des définitions du domaine de la musique et des objets de son métalangage. Par là se mesurent l'impact et la praticabilité musicologiques de la taxinomie rousseauienne. L'ouvrage est devenu une source privilégiée pour les compilations terminologiques de la musique. Il a constitué une réserve où se sont alimentés, avec plus ou moins de respect pour la propriété intellectuelle, les compilateurs de glossaires musicaux[6].

---

[2] Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, manuscrit de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (Rés. 538 et 660), en cours de réédition, sous la direction d'Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, aux éditions Symétrie de Lyon.

[3] Une deuxième édition du *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze a paru en 1825, avec des corrections sous forme de cartons insérés (2 vol. in-8°). Une édition nouvelle a été publiée à Bruxelles en 1828 : Bruxelles, À l'Académie de musique, 1828, in-8°.

[4] *Supplément de l'Encyclopédie*, Amsterdam, Paris, 1776-1777, 4 vol.

[5] *Encyclopédie méthodique, Musique*, vol. 1 (A-G), éd. par Nicolas-Étienne Framery et Pierre-Louis Ginguené, Paris, 1791 ; vol. 2 (H-Z), éd. par N.-É. Framery, P.-L. Ginguené et Jérôme Joseph de Momigny, Paris, 1818.

[6] Claude Dauphin, Introduction I à l'édition critique du *Dictionnaire de Rousseau*, éd. Claude Dauphin *et al.,* Berne, Peter Lang, 2008, p. 38.

Castil-Blaze fait bien partie de ces compilateurs venus, à la suite de Rousseau, proposer leurs propres définitions sur la base des entrées lexicales et thématiques fixées par le *Dictionnaire de musique* en 1767-1768. Le *Dictionnaire de musique moderne* se caractérise par deux traits dominants. D'une part, Castil-Blaze plagie « gloutonnement Rousseau pour compiler » son propre dictionnaire, sans se priver de « dénigrer »[7] l'auteur qu'il pille abondamment : Claude Dauphin relève 85 articles « empruntés sans modification »[8] à Rousseau. D'autre part, lorsqu'il ne copie pas, Castil-Blaze contribue par ses interpolations et réécritures, à simplifier la pensée musicale de Rousseau, jusqu'à en offrir une version vulgarisée dont on trouve de multiples traces dans la critique de l'époque[9]. Ce sont ces deux points que les extraits proposés ci-après viennent éclairer, en guise d'illustration par l'exemple des remarques de Claude Dauphin, mais aussi de contribution à l'étude précise des phénomènes d'absorption-simplification du « rousseauisme musical ».

Premier point : le plagiat de Castil-Blaze est assorti d'une critique virulente de son modèle par le plagiaire, menée d'entrée de jeu dans la Préface du Dictionnaire. Un argument classique est mis en avant, que l'on retrouvera notamment sous la plume de Fétis ou de Berlioz[10] : l'éloquence de Rousseau explique seule la postérité de l'œuvre théorique d'un sophiste ignorant, obsédé et aveuglé par la polémique anti-ramiste. Aussi le *Dictionnaire de musique* s'adresse-t-il davantage au « littérateur qui écrit sur la musique »

---

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*. Voir James B. Coover, « Dictionaries and encyclopedias of music », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, New-York, Londres, 2001, t. VII, pp. 306-320.

[9] « […] prenez vos exemples dans la nature : le chant simple d'une bergère, la musique d'un pâtre, en un mot, tous les sons qui se rapprochent de ce que nous entendons à la campagne, voilà qui produit toujours son effet », recommande ainsi, aux artistes de l'Opéra-Comique, l'*Almanach des spectacles* en 1822 (Paris, Janet).

[10] Pour François Joseph Fétis, l'« imperfection » de plusieurs articles de Rousseau, fondés sur une « instruction fort incomplète », « a fait vieillir avant le temps un livre qui se recommande d'ailleurs par les qualités de style et d'une clarté méthodique » (*Revue musicale*, n° 38, 29 octobre 1831, « Sur les dictionnaires de musique »). Sur le jugement de Berlioz, voir l'article d'Alban Ramaut dans le présent numéro d'*Orages*.

qu'au musicien désireux de parfaire son savoir. En prenant violemment ses distances avec Rousseau, dont seul est reconnu le génie littéraire, Castil-Blaze minimise sa dette envers celui dont il ne prétend citer que des fragments. Non sans mauvaise foi, il justifie ses emprunts directs, réalisés dans le texte sans guillemets ni mention d'auteur : cela aurait alourdi le propos, prétend-il, dans une œuvre lexicographique qui n'exige pas le cachet d'originalité du « génie ». De fait, la réception critique contemporaine du *Dictionnaire de musique moderne* ne crie aucunement à la copie, comme en témoigne ce jugement de François Joseph Fétis : « Ne contenant rien qui ne soit su des musiciens instruits, le *Dictionnaire de musique moderne* renferme des développements un peu trop considérables pour les autres : à ce léger défaut près (qui n'en est un que relativement au volume de l'ouvrage), le livre de M. Castil-Blaze mérite des éloges par la clarté des définitions et la rectitude de jugement qui se font distinguer dans la plupart des artistes »[11].

Second point : il convient d'insister autant sur les emprunts de Castil-Blaze que sur sa réécriture des articles de Rousseau. Comme le montre l'exemple de la première entrée « Imitation », donné ci-après, le travail de Castil-Blaze ne relève pas à proprement parler de la pure compilation ni du simple plagiat, dès lors que des déplacements fondamentaux apparaissent, même dans l'article le plus fidèlement recopié, en apparence, d'après le modèle rousseauiste. L'articulation intime, par dilution des contours, de l'emprunt et de la correction critique éclaire cette autre justification de Castil-Blaze, dans sa Préface, au sujet de l'effacement du nom de l'auteur des articles repris : « En les signant du nom de Rousseau, je me serais montré son correcteur ; j'aime mieux que l'on m'accuse d'être son plagiaire ». Correcteur, l'auteur du *Dictionnaire de musique moderne* l'est assurément. La dernière phrase de l'article « Imitation », non seulement efface brutalement un paragraphe complet, mais renverse la pensée de Rousseau : « L'harmonie et la mélodie concourent également à l'*imitation* musicale », postule Castil-Blaze, détruisant d'un coup, par l'adverbe « également », la démonstration de celui qui contestait tout rapport entre science des accords et imitation par la musique d'objets ou de passions. Se défait alors l'articulation étroite, conçue par Rousseau, entre les entrées « Harmonie », « Imitation » et « Mélodie » ; l'édifice théorique sur lequel se fonde, dans sa profonde

[11] François Joseph Fétis, *Revue musicale*, n° 41, 19 novembre 1831, p. 326.

cohérence philosophique, anthropologique, esthétique et morale, le Dictionnaire de Rousseau, menace ruine.

L'incompréhension de l'approche rousseauiste, et la simplification drastique de sa pensée qui en résulte, sont éclairées par les articles « Harmonie » et surtout « Mélodie », réécrits par Castil-Blaze. Le premier, sans lien avec celui de Rousseau, se contente de développer une mise au point historique sur les origines de l'harmonie, et d'évoquer son enseignement. Le second, partiellement reproduit ci-après, déplace plus subtilement les données originelles. Rousseau définit ainsi la mélodie : « Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix [*sic*] du Rythme et de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille »[12]. Castil-Blaze réécrit : « Succession de sons qui flatte l'oreille par des modulations agréables »[13]. Sont effacés « rythme » et « sens », autrement dit, avec l'accent issu de la langue chantée, l'essentiel de la réflexion originale, fondatrice, de Rousseau autour des effets moraux de la musique comme de la dépendance mutuelle entre langages verbal et musical[14]. En résulte sous la plume de Castil-Blaze une redéfinition personnelle de la mélodie, à l'origine d'une conception abâtardie de la romance[15], œuvre d'amateurs composée « d'instinct » et dictée par la « nature » : puisque seules la modulation et l'harmonie relèvent de l'art, la romance, purement mélodique, appartiendrait en propre aux non-initiés[16]. Rousseau, compositeur

[12] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 421.

[13] Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821, t. 2, p. 21.

[14] Est aussi effacée par Castil-Blaze la notion fondamentale, chez Rousseau, d'« unité de mélodie », mise en œuvre dans la composition du *Devin du village*. Cette entrée est d'ailleurs effacée par l'auteur du *Dictionnaire de musique moderne*, remplacée par de courtes considérations sur l'« unité » nécessaire, avec la diversité, à l'art (entrée « Unité »).

[15] Voir l'article de Christine Planté dans le présent volume d'*Orages*.

[16] Tel est le sens de la réécriture partielle de l'article « Romance » de Rousseau : Castil-Blaze en recopie l'essentiel (sauf les deux dernières phrases, consacrées à l'accompagnement et à l'interprétation vocale de la romance), mais il ajoute des considérations critiques sur l'extension de la romance moderne, dès lors que « tout le monde s'imagine pouvoir en composer » : « Paris fourmille de fabricateurs de *romances*, mais leurs productions éphémères sont la risée des connaisseurs, et si l'on adopte quelquefois quelques-unes de ces bagatelles, le goût se dirige toujours sur celles qui ont échappé à la plume d'un homme de métier. » (Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, éd. citée, p. 234).

de romances, défenseur de la mélodie et détracteur de l'harmonie, appartiendrait au cercle étroit des aimables amateurs égarés sur le terrain de la théorie : une représentation commune, ici, se fige et s'impose.

Les emprunts les plus flagrants de Castil-Blaze masquent bel et bien un gauchissement, bien plus grave que le plagiat, de la philosophie de l'auteur du *Dictionnaire de musique* et de l'*Essai sur l'origine des langues*. Bel exemple, en définitive, du travail de simplification dans la diffusion de l'œuvre théorique de Rousseau musicien : en résulte la version vulgarisée du « rousseauisme en musique » répandue au XIX^e^ siècle, confondue avec les catégories simplifiées du « spontané », du « naïf » et du « naturel » – et maintenue, jusqu'à la caricature, à l'écart de la science, de la morale et de la politique.

Nous donnons ci-dessous de larges extraits de la Préface de Castil-Blaze, l'entrée « Imitation » de son Dictionnaire, puis un passage de son article « Mélodie ». Nous citons la première édition du *Dictionnaire de musique moderne*, en modernisant l'orthographe.

Dictionnaire de musique moderne

Par M. Castil-Blaze

Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821

PRÉFACE [*EXTRAITS*]

[…]

Si [le *Dictionnaire de musique*] de Rousseau est venu jusqu'à nous, on ne doit l'attribuer qu'aux déclamations éloquentes qu'il contient. La partie didactique en est vicieuse presque sur tous les points, et ses développements obscurs et estropiés ; l'auteur prouve à chaque page qu'il ignorait lui-même ce qu'il prétend nous expliquer. Son ouvrage est incomplet en ce qu'il ne contient pas la moitié des mots du Vocabulaire musical. Rédigés d'après les idées qu'il avait adoptées et qu'il croyait devoir défendre avec opiniâtreté à force de sophismes, la plupart de ses articles frappent à faux ; d'autres sont insuffisants. L'art s'est prodigieusement agrandi depuis un demi-siècle, il faut donc que les préceptes reçoivent une plus grande extension.

Pour avoir trouvé quelques mélodies assez agréables, Rousseau s'est cru grand mélodiste, et le voilà déclamant contre l'harmonie qu'il n'avait point étudiée. Jaloux de tout ce qui l'entourait, il a cherché à exalter le lourd plain-chant des Grecs et leurs misérables unissons, pour avoir l'occasion de dénigrer la musique moderne, et surtout les musiciens dont la réputation l'offusquait. Si un ouvrage doit être exempt de passion, certes c'est bien un Dictionnaire. Il me paraît absurde que vous médisiez de l'harmonie, parce que vous ne la connaissez pas et que votre rival y excelle. Rousseau ne haïssait point l'harmonie, et je pourrais citer bien des endroits où la force de la vérité l'a entraîné à lui rendre un hommage éclatant : c'est Rameau qu'il détestait en elle. Tout ce qui sort de la plume d'un grand homme porte le cachet du génie : le Dictionnaire de Rousseau, malgré tous ses défauts, ne

passera pas moins à la postérité. Le littérateur qui écrit sur la musique doit le consulter et se livrer à l'enthousiasme que tant de pages sublimes et ravissantes lui inspireront. Mais il faut être déjà passé maître, ferme sur la doctrine, et armé jusqu'aux dents de toutes les subtilités de l'école pour le lire avec fruit, rejeter les séduisantes erreurs, et ne s'attacher qu'aux pensées ingénieuses et justes que l'on y rencontre de temps en temps. [pp. ij-iij]

[…]

Les rédacteurs de l'Encyclopédie ont voulu conserver avec respect le texte de J.-J. Rousseau. Cet hommage, rendu au philosophe musicien, mériterait des éloges, si chacun de ses articles n'était accompagné, dans leur ouvrage, d'un examen plus ou moins sévère dans lequel on ne craint pas de dire que Rousseau est mauvais théoricien, qu'il n'entend rien à la géométrie, qu'il se contredit à chaque instant, que ses raisonnements n'ont pas le sens commun, qu'il ignore même les premiers principes de son art, etc., etc., ce qui n'est pas très respectueux. Un Dictionnaire ne doit renfermer que la doctrine la plus pure et la plus généralement suivie ; tout système rejeté par l'École doit en être banni. À quoi bon donner un article de Rousseau, si vous ne le reproduisez que pour avoir ensuite la facile satisfaction de le combattre, de le mettre en pièces, et de le présenter comme un insignifiant radotage ?

Pour épargner à nos lecteurs des commentaires inutiles, nous nous sommes bornés à prendre, dans son Dictionnaire, les fragments que la doctrine de l'École permet de laisser subsister. Cela le réduit à quelques articles purement métaphysiques dans lesquels l'auteur a parlé en poète éloquent et sensible, et à ceux qui concernent les signes de la musique ou le plain-chant, dont la constitution n'a éprouvé aucun changement depuis plusieurs siècles.

[…]

Je ne pense pas que personne regrette les sarcasmes dirigés par Rousseau contre la musique française de son temps, ils sont maintenant sans objet. Cette musique n'existe plus depuis que Gluck a régénéré notre grand théâtre lyrique, et que la même réforme a été portée à l'Opéra-Comique.

Les articles de Rousseau n'étant pas reproduits avec fidélité, je n'ai pas cru devoir les présenter sous son nom. Il eût été absurde de faire citer Mozart, Haydn, Méhul, etc., par l'écrivain qui n'en a jamais entendu parler. Ces articles imprimés cent fois, lus et relus, insérés dans vingt ouvrages, sont trop généralement connus pour que l'on me soupçonne de vouloir m'en faire honneur. En les signant du nom de Rousseau, je me serais montré son

correcteur ; j'aime mieux que l'on m'accuse d'être son plagiaire. On a pardonné aux encyclopédistes qui l'ont pillé pour le dénigrer ? Moi qui ne veux montrer le grand homme que du beau côté, ne puis-je pas prétendre à la même indulgence ?

Un Dictionnaire n'est pas une œuvre du génie. On reprochera au poète d'avoir volé une tirade, un quatrain, un trait ingénieux à ses prédécesseurs ; mais voudrait-on réclamer une définition, l'exposition d'un précepte, la description d'un tuyau ou d'un instrument de musique ? Celui qui a fait mille articles en eût fait onze cents avec d'autant plus de facilité, qu'il lui était permis d'avoir recours aux fragments qu'il a reproduits, et de calquer ses articles sur ces œuvres déjà publiées. S'il a pris çà et là une page, un alinéa, une phrase, une pensée, c'est pour donner plus de lustre et surtout plus de garantie à son ouvrage en s'appuyant sur l'autorité des écrivains qui l'ont devancé dans la même carrière. S'il ne les a pas cités dans le cours de l'ouvrage en marquant par des guillemets les fragments empruntés à tel ou tel auteur, c'est que la plupart de ces fragments ont été pris sans suite dans des traités dont les développements et les formes ne convenaient point à un Dictionnaire, et présentés par conséquent avec aussi peu de fidélité que ceux de Rousseau. [pp. vij-xj]

[…]

Si nous n'avons pas cité tous les ouvrages qui nous ont servi pour composer ce Dictionnaire, c'est que les passages empruntés n'étaient ni assez importants, ni assez exacts pour les signaler et les faire suivre du nom de leur auteur. Cela eût embarrassé nos articles d'une foule de citations parfaitement inutiles. Cependant, nous croyons devoir faire connaître ici les sources où nous avons pris en partie les articles suivants, savoir :

Dans les Méthodes et Traités publiés par le Conservatoire de Paris,
Accord, Appogiature, Cadence, Chromatique, Enharmonique, Gruppetto, Intervalle, Mue de la voix, Pédale, Port de voix, Respiration, Roulade, Violon, Violoncelle.

Dans les *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, recueillies par M. A. Choron,
Canon, Composition, Conduite, Contrepoint, Fugue, Idée, Imitation, Invention, Musique, Plain-chant, Son, Sons harmoniques, Style, Sujet, Tuyau. [p. xij]

ARTICLE « IMITATION » (T. I, PP. 293-295)

Nous faisons apparaître en gras la seule modification introduite par Castil-Blaze dans un texte entièrement repris de Rousseau. Nous ne relevons pas les variantes de majuscules et de ponctuation entre les textes de Rousseau et de Castil-Blaze.

IMITATION, s. f. La musique dramatique, ou théâtrale, concourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture. C'est à ce principe commun que se rapportent les beaux-arts, comme l'a montré Batteux[17] ; mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais aux sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue*. La musique semblerait avoir les mêmes bornes, par rapport à l'ouïe. Cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. Par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos ; la nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.

Mais la musique agit plus intimement chez nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on ne peut exciter par un autre ; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image

[17] « M. le Batteux » chez Rousseau. Il s'agit de l'abbé Charles Batteux.

* Cette idée de Rousseau n'est pas juste. La Transfiguration, de Raphaël, la Cène, de Léonard de Vinci, le Laocoon, l'Apollon Pythien, parlent aussi vivement à l'âme que les vers de Racine et la musique de Mozart. [N.D.A.]

insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur.

Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages ; il ne représentera pas directement les choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant.

L'harmonie et la mélodie concourent également à l'*imitation* musicale. *[Cette dernière phrase remplace, sous la plume de Castil-Blaze, le paragraphe par lequel Rousseau achève son article :*

« J'ai dit au mot Harmonie qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'Imitation musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets et ces passions. »[18]]

ARTICLE « MÉLODIE » (T. II, PP. 22-23)

MÉLODIE, s. f. Succession de sons qui flatte l'oreille par des modulations agréables[19]. Une romance exécutée par une voix ou une flûte seule, un chœur religieux et accompagné à l'unisson, sont des *mélodies*. […]

La *mélodie* appartient tout entière à l'imagination ; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, et non des calculs de la science. En effet, on n'apprend pas à avoir de l'esprit et du sentiment. Les traits vigoureux et sublimes, les pensées fines et naïves, le charme délicieux que l'on rencontre dans Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, ne sont point les fruits de l'étude. L'art peut embellir l'œuvre de génie ; il est presque toujours étranger au don de créer que nous recevons directement de la nature. Avec de l'imagination et du goût, tout homme peut former des *mélodies*. Dans les

[18] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 392.

[19] Cette phrase mise à part, écho simplifié de la définition de Rousseau (voir *supra*), le reste de l'article de Castil-Blaze est original.

champs de la Provence, le laboureur en suivant ses bœufs, le pâtre du Léberon [*sic*] en gardant ses troupeaux, chantent des airs qu'ils composent quelquefois à l'instant même. Dans ces *mélodies* irrégulières et peu variées, on rencontre souvent des traits de caractère, des tours originaux, des passages dont le charme[20] frappe si vivement le musicien, qu'il s'empresse de les recueillir. Les forêts et les montagnes ont aussi leurs compositeurs : les airs rustiques, helvétiens, écossais, tyroliens, morlaques, italiens, provençaux, et ceux des muletiers de l'Estramadoure, ont tous été trouvés par de rustiques chanteurs[21].

Plusieurs littérateurs français ignorant les règles de la composition, nous ont donné des romances charmantes, des vaudevilles piquants, des hymnes d'une grande beauté. Maître Adam et Beaumarchais, Jean-Jacques Rousseau et Rouget de l'Isle dont de véritables Troubadours ; ils ont inventé, et leurs chants mélodieux resteront, la nature les a dictés. Henri IV n'était point musicien ; il a cependant composé une des meilleures romances que l'on connaisse.

Cette faculté de créer ne s'étend pas pourtant au-delà du cercle rétréci de la romance et du petit air. Celui qui compose d'instinct serait aussi embarrassé dans la conduite de ses *mélodies*, et des diverses modulations qu'exige un cadre plus étendu, que s'il s'agissait de les ajuster sur une harmonie régulière. La modulation appartient déjà à l'art ; l'harmonie est toute son domaine. L'oreille peut faire deviner la première ; la seconde est un mystère impénétrable à celui qui ne s'est point fait initier. […]

[20] Se trouve édulcoré par Castil-Blaze le pouvoir d'« imitation » de la mélodie, défini par Rousseau comme capacité d'affecter l'esprit par des images, d'éveiller sentiments et passions, de produire des « effets moraux » au-delà du simple plaisir des sens.

[21] Castil-Blaze efface, dans cette énumération, la réflexion de Rousseau sur « l'accent » attaché à la langue et déterminant les mélodies propres à chaque nation. On glisse ici vers les clichés folkloristes d'un romantisme bientôt réduit à son imagerie.

L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau, *comédie en un acte, mêlée de musique de François Andrieux et Nicolas-Marie Dalayrac* *(Théâtre Favart, 1794)*

Présentation par Gauthier Ambrus

Créée au Théâtre de l'Opéra-Comique le 4 prairial en II (23 mai 1794), *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* d'Andrieux et Dalayrac marque à sa manière le début des célébrations publiques qui entourent le transfert au Panthéon des restes de Rousseau, exécuté le 20 vendémiaire an III (11 octobre 1794). Mais dans l'intervalle qui sépare ces deux dates, la France aura assisté à la Fête de l'Être Suprême, traversé la Grande Terreur et vécu avec soulagement la chute de Robespierre, le 9 thermidor. C'est dire si ce petit opéra-comique voit le jour dans un contexte chargé par le poids et la versatilité des événements historiques. Sa lecture s'en trouve frappée d'une double complexité : la première touche à l'appropriation de Rousseau par l'an II, la seconde au positionnement du monde des lettres et des arts face à la Terreur.

Qui sont les auteurs ? Commençons par le plus célèbre des deux, à savoir le musicien. Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) est le compositeur d'opéras-comiques le plus prolifique de l'entre-deux siècles. Son talent dramatique et ses mélodies simples lui ont apporté un succès rapide à la fin de l'Ancien Régime, dans des œuvres comme *L'Amant Statue* (1785) et *Nina, ou la Folle par amour* (1786). Autant de pièces à intrigues romanesques et sentimentales qui contribuèrent à populariser l'opéra-comique. Dalayrac fraie aussi parmi les figures de la vie des idées. Inscrit à la loge des Neufs Sœurs, il aurait composé – selon Pixerécourt – la musique sur laquelle Voltaire y fut accueilli en avril 1778, puis celle pour la réception

de Franklin dans le salon de Madame Helvétius[1]. La Révolution voit sa carrière s'épanouir, sans en modifier beaucoup la trajectoire. Les œuvres se suivent à un rythme rapide, souvent avec éclat, comme pour *Camille, ou le Souterrain* (1791), qui exploite la veine « noire » alors en faveur auprès du public. Dalayrac s'assure la collaboration des librettistes les plus en vue (Marsollier, Desfontaines, Monvel), mais il travaille aussi avec des débutants prometteurs comme Picard. Il est apprécié des paroliers pour savoir mettre son art au service d'une intrigue de théâtre[2]. Et la politique ? Elle semble bien loin des préoccupations d'un artiste qui, comme la plupart de ses collègues musiciens[3], se tient à l'écart des clivages de l'époque : « Étranger à tous les partis, il n'exista plus que pour la composition. »[4] Mais contrairement à un Gossec ou un Méhul, il n'écrit guère pour les cérémonies officielles. C'est par un concours de circonstances que l'un de ses airs – tiré de *Renaud d'Ast* (1787) – devient avec de nouvelles paroles l'un des refrains les plus fameux de la Révolution, *Veillons au salut de l'empire*, lorsqu'il est joué aux côtés de *La Marseillaise* dans *L'Offrande à la liberté* arrangée par Gossec, lors des festivités qui accompagnent la victoire de Valmy en novembre 1792. Cela n'empêche pas Dalayrac de nourrir dès l'an II la masse des œuvres « patriotiques », avec *La Prise de Toulon* (1794), ou encore le curieux *Congrès des rois* de février 1794, œuvre écrite à plusieurs mains, qui connut les foudres de la censure jacobine pour son excès de mauvais goût sans-culotte. Il composa en outre deux airs de guerre[5] – dont l'un fort apprécié par Constant Pierre[6] – et une musique pour célébrer l'Être Suprême, dont on ignore si elle a jamais été exécutée[7]. Mais

[1] René-Charles Guilbert de Pixerécourt, *Vie de Dalayrac*, Paris, Barba, 1810, p. 31. Mais l'information est sujette à caution (voir Charles Porset, « Nicolas Dalayrac et la loge des Neufs Sœurs », dans *Nicolas Dalayrac. Musicien murétain, homme des Lumières*, Muret, Société Nicolas Dalayrac, 1991).

[2] R.-C. Guilbert de Pixerécourt, *op. cit.*, pp. 37-40.

[3] Voir Adélaïde De Place, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989 et pour le cas exemplaire de Gossec, Claude Rolle, *François-Joseph Gossec (1734-1829). Un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[4] R.-C. Guilbert de Pixerécourt, *op. cit.*, p. 77.

[5] Parus respectivement dans les troisième et neuvième livraisons du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* (juin et novembre-décembre 1794).

[6] Constant Pierre, *Les Hymnes et les chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 702.

[7] *Ibid.*, p. 692.

tout cela, sans autre adhésion que celle d'un artiste célèbre qui sait s'adapter aux exigences imposées par les événements, sans parti pris ni rejet – ou reniements ultérieurs, quand il écrit au début de l'an III la musique des *Détenus, ou Cange, commissionnaire de Lazare*, l'une des œuvres-symboles de Thermidor[8]. Comme si la sentimentalité musicale qu'il incarne était la caisse de résonance d'une « opinion publique » résistant aux soubresauts de l'Histoire. La musique de Dalayrac s'associait donc fort bien à la vie et à l'œuvre de Rousseau, dont elle n'était pas sans prolonger les théories, partageant en particulier un même goût pour la romance.

Devant le rôle plastique du compositeur, c'est du côté de l'écrivain qu'il faut aller chercher ce qui distingue *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* des autres productions de cette période. En 1794, François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux (1759-1833) se trouve dans une situation paradoxale[9]. Il avait été, tout comme Dalayrac, l'une des jeunes gloires du monde des spectacles d'avant la Révolution. Ses deux premières comédies - *Anaximandre, ou le Sacrifice aux Grâces* (1780) et surtout *Les Étourdis, ou le Mort supposé* (1787) – avaient fait de lui l'un des rénovateurs de la scène comique, à l'image de son ami Collin d'Harleville, pour lequel il avait du reste écrit une scène de *L'Optimiste*. Mais la Révolution était venue interrompre ces débuts prometteurs. Elle avait tout d'abord obligé Andrieux, qui voyait sa carrière d'avocat compromise, à chercher un moyen de subsistance qu'il trouva finalement en 1791 en étant nommé à la tête du bureau de la liquidation des dettes d'État. S'il avait d'emblée pris fait et cause pour l'ordre nouveau, il semble être resté à distance des événements, tant sur le plan politique que littéraire. Que compose-t-il au cours de ces années ? Rien pour le théâtre – sans doute trop exposé – mais des livrets sur des sujets dans l'air du temps, d'abord pour un opéra de Lemoyne, *Louis IX en Égypte* (1790, avec Guillard), puis pour un opéra-comique de Berton, *Les Deux Sentinelles* (1791). L'opéra est-il alors la garantie d'une certaine prudence dans l'écriture pour la scène ? La musique offre-t-elle un refuge aux nostalgiques d'un temps qui n'est plus ? Andrieux confie ses opinions modérées dans de brefs poèmes – genre où il excelle – comme *Les Français au bord du Scioto* (1790)

[8] Voir Olivier Bara, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un *lieu commun* », dans *Les Arts de la scène et la Révolution française*, sous la dir. de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Musée de la Révolution française de Vizille, 2004, pp. 395-418.

[9] Sur la vie et la carrière d'Andrieux, voir la notice d'Alphonse Taillandier dans *La Liberté de penser* (t. V, Paris, 1849, pp. 128-147 et 233-250).

et, plus engagé, une *Épître au Pape* (1790 ou 1791) qui fut maintes fois réimprimée, et lue à la Société populaire des Montagnards de Provins en 1792. L'anticléricalisme éclairé de ce texte suscitera une réplique de Fabre d'Églantine – l'ennemi de Colin d'Harleville – intitulée avec ironie *Réponse du pape à F.-G.-J.-S. Andrieux* (1791). Petite polémique vite oubliée qui n'est pourtant pas sans intérêt, car elle permet de mieux situer notre auteur dans les enjeux du temps. L'épisode illustre fort bien ce qui sépare hommes de lettres « girondins » et « jacobins », favorables les uns et les autres à la Révolution, mais à des degrés inégaux : l'auteur du *Philinte de Molière* reproche sarcastiquement à celui des *Étourdis* de mener un combat d'arrière-garde lorsqu'il s'attaque, avec la philosophie de Voltaire ou de Diderot, au pouvoir des préjugés, alors que les conditions du bonheur de l'homme relèvent de la politique et des rapports de force qui l'accompagnent. Mais peut-être les « Feuillants » comme lui trouvent-ils leur compte à tromper ainsi l'opinion. L'accusation était-elle à prendre au sérieux ? Quoi qu'il en soit, on voit Andrieux démissionner de ses fonctions administratives après le coup d'État contre les Girondins du 31 mai 1793. Il se retire alors pour plusieurs mois dans le manoir de campagne du cher Collin, aux environs de Paris, où tous deux occupent leur temps en promenades et collaborations poétiques[10]. Détail intéressant, ils ont pour voisin Olivier de Corancez, qui avait été l'une des dernières fréquentations de Rousseau et se fera le défenseur de sa mémoire à la fin du Directoire.

La suite est plus obscure. Dans quelles circonstances Andrieux regagne-t-il Paris au début de 1794 ? Et comment se décide la collaboration avec Dalayrac pour un opéra-comique sur Rousseau ? A-t-il voulu, par crainte d'être inquiété, montrer sa bonne volonté envers les autorités de l'an II, en employant son talent de poète à une œuvre de propagande[11] ? Le comité de salut public, à travers la commission d'instruction publique qu'il dirigeait,

[10] François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux, « Notice sur la vie et les ouvrages de Collin-Harleville », dans *Œuvres*, Paris, Nepveu, 1818-1823, t. IV, pp. 64-73.

[11] Outre les synthèses anciennes d'Henri Welschinger et Paul d'Estrée, voir notamment Martin Nadeau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 2002 ; Serge Bianchi, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'an II », dans *Littérature et engagement*, sous la dir. de Laurent Loty et Isabelle Brouard-Arends, Presse universitaires de Rennes, 2007 ; Marjorie Gaudemer, « La dramaturgie propagandiste : l'exemple de la Terreur », dans *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, sous la dir. de Martial Poirson, Paris, Desjonquères, 2008.

avait requis le concours des hommes de lettres afin qu'ils participent au renouvellement des mœurs et des idées. Certains furent directement sollicités[12] (il en fut ainsi d'Arnault[13] et de Pigault-Lebrun), d'autres proposèrent spontanément leurs services, comme Théodore Desorgues, futur auteur de l'*Hymne à l'Être Suprême*, Dorvigny et peut-être Collin d'Harleville[14]. Bon nombre d'écrivains passèrent alors du statut d'opposant potentiel – que leur silence[15] ou un air d'équivoque leur auraient valu – à celui d'auteur révolutionnaire. Andrieux s'est-il donc vu forcé la main ? Tout n'est pas si simple. Il règne en 1794 un patriotisme diffus – la France est plongée dans une guerre sans merci – qui dépasse les rangs des Jacobins convaincus. Et en dépit de la Terreur, les enfants de la jeune République ne désespèrent pas complètement de sa cause. Andrieux lui témoignera par la suite une fidélité constante (ainsi qu'aux philosophes du XVIII[e] siècle), que cela soit au sein du Conseil des Cinq-Cents ou depuis sa chaire de littérature française du Collège de France sous la Restauration (il y aura Simon Bolivar pour auditeur passionné). Du reste, il publie à la même époque des poèmes « patriotiques » dans la *Décade* et commence une seconde œuvre théâtrale : une tragédie cette fois, inspirée du *Bruto primo* d'Alfieri, qui témoigne à la fois de son intérêt renouvelé pour l'écriture dramatique et d'une nouvelle volonté de réappropriation des figures tutélaires de la République[16].

Si *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* est une création de commande ou de complaisance (comme il y a des chances que ce soit le cas[17]), Andrieux a néanmoins orienté sa pièce dans un sens très personnel, au point d'en faire une œuvre originale. On y trouve la trace de plusieurs thèmes ou intérêts qui

---

[12] Paul d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (1793-1794)*, Paris, Émile-Paul frères, 1913, pp. 119-231.

[13] Antoine-Vincent Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, éd. Raymond Trousson, Paris, Champion, 2003, p. 288.

[14] André Tissier, *Collin d'Harleville, chantre de la vertu souriante (1755-1806)*, Paris, Nizet, 1963, pp. 196-217.

[15] Tous avaient sans doute en mémoire le séjour en prison des vaudevillistes de *La Chaste Suzanne* (Barré, Radet et Desfontaines) pour l'insertion supposée d'une défense de Louis XVI.

[16] Elle fut reçue au Théâtre de la République en pluviôse an III, mais Andrieux la retira avant le début des répétitions, car il n'en était pas satisfait (F.-G.-J.-S. Andrieux, *Lucius Junius Brutus*, Paris, Madame de Bréville, 1830, pp. I-III). En réalité, le sujet était peu adapté à la période thermidorienne. La tragédie sera représentée au Théâtre-Français en septembre 1830.

[17] Toutes les éditions des *Œuvres* d'Andrieux l'écarteront. Chénier et Picard feront de même avec leurs pièces de la Terreur.

lui sont familiers : l'éducation et les sentiments paternels (la préface de *Lucius Junius Brutus* déclare à ce propos : « aucun sujet […] ne sympathisait mieux avec mes propres affections »[18]), ou encore les questions juridiques ; la représentation théâtrale du philosophe, déjà au centre d'*Anaximandre* et qui reviendra dans la pièce suivante d'Andrieux, *Helvétius, ou la Vengeance d'un sage* (1802) ; enfin, un goût pour les scènes comiques à double sens.

Et Rousseau dans tout cela ? L'hommage qui lui est rendu dans la pièce traduisait-il les sentiments réels de son auteur ? Andrieux sacrifie incontestablement à l'air du temps, tout comme son *Helvétius* coïncidera avec l'apogée de la seconde Société d'Auteuil qui se réunissait chez la veuve du philosophe. Mais *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* témoigne d'une grande familiarité avec l'œuvre de Rousseau, que confirment les prises de positions ultérieures d'Andrieux au Conseil des Cinq-Cents, à l'Institut ou Collège de France[19]. C'est toujours un sentiment de profonde admiration qui prévaut (l'*Épître au Pape* était déjà d'un lecteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard*), même si elle est parfois critique. Proche des Idéologues, Andrieux n'en reniera pas pour autant son estime envers un philosophe qu'il ne dissocie jamais de l'héritage des Lumières, auxquelles Rousseau apporte une dimension sentimentale et morale, en même temps que républicaine. C'est le Rousseau des hommes de lettres partisans de la Révolution mais à l'écart des luttes politiques (Louis-Sébastien Mercier, Ginguené, Ducis, Chamfort, etc.), ceux qui portèrent à l'Assemblée nationale le 30 août 1791 la pétition demandant que la dépouille du philosophe fût transférée au Panthéon, après celle de Voltaire – même si la signature d'Andrieux n'y apparaît pas (mais celle de Collin d'Harleville si). Pourtant, là n'est pas non plus l'essentiel. Dans la préface d'*Helvétius*, Andrieux précise, avec le bon sens d'un dramaturge-magistrat, son rapport aux philosophes qu'il met en scène : « On aurait bien tort de me regarder comme un partisan bien chaud de la doctrine et des écrits d'Helvétius. […] Comme tant d'autres philosophes, [il] a mis avant quelques opinions hasardées ; mais comment ne pas aimer son noble caractère, sa bonté, sa bienfaisance exercée toujours avec tant délicatesse ? »[20]. Depuis les dernières décennies du XVIII[e] siècle, les auteurs

[18] François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux, *op. cit.*, p. XIV. Andrieux, marié en 1788, avait deux filles qui devaient être alors en bas âge.

[19] Voir Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution (1795-1830)*, Paris, Armand Colin, 1972, pp. 239-240.

[20] François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux, *Œuvres*, *op. cit.*, t. I, pp. 142-143.

de théâtre se plaisent en effet à exposer les actions morales des grands hommes, et plus spécialement celles des philosophes[21], qu'elles viennent confirmer leurs écrits ou les démentir, comme avec Helvétius. À l'inverse, on peut dire que *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* invente au personnage un caractère et une existence qui seraient conformes à son œuvre. Mais par ce biais, le livret d'Andrieux jette sur les enjeux associés en l'an II à la figure du « grand homme » un regard tout particulier, voire iconoclaste, qui relève proprement du théâtre, et non d'une politique culturelle de masse.

Au regard de l'actualité, écrire une pièce sur Rousseau pouvait sembler aller de soi au printemps de l'an II[22]. Le 25 germinal, la Convention avait enfin voté le décret de panthéonisation du philosophe, à la demande de sa veuve, accompagnée d'une députation de Saint-Denis[23]. Un culte était rendu à sa mémoire au même titre qu'à celles de Marat, Le Peletier, Guillaume Tell et Brutus. Les figures plus « modérées » de Voltaire et Franklin avaient été écartées. Quant aux bustes de Mirabeau ou d'Helvétius, ils avaient été retirés de la Société des Jacobins dès décembre 1792 à la suite d'une intervention de Robespierre. Ce dernier annexera finalement Rousseau au jacobinisme dans son discours à la Convention du 18 floréal an II : voilà un homme de lettres dont l'héritage est à la hauteur de la Révolution, car il a su rester fidèle au peuple et rappeler l'homme à ses devoirs suprêmes envers le Créateur. Mais c'est là un usage volontairement polémique du philosophe, qui fait table rase de toute opposition intellectuelle. Quel est donc au juste le Rousseau d'Andrieux ?

---

[21] Voir *Le Philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières (1680-1815)*, sous la dir. de Pierre Hartmann, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, et plus particulièrement l'article de Pierre Frantz, « Le philosophe dans le théâtre de la Révolution : la place du mort ».

[22] Pour les tentatives antérieures et ultérieures, voir Roger Barny, *Rousseau dans la Révolution : le personnage de Jean-Jacques et les débuts du culte révolutionnaire (1787-1791)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1986, pp. 126-141 ; Henri Guénot, « Jean-Jacques : Crispin ? Diogène ? Socrate ? La représentation théâtrale de Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, n° 1, 1987 ; Ling-Ling Sheu, *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, *Études sur le XVIII^e siècle*, Hors série n° 11, 2005.

[23] *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, éd. James Guillaume, Paris, Imprimerie nationale, 1891-1907, tome IV, p. 275.

Quand elle est jouée pour la première fois le 4 prairial an II au Théâtre de l'Opéra-Comique[24], *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* apparaît comme une réécriture du livre I des *Confessions*, qui mêle de nombreux détails tirés du texte à une histoire fictive. Écho d'un univers familial désormais investi par les représentations officielles, le foyer genevois de Jean-Jacques évoque le monde des artisans qui est familier aux sans-culottes[25]. Il en ressort l'image d'une enfance républicaine presque modèle, proche des récits édifiants qu'on trouve dans les recueils décadaires, tels ceux de Dulaurent. Le jeune héros est pris dans une intrigue politique où son courage et sa clairvoyance lui valent finalement l'absolution des autorités de la ville. Andrieux trahissait de la sorte non seulement la fidélité aux faits historiques, mais aussi la vraisemblance en transformant le caractère de Jean-Jacques (la presse ne manquera pas de le lui reprocher). Louis-Sébastien Mercier l'avait donnée pour règle absolue dans la « poétique » du genre qui précède son *Montesquieu à Marseille* (1784), et elle était d'ordinaire respectée par les dramaturges. Certes, la pièce coupait ainsi court au malaise qui entourait les Mémoires de Rousseau parmi les admirateurs du philosophe depuis leur publication partielle en 1782[26]. Dans *Mon Bonnet de nuit* (1784-85), le même Mercier raconte sa déception devant un texte impudique et dérangeant qu'il eût voulu « pouvoir anéantir »[27]. Les *Lettres sur les Confessions* (1791) de Ginguené[28] tentent de dégager l'intérêt philosophique de l'œu-

[24] La pièce sera l'affiche jusqu'au début de 1795 : André Tissier dénombre 22 représentations, ce qui équivaut à un succès plus qu'honorable (*Les Spectacles à Paris pendant la Révolution*, t. II, Genève, Droz, 2002, p. 91). Nicole Wild et David Charlton donnent l'année 1796 pour les ultimes représentations de l'œuvre (*Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 236).

[25] Voir Albert Soboul, « Classes populaires et rousseauisme », *Annales historiques de la Révolution française*, 1964, n° 4.

[26] Encore la version publiée ne contenait-elle pas les pages « obscènes » de l'œuvre, qui seront progressivement révélées entre l'an III et le début du XIXe siècle (voir Philippe Lejeune, « Rousseau coupé », dans *Genèse, censure, autocensure*, sous la dir. de Catherine Viollet et Claire Bustarret, Paris, CNRS éditions, 2005, et sur l'accueil fait aux *Confessions*, Shojiro Kuwase, *« Les Confessions » de Jean-Jacques Rousseau en France (1770-1794). Les aménagements et les censures, les usages, les appropriations de l'ouvrage*, Paris, Champion, 2003.)

[27] Louis-Sébastien Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 800.

[28] Pierre-Louis Ginguené, *Lettres sur les Confessions*, Paris, Barrois l'aîné, 1791.

vre, la présentant comme un complément indispensable de l'*Émile*, puisque le récit autobiographique quitte le monde idéal pour montrer les cheminements réels d'une éducation. Mais la métamorphose opérée par Andrieux ne se borne pas à « normaliser » ou ennoblir l'enfance de Rousseau pour la rendre conforme aux vœux du public. Elle revêt aussi un sens cette fois propre au théâtre révolutionnaire. Il n'est pas rare en effet que les pièces de cette période procèdent à une révision eschatologique de l'histoire, les tragédies du passé trouvant soudain un dénouement heureux qui préfigure l'avènement de la Révolution. Qu'on pense par exemple au *Procès de Socrate* (1791) de Collot d'Herbois (qui compare du reste son héros à Rousseau) ou à *Épicharis et Néron* de Legouvé, joué en pluviôse an II. *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* réconcilie donc le philosophe injustement persécuté avec sa patrie (Genève révolutionnée l'avait réhabilité en décembre 1792, la pièce y fait peut-être allusion) et à travers elle avec la Cité tout entière. Non sans provocation, cette dimension légèrement utopique de la pièce fait l'impasse sur la rupture fondamentale où s'ancrent l'œuvre comme la vie de Rousseau.

Andrieux met à profit la liberté dont jouit le genre de l'opéra-comique pour bâtir une pièce complexe. Elle offre d'abord une grande diversité de ton : passant du tendre au comique, elle est aussi souvent sérieuse et frôle le tragique. Les moments où l'auteur semble plaisanter sur son sujet ne manquent pas (comme dans la scène V, sorte de variation sur le thème de *L'Avare* appliqué aux vanités d'auteur). Surtout, le texte semble viser à plusieurs endroits le climat instauré par le régime de la Terreur. Le personnage sinistre incarné par Masseron (qui préfigure les Jacobins de l'*Intérieur des comités révolutionnaires*, la comédie thermidorienne de Ducancel) dénonce Jean-Jacques au Conseil de Genève d'une façon sans doute très évocatrice pour un public qui est suspendu à la moindre allusion[29]. Mais l'élément le plus fort est sans conteste la conclusion même de la pièce, qui engage tout son sens de manière fort sérieuse : mis en procès par les autorités de la République pour en avoir dénoncé les injustices ou les abus (Andrieux est volontairement vague sur ce point), Jean-Jacques est finalement pardonné par un Conseil (ou un Comité ?) qui honore le patriotisme du jeune écrivain.

[29] Autre exemple avec cette phrase de Masseron à la scène XVIII (et peu importe à la cohérence de la pièce s'il paraît contredire le précédent) : « On peut bien dire ce qu'on pense, peut-être ? », dont l'ambiguïté dangereuse est immédiatement neutralisée par la réplique suivante.

Comment mieux signifier l'aspiration à une République assez juste et humaine pour savoir reconnaître ses torts et ouvrir les bras à ceux qui l'ont critiquée ? La *Feuille de la République* (réputée proche du Comité de salut public) ne s'y trompera pas et épinglera « les saillies très fines » de la pièce, en regrettant que « l'agréable auteur des *Étourdis* ne paraisse pas plus fréquemment à la suite des mœurs et de la liberté »… Tout se passe un peu comme si le public était invité à saisir équivoques ou allusions ironiques dans les trop évidents décalages qu'on perçoit entre le Rousseau réel et celui de la pièce. Lue pour elle-même, *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* paraît dresser la scène d'un rêve où tout se termine dans le meilleur des mondes, alors que la comédie aurait pu tourner au cauchemar. Fait-elle voir en retour comme un rêve éveillé la réalité « héroïque » dans laquelle le pays vit alors, à l'image de celui qui agite le sommeil enfantin de Jean-Jacques ?

En entrant dans le mouvement des pièces patriotiques sous le masque de Rousseau, un dramaturge de « métier » comme Andrieux a en fin de compte repris son dû : les hommes de lettres sont rétablis dans leurs droits. N'est-ce pas par eux que tout a commencé ? Il était donc juste qu'on leur restitue un peu de leur liberté, même celle d'un simple jeu littéraire. C'est pourtant elle qui, bien seule à cette époque, entame doucement ces « montagnes de glaces qui, d'un bout de la France à l'autre, couvrent la mer de l'opinion »[30]. La musique ne pouvait que lui donner le ton. La presse est unanime : les spectateurs y retrouvent – hors de toute propagande – ces airs de Rousseau qu'ils aiment et qu'ils connaissent. Les mêmes dont l'insouciance sentimentale les ravira finalement, une fois la Terreur finie, lors des cérémonies de panthéonisation du 20 vendémiaire an III. Il était normal après tout que la Révolution trouve sa note finale sur un hommage au musicien.

Nous reproduisons le texte de l'édition parue en 1794 (Paris, Maradan, an II). L'orthographe a été modernisée. La partition manuscrite de Dalayrac, dont un fragment est reproduit en fac-similé après le livret, se trouve à la Bibliothèque patrimoniale Jacques-Villon de Rouen (Théâtre 184-1).

[30] Camille Desmoulins, *Le Vieux Cordelier*, éd. Pierre Pachet, Paris, Belin, 1987, p. 113.

L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau

Comédie en un acte, mêlée de musique.

Représentée pour la première fois,
sur le Théâtre de l'Opéra-Comique national,

le 4 prairial, l'an second de la République.

Les paroles sont d'Andrieux ; la musique est de d'Alayrac[1].

Personnages.	Acteurs.
ROUSSEAU père, horloger à Genève	
JEAN-JACQUES, son fils	Les citoyens
BERNARD, cousin-germain de Jean-Jacques	Granger
LA TANTE SUSON, sœur de Rousseau	La citoyenne Carline
VULSON, membre du Conseil de Genève	La citoyenne Peicam
MASSERON, greffier de la ville	La citoyenne Gonthier
BARNABAS, son clerc	Ménier
SAINT-LAURENT, officier de la garde citoyenne	Chesnard
Quatre officiers de la garde citoyenne	Fleuriot
Quatre magistrats, membres du Conseil	Paulin
Hommes, femmes et enfants, amis et voisins de Rousseau	

La scène est à Genève.

Scène première

Le théâtre représente un atelier d'horloger ; on y voit les outils de cette profession, des pendules, des montres, quelques livres jetés au hasard, une épinette, des cahiers de musique, etc[2]*. Au lever de la toile, il est à peine jour.*

Rousseau père, *travaille* ; Jean-Jacques *dort dans un grand fauteuil de tapisserie*.

Rousseau père.

Il est six heures du matin… Il dort encore… Ô mon fils !… mon cher Jean-Jacques, sois heureux… Non, tu ne seras point un homme ordinaire… Ce n'est pas l'amour paternel qui me fait illusion ; tous ceux qui te voient conçoivent de toi les mêmes espérances…

---

[1] Le compositeur avait adopté la forme « Dalayrac » au début de la Révolution.

[2] L'évocation de l'atelier d'Isaac Rousseau renvoie à la dédicace du *Discours sur l'origine de l'inégalité* (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes* [désormais *OC*], III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, pp. 117-118).

Scène II

Rousseau père ; la tante Suson, Jean-Jacques *endormi*.

La tante.

Bonjour, mon frère.

Rousseau, *lui montrant l'enfant*.

Chut ! ma sœur, ne faites point de bruit ; vous voyez…

La tante.

Comment ? il ne s'est pas couché ? Ce n'est pas la première fois. Devriez-vous lui permettre ?… Ah ! oui ; laissons-le dormir.

Duo.

La tante.
Toi, dont l'enfance m'est si chère,
Goûte un sommeil plein de douceur ;
Si je n'ai pas le nom de mère,
Pour t'adorer, j'en ai le cœur.

Rousseau.
Paix, paix, ma chère,
Parlez plus bas, plus bas, ma sœur.

La tante.
Ce cher enfant, comme il repose !
Sur ce fauteuil ; pauvre petit !

Rousseau.
Notre lecture en est la cause[3] ;
Il dort mieux là que dans son lit.

La tante.
Il est charmant !… Moi, j'en raffole !
Un doux sourire, un air si drôle !
Regardez donc, les jolis traits !

Rousseau.
Que sa raison passe son âge !
Que de bontés ! que de courage !
Il me surprend par ses progrès.

Ensemble.
Puisse le ciel, qu'ici j'implore,
De plus en plus rendre brillants
Les dons qu'en toi je vois éclore,
Tant de vertus et de talents !

La tante.
Toi dont l'enfance, etc.

Rousseau.
Paix, paix, ma chère, etc.

La tante.
Oui ; mais soyons de bonne foi :
Vous le gâtez, vous, mon cher frère.

Rousseau.
Eh non ; c'est vous, ma chère,
Vous le gâtez bien plus que moi.

[3] Voir les *Confessions* (*OC* I, p. 8).

Ensemble.

Eh, qu'avons-nous de mieux à faire ?
Il est sensible et généreux.
Sans l'affliger de soins fâcheux,
Nous formerons son caractère.
Qu'il nous aime, et qu'il soit heureux.

La tante.

Paix, paix, ma chère, etc.

Rousseau.

Toi dont l'enfance, etc.

(*Le théâtre s'éclaire par degrés.*)

La tante.

Vous avez donc encore passé la nuit ?

Rousseau.

Eh mon Dieu, oui. Nous lisions hier au soir, dans Plutarque, la conspiration contre César. Jean-Jacques n'a jamais voulu quitter le livre[4]. Enfin, il est tombé sur mon bras, endormi de lassitude. Je l'ai porté dans ce fauteuil, sans le réveiller.

La tante.

Cet enfant est bien surprenant !

Rousseau.

Cela est vrai. Avant de penser peut-être, il a déjà tout senti[5]. À six ans il avait lu une bibliothèque tout entière de romans[6] ; et vous vous rappelez comme il fondait en larmes en les lisant. À neuf ans, il se mit à écrire des sermons, parce qu'il avait entendu prêcher son oncle le ministre ; ensuite n'a-t-il pas composé des comédies[7], que je lui ai fait enfin quitter, pour des lectures plus sérieuses ?

La tante.

Et vous en êtes à Plutarque ? (*considérant Jean-Jacques*). Son sommeil paraît agité.

Rousseau.

Il est si vif !

Jean-Jacques (*endormi*).

Romains, serons-nous esclaves ? Ramperons-nous lâchement sous un maître ? Non, jamais.

La tante.

Voilà l'effet de la lecture.

---

[4] La dédicace du *Discours sur l'origine de l'inégalité* rapporte que les *Vies des hommes illustres* faisaient partie des lectures favorites d'Isaac Rousseau, qui les pratiquait en compagnie de Jean-Jacques âgé de sept ans selon le récit des *Confessions* (*OC* I, p. 9). Voir également *Rousseau juge de Jean-Jacques* (*ibid.*, p. 819).

[5] « Je sentis avant de penser ; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre. » (*Confessions*, *OC* I, p. 8).

[6] Hérités de la mère de Rousseau (*Confessions*, *OC* I, p. 8).

[7] L'ordre chronologique est en réalité inverse : ce fut d'abord des sermons, puis des comédies, composés les uns et les autres alors que Rousseau, âgé de douze ans, était déjà passé sous la tutelle de son oncle. Les *Confessions* évoquent bien le temps passé à écrire auprès d'Isaac Rousseau, mais sans dire quoi.

Rousseau.

Il rêve qu'il est Cassius ou Brutus[8].

Jean-Jacques, *de même*.

Périsse le dictateur! Rome demande ce grand sacrifice…

La tante, *riant*.

Savez-vous que voilà un conjuré bien redoutable? Ha!… ha… ha…

Jean-Jacques, *s'éveillant*.

J'entends du bruit… Où suis-je?

La tante, *allant l'embrasser*.

Tu dors, Brutus[9] *?*

Jean-Jacques.

Ah! ma tante… mon père… c'est vous? Pardon; je dormais, je rêvais… j'étais à la tribune aux harangues; je parlais au peuple romain contre la tyrannie. Comme mon cœur m'inspirait!… comme je me sentais éloquent!

Rousseau.

Je suis content de toi, mon fils. Tu es né dans une république; aime ton pays[10] comme Brutus aima le sien. Mais tu seras plus heureux que lui: Rome fut asservie, et notre patrie ne le sera jamais.

La tante.

Vous avez raison, mon frère. Mais j'ai bien envie, moi, de gronder l'orateur, pour lui apprendre à passer la nuit dans un fauteuil! risquer de se rendre malade!

Jean-Jacques.

Vous allez me gronder, ma tante? Ce n'est pas comme cela que vous m'éveillez ordinairement. J'aimerais mieux une petite chanson; là, de ces anciennes romances que vous chantez si bien[11].

---

[8] « […] Je me croyais Grec ou Romain; je devenais le personnages dont je lisais la vie » (*OC* I, p. 9). Les *Confessions* ne précisent pas auquel des deux Brutus pense Rousseau, mais on peut supposer qu'il s'agit du meurtrier de César, Marcus Brutus. Que le Jean-Jacques de la pièce s'identifie à Cassius ou à Brutus n'est pas indifférent, puisque le second est un parricide (c'est l'un des principaux ressorts de *La Mort de César* de Voltaire). Andrieux avait commencé en mai 1794 une tragédie sur Junius Brutus, jouée seulement après la révolution de 1830.

[9] Phrase tirée de la *Vie de Marcus Brutus* dans les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, rendue célèbre sous la Révolution par un vers de *La Mort de César* (II, 3) : « […] Tu dors Brutus, et Rome est dans les fers. » (voir *Les Révolutions de Paris*, nº 44, 8-15 mai 1790). Dans son rapport sur le transfert du corps de Rousseau au Panthéon, Lakanal écrira: « il osa, au milieu d'un peuple endormi dans les fers, professer hautement, en face du despotisme, la science de la liberté » (*Moniteur*, 2e sansculottide an II, p. 2).

[10] Citation de la *Lettre à d'Alembert* (*OC* V, p. 124).

[11] Rousseau ne parle que d'« airs » et de « chansons » (*OC* I, p. 9). En fait, la « Chanson de Tircis » n'avait rien d'une « ancienne romance » mais était une grisette à la mode du temps (voir Philipp Robinson, « Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne, and Solo Song », *Modern Language Review*, nº 73, 1978). Faut-il voir dans ce raccourci d'Andrieux une contamination de la chanson des *Confessions* – qui n'existe plus qu'à l'état de souvenir – par l'article « Romance » du *Dictionnaire de musique*, stipulant que le genre comporte quelque chose d'« antique »?

« Jean-Jacques, aime ton pays ! » (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*), signé Eug. L'Huillier, Genève, Druz et Warnery, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

La tante.

Non, mon neveu, non ; je n'ai pas envie de chanter, quand votre santé m'inquiète.

Jean-Jacques.

Voulez-vous que je commence ? Je vais vous en dire une toute nouvelle, et de ma composition[12].

Rousseau.

De ta composition ?

Jean-Jacques.

Paroles et musique : c'est l'amour qui me l'a inspirée.

Rousseau.

Tu es donc toujours amoureux ?

Jean-Jacques.

Ah ! si je le suis ? pour la vie[13]. Vous savez bien ; après ma tante et vous, Sophie[14] est tout ce que j'aime au monde. Écoutez ma romance et mon air ; il est fait avec trois notes… Il est bien simple…

---

[12] Si Rousseau déclare devoir à « tante Suson » son goût pour la musique, il n'a acquis les premiers éléments de l'art qu'au séminaire lazariste d'Annecy, en 1729, avant de s'essayer à la composition un an plus tard pour le « concert de Lausanne ».

[13] « Mes passions m'ont fait vivre et mes passions m'ont tué. […] D'abord les femmes. Quand j'en eus une, mes sens furent tranquilles, mais mon cœur ne le fut jamais. » (*Confessions*, *OC* I, p. 219).

[14] La petite amoureuse de la pièce est une pure création d'Andrieux. Elle est fort éloignée de la M^lle^ de Vulson des *Confessions*, « friponne » de vingt-deux ans et amante en titre du jeune Rousseau, qui lui préfère secrètement la troublante M^lle^ Goton. C'est évidemment la Sophie de l'*Émile* qui est rappelée ici, mais peut-être aussi la passion de Rousseau adulte pour Sophie d'Houdetot.

Romance[15].

Que le jour me dure.
Passé loin de toi!
Toute la nature
N'est plus rien pour moi.
Le plus vert bocage,*
Si tu n'y viens pas,
N'est qu'un lieu sauvage,
Pour moi sans appas.
Hélas! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir.
Quand je l'ai perdue,
Je reste à pleurer;
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.
Le cœur me palpite
Si j'entends ta voix;
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois.
Ouvres-tu la bouche?
Les cieux vont s'ouvrir;
Si ta main me touche,
Je me sens frémir*.

*Ces trois couplets de romances, et, dans la scène suivante, la portion de dialogue relative à la mère de Rousseau, sont de Rousseau lui-même. Mais à quoi bon en avertir? tout le reste de la pièce n'en fera peut-être que trop apercevoir. (N.D.A.) [Les deux principales pièces qui mettent en scène Rousseau avant celle d'Andrieux – *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (1791) de Nicolas Bouilly et *Jean-Jacques Rousseau dans l'île de Saint-Pierre* (1791), attribué à M^me^ de Genlis – avouent le même procédé, mais dans un esprit fort différent: la première propose une suite de citations sur des sujets philosophiques et politiques, tandis que la seconde veut faire œuvre de témoignage « authentique ».]

Eh bien, mon père?

Rousseau.

Elle est naïve et touchante[16].

La tante.

Comment donc? j'en suis toute attendrie, moi, je vous assure.

Jean-Jacques.

Qu'il me tarde de la chanter à Sophie!… quand donc reviendra-t-elle?

Rousseau.

Notre ami Vulson[17] doit être arrivé hier au soir.

Jean-Jacques.

Le père de Sophie!

---

[15] Ces strophes, simplement intitulées « Air de trois notes », proviennent des *Consolations des misères de ma vie*, où elles figurent sans nom d'auteur (Paris, De Roullede de la Chevardière et Esprit, 1781, n° 53). La mélodie était célèbre pour sa grande simplicité musicale. Elle sera insérée par Jadin dans son *Hymne à J.-J. Rousseau* (paroles de Desorgues), exécuté lors de la panthéonisation du 20 vendémaire an III. Andrieux (suivant ses contemporains) confirme les hypothèses de la critique, qui considère les pièces anonymes des *Consolations* comme étant sans doute de Rousseau lui-même. C'est vraisemblablement l'air original qui fut joué ici.

[16] C'est ce qui caractérise la romance selon le *Dictionnaire de musique*.

[17] La famille de Vulson faisait partie des connaissances d'Isaac Rousseau dans son exil à Nyon (Pays de Vaud) dès octobre 1722.

Rousseau.

Il revient à Genève pour assister au Conseil[18].

La tante.

Nous le verrons sûrement aujourd'hui.

Jean-Jacques.

Oui : il vient souvent raisonner avec mon père des affaires publiques ; il lui demande ses avis.

Rousseau.

Il est vrai qu'il a quelque confiance en moi.

Jean-Jacques.

Et mon père me demande les miens.

Rousseau.

Je n'ai garde d'y manquer.

Jean-Jacques.

Nous conseillons le Conseil, nous.

La tante.

Je m'amuse à causer là… quand j'ai mille choses à faire… Adieu.

Rousseau.

Ah ! ma sœur, j'oubliais… Plusieurs de mes camarades doivent venir déjeuner avec moi.

La tante.

Oui, oui, je sais.

Jean-Jacques.

Et mon cousin Bernard sera aussi des nôtres. Je l'attends ce matin.

La tante, *à Rousseau*.

Le bataillon de garde citoyenne que vous commandez passe en revue aujourd'hui, n'est-ce pas ? et nous avons ensuite une fête publique… Je sais, je sais (*Elle va pour sortir*.)

Jean-Jacques.

Attendez donc, ma tante. Je n'aurai donc pas de vous une petite chanson ce matin ?

La tante.

Demain, demain ; mais à condition que tu te coucheras.

Jean-Jacques.

Je vous le promets ; et vous viendrez m'éveiller avec.
(*Il chante*.)

Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau…

[18] La République de Genève possédait plusieurs « Conseils » : d'une part le Conseil Général, où siégeaient l'ensemble des « citoyens « (ou « bourgeois »), et dont les pouvoirs très limités furent l'enjeu de luttes politiques durant tout le XVIII[e] siècle ; puis trois autres Conseils contrôlés par les familles patriciennes de la ville. Le gouvernement était confié au plus restreint d'entre eux, le Petit Conseil. C'est de ce dernier « Conseil » que Vulson est membre, et auquel Rousseau père n'a pas droit de séance. Il n'est pas question du Conseil Général dans la pièce, pas plus que des droits politiques de la bourgeoisie « basse », ce qui a pour effet de renforcer encore le caractère oligarchique de la République genevoise selon Andrieux (à l'image de la France au printemps 1794 ?).

(*Il ne se souvient plus de la suite ; la tante veut aider sa mémoire, et ils chantent ensemble.*)

Sous l'ormeau ;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau.

La tante.

Tu aimes bien celle-là ?

Jean-Jacques.

Je l'aime, quand vous la chantez.

La tante, *en le caressant*.

Mon bon ami, tu me flattes.

Jean-Jacques.

Moi ! oh non, ma chère tante. Tenez, j'ai lu dans Montaigne que son père, pour lui former une humeur agréable, le faisait toujours éveiller au son de quelque instrument[19] ; mais la douce voix de ma tante vaut mieux, pour m'égayer, que tous les instruments du monde.

La tante.

La douce voix de ma tante !… Ah ! le fripon ! Baise-moi… baise-moi, tu es trop aimable. (*Elle l'embrasse et sort.*)

Jean-Jacques, *la suit en continuant la chanson*.

Un cœur s'expose
Souvent au danger,
À trop s'engager
Avec un berger ;
Et toujours l'épine est sous la rose[20].
Tircis, je n'ose, etc.

(*Ici son père l'interrompt.*)

Scène III

Rousseau, Jean-Jacques.

Rousseau.

Ah ça, Jean-Jacques, nous voilà seuls : parlons un peu raison.

Jean-Jacques.

Volontiers, mon père.

Rousseau.

Tu deviens un grand garçon

Jean-Jacques.

J'ai bientôt treize ans[21].

Rousseau.

Eh bien ! que comptes-tu faire ? quels sont tes projets pour l'avenir ?

Jean-Jacques.

Je ne sais encore… Mais je crois en vérité que je suis destiné à être un peu singulier.

---

[19] « De l'institution des enfants » (*Essais*, I, ch. XXVI).

[20] Les paroles oubliées par Rousseau – ainsi que la musique – avaient été publiées en 1789 par Barruel-Beauvert dans sa *Vie de J.-J. Rousseau*.

[21] La pièce suit scrupuleusement la chronologie de la vie de Rousseau.

Rousseau.

Je le crois aussi ; mais pour n'être pas comme tout le monde, on n'en est souvent que mieux.

Jean-Jacques.

Et puis, je voudrais… je n'ose vous le dire, mon père ; vous allez vous moquer de moi.

Rousseau.

Pourquoi donc ? ne crains rien. Parle-moi avec confiance.

Jean-Jacques.

Eh bien ! nos lectures, nos entretiens, vos excellentes leçons, tout cela me fait réfléchir… Il me semble quelquefois que ma tête fermente… C'est bien autre chose que du temps de mes sermons et de mes comédies… Il me vient quelquefois des idées… des idées qui semblent faites pour être utiles…

Rousseau.

Ah, ah ! te voilà déjà un philosophe !

Jean-Jacques.

C'est au point, vous allez rire, c'est au point que j'ai eu bien des fois des tentations de me faire imprimer[22].

Rousseau.

Je ne te conseille pas d'entreprendre encore bien de gros volumes ; mais tu pourrais hasarder de petits essais, les montrer à Vulson et à moi… par exemple dans le genre de ces lettres détachées qui paraissent depuis quelque temps dans le journal.

Jean-Jacques.

Les lettres signées, *Caton le censeur*[23] ?

Rousseau.

Justement.

Jean-Jacques.

Vous les trouvez donc bien, mon père, ces lettres-là ?

Rousseau.

Fort bien.

---

[22] On est ici en contradiction ouverte avec Rousseau, qui n'a cessé d'insister au contraire sur sa vocation tardive : « un homme qui […] eut assez de courage, d'orgueil, de fierté, de force pour résister à la démangeaison d'écrire si naturelle aux jeunes gens qui se sentent quelque talent, pour laisser mûrir vingt ans dans le silence, afin de donner plus de profondeur et poids à ses productions longtemps méditées » (*Rousseau juge de Jean-Jacques*, in *OC* I, p. 686). Voir également la lettre à A.-J. Roustan du 23 décembre 1761, publiée en 1790 dans l'édition des *Œuvres* de Neuchâtel. La presse de l'an II ne manquera pas de souligner cette entorse à la réalité, et de la condamner pour les feuilles jacobines.

[23] Andrieux s'inspire des *Cato's letters* publiées par les polémistes whigs John Trenchard et Thomas Gordon dans le *London Journal* puis le *British journal* entre 1720 et 1723, pour dénoncer la corruption et le défaut de moralité du pouvoir politique. Les textes de Gordon sont une des références implicites du *Vieux Cordelier* de Camille Desmoulins. Il n'est d'ailleurs pas exclu que les *Lettres de Caton* fassent discrètement allusion au célèbre périodique, dénoncé aux Jacobins en pluviôse an II, avant que son auteur soit incarcéré deux mois plus tard sur ordre des comités de salut public et de sûreté générale, qui n'auront pas montré la même clémence que le Petit Conseil de Genève selon Andrieux. Dans *La Fête de Jean-Jacques Rousseau*, jouée au Théâtre Louvois en octobre 1794, Dusausoir (poète de l'*Office des décades* paru au printemps de l'an II) tient pour avérée l'attribution au jeune Rousseau des *Lettres de Caton* (Paris, Dufart, an III, p. 16) Cela donne une idée de la connaissance toute relative que non seulement le public, mais aussi certains auteurs pouvaient avoir de son œuvre.

Jean-Jacques, *à part*.

Et ce Bernard qui n'arrive pas! ah, comme il m'impatiente!

Rousseau.

Je ne suis pas le seul qui les approuve. Elles font même sensation dans Genève.

Jean-Jacques.

Elles font sensation, mon père! oh! Que j'en suis bien aise…

Rousseau.

Pourquoi donc?

Jean-Jacques.

C'est que… je trouve souvent que l'auteur pense tout comme moi.

Rousseau.

Tant mieux. Ce que j'en aime, c'est qu'on voit qu'il ne cède point à une vaine démangeaison d'être auteur, mais qu'il écrit seulement pour se rendre utile, et pour dire des vérités[24].

Jean-Jacques.

Oh! oui, mon père vous le connaissez bien.

Rousseau.

Aussi est-ce un exemple que je te propose à imiter.

Jean-Jacques.

J'espère y réussir. Eh! qui peut être mieux inspiré que moi? qui peut recevoir de meilleures leçons? Si jamais je voulais écrire sur l'éducation, je n'aurais qu'à me souvenir de la mienne[25].

Rousseau.

Puissé-je faire de toi un bon citoyen.

Jean-Jacques.

Quand je voudrais peindre l'ardent amour de la patrie, toutes les vertus, je ne sortirais pas de la maison pour trouver des modèles[26].

Rousseau.

Cher enfant, ah! Cette maison devrait t'en offrir un meilleur que tu me rappelles sans cesse; tu m'entends, Jean-Jacques; parlons de ta mère[27]!

---

[24] On aura reconnu ce qui est le credo littéraire de Rousseau dès la préface de *Narcisse* (1753). Andrieux met dans la bouche du père des paroles qui rappellent la *Lettre à d'Alembert*: « Jamais vue particulière ne souilla le désir d'être utile aux autres qui m'a mis la plume à la main […] » (*OC* V, p. 120). Voir également la *Lettre à Christophe de Beaumont* (*OC* IV, pp. 965-968), très appréciée des lecteurs du XVIII[e] siècle, même quand ils sont peu favorables à Rousseau. Le terme de « démangeaison » provient de *Rousseau juge de Jean-Jacques* (*OC* I, pp. 673 et 686).

[25] Déclaration qu'on attendrait plutôt d'Émile que de Jean-Jacques. Mais c'est peut-être à lui-même que pense surtout Andrieux, puisque le passage ressemble curieusement à une remarque faite dans son discours sur l'instruction publique dans les Écoles primaires, tenu le 1[er] floréal an VII au Conseil des Cinq-Cents: « Ô mon père! quel maître tu fus pour moi et quel autre t'aurait remplacé? » (Paris, Imprimerie nationale, messidor an VII, p. 7). Andrieux y défend l'éducation domestique et s'appuie pour cela sur un passage des *Considérations sur le gouvernement de Pologne*.

[26] Voir la dédicace du *Discours sur l'origine de l'inégalité* (*OC* III, p. 117-118) et les *Confessions* (*OC* I, p. 9).

[27] Reprise presque littérale des *Confessions* (*OC* I, p. 7), tout comme dans les réplique suivantes (mais la pièce fait tenir au père de Rousseau des propos que les *Confessions* ne lui prêtent pas directement).

Jean-Jacques.

Eh bien, mon père ! Nous allons donc pleurer ?

Rousseau.

Ma chère Suzanne ! hélas ! ta naissance lui coûta la vie ; je crois la revoir en toi, sans pouvoir oublier que tu me l'as ôtée !

Jean-Jacques.

Ainsi ma naissance même a été pour vous un malheur !

Rousseau.

Rends-la moi, console-moi d'elle ; remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme : t'aimerais-je autant, si tu n'étais que mon fils ?

Jean-Jacques.

Oh mon père, quel souvenir ! Et comment puis-je vous consoler ?

Duo.

Je l'ai donc perdue en naissant,
Votre épouse, ma tendre mère ;
Mais songeons, en nous embrassant,
Qu'il me reste encore un bon père,
Qu'il vous reste encore un enfant.

Rousseau.

Ah ! je la vois : je crois, en cet instant,
Entendre encore cette voix douce et chère.

Jean-Jacques.

Que par mes soins, par mon amour constant,
Votre douleur vous semble moins amère.

Ensemble.

Oui, songeons, en nous embrassant,
Qu'il { me / te } reste encore un bon père,
Qu'il { vous / me } reste encore un bon enfant.

Rousseau.

Mon ami, je t'afflige, je me le reproche.

Jean-Jacques.

Vous reprocher de m'ouvrir votre cœur ! et avec qui donc pleureriez-vous ?

Scène iv.

Les mêmes, Bernard.

Rousseau.

Ah ! Voici ton cousin Bernard[28]. Bonjour, mon ami.

Bernard.

Bonjour, mon oncle. Mon père et ma mère vous font bien des amitiés. Bonjour, Jean-Jacques.

---

[28] Abraham Bernard, fils de l'oncle maternel de Rousseau et dont les *Confessions* racontent l'amitié étroite qui l'unit à Jean-Jacques depuis leur séjour à Bossey (1722) jusqu'à l'entrée en apprentissage du celui-ci (1725).

Jean-Jacques.

Ah ! te voilà donc à la fin ? (*Il l'emmène dans un coin.*) Dis-moi donc : ma nouvelle lettre sera-t-elle dans le journal d'aujourd'hui ? l'as-tu portée ?

Rousseau.

Vous avez des secrets à vous dire : tu lui parles bas !

Jean-Jacques.

C'est que…

Rousseau.

Allons, allons, je suis discret, je vous laisse. C'est tout simple : chacun ses affaires.

Scène v.

Bernard, Jean-Jacques.

Jean-Jacques.

Eh bien, Bernard ?

Bernard, *faisant un grand soupir*.

Ah ! mon pauvre Jean-Jacques !

Jean-Jacques.

Qu'est-ce que c'est donc ?

Bernard, *avec embarras*.

Tu sais bien, ta dernière lettre ?

Jean-Jacques.

Oui, celle *sur le pouvoir des femmes*, dont j'étais si content ?… que je t'ai donnée il y a quatre jours ?…

Bernard, *de même*.

Mon ami, d'abord je l'ai recopiée tout entière.

Jean-Jacques.

Fort bien.

Bernard.

Je suis sorti hier de bonne heure, pour aller la glisser sous la porte de l'imprimerie du journal.

Jean-Jacques.

Comme tu avais fait pour toutes les autres.

Bernard.

Je me suis levé tout exprès de bien grand matin.

Jean-Jacques.

Je t'en remercie.

Bernard.

Il n'y a pas de quoi, mon ami ; car en y allant, figure-toi que j'ai perdu ta lettre.

Jean-Jacques.

Ah Dieu ! ma lettre est perdue !

Bernard.

Hélas ! oui… il faut qu'elle soit tombée de ma poche : je n'ai jamais pu la retrouver.

Jean-Jacques.

Ah, mon Dieu ! c'est affreux ; ma meilleure lettre… tu me l'as perdue… aujourd'hui qu'il y aura du monde à déjeuner ! Le journal qu'on aurait lu pendant ce temps-là ! ah, mon Dieu !… mon Dieu ! Il faut que tu sois bien maladroit, toujours !…

Rousseau et son ami Bâcle.
Lithographie de Gavarni (1838).
Cliché Fréd. Boissonnas.

« Rousseau et son ami Bâcle », lithographie de Gavarni (1838), cliché Fréd. Boissonas. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

Bernard.

Est-ce que c'est ma faute, donc ?

Jean-Jacques.

Sûrement, c'est votre faute : allez, vous vous en souviendrez, Monsieur, et moi aussi. Vous n'êtes plus mon ami, nous sommes brouillés[29] ; c'est fini ; tout à fait brouillés.

Bernard.

Ah ! Jean-Jacques, pouvez-vous me parler ainsi ? cela vous est égal de me faire de la peine !

Jean-Jacques.

Ah ! Malheureux, qu'ai-je fait ? j'ai blessé le cœur de mon ami !

Bernard.

Oui, sûrement ; c'est bien mal à vous !…

Jean-Jacques.

Que je suis fâché, mon cher Bernard ! Viens ; embrasse-moi. Ce n'est pas ta faute, n'est-ce pas ? Non. Eh bien ! tout est dit ; je te pardonne. Ne pleure donc pas ; je te dis que je te pardonne.

Bernard.

En ce cas-là, je te pardonne aussi.

Jean-Jacques.

Je m'en soucie bien, de cette malheureuse lettre !… Elle a été cause que je t'ai affligé… Je voudrais ne jamais l'avoir écrite.

Bernard.

Ah ! Jean-Jacques, je te reconnais ; tu es un bon garçon, va[30].

Jean-Jacques.

Ah ça, tu n'es plus fâché ?

Bernard.

Embrassons-nous encore une fois.

Jean-Jacques.

De tout mon cœur.

Bernard.

Ce qui m'a troublé tantôt, c'est que j'ai cru voir le filleul de Masseron, du greffier de la ville, chez qui je vais travailler…

Jean-Jacques.

Cet imbécile de Barnabas[31] ?

Bernard.

Oui ; il m'a semblé qu'il me suivait, qu'il m'épiait…

Jean-Jacques.

Bon ! Est-ce qu'on soupçonnerait ?… Chut, mon ami ; voici Masseron lui-même. Que vient-il faire ici ?

---

[29] Allusion malicieuse aux nombreuses amitiés brusquement rompues par Rousseau dans la seconde partie de sa vie ?

[30] La phrase semble faire écho à celle de Marion au livre II des *Confessions* : « Ah Rousseau ! Je vous croyais un bon caractère. » (*OC* I, p. 85).

[31] Le filleul de Masseron est une invention de la pièce. Son prénom est peut-être inspiré du surnom de *Barnâ Bredanna* donné au cousin Bernard par les enfants de Bossey selon les *Confessions*.

Scène vi.

Masseron, Barnabas, Jean-Jacques.

Masseron, *à Jean-Jacques*.

Ah ! vous voilà, petit mauvais sujet ? Je suis bien aise de vous rencontrer.

Jean-Jacques.

Je ne pourrais pas vous en dire autant.

Masseron.

Vous souvenez-vous de votre équipée d'avant-hier ?

Jean-Jacques.

Quelle équipée ?

Masseron.

N'avez-vous pas battu mon filleul ?

Jean-Jacques.

Pourquoi votre filleul s'avise-t-il de maltraiter deux pauvres petits orphelins de huit ans ? Ce sont les enfants d'un brave homme, qui a été compagnon chez mon père ; ce sont mes amis ; et quand ils ne le seraient pas, une injustice me révolte, et je prends toujours le parti de l'opprimé[32]. Voilà comme je suis, moi.

Masseron.

Oui ! Et voilà comme vous êtes reconnaissant envers moi !… Petit ingrat !

Jean-Jacques.

Reconnaissant envers vous ? et de quoi donc ?

Masseron.

Votre oncle Bernard ne vous avait-il pas placé chez moi, avec son fils[33], pour vous former ? N'êtes-vous pas venu pendant quinze jours travailler dans mon étude ?

Jean-Jacques.

Oui : ils m'ont semblé bien longs, et ne m'ont pas servi de grand-chose.

Masseron.

Je le crois bien ; quand on n'a pas plus d'intelligence que vous, pas plus de disposition. On m'avait dit que vous saviez, que vous saviez… Qu'est-ce que vous savez ?

Jean-Jacques.

Pas encore beaucoup de choses. Mais cela viendra, peut-être.

Masseron.

Non, cela ne viendra pas. J'ai tiré bien des horoscopes dans ma vie, et je ne m'y suis jamais trompé. Je jurerais que vous ne ferez jamais rien, mon ami. Je l'ai dit à votre père. Il faut vous donner un métier…

Jean-Jacques.

Un métier ? Sûrement : j'y compte bien.

Masseron.

Qui n'exige qu'un travail de main ; faire de vous, un ouvrier, un horloger.

---

[32] « […] Mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retombait sur moi. » (*Confessions*, *OC* I, p. 20). On sait que Rousseau fait remonter cette sensibilité à l'épisode du peigne cassé. Dans les *Confessions*, il raconte ses bagarres pour défendre Bernard moqué par les enfants du voisinage.

[33] Inexact d'après les *Confessions*.

Jean-Jacques.

Très volontiers. Je fournirai à mes concitoyens de quoi connaître les heures. Cela vaut mieux que de leur en faire passer de mauvaises. Qu'en dites-vous ?

Masseron.

Vous n'aurez pas d'esprit ; à la bonne heure : mais je prierai vos parents de veiller un peu mieux à vous former le caractère ; et quant à vos petits protégés, qui ne valent pas mieux que vous, j'irai parler à leur mère, de façon qu'ils seront corrigés d'importance ; je vous en donne bien ma parole.

Jean-Jacques.

Si vous osez commettre cette atrocité !

Bernard.

Ah ! vous n'en ferez rien : vous avez trop bon cœur pour cela. Si vous saviez comme les pauvres petits sont à plaindre ! Leur mère manque d'ouvrage. Ils sont dans un grenier, sans feu et sans pain… Je les ai vus ce matin. La mère et les enfants pleuraient. Cela vous aurait arraché l'âme !

Masseron.

Certainement ; comme je suis très sensible…

Jean-Jacques.

Allons-les voir… mes pauvres petits amis… allons les secourir… Heureusement j'ai reçu hier ma semaine… Voilà cinq florins[34].

Bernard.

Moi, je n'ai rien du tout ; mais tu vas me prêter ?

Jean-Jacques.

Est-ce qu'il me reste quelque chose, donc ?

Bernard, *bas à Jean-Jacques*.

Demandons à Masseron, lui qui est si riche.

Jean-Jacques.

Je te réponds qu'il ne donnera rien.

Bernard.

Que sait-on ? essayons toujours.

Jean-Jacques.

Je le veux bien. Aide-moi.

Trio.

(Jean-Jacques prend le chapeau sur la tête de Bernard, jette dedans l'argent qu'il veut donner, et vient quêter Masseron en lui tendant le chapeau.)

Bernard *et* Jean-Jacques.

Bon citoyen, n'auriez-vous rien
Pour des enfants dans l'indigence ?
Nous implorons votre assistance ;
Ah ! faites-leur un peu de bien.

[34] Dès la mort de Rousseau, le bruit de sa générosité discrète à l'égard des humbles s'était répandu dans l'opinion, alimenté par le marquis de Girardin. Il allait contrebalancer durablement l'image du provocateur et du misanthrope. Bouilly lui donne une place centrale dans *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, joué avec succès à la Comédie-Italienne de décembre 1790 à mai 1791. Andrieux se souvient peut-être aussi de la *Neuvième Promenade*.

Masseron.
Certes, je suis bon citoyen,
J'aime à secourir l'indigence ;
Qu'ils comptent sur mon assistance ;
Je leur ferai beaucoup de bien.

Jean-Jacques *et* Bernard.
On vous connaît un cœur sensible.

Masseron.
On me connaît un cœur sensible.

Jean-Jacques *et* Bernard.
Les malheureux éprouvent vos bienfaits.

Masseron.
On ne sait pas tout le bien que je fais.

Jean-Jacques *et* Bernard.
Et vous leur donnez l'impossible.

Masseron.
Je donne quand il m'est possible.

Jean-Jacques *et* Bernard, *à part*.
S'il donne, il va bien nous tromper !
Voudrait-il être humain une fois en sa vie !

Masseron, *à part*.
Ô ciel ! comment leur échapper ?
Perdre ainsi mon argent ? je n'en ai nulle envie.

Bernard *et* Jacques.
Bon citoyen, etc.

Masseron.
Certes, je suis, etc.

Masseron.
Oui, je le sais, la bienfaisance
Porte avec soi sa récompense.
Cette vertu me sert de loi.
Des pauvres je suis la ressource.
Mes bons amis comptez sur moi ;
Mais j'ai chez moi laissé ma bourse.

Bernard *et* Jacques.
Cœur généreux ! bon citoyen !
(haut)
Il ne ment pas ; c'est qu'il n'a rien.

(à part)
Le vieux coquin fait l'hypocrite !
(haut)
Chez nos amis allons bien vite.
(avec ironie)
Bon citoyen, qui n'avez rien,
À ces enfants dans l'indigence,
Nous promettrons votre assistance,
Et cela leur fera grand bien.
Adieu, adieu, bon citoyen !

Masseron.
Pour m'échapper, le moyen !

Comment donner, quand on n'a [rien ?

(à part)
Petits coquins ! leur ton m'irrite.
(haut)
Chez vos amis allez bien vite.

Certes, je suis bon citoyen.
À ces enfants dans l'indigence,
Promettez bien mon assistance ;
Je leur ferai beaucoup de bien ;
Mais que donner quand on n'a rien !

Scène vii.

Masseron, *seul*.

Ils se moquent de moi, ces petits coquins-là!… mais ce n'est pas eux que je veux punir… Pour le coup, mon voisin l'horloger, je crois que je vous tiens!… Ah! vous vous mêlez d'écrire! Quand on sait quelque chose, on ajoute quelque chose. J'ai déjà répandu que vous êtes l'auteur de ces fameuses lettres!… Peut-être, en venant ici, pourrai-je acquérir quelque nouvel indice!… Et si de son côté mon Barnabas est venu à bout de ce que je lui avais recommandé?…

Scène viii.

Masseron, Bernard.

Barnabas.

Mon parrain!… mon parrain!…

Masseron.

Tu viens me chercher jusqu'ici?

Barnabas.

C'est que cela presse.

Masseron.

As-tu les manuscrits des lettres en question? Sont-ils tous de l'écriture de Bernard?

Barnabas.

Tous, comme la lettre que j'ai trouvée hier matin.

Masseron.

Il n'y a donc plus de doute; Rousseau le père est l'auteur de ces lettres; c'est lui qui emprunte la main de son neveu, pour mieux écarter les soupçons.

Barnabas.

Vous ne savez pas? L'imprimeur du journal m'a fait bien des difficultés: je lui ai demandé ces papiers-là de votre part: il a voulu savoir ce que vous en comptiez faire.

Masseron.

Eh bien! qu'as-tu répondu?

Barnabas.

Oh! je lui ai dit, moi, que vous n'en feriez pas un mauvais usage; que c'était seulement pour faire dénoncer votre voisin au Conseil, et tâcher de le perdre, si vous pouviez; mais que vous ne lui en vouliez pas du tout, malgré ça.

Masseron.

Non, sûrement; je n'ai point de haine personnelle, point de passion particulière; je n'agis que par amour du bien public.

Barnabas.

Cependant, mon parrain, vous avez été bien fâché, quand, par le moyen de son ami Vulson, qui est du Conseil, le voisin vous a fait retrancher ces nouveaux droits que vous commenciez à percevoir, quoiqu'ils ne fussent pas sur le tarif!… Oh! cela vous a fait bien de la peine!

Masseron.

À moi? point du tout. Est-ce que j'aime l'argent?

Barnabas.

Oh non! seulement vous voudriez en avoir beaucoup. Et puis quand vous avez eu tant d'envie d'être fait commandant du bataillon, que vous comptiez déjà l'être, et que c'est lui qui a été nommé, ah! je dis, c'est ça qui vous a contrarié.

Masseron.

Bon! cela m'a été fort égal. Je n'ai point de vanité.

Barnabas.

Mais vous avez de l'inclination pour le beau sexe; et quand vous avez courtisé la sœur du voisin, et que vous lui avez fait faire des propositions de mariage, qui ont été rejetées, là, du premier mot, ah! par exemple, vous ne direz pas que ce refus-là n'était pas mortifiant pour vous. Moi, je vous ai plaint de tout mon cœur.

Masseron.

Et de quoi donc? Tant pis pour eux. Ils y ont perdu plus que moi.

Barnabas.

Oh ça, c'est bien sûr! Et puis encore quand…

Masseron.

Te tairas-tu, imbécile?… As-tu ces lettres?…

Barnabas.

Oui, mon parrain.

Masseron.

Eh bien, donne-les donc.

Barnabas.

Les voilà.

Masseron.

Et celle que tu as trouvée hier matin, l'as-tu remise à l'imprimeur? Sera-t-elle dans le journal d'aujourd'hui?

Barnabas.

On me l'a bien promis.

Masseron.

Tant mieux! Plus il y en aura de publiées, plus cela fera de charges contre l'auteur.

Barnabas.

C'est ce que j'ai dit… en moi-même, parce que… c'est tout simple.

Masseron.

Les belles idées! (*Il lit les titres.*) *Sur la méthode de rendre la justice par arbitres*… Fort bien, pour anéantir les tribunaux!…

Barnabas.

Et ruiner les greffiers, mon parrain!

Masseron.

En faveur de l'adoption[35]. Comme si l'on n'avait pas toujours trop d'enfants!…

Barnabas.

À moins que ce ne soient de bons sujets et de jolis garçons comme moi.

---

[35] L'adoption est un des thèmes majeurs du débat public à la fin de l'Ancien Régime. Elle est alors perçue comme une sorte de devoir social. La Révolution donne lieu à plusieurs tentatives pour l'officialiser, sans qu'aucune n'aboutisse. Elle fournit aussi le thème de plusieurs comédies, comme *La Nourrice républicaine, ou les Plaisirs de l'adoption* de Piis ou *L'Orphelin* de Pigault-Lebrun (créé trois jours avant la pièce d'Andrieux). Mais en ce qui concerne Rousseau, il est difficile de ne pas voir ici un trait de dérision.

Masseron.

Sur les avantages du gouvernement républicain. C'est celle-là qui contenait des choses hardies!…

Barnabas.

Ah! je l'ai lue, par exemple, celle-là; et je peux bien dire que je n'en ai pas compris un mot[36].

Masseron.

Barnabas, mon fils, c'est un coup de partie, que d'avoir ces lettres-là!… Mon cousin le syndic[37] me les avait demandées… Le Conseil s'assemble aujourd'hui… voilà qui va à merveille!…

Barnabas.

L'affaire est dans le sac.

Masseron.

Allons, ne reste pas plus longtemps ici. Je ne me soucie pas qu'on t'y voie; retourne à la maison.

Barnabas.

Oui, mon parrain. Vous n'avez plus besoin de moi?

Masseron.

Non. Ne va pas non plus, en t'allant, perdre ton temps à jouer dans les bateaux sur le lac, comme tu fais toujours. Que je te trouve à l'étude en rentrant, sinon…

Barnabas.

Cela suffit, mon parrain. (*à part, en s'allant.*) Ah bien oui! à l'étude un jour de revue!… Pas si bête!…

Scène IX.

Masseron, *seul*.

Mon Barnabas est un bon garçon!… Voilà un jeune homme fait pour avancer!… Ce n'est pas un aigle… mais je sais le parti qu'on en peut tirer, et là-dessus j'ai mes principes!…

Couplets.

Mon filleul a peu de finesse;
Mais que m'importe? il me sert bien.
Je le dirige avec adresse;
Et je ne risque jamais rien.
Dans mes mains, instrument docile,
Aveuglément il m'obéit.
Voilà comme un sot est utile,
Quand on l'emploie avec esprit.

Quand chez moi, du temps de ma femme,
J'avais un clerc littérateur,
Un beau matin, la bonne dame,
Avec mon clerc, se crut auteur.

---

[36] Le *Contrat social* avait gardé jusqu'en 1789 la réputation d'un ouvrage peu accessible. Lakanal y insistera dans son rapport sur le transfert de Rousseau au Panthéon: avant la Révolution, « l'ouvrage était trop au-dessus de la commune portée des esprits, et même de la portée de ceux qui étaient et croyaient être supérieurs aux esprits vulgaires » (*Moniteur*, 2e sans-culottide an II, p. 2).

[37] Les quatre syndics étaient choisis annuellement par leurs pairs au sein des membres du Petit Conseil pour diriger l'action du gouvernement.

Ah ! des écarts de sa Minerve,
Combien mon pauvre cœur souffrit !
Mes amis, que Dieu vous préserve
De femme qui fait de l'esprit !

Vous allez, courtisant les belles,
Conteurs plaisants, gens à bons mots ;
Et vous employez auprès d'elles
Petits vers et jolis propos.
Mais malgré vos droits pour leur plaire,
Tout bas quelques femmes m'ont dit,
Qu'en amour, les sots, d'ordinaire,
Valaient au moins les gens d'esprit.

SCÈNE X.

Masseron, Rousseau père.

Rousseau.

C'est vous, mon voisin ? Vous n'avez pas vu Jean-Jacques ? Je le croyais ici.

Masseron.

Il est allé courir avec son cousin Bernard. Dieu merci, vous lui laissez faire toutes ses volontés : il s'est battu encore avant-hier contre mon filleul.

Rousseau.

Contre votre filleul qui a dix ans de plus que lui ?

Masseron.

Je venais vous en faire mes plaintes.

Rousseau.

Cela me prouve au moins qu'il n'est pas poltron, et pourvu qu'il ne cherche querelle à personne, je ne suis pas fâché qu'il se batte quelquefois.

Masseron.

Quelle éducation !… je gage qu'il est encore allé faire des siennes.

Rousseau.

Vous avez bien de la prévention contre lui ; attendons qu'il soit de retour, et vous verrez.

Masseron.

Je verrai… je vois que votre fils tourne au plus mal. C'est tous les jours quelque nouveau trait…

SCÈNE XI.

Rousseau, Masseron, la tante.

La tante.

Ah ! mon Dieu !… quel événement !… j'en suis toute tremblante… Savez-vous ce que Jean-Jacques vient de faire ?

Masseron.

Quelque sottise.

La tante.

Il s'est jeté dans l'eau ; il a manqué de périr, pour retirer un grand imbécile qui se noyait sans lui !…

Masseron.

Qui donc ?

La tante.

Qui ? votre Barnabas, votre aimable filleul.

Masseron.

Mon Barnabas !

La tante.

Oui, avec qui il s'est battu avant-hier ; et aujourd'hui il lui sauve la vie, en exposant la sienne.

Rousseau.

Mais enfin, est-il hors de danger ?

La tante.

Je n'en sais rien ; quelqu'un qui l'a vu se jeter, est venu bien vite nous avertir… il faudrait aller…

Rousseau.

Rassurez-vous, ma sœur.

La tante.

Ce pauvre enfant ! s'il lui était arrivé ! Je n'ai pas une goutte de sang dans les veines. (*L'apercevant.)* Ah ! le voilà. *(Elle court l'embrasser.*)

Scène xii.

Les mêmes, Jean-Jacques *en chemise, mouillé de la tête aux pieds*, Bernard *portant l'habit de son cousin sur son bras, et tous deux riant de tout leur cœur.*

Bernard et Jean-Jacques, *riant*.

Ha, ha, ha !

Rousseau.

Mon fils, à quel péril tu t'es exposé !

Jean-Jacques.

Il le fallait bien : sans cela, ce pauvre Barnabas était noyé. Bernard m'a aidé.

Bernard.

Du mieux que j'ai pu.

Masseron.

Mon filleul était tombé dans le lac !

Bernard.

Oui, de dessus les bateaux…

Masseron.

L'imbécile ! Je lui avais bien défendu d'y aller.

Bernard.

Et dans un endroit très profond, très dangereux…

Masseron.

Et encore, il avait son bel habit cannelle !

Bernard.

Où il a péri deux hommes il y a huit jours…

Masseron.

Un habit tout neuf que je n'avais porté que trois ans !

Bernard.

Grâce à Dieu, nous l'avons sauvé…

Masseron.

C'est un habit perdu! Je vais pourtant voir s'il n'y aurait pas de remède… Ah! C'est une affaire finie… c'est un habit perdu. *(Il sort.)*

Scène xiii.

Rousseau, la tante, Jean-Jacques, Bernard.

La tante, *à Jean-Jacques*.

Viens donc te changer bien vite; ne te refroidis pas davantage.

Jean-Jacques, *à Bernard*.

Ah, mon Dieu! l'accident de Barnabas nous a empêché d'aller… tu as les cinq florins?

Bernard.

Oui.

Jean-Jacques.

Va donc les porter à ces pauvres enfants.

Bernard.

J'y cours tout de suite.

Jean-Jacques.

Et tu reviendras déjeuner avec nous?

Bernard.

Je n'y manquerai pas. *(Il sort.)*

La tante, *à Jean-Jacques*.

Eh bien! viendras-tu? je vais t'allumer du feu.

Rousseau.

Va avec ta tante, dépêche-toi.

Jean-Jacques.

Allons, allons… je vais revenir, mon père; il est sûr que, comme cela, je commence à n'avoir pas trop chaud.

La tante.

Viens donc… Il y a de quoi gagner un rhume affreux.

Jean-Jacques.

Non, non, ma tante. Un service qu'on a rendu ne fait jamais de mal.

Scène xiv.

Rousseau, *seul*.

Rousseau.

Mes camarades ne tarderont sans doute guère à venir… Après le déjeuner nous partirons d'ici tous ensemble pour la revue… Mais voici notre ami Vulson.

Scène xv.

Rousseau, Vulson.

Vulson.

Eh, bonjour!… que je suis aise de vous revoir!… Si je ne suis pas venu plus tôt vous embrasser, c'est que je vous servais ailleurs. Je m'occupais de vous, mon ami.

Rousseau.

De moi ?

Vulson.

De vous-même. Cela est fort important.

Rousseau.

Qu'y a-t-il donc ?

Vulson.

D'abord, mon ami, n'ai-je pas à me plaindre de votre discrétion avec moi ? Ne m'avez-vous pas caché quelque chose ?

Rousseau.

Je ne vous entends point.

Vulson.

Je vais m'expliquer mieux. Les *Lettres de Caton le censeur* vont être dénoncées au Conseil aujourd'hui.

Rousseau.

Et sous quel prétexte ? Toutes ces lettres sont écrites dans les meilleurs principes.

Vulson.

Vous les défendez ? Je pense comme vous. Cependant je vous avouerai que je ne suis pas tout tranquille pour l'auteur. On lui reproche des paradoxes, du goût pour les innovations.

Rousseau.

L'excellent reproche ! celui de tous les gens à vieux préjugés. Quand il y a des abus, il faut bien innover, pour les détruire.

Vulson.

Oui, mais il y a des fripons intéressés à les maintenir ; il y a des sots que les fripons entraînent, qu'ils égarent !… Cette affaire peut avoir des suites très graves : je les crains beaucoup.

Rousseau.

Cela serait affreux.

Vulson.

Il y a, entre autres, la lettre *sur les avantage du gouvernement républicain*, qu'on a remarquée ; certaines gens disent qu'elle déplaira peut-être aux puissances étrangères, aux rois nos voisins[38] !…

Rousseau.

Eh bien ! parmi nos concitoyens, quels sont les lâches qui craignent de déplaire à des tyrans ? Serions-nous vraiment des hommes libres, si nous n'osions nous glorifier de l'être ?

Vulson.

Vous avez raison. Je viens de voir l'imprimeur du journal ; et il m'a assuré que tous les manuscrits de ces lettres étaient de l'écriture de votre neveu, du jeune Bernard.

Rousseau.

De mon neveu ?

Vulson.

À présent, vous voyez mes soupçons se sont portés sur vous : je vous en ai cru l'auteur.

Rousseau.

Non, ce n'est pas moi.

[38] Allusion transparente à la situation de la France révolutionnaire face aux monarchies européennes.

Vulson.

Vous me l'assurez ?

Rousseau.

Si je publiais mes idées, quelles qu'elles fussent, j'aurais le courage de signer pour en répondre[39].

Vulson.

Je me suis donc trompé Mais en ce cas, serait-ce ?… Eh mais… écoutez donc… il me vient une idée. Si c'était votre fils ?

Rousseau.

Mon fils ! Vous le croiriez capable !…

Vulson.

Mon ami, il y a longtemps que je l'ai jugé. Cet enfant fera parler de lui. Il est fait pour aller très loin.

Rousseau.

Vous m'enchantez ; je suis son père, je crois volontiers le bien qu'on m'en dit. Mais à son âge, des lettres comme celles-là !…

Vulson.

Je veux m'en éclaircir ; je l'entends qui vient… Puisqu'il vous en a fait un mystère, votre présence le gênerait peut-être : retirez-vous, et laissez-moi faire.

(Jean-Jacques entre, Rousseau se retire lentement, les yeux attachés sur son fils.)

Scène xvi.

Vulson, Jean-Jacques.

Vulson.

Eh, bonjour, mon cher Jean-Jacques ! Viens donc m'embrasser.

Jean-Jacques.

Ah ! c'est vous ? Où est-elle ? où est Sophie ?

Vulson.

Elle est restée à Lausanne, encore pour quelques jours.

Jean-Jacques.

Ah Dieu ! pour quelques jours ! J'en mourrai.

Vulson.

Ce serait dommage. Mais dis-moi donc un peu des nouvelles de Genève ?

Jean-Jacques.

Parlons plutôt de Sophie !…

Vulson.

A-t-il paru quelques *Lettres de Caton le censeur,* pendant mon absence ?

Jean-Jacques.

Non. Pense-t-elle à moi ? m'aime-t-elle encore ?

Vulson.

Oui. Ces lettres font toujours du bruit dans la ville ?

Jean-Jacques.

Mais assez.

---

[39] Voir notamment la V[e] des *Lettres écrites de la montagne* (*OC* III, pp. 792-793).

Vulson.
Celui qui les écrit a des idées, du talent…

Jean-Jacques.
Croyez-vous ? (*à part.*) Où veut-il en venir ?

Vulson.
Je suis surpris qu'il s'obstine à garder l'anonyme.

Jean-Jacques.
Il a peut-être ses raisons.

Duo.

Vulson.
Ah ! que ne puis-je le connaître !

Jean-Jacques, *à part*.
Tenons-nous bien ; soyons prudent.

Vulson.
Je lui ferais mon compliment.

Jean-Jacques.
Cet auteur-là, quel qu'il puisse être,

Vulson, *à part*.
Il parlera ; c'est un enfant.

Jean-Jacques.
Serait flatté, bien sûrement.

Vulson.
On a grand plaisir à lire
Les lettres du sage Caton.

Jean-Jacques.
On est bien bon.

Vulson.
Dans ses écrits toujours respire
Une aimable et douce raison.

Jean-Jacques.
Ah ! c'est selon.

Vulson.
Partout on en parle de même.

Jean-Jacques.
Partout l'indulgence est extrême.

Vulson.
On ne dit pas quel est son nom ?

Jean-Jacques.
On ne dit pas quel est son nom.

Vulson.
Quoi ! tout de bon ?

Jean-Jacques.
Oh ! tout de bon.

Ensemble.

Vulson.
L'éloge ici ne peut rien faire ;
Il est modeste, il sait se taire :
Essayons un autre moyen.

Jean-Jacques, *à part.*
Contraignons-nous, sachons nous [taire.
Contraignons-nous ; il a beau faire,
Non, non, non, il ne saura rien.

Vulson.
Il est pourtant plus d'un critique
Qui n'en est pas très satisfait.

Jean-Jacques.
Que dites-vous ?

Vulson.
Oui, je m'en explique.
Le style à bien des gens déplaît.

Jean-Jacques.
D'habiles gens ?

Vulson.
Plus d'une phrase
Qu'on m'a citée, a des défauts.

Jean-Jacques.
Et quels défauts ?

Vulson.
Un peu d'emphase ;
Souvent un tour obscur et faux[40].

Jean-Jacques.
Citez-les donc ; quels sont ces mots,
Qui, selon vous, doivent déplaire ?
Citez, voyons ; de ses travaux,
Pour un auteur, le beau salaire !

Vulson.
(en parlant.)
Ne te fâche pas, mon ami, ne te fâche pas.
S'il faut juger par ta colère,

Jean-Jacques.
Je n'en ai point, je vous le dis.

Vulson.
L'auteur est fort de tes amis.

Vulson, *à part.*
Voilà l'auteur, la chose est claire.
Pour m'échapper, il a beau faire :
Voilà l'auteur, je le vois bien.

Jean-Jacques, *à part.*
Je suis content, j'ai su me taire.
Mon ami, vous avez beau faire,
Non, non, non, vous ne saurez rien.

[40] Comme les ouvrages de Rousseau selon leurs détracteurs ?

Vulson.

Allons, je ne t'en demande pas davantage. Adieu, mon ami. (*Il va pour sortir, et revient.*) J'aurais été charmé de nommer l'auteur à Sophie : cela lui aurait fait grand plaisir !…

Jean-Jacques, *vivement*.

Vous croyez ?

Vulson.

C'est qu'elle en parle continuellement, de ces lettres. C'est qu'elle en est folle… Je suis sûr qu'elle aimerait beaucoup celui qui les écrit.

Jean-Jacques, *plus vivement*.

Et elle ne sait pas ?… (*se reprenant.*) Qu'allais-je faire ?

Vulson.

J'en étais sûr. Tâchons d'aller prévenir le danger. (*Haut.*) Adieu, Jean-Jacques. Je suis comme ma fille, moi ; j'aime beaucoup cet auteur-là, je l'aime beaucoup.

Scène xvii.

Jean-Jacques, *seul*.

Me serais-je trahi ? Oh ! non. Faisons toujours en sorte de n'être pas soupçonné… On trouverait mauvais peut-être qu'un enfant osât dire son avis sur des matières sérieuses, ou l'on ne daignerait pas y faire attention. Quand la prévention s'en mêle !… Ah ! finissons de noter ce motif qui m'est venu. Cela fera une marche superbe pour notre régiment[41] !… (*Il va écrire à une table.*) N'ai-je pas raison d'être fou de musique ? Les anciens, les Grecs que j'aime tant, connaissaient tout le pouvoir de cet art divin[42] !… Toutes les Républiques n'ont-elle pas leurs airs favoris, que les citoyens n'entendent jamais sans tressaillir, et qu'ils se plaisent à chanter ensemble pour confondre leurs voix et leurs cœurs dans le sentiment de l'amour de la Patrie ? Une musique militaire double le courage et la force des soldats ! Avec une marche comme celle-là, on gagnerait une bataille[43] !…

(Pendant ce monologue, la tante va et vient, et prépare le déjeuner dans le fond du théâtre.)

---

[41] Rousseau s'intéresse à l'effet musical des marches militaires, qui illustre le pouvoir moral *a minima* de la musique (voir les articles « Fanfares » et « Marche » du *Dictionnaire de musique*, ainsi que le court texte intitulé « Sur la musique militaire », qui est accompagné d'airs de sa composition). Les *Confessions* témoignent du goût qui l'avait saisi à Turin pour les instruments de la garde du Palais royal (*OC* I, p. 71). Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau décrit sa sensibilité d'enfant à un « certain esprit martial » des fêtes genevoises, « convenable à des hommes libres » (*OC* V, p. 123). La musique des régiments français connaît un important renouveau à la fin du XVIII[e] siècle, dont Mercier vante l'effet sur la nation dans son *Tableau de Paris* (« Musique des gardes françaises »). C'est un air militaire qui accompagne la fête donnée en l'honneur de Rousseau par la municipalité de Montmorency le 25 septembre 1791 (*Chronique de Paris*, 27 septembre 1791).

[42] Voir l'article « Musique » du *Dictionnaire de musique*.

[43] La musique a conquis une place de premier plan dans les cérémonies révolutionnaires, qui s'est encore renforcée en l'an II sous l'effet du climat de guerre. Dès les victoires de l'automne 1792, l'euphorie populaire a vanté le rôle que l'« hymne à la liberté » (*La Marseillaise*) y avait joué. Le 28 floréal, un concours musical est ouvert par le Comité de salut public pour inviter à composer des pièces civiques et guerrières (Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, 1908, pp. 171-172). Dans son rapport sur l'École de Mars fait à la Convention le 13 prairial an II,

Scène xviii.

Jean-Jacques *écrivant*, Masseron, Rousseau père *en uniforme*, Saint-Laurent *et quatre autres officiers*, la tante.

Rousseau père, *aux officiers*.

Entrez, mes amis, nous vous attendions. (*À Masseron.*) Masseron, vous ne restez pas à déjeuner avec nous, n'est-ce pas ?

Masseron.

Puisque vous le voulez absolument, je resterai.

Rousseau, *à la tante qui arrange la table dans le fond du théâtre*.

Allons, ma sœur, le déjeuner ?

La tante.

Venez m'aider à porter la table.

Rousseau.

J'y vais.

(Jean-Jacques quitte la table où il écrivait, et salue les officiers.)

Saint-Laurent.

Oh ça, Jean-Jacques, c'est ce soir que nous te verrons faire l'exercice, manœuvrer ?… Tu te souviendras bien de mes leçons ! un jour de revue !

Jean-Jacques.

Oh ! je m'en souviendrai encore mieux un jour de combat.

Masseron, *à part*.

Revenir et rester déjeuner avec eux, c'est le moyen de n'être pas soupçonné !…

(Pendant ces derniers mots, Rousseau et la tante ont apporté la table toute dressée. Il y a un déjeuner, une cafetière, un réchaud allumé, etc.)

Rousseau.

Ah ça, mes amis, sans cérémonie. Que chacun s'approche de la table, et prenne ce qui lui convient.

(Les hommes entourent la table et déjeunent debout. La tante s'assied et fait mettre Jean-Jacques auprès d'elle : elle lui verse du café.)

Jean-Jacques.

Ce pauvre Bernard qui n'arrive pas !

La tante.

Apparemment, ses parents l'auront retenu.

Barère déclarera qu'exécutée pour les jeunes recrues, « la musique efféminée et muscadine de nos cités, secouant le joug des théâtres, et dirigée par une philosophie républicaine, redeviendra une des plus belles institutions politiques et remontera les âmes au ton d'énergie et de grandeur qui convient à des hommes libres » (*Moniteur*, 15 prairial an II, p. 6). Peut-être Andrieux connaissait-il déjà le *Chant du départ* de Marie-Joseph Chénier (dont il deviendra l'ami) et Étienne-Nicolas Méhul, écrit au printemps 1794 mais rendu public seulement au début de l'été. Il publiera lui-même un *Hymne guerrier et patriotique* sur une « musique à faire » (*Décade*, 30 messidor an II) et des *Stances patriotiques pour la fête des jeunes Bara et Viala* (*Décade*, 30 thermidor an II).

Rousseau.

Mes camarades, avec quel plaisir je vous réunis chez moi !

Saint-Laurent.

Nous y venons de même, mon commandant.

Rousseau.

Ma nomination n'a pas plu à tout le monde. Je sais qu'elle m'a fait des ennemis.

Masseron.

Ah ! point du tout, mon voisin, point du tout.

Rousseau.

Mais s'il se présentait quelque danger, si l'occasion s'offrait d'exposer sa vie pour notre liberté, vous me verriez alors justifier votre choix, et être une fois jaloux de mon grade, pour marcher à votre tête, et donner le premier mon sang à la patrie.

Saint-Laurent.

Nous vous envierions tous ce bonheur-là.

Jean-Jacques.

S'il pouvait s'élever un tyran, si quelqu'ambitieux tentait de nous asservir, croyez-moi, mes amis, voici la main qui le punirait[44]. Savez-vous l'histoire de *Mucius Scaevola* ? Il voulut poignarder un tyran, et pour punir sa main de s'être trompée[45], il la brûla sur un brasier ardent. Je ferais comme lui ; je brûlerais la mienne, si elle pouvait balancer. Oui, je la brûlerais sous vos yeux !…

(Il se lève avec vivacité, et porte sa main au-dessus de réchaud enflammé[46]*.)*

La tante, *retirant le réchaud avec effroi*.

Ah, Dieu ! prends donc garde ! il y a du feu !…

Jean-Jacques.

Je le dis du fond du cœur. Je passerais au milieu des flammes, je m'y précipiterais avec plaisir, comme Décius dans le gouffre[47], si ma mort pouvait être utile à la République[48].

Saint-Laurent.

Nous pensons tous de même ici.

Tous les officiers *ensemble et avec force*.

Oui, tous de même.

Masseron, *après les autres, et froidement*.

Certainement, nous pensons tous de même.

Saint-Laurent, *tirant un journal de sa poche*.

À propos, j'ai là un journal : voulez-vous le parcourir ?

---

[44] Le *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier fut interdit en floréal an II pour avoir traité ce thème, dans lequel Robespierre se serait reconnu.

[45] Andrieux emprunte ce détail – qui ne figure pas chez Plutarque – à la dernière scène d'une tragédie créée en juillet 1793 au Théâtre de la République, *Mutius Scoevola* de Luce de Lancival.

[46] La scène décalque un épisode des *Confessions* (*OC* I, p. 8), dont le ton est burlesque (Andrieux en conserve une trace dans la réaction de la tante).

[47] Général romain du v^e^ siècle av. J.-C. qui se sacrifia pour la victoire de ses troupes.

[48] L'héroïsme du personnage rappelle celui des deux jeunes martyrs de la République, Bara et Viala (tous deux du même âge que Jean-Jacques), que la Convention décidera de panthéoniser le 23 messidor an II, cérémonie pour laquelle Andrieux – on l'a dit – avait composé des *Stances patriotiques* (voir plus haut). Plusieurs pièces et opéras-comiques leur seront consacrés au cours de l'été 1794.

Jean-Jacques, *à part*.

Quel dommage que ma lettre soit perdue!

Saint-Laurent.

Il y a aujourd'hui une lettre de *Caton le censeur*.

Jean-Jacques, *vivement*.

Que dis-tu? Cela ne se peut pas!

Saint-Laurent

Si fait, je t'assure. C'est une lettre *sur le pouvoir des femmes*.

Jean-Jacques, *sautant de sa place*.

Est-il possible? (*Il arrache la feuille à Saint-Laurent.*) Oui, c'est cela!… (*Il embrasse Saint-Laurent.*) Que tu es aimable d'y avoir pensé! que je te remercie!…

Saint-Laurent.

En vérité, il est un peu fou!

Rousseau, *à part*.

Vulson avait raison. (*Haut.*) Mon fils a un goût particulier pour ces lettres-là…

Jean-Jacques.

Mais mon père, vous m'avez dit tantôt vous-même que vous en étiez content.

Rousseau.

Et cela t'a fait plaisir. Mais voyons, il faut juger celle-ci. Allons, fais-nous en la lecture[49].

Jean-Jacques.

Volontiers, mon père. (*Il lit.*) « Le grand âge où je suis parvenu, et la gravité de mon caractère. » (*Il s'interrompt.*) C'est Caton le censeur qui parle.

Rousseau.

Cela s'entend.

Jean-Jacques *reprend*.

« Et la gravité de mon caractère, me permettent de parler d'amour et de galanterie d'une manière très désintéressée. Ainsi, mes aimables concitoyennes doivent me croire. Je les avertirai donc, d'après ma longue expérience, et les réflexions de toute ma vie, de ne pas se méprendre à un vain éclat, de ne pas croire que les femmes règnent véritablement là où elles se montrent beaucoup et où elles paraissent tout faire. »[50]

(Masseron se mouche avec bruit pour le plaisir d'interrompre.)

Jean-Jacques.

Paix donc. Comment voulez-vous qu'on entende? (*Il reprend la lecture.*) « Que dans les monarchies, ces pays de luxe, d'intrigues et de corruption, les femmes pensent donner le ton, parce qu'elles traînent à leur suite quelques oisifs adorateurs, qui, dans le fond, se moquent d'elles. Dans une République, plus elles vivront retirées, plus elles seront res-

[49] La scène fait penser aux discours décadaires souvent lus par des enfants dans les assemblées de section au cours de l'an II. Ainsi celui prononcé le 20 ventôse par « le jeune Comminge, âgé de 10 ans » dans le Temple de la Raison de la section de la Montagne, ou celui du « jeune Poupardin, âgé de huit ans » au même endroit le 30 ventôse (*Office des décades, ou Discours, hymnes et prières en usage dans les Temples de la Raison, par les c. Chénier, Dusausoir, &c. Seconde édition*, Paris, Dupart et Langlois fils, an II, pp. 26 *bis*-34 et 36-40).

[50] Rousseau développe des idées similaires dans la dédicace du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, la *Lettre à d'Alembert* et le livre V de l'*Émile*, dont la pièce offre des quasi-citations.

pectées. Je leur promets des amants passionnés, des époux fidèles, des enfants soumis. Elles exerceront le véritable empire qui convient à leur sexe, celui de la modestie et de la vertu. »[51]

Saint-Laurent.

Il a raison.

Rousseau.

Ah ! tout à fait.

Jean-Jacques, *à son père, d'un ton à demi-modeste*.

Trouvez-vous qu'il ait raison ?

Masseron.

Raison, si vous voulez… Mais, ces belles leçons-là ne serviront pas de grand-chose !

Jean-Jacques.

Et pourquoi ne serviraient-elles pas ? Ces principes sont-ils faux, mal exprimés ? ou croyez-vous que nos concitoyens ne soient pas en état de les entendre ? J'en ai meilleure opinion, moi !

Masseron.

Toutes ces lettres-là peuvent plaire à certaines personnes, mais je ne voudrais pas les avoir faites.

Saint-Laurent.

Mon Dieu ! n'ayez pas peur. Personne ne vous en soupçonnera.

Masseron.

On peut bien dire ce qu'on pense, peut-être ?

Jean-Jacques.

Oui, quand on pense, mais vous !…

Rousseau.

Allons, Jean-Jacques, ne te fâche pas ; la lettre est fort bien : continue.

---

[51] On peut se demander pourquoi Andrieux a choisi de souligner un aspect de l'œuvre de Rousseau qui n'était pas l'un des plus « révolutionnaires » (Mary Wollstonecraft le réfute en 1792 dans *A Vindication of the Rights of Women*, immédiatement traduit en français). C'est qu'elle rejoignait, à des degrés divers, l'opinion d'une grande partie des adversaires de l'Ancien Régime. En 1798, Boucher-Laricharderie, ex-juge au Tribunal de cassation (auquel Andrieux sera nommé en janvier 1795), se félicitera que la Révolution ait mis fin à l'emprise de la frivolité féminine sur la société : « À l'égard des républicains, singulièrement pénétrés, comme ils l'étaient, des excellents principes répandus dans les ouvrages de Rousseau, celui de tous les philosophes qui a le plus étudié et le mieux connu les femmes, ils s'étaient convaincus comme lui qu'elles sortent de leur destination naturelle lorsque, suivant son énergique expression, *elles se font hommes* ; qu'elles doivent borner leurs connaissances et l'exercice même de leurs talents à tout ce qui peut les constituer bonnes mères de famille et excellentes épouses […]. » (*De l'influence de la Révolution française sur le caractère national*, Paris, Du Pont *et al.*, an VI, p. 48). Peut-être la « lettre » de Jean-Jacques vise-t-elle aussi le rôle pris par les femmes dans la vie publique depuis le début de la Révolution. Les Jacobins lui avaient asséné un coup fatal avec le décret du 9 brumaire an II, qui interdisait les clubs féminins. Un recueil de textes décadaires prononcés entre germinal et prairial an II (*Le Culte des hommes libres, ou Discours, hymnes et prières à l'Être Suprême, par les c. Dusausoir et Dulaurent*, Paris, Dupart *et alii*, an II) contient diverses pièces qui font l'éloge de la « modestie » des républicaines. Mais il est vraisemblable qu'Andrieux ait délibérément forcé le trait (dans une intention satirique ?), d'autant que les propos sont attribués à un enfant de douze ans, certes « d'après [une] longue expérience, et les réflexions de toute [une] vie ».

Saint-Laurent.

Mais voici Bernard.

Jean-Jacques.

Comme il a l'air effrayé!…

Rousseau.

Effrayé! Pourquoi donc?

Masseron, *à part*.

Bon! Voilà sûrement ce que j'attendais! Nous allons voir, nous allons voir.

Scène xix.

Les mêmes, Bernard *tout hors d'haleine.*

Morceau d'ensemble.

Bernard.

Mon oncle! mes amis!… à peine je respire!

Tous.

Ciel!… qu'a-t-il donc? à peine s'il respire.

Bernard.

J'ai couru, je viens vous dire…

Tous.

Qu'a-t-il donc?… Que veut-il dire?

Bernard, *à Rousseau*.

On dit… Je crains… Vous êtes menacé!
Dans le Conseil on vous a dénoncé…

Rousseau.

Je suis sûr de mon innocence;
La loi saura me protéger.
La loi protège l'innocence;
Je ne redoute aucun danger.

Jean-Jacques.

Mon père, je prends ta défense,
Je brave avec toi le danger.

Tous.

Mon ami, nous saurons vous défendre;
Ne craignez rien, comptez sur nous.

Masseron.

Comptez sur moi.

Les autres.

Comptez sur nous.
Des méchants nous braverons le courroux.

Saint-Laurent, *allant vers la porte*.

Voici Vulson qui vient vers nous.

Tous ensemble.

Ô ciel! que vient-il nous apprendre?
Écoutons, écoutons tous.

SCÈNE XX.

Les mêmes, Vulson.

Vulson.

Mes amis, je suis bien aise de vous trouver tous rassemblés.

Rousseau.

Pourquoi ? Apprenez-nous…

Vulson.

Je sors du Conseil ; on s'y est occupé très sérieusement des lettres de *Caton le censeur* ; elles ont été dénoncées par un de nos syndics, le cousin de Masseron.

Masseron, *toujours d'un ton hypocrite*.

Est-il possible ?

Vulson.

Après une assez longue discussion, le Conseil a voulu absolument en connaître l'auteur.

Masseron, *à Rousseau*.

Ah ! mon voisin, que je suis fâché ! Je suis sûr qu'en écrivant ces lettres, vous n'aviez pas de mauvaises intentions…

Rousseau.

Comment ?… Mais ce n'est pas moi.

Jean-Jacques.

Est-ce que l'auteur a quelque chose à craindre ?

Masseron.

Mais il y a apparence qu'il pourra bien être traité sévèrement.

Jean-Jacques.

Eh bien ! qu'on ne le cherche pas plus longtemps. S'il y a du mal à avoir écrit ces lettres, c'est moi qui en suis l'auteur.

(Tous les spectateurs, excepté Vulson et Rousseau, font un grand mouvement de surprise.)

La tante.

C'est toi !

Masseron.

Vous !

Tous les autres spectateurs.

Vous !

Jean-Jacques.

Oui, c'est moi ; il y a de l'orgueil à se vanter de ses ouvrages : il y aurait de la lâcheté à les désavouer[52].

Rousseau.

Bien, mon fils. Voilà mes espérances remplies. Jean-Jacques sera un homme.

Jean-Jacques, *à Vulson*.

J'ai résisté tantôt à vos épreuves, à l'éloge, à la critique, au nom même de Sophie ; mais quand la probité commande, au hasard de tout ce qui peut en arriver, il faut obéir.

[52] Malgré les apparences, cette phrase ne trouve pas son origine chez Rousseau (je remercie Frédéric S. Eigeldinger pour son opinion sur ce point).

Vulson.

J'étais sûr de tes sentiments. J'ai pensé comme toi. J'avais deviné ton secret, et je l'ai dit au Conseil. Je vous apporte sa décision.

Jean-Jacques.

Eh bien, qu'ordonne-t-on de moi ?

Vulson.

Vous allez tous le savoir. Mes collègues, paraissez.

SCÈNE XXI.

Les mêmes, quatre magistrats du Conseil de Genève, *dont l'un tient une couronne de chêne qu'il cache d'abord.*

Vulson *lit un papier qu'il tient à la main*.

« Jean-Jacques Rousseau, le Conseil de Genève, après avoir pris lecture de toutes les lettres que vous avez écrites sous le nom de Caton le censeur, sur différents objets d'utilité publique, déclare que si elles étaient d'un homme fait, il y donnerait une pleine et entière approbation. Mais que, écrites par vous, à votre âge, elles lui paraissent mériter un tribut particulier d'admiration et d'encouragement. » (*Il dit ce qui suit sans le lire.*) C'est par l'ordre et au nom du Conseil que nous venons vous offrir cette couronne et vous embrasser en signe de satisfaction. Nous devons aussi remercier vos parents d'avoir donné un enfant comme vous à la République.

Jean-Jacques.

Oh ! je ne puis vous répondre… laissez-moi respirer…

Rousseau, *serrant la main de Vulson, qui lui remet la délibération du Conseil.*

Mon ami !…

La tante.

Je pleure de joie.

Bernard, *sautant au col de Jean-Jacques*.

Mon cher Jean-Jacques ! (*Avec une vanité d'enfant.*) C'est pourtant moi qui les ai copiées !…

Jean-Jacques.

Ah ! si Sophie était ici !…

Rousseau.

Viens, Jean-Jacques, viens dans les bras de ton père !

Jean-Jacques, *s'y précipitant*.

Ah ! voilà ma plus douce récompense !

La tante.

Mon cher petit neveu !… Comme il écrit de belles choses !… Comme il fera honneur à sa famille !…

Saint-Laurent.

Mon écolier, permets que je t'embrasse aussi pour te féliciter.

Jean-Jacques.

De tout mon cœur, mon ami.

La tante.

Eh bien ! voisin Masseron, vous qui vous plaignez si souvent de Jean-Jacques, qu'en pensez-vous, à présent ?

Masseron.

Il est gentil!… c'est sûr. (*À part.*) Mais tout le monde paraît s'attendrir ici… (*Il tire son mouchoir et s'essuie les yeux.*)

Jean-Jacques.

Allons, voisin, faisons la paix. Voulez-vous que je vous embrasse aussi?

Masseron.

Certainement, cela me fera grand plaisir… Je suis pénétré!…

Bernard.

Ah ça, voisin, ne faites donc pas sembler de pleurer; cela vous fait faire une grimace horrible.

Vulson.

Masseron, votre cousin le syndic a dit publiquement de qui il tenait ces lettres, et qui l'avait engagé à les dénoncer…

Masseron, *un peu confus*.

Est-ce qu'il aurait dit que c'est moi, par hasard? Nous allons voir… Je m'en vais lui parler… Adieu. (*Il sort.*)

Jean-Jacques, *à Vulson*.

Mon ami, je tâcherai de mieux faire par la suite. Vous pouvez de ma part le promettre au Conseil. Ce jour m'agrandit et m'élève. Voici la fin de mon enfance; et dût un jour mon courage m'attirer des ennemis, des persécutions, je dirai la vérité aux hommes; je donnerai, s'il le faut, ma vie pour elle. *Vitam impendere vero*, c'est la devise que je choisis dès à présent; je la garderai toute ma vie, et je saurai m'en rendre digne[53]!

Bernard.

Allons, Jean-Jacques, mettre notre uniforme pour la revue, et ce soir nous nous amuserons à la fête.

Vulson.

Jean-Jacques en sera le héros. Mais voici vos voisins et vos amis qui viennent prendre part à votre joie: ils aiment tous Jean-Jacques, et viennent lui offrir un hommage qui doit lui plaire; car c'est celui du sentiment et de la fraternité[54].

Chœur[55].

Aimable enfant, qu'un tel présage
T'annonce ici de grands destins!
Qu'écrit par toi, plus d'un ouvrage,
Soit un bienfait pour les humains.

[53] Rousseau l'adopte en 1758 et écrit à ce sujet dans la *Lettre à d'Alembert*: « Voilà la devise que j'ai choisie et dont je me sens digne. » (*OC* V, p. 120).

[54] Ce seront les valeurs invoquées au cours des fêtes célébrées en l'honneur de Rousseau le 20 vendémiaire an III (11 octobre 1794) pour le transfert de ses cendres au Panthéon (voir Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution (1795-1830)*, Paris, Armand Colin, 1972, pp. 11-20, et R. Monnier, « L'apothéose du 20 vendémiaire an III. Rousseau revisité par la République », *Annales J.-J. Rousseau*, t. XLII, 1999; sur le rôle de la musique, voir J. Tiersot, *op. cit.*, pp. 203-204).

[55] La presse de prairial an II indique que le vaudeville final eut un grand succès auprès du public, qui en fit répéter plusieurs couplets.

De tes amis, de tes voisins,
Avec plaisir reçois l'hommage,
Et que ton nom soit d'âge en âge
Chéri des vrais Républicains.

(Pendant le chœur, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants offrent à Jean-Jacques des couronnes de fleurs et des bouquets. Un enfant élevé derrière lui le couronne, d'autres le caressent ; ce qui forme tableau[56]*.)*

Couplets.

Bernard.

À Rousseau voulant rendre hommage,
Nous avons fait de notre mieux ;
Mais comment l'offrir à vos yeux
Sans défigurer son image ?
Il eût fallu plus de talent,
Pour le peindre dans un autre âge ;
En lui prêtant notre langage,
Nous l'avons choisi prudemment.
Encore enfant.

Rousseau père.

C'est lui dont la raison sublime,
De l'homme apercevant les droits,
Du vrai pouvoir, des sages lois
Montra la source légitime.
Pleins de ses écrits éloquents,
Qui font abhorrer l'esclavage,
Nous aurons, par notre courage,
Commencé des destins plus grands
Pour nos enfants.

La tante.

C'est lui qui, montrant la culture
Que l'on doit à nos premiers ans,
A su ramener nos parents
Au doux instinct de la nature.
Pour prix des soins les plus touchants,
Les femmes, nourrices, et mères
Ont les caresses les plus chères,
Et les premiers embrassements
De leurs enfants.

[56] Le tableau rappelle la « fête champêtre » qui fut célébrée à Montmorency le 25 septembre 1791 (voir le compte rendu publié peu après). Mais elle annonce aussi les cortèges de la cérémonie du 20 vendémiaire an III, dont le plan aurait été établi sur les suggestions de Ginguené (voir les *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, éd. J. Guillaume, Paris, Imprimerie nationale, 1891-1907, t. V, p. 40).

Vulson.
Il voulait, changeant nos spectacles,
À la vertu les consacrer ;
Il voulait y voir célébrer
De la Liberté les miracles[57].
Nous avons fait ces changements ;
Nos théâtres, jadis frivoles,
Désormais seront des écoles
De mœurs et de bons sentiments[58]
Pour nos enfants.

Saint-Laurent.
Bien loin de la route commune,
Il sut garder sa liberté.
Il n'aima que la vérité,
Et ne voulut point la fortune.
Dans ses écrits, génie ardent,
Des vertus soutien intrépide ;
Dans le monde, simple et timide,
Il n'y paraît qu'en rougissant
Comme un enfant[59].

[57] La *Lettre à d'Alembert* ouvrait-elle la voie à une réforme du théâtre dans l'esprit de son auteur ? Il semble qu'elle ait d'abord fourni des arguments aux adversaires d'une réforme du statut civil des comédiens fin 1789 (voir René Tarin, « La *Lettre sur les spectacles* dans les débats à l'Assemblée nationale constituante », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, n° 6, 1996). Mais les partisans de la Révolution, comme Louis-Sébastien Mercier, y ont vu le plus souvent une dénonciation des spectacles de l'Ancien Régime.

[58] La volonté de régénérer le théâtre pour en faire un moyen d'instruction publique, née dès les commencements de la Révolution, avait reçu l'empreinte particulière des Jacobins, notamment avec le décret du 2 août 1793, qui instaurait des représentations gratuites « pour et par le peuple », mais soumettait aussi le répertoire à une étroite surveillance. À partir d'avril 1794, le Comité de salut public va faire entrer la police des spectacles dans ses prérogatives et tenter de contrôler la « décence » des différentes scènes du pays, pour mettre un terme aux débordements satiriques des sans-culottes.

[59] Les couplets chantés par les différents personnages – qui décrivent un à un les mérites philosophiques de Rousseau – adoptent la forme des hymnes commémoratifs de la Révolution. On peut les comparer à ceux qui seront chantés le 20 vendémiaire an III (seul le théâtre n'y figurera pas).

Jean-Jacques.
Quand son talent, présent céleste,
Par une statue est payé[60],
Nos faibles mains ont essayé
De lui faire un buste modeste.
Déjà le Panthéon l'attend[61] ;
Allez-y révérer sa cendre ;
Et puis, chez nous daignant descendre,
Vous viendrez, d'un œil indulgent,
Le voir enfant.

FIN.

Maison natale de Rousseau à Genève, illustration s. d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

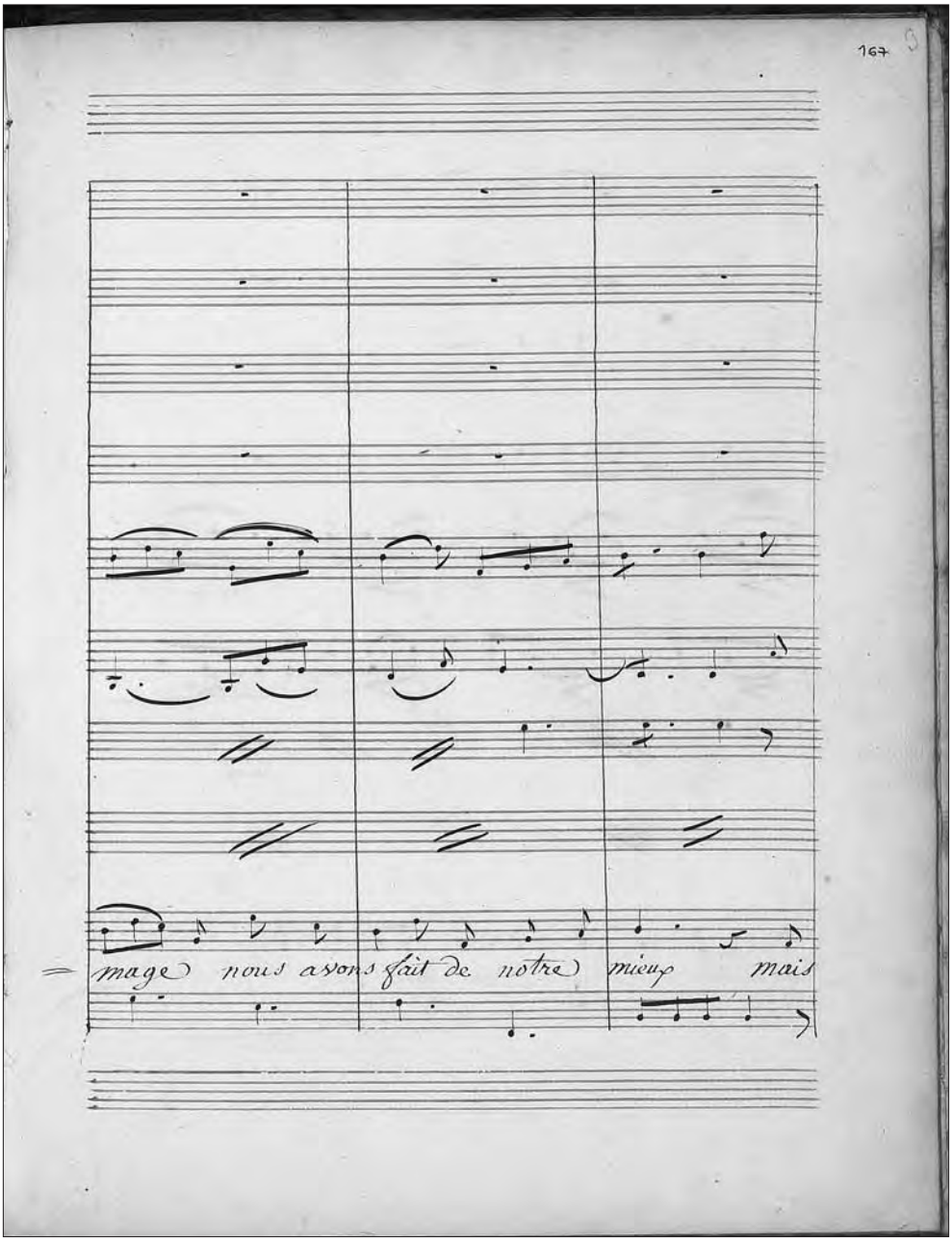
[60] L'érection d'une statue de Rousseau avait été votée par l'Assemblée nationale le 20 décembre 1790, mais sans que le projet se concrétise, malgré un nouveau décret de la Convention le 15 brumaire an II. Le 5 floréal suivant, le Comité de salut public ouvrait un concours pour une statue qui serait placée sur les Champs-Elysées. Ce fut le sculpteur Moitte qui l'emporta. Son œuvre, qui devait montrer « l'auteur d'*Émile* méditant sur les premiers pas de l'enfance », ne sera jamais réalisée (*Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, *op. cit.*, t. IV, 257).

[61] L'Assemblée nationale avait décidé le 27 août 1791 d'accorder à Rousseau les honneurs du Panthéon, après le dépôt de deux pétitions, l'une signée par des hommes de lettres et l'autre par les habitants de Montmorency. Le décret fut réactivé par la Convention le 25 germinal an II et exécuté six mois plus tard sous le régime thermidorien.

Nicolas-Marie Dalayrac, *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, comédie mêlée d'ariettes en un acte, partition et parties manuscrites [1794], n° 9, « Vaudeville » f° 1r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

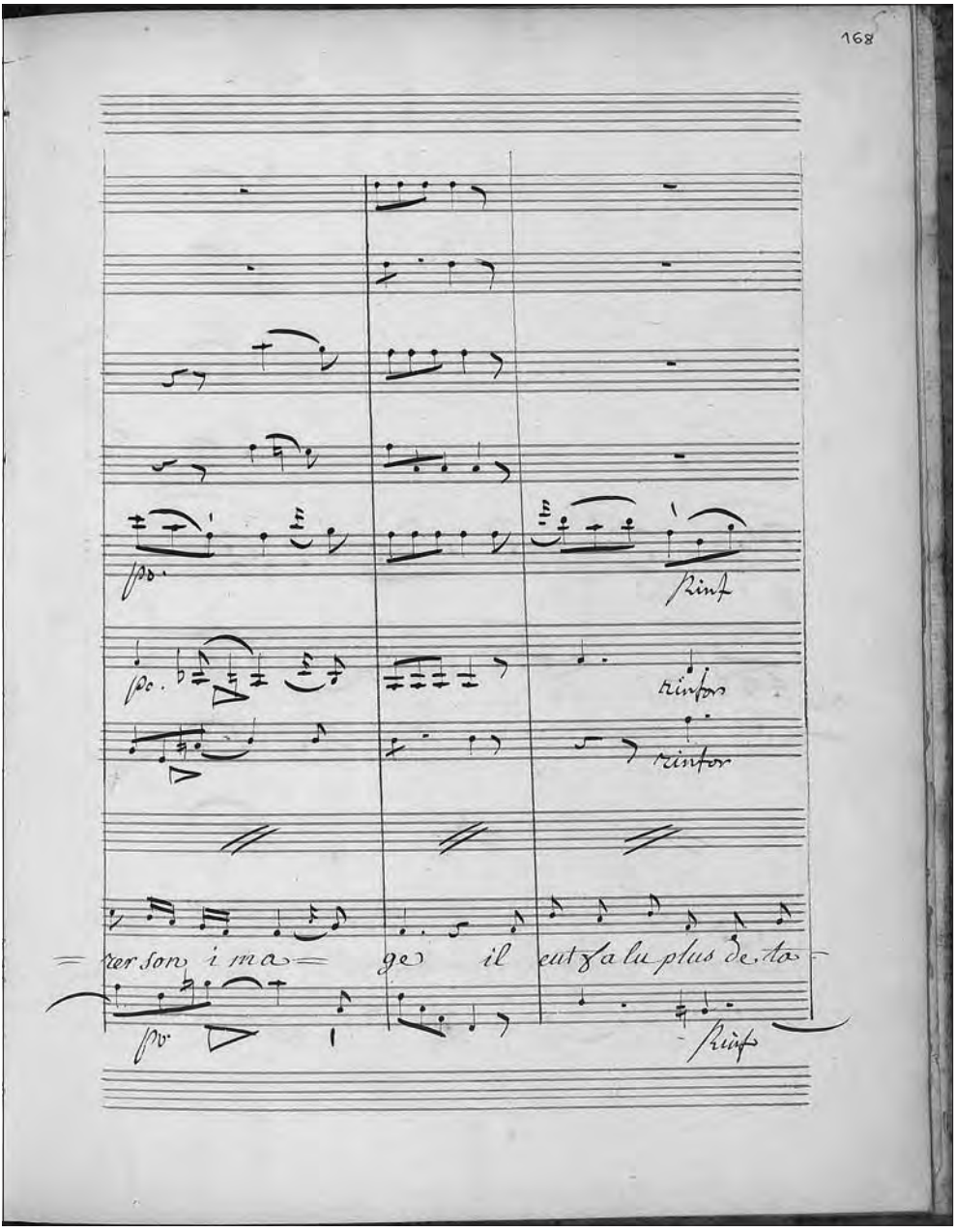
Id., f° 166 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 166 v°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »



Id., f° 167r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 167 v°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »



Id., f° 168 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 168 v°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »,

Id., f° 169 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 169 v°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 170 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 170 v°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

Id., f° 171 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen. »

CAHIERS D'*ORAGES*

Varia

L'art oratoire de la Révolution française, une dramaturgie ?

Éric Avocat

En 1910, Gustave Lanson donne une préface à une édition des discours de Danton destinée au grand public. La démarche ne laisse pas de surprendre, car Lanson n'avait pas peu contribué à l'éviction de l'éloquence révolutionnaire du canon littéraire national, par les anathèmes cinglants qu'il lui avait infligés dans son *Histoire de la littérature française* : « littérairement, notre éloquence politique manque son entrée », « elle n'est pas du tout l'équivalent littéraire des caractères et des faits de la Révolution », parce que « les orateurs […] répètent ce que les philosophes ont écrit », et qu'« ils le répètent moins bien », ayant hérité des « pires défauts de la littérature philosophique »[1]. Pourtant, vingt-cinq ans après, Lanson ne marchande pas son enthousiasme devant l'entreprise de son collègue André Fribourg :

> Je souhaiterais qu'on fît de pareils [ouvrages], par la même méthode, pour les principaux orateurs de la Révolution. Je souhaiterais même qu'on nous donnât, plutôt que des séries individuelles de discours, les grandes journées des Assemblées révolutionnaires, la suite, pour chaque débat, des harangues qui se choquèrent, le mouvement et la vie de chacune de ces séances mémorables. C'est alors que, parmi ce concert dissonant, chaque voix aurait tout son accent, toute son ampleur[2].

Sous les apparences de la palinodie, le passage du premier au second jugement marque l'approfondissement d'une réflexion : la destitution de la valeur

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1885, éd. Paul Tuffrau (1951), pp. 862-863.

[2] Gustave Lanson, Préface aux *Discours de Danton*, éd. André Fribourg, Paris, Hachette, 1910, p. VI.

littéraire de l'éloquence révolutionnaire, réitérée dans cette préface, a pour strict corollaire la promotion de la théâtralité comme régime de signification adéquat à ces textes. Les défauts qu'accuse le prisme de l'évaluation littéraire se retournent en qualités quand on les saisit sous celui du théâtre : ainsi, l'adhérence des textes à leur contexte n'est plus un poids qui grève la lecture en obligeant à lui attacher un apparat critique conçu préalablement et extérieurement ; elle devient, d'après Lanson, le produit spontané d'un dispositif éditorial à même d'insuffler à l'archive oratoire la « vie vraie », la « vie intense » du « drame » de la Révolution, enfin délivrée des oripeaux rhétoriques qui la ligotent. Le vœu était sans doute trop chimérique pour ne pas rester lettre morte ; tous ceux qui se sont usés les yeux sur les *Archives parlementaires* en ont fait l'expérience : cette masse compacte, souvent rébarbative, ne recèle pas de trésor caché, et la mise au jour de sa théâtralité requiert, de la part du chercheur, des opérations autrement sophistiquées que l'épiphanie attendue par Lanson. Et c'est ainsi que l'anthologie et la monographie ont prévalu dans l'histoire éditoriale de ces textes.

Néanmoins, la théâtralité de l'éloquence révolutionnaire conserve le prestige d'une évidence insaisissable, d'une origine perdue. C'est un fantôme qui n'a cessé de hanter les représentations qui en furent données depuis le temps même de son éclosion. Retraçant la naissance du journal révolutionnaire, Pierre Rétat met l'accent sur l'ambition de donner à voir, de constituer un spectacle, commune à la plupart des entreprises de presse qui entendent se spécialiser dans le compte rendu des séances de l'Assemblée Constituante : Gorsas, dans son *Courrier*, « désire qu'on se dise, après l'avoir lu, J'AI ASSISTÉ À LA SÉANCE DE CE JOUR », et promet de susciter cette *illusion* au moyen d'un « *tableau* exact »[3]. La presse révolutionnaire s'établit ainsi au confluent du modèle d'écriture que les Lumières ont adopté en cultivant l'optique du *Spectateur*, et de la refondation du lien civique que les dramaturges philosophes escomptaient de la représentation privilégiée de situations qui concernent le public et reflètent ses problèmes.

On peut se fier sur ce point à un historien contemporain de Lanson, Alphonse Aulard, dont la somme sur les orateurs de la Révolution fait encore autorité, faute d'avoir eu des continuateurs : délaissant le « résumé harmonieux, correct, décent », les « généralités nobles » inspirées par un

[3] Claude Labrosse et Pierre Rétat, *Naissance du journal révolutionnaire. 1789*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 169.

« faux idéal classique », les journaux en viennent tous à opter pour la forme dite « dramatique », selon la terminologie du temps. Toutefois, la préférence qu'Aulard accorde à la *mimesis* au détriment de la *diegesis* ne l'empêche pas de soutenir que les comptes rendus peuvent être « inexacts à force d'exactitude », car « c'est trahir les orateurs que de livrer à la lecture toutes leurs erreurs d'improvisation ». Pour la Constituante, il établit une opposition entre le *Journal logographique*, qui restitue « tous les bruits de la séance », et le *Moniteur*, qui parvient à en capter « l'esprit et le sens véritable »[4]. Ce paradoxe s'accentue dans le jugement qu'il porte sur les mutations du *Journal logographique*, rebaptisé *Logographe* à l'époque de l'Assemblée Législative : « c'est un journal bien fait, depuis que les comptes rendus n'y sont plus littéraux ». Aulard le crédite désormais de donner à « l'enchaînement des idées », à la « clarté » et à « l'agrément du style », le pas sur les « petits détails », le « côté extérieur des débats », « l'histoire anecdotique » et « les incidents graves et bouffons »[5].

Les flottements de l'appréciation d'Aulard montrent la nécessité de distinguer deux types de théâtralité : l'une apparaît comme le reflet de l'oralité du discours, tandis que l'autre correspond à une élaboration esthétique ; l'une est donnée, elle relève de la nature ; l'autre est construite, c'est un artefact. Nous nous proposons ici de tracer quelques prolégomènes à l'étude de l'éloquence révolutionnaire sous ce double aspect.

Parce qu'ils se croyaient dotés, par les grâces de l'imagination, d'une aptitude supérieure à saisir les mystères de l'incarnation oratoire des tribuns de la Révolution, ce sont les écrivains qui ont scellé, après-coup, les noces révolutionnaires de l'acteur de théâtre avec l'acteur politique. Fixons rapidement quelques jalons significatifs. Dans son étude *Sur Mirabeau*, Victor Hugo souligne la parenté, au regard de l'histoire et de la mémoire, entre le tribun politique et l'acteur Talma, pour tirer de l'évanouissement irrémédiable de l'action oratoire sa transmutation en légende romantique, et pour s'arroger la conception exclusive de celle-ci. Plus tard, André Malraux, penché sur les énigmes et les fulgurances du sillage tracé par Saint-Just dans les légendes révolutionnaires, s'attache à tenir la théâtralité en lisière d'une

[4] Alphonse Aulard, *Les Orateurs de l'Assemblée Constituante*, Paris, Hachette, 1882, pp. 18-23.

[5] A. Aulard, *Les Orateurs de la Révolution. La Législative et la Convention*, Paris, Cornély, 1906, 2 vol. t. I, p. 18.

vision de l'acteur historique qui s'écrit cependant sous sa dictée. Destructeur des formes théâtrales qui font tourner à vide l'action historique, son Saint-Just n'en est pas moins façonné par des archétypes dramatiques, qu'il fait agir et parler dans une langue radicalement inédite :

> Il voulait n'être que ses actes, et que ces actes fussent exemplaires. Or, si l'acte théâtral pare l'individu, l'acte exemplaire le dépossède. Ce somnambule souverain traverse la Terreur comme Lady Macbeth le château de Dunsinane, mais hanté seulement par la République, et tendant ses mains sanglantes comme des mains de justice[6].

Cette scène tragique taillée dans l'étoffe *laconique* du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, forme la *doublure* de la scène oratoire sur laquelle l'histoire a fait paraître Saint-Just : tantôt elle la concentre, lorsque l'écrivain la fait sourdre des silences d'un orateur épris d'action, qui vouait un culte à la parole dense et brève ; tantôt elle la retourne, lorsque Malraux prête le langage iconique de César à celui qui se plaisait à invoquer Brutus dans ses discours les plus retentissants. Mais toujours, que ce soit pour l'épouser ou pour la déplacer, elle la remet sur le métier.

On voit quelles étranges figures les écrivains ont fait tracer à ce ballet où l'orateur est masqué aussi bien que révélé par son *alter ego*. Mais c'est chez un dramaturge, Romain Rolland, que l'on trouvera à sonder plus profondément les enjeux de la théâtralité appliquée à l'éloquence révolutionnaire. Le souci de l'éloquence eut en effet un poids décisif dans le choix de représenter l'« *Iliade* du peuple de France » sous la forme d'un *Théâtre de la Révolution*. Cette aventure créatrice tendit pendant près d'un demi-siècle vers un double but, esthétique et épistémologique : « la seule chose qui importe : la vie, la force et la sincérité de la vie », le « vrai visage de l'histoire »[7]. Or Romain Rolland éprouva que la vie et l'histoire coïncidaient en un lieu primordial, qu'il fallait dégager de la mainmise d'une historiographie captive de ses sempiternelles querelles : l'archive oratoire, travaillée par le désir d'élucider les énigmes irrésolues de l'histoire révolutionnaire, lui apparut propre à faire venir au jour un autre lieu enfoui en elle, tiré des profondeurs de la mémoire, celui de la scène dramatique et de ses ombres collectives :

---

[6] André Malraux, *Le Triangle noir*, Paris, Gallimard, 1970, p. 129.

[7] Formules citées par Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », dans *Robespierre saisi par le théâtre*, textes réunis et présentés par Patrick Berthier, Arras, Centre culturel Noroît, 1991, pp. 62-63.

> Aucune histoire, ni Louis Blanc, ni Michelet, ni les autres, ne donne la véritable impression de la vérité. Il faut lire les documents mêmes, les discours de Danton, de Robespierre et de Saint-Just surtout, pour sentir, cœur contre cœur, l'extraordinaire idéalité de ce mouvement. […] Je ne puis vous dire la jouissance que j'éprouve en les lisant. Je n'en ai pas eu de telle depuis Shakespeare. Et ce sont en vérité des hommes de Shakespeare, ces révolutionnaires ; et surtout, ils disent des choses shakespeariennes, d'une grandeur surhumaine[8].

Cette science *infuse*, « cœur contre cœur », fonde un protocole dramaturgique de transmission de la *légende* révolutionnaire : le théâtre est le lieu de « la grande magie »[9], apte, en vertu de sa proximité avec l'art oratoire, à faire renaître dans son énergie inaugurale la *poésie* d'une parole confisquée par des historiens aux vues irrémissiblement obtuses. Cette scène shakespearienne est-elle vraiment une scène de théâtre ? Shakespeare est-il autre chose que l'appariteur d'une *autre scène*, où les orateurs révolutionnaires ont subrepticement glissé ? Du *Théâtre de la Révolution*, qui n'accueillera l'éloquence politique que pour la refouler dans ses marges, émerge au total une perception brouillée, en trompe-l'œil, de la dramaturgie oratoire[10].

Mais les écrivains ne sont pas à l'origine de cette élision de la théâtralité de la scène oratoire révolutionnaire. Une autre butte témoin mérite de fixer notre attention : l'unique traité de rhétorique qui tienne compte de l'expérience oratoire de la Révolution, soit l'*Essai sur l'art oratoire* de Joseph Droz, publié en 1800. L'auteur, qui célèbre Mirabeau comme le Démosthène français, et la tribune politique comme le « sanctuaire » de l'éloquence, semble avoir pour préoccupation essentielle d'intégrer les techniques oratoires, susceptibles d'un apprentissage et réductibles en préceptes, à un schéma spontanéiste qui fait la part la plus belle à la sensibilité, sur le modèle des arts dramatiques du XVIII^e^ siècle. À cette fin, il reverse sur l'art d'écrire les méthodes de construction intellectualiste du rôle qui ressortissent au « paradoxe sur le comédien » : la ressemblance avec les thèses de Diderot est une

---

[8] Romain Rolland, *Choix de lettres à Malwida von Meysenburg*, *Cahiers Romain Rolland*, n° 1, Albin Michel, 1948, p. 244.

[9] R. Rolland, *Mémoires et fragments du Journal*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 207.

[10] Nous nous permettons de renvoyer, pour de plus amples développements, à un article que nous avons consacré à « Romain Rolland dramaturge révolutionnaire », pour la revue *Études de langue et littérature françaises*, publiée par la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 96, mars 2010.

clef intéressante pour appréhender le protocole que Droz assigne à la composition du discours, régie par un principe d'extériorité et d'objectivité. Le maître mot en est la *convenance*, qui lie en une chaîne infrangible le thème du discours, les idées, et le style. Comme chez Diderot également, c'est l'observation (de la nature, des modèles littéraires) qui conduit cet effort de conformité et d'appréhension chez l'écrivain-orateur. Inversement, l'action oratoire obéit à un autre régime de convenance, au caractère de l'orateur-acteur. C'est ainsi que l'éloquence est étroitement soudée au règne de la transparence des cœurs : « l'éloquence qu'il [le discours] leur doit [aux « moyens que la nature nous a donnés pour exprimer nos idées et nos sentiments » : gestes, voix, corps, physionomie] est peut-être la plus persuasive ; il semble que celle-ci ne saurait tromper »[11]. L'action oratoire culmine alors dans une « éloquence du silence » dont les modèles les plus précis sont empruntés au théâtre : ce sont Shakespeare (les mains de Lady Macbeth, « effrayante expression du remords »), et les tragiques grecs (l'Héraclès prostré d'Euripide), qui portent à son apogée ce théâtre de l'éloquence sublime[12].

Or, si Droz, au lendemain de la Révolution, ne s'étend guère sur l'histoire oratoire récente, ce type de raisonnement implique nécessairement que la Révolution ait offert à cette éloquence démocratique une scène à sa mesure. C'est un enthousiasme aux accents rousseauistes qui salue l'apprentissage conjoint du langage de la liberté et de l'esprit civique : « un peuple assemblé est pour lui-même le plus beau spectacle qui puisse s'offrir aux yeux, et […] l'âme de l'orateur doit en être agrandie »[13]. L'acteur dramatique recevra-t-il alors ses lettres de créance pour la formation de l'orateur ? Loin s'en faut, et Droz livre une mise au point très nette :

> Il est sans doute fort avantageux d'étudier les grands acteurs, mais il ne faut pas oublier qu'il existe beaucoup de différences entre leur manière de réciter et ce qui convient à l'orateur. Si l'acteur tragique n'a pas du naturel, il n'a pas un vrai talent ; mais ce que nous applaudissons en lui comme tel est presque toujours un peu chargé, on peut même dire que le naturel du récit tragique est en partie de convention. Cela peut être nécessaire à l'effet théâtral, parce qu'il faut, lorsqu'on doit être vu de loin, que la physionomie grimace un peu pour avoir suffisamment d'expression. L'orateur ne doit pas être acteur ; ses mouvements,

[11] Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, A.A. Renouard, 1800, p. 235.

[12] *Ibid.*, pp. 28-30.

[13] *Ibid.*, p. 160.

> ses gestes doivent être moins fréquents, et sans perdre la noblesse qui leur est nécessaire, ils doivent avoir plus d'abandon et de simplicité[14].

In extremis (à la fin de l'avant-dernier chapitre) l'orateur se trouve dérobé avec la dernière énergie à une association avec le comédien qui continue à sentir le soufre. Il y a là un trait essentiel de l'*ethos* révolutionnaire, dont on trouve d'autres indices chez les contemporains, des deux côtés du couple impossible. Dans les *Réflexions sur la déclamation* du futur conventionnel Hérault de Séchelles, en 1788, on relève le contraste entre les conseils de sobriété dans le geste prodigués par Mlle Clairon pour se conformer à « la dignité et [à] la noblesse au suprême degré » de l'éloquence judiciaire, et les exercices propédeutiques de déclamation « à outrance » des « fureurs d'Oreste, [des] rôles de Thoas et de Mahomet »[15]. Et, de la part de Talma, on note le tribut rendu aux orateurs révolutionnaires pour leur contribution à son apprentissage dramatique : « Je les connus presque tous, il me semblait retrouver en eux les hommes du temps passé qui avaient figuré dans les convulsions des empires et que j'étais destiné à représenter. J'étudiais sur eux l'expression des passions. »[16]

Les termes par lesquels Talma évoque cette « étude » dévoilent indirectement le stratagème qui permet à l'orateur politique de puiser chez l'acteur dramatique une inspiration oblique et dissimulée. Notons en effet que ce n'est pas l'orateur qui est visé par Talma : il n'est que le *medium* par lequel transite l'appropriation du personnage par l'acteur, il n'est que la réincarnation d'une identité plus substantielle, logée dans l'imagination. Il n'est que de faire permuter les places de cette triade pour voir l'acteur subsumé par le héros tragique, support de la rhétorique de l'*exemplum* républicain : celle-ci se révèle alors pour ce qu'elle est, une panoplie de masques de théâtre, ce qui n'avait pas échappé à la perspicacité de Marx.

Sur cette scène oratoire, les rôles sont donc *déjà écrits*, les personnages déjà constitués par des modèles préexistants, qui remontent à des archétypes anhistoriques. Le phénomène participe d'un mouvement séculaire

---

[14] *Ibid.*, pp. 251-252.

[15] *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, tome II, *Acteurs*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2005, p. 502.

[16] Cité par Bruno Villien, *Talma. L'acteur favori de Napoléon Ier*, Paris, Éditions Pygmalion-Gérard Watelet, 2001, p. 106.

auquel la Révolution, pour des raisons spécifiques, vient inscrire son point d'orgue. L'art dramatique, qui a brisé son inféodation classique à l'art oratoire pour s'émanciper, au XVIII^e siècle, sous le signe de la sensibilité, est devenu à son tour un modèle pour l'éloquence[17]. Dans ses *Pensées sur la déclamation*, Luigi Riccoboni permet de saisir la portée politique d'un tel retournement, un demi-siècle plus tard. L'analogie entre l'orateur et l'acteur procède curieusement de la nécessité de s'en remettre aux « tons de l'âme », « seul artisan de l'éloquence » : cette méthode doit s'adosser à une improvisation feinte, l'orateur faisant mine de s'effacer derrière une raison universelle qui met directement l'auditeur en contact avec une idée déjà presque sienne. Le mécanisme théâtral de l'effacement simulé de l'acteur derrière le personnage, cautionné par l'opération de la sensibilité, cautionne à son tour l'artifice oratoire. Et une valeur politique paraît du coup pouvoir lui être attachée : on comprend que l'avocat (Riccoboni, en 1740, ne peut songer à un retour en grâce du genre délibératif) *représente* son client et la cause qu'il épouse au même titre que le comédien *représente* son personnage[18].

À partir de 1789, les avocats devenus acteurs politiques portèrent dans l'enceinte parlementaire leurs techniques d'argumentation au service de plaidoiries législatives. La mise au point du système de la *représentation* politique devait alors concrétiser les prémices théoriques de Riccoboni en ouvrant une riche carrière au *théâtre oratoire*, mais celui-ci hésite encore sur la direction qu'il prendra.

Cette direction peut être une impasse : elle échoue dans l'imaginaire du complot, abondamment documenté par les études sur la mentalité jacobine, et qui se dit, dans la rhétorique robespierriste en particulier, à travers les métaphores du théâtre et du masque. Quand les anciens alliés ne cessent d'être convertis en nouveaux ennemis, remplissant ainsi la case laissée vide par l'élimination des précédents, la logique du rôle s'offre comme un puissant instrument de rationalisation et de fixation d'un champ politique dangereusement labile : il suffit de postuler, comme Robespierre le fait ouvertement et avec insistance, que les rôles sont toujours les mêmes, et

[17] Voir, à ce sujet, les travaux de Sabine Chaouche : *Écrits sur l'art théâtral*, *op. cit.*, 2 vol ; *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.

[18] Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les Pensées sur la déclamation*, Amsterdam, 1740, p. 264.

que seuls les acteurs ont changé. Un mot-clef cristallise cette fantasmatique : l'*intrigue*, dont l'amphibologie est révélatrice. Robespierre est en effet un expert de la mise en intrigue, un poéticien virtuose de la tragédie révolutionnaire, capable de déchiffrer les scénarios échafaudés par les dramaturges cachés de la contre-révolution : l'une de ses cibles les plus constantes est d'ailleurs Fabre d'Églantine, que son statut de poète dramatique désigne tout particulièrement aux soupçons. Robespierre parvient ainsi à discerner, sous les masques en apparence antagonistes revêtus par les modérés et les enragés, un système de personnages agencé dans une coulisse lointaine, le cabinet britannique ou les conciliabules secrets des aristocrates[19].

La théâtralité, perçue comme nature profonde et dissimulée du jeu parlementaire, dit alors la déchéance de la scène politique, laquelle se trouve ravalée à un théâtre d'ombres, dont l'inconsistance dépossède le spectateur de sa souveraineté. Rousseau n'est bien sûr pas étranger à cette hantise d'une corruption de la démocratie par le théâtre : sans surprise, on découvre dans la *Lettre à d'Alembert* que le rejet du théâtre est étroitement corrélé à celui de la représentation politique. Pour bannir le comédien de la Cité, il fallait présenter l'orateur comme son antithèse, et partant, dénier à ce dernier toute fonction *représentative* : « il ne représente que lui-même, il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense »[20].

Reste que la pensée rousseauiste de la représentation n'est pas réductible à un sommaire pandémonium. On peut aussi y établir le socle d'une sorte de *structure transcendantale de la représentation politique*, comme s'y risque l'historien Paul Friedland, dans une réflexion extraordinairement stimulante, qui reconstruit l'architectonique du système parlementaire édifié par la Révolution à partir des réformes du théâtre promues par les Lumières, sur

[19] Un seul exemple, parmi une masse profuse : « Quelques meneurs adroits font mouvoir la machine, et se taisent, cachés dans les coulisses. Au fond, c'est la même faction que celle de la Gironde, seulement les acteurs sont changés, mais ce sont toujours les mêmes acteurs avec un masque différent. La même scène, la même action théâtrale subsiste toujours. », *Œuvres de Maximilien Robespierre*, t. X, Publication de la Société des Études robespierristes, 1967 (Phénix Éditions, 2000), p. 312.

[20] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, tome V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 74.

le plan de l'organisation du spectacle comme de sa dramaturgie. Friedland rapporte l'érection du quatrième mur et l'exclusion du public de la scène à l'assignation du peuple à la place de spectateur d'une action qui le concerne, mais dont il ne saurait être partie prenante. Il envisage la substitution du tableau à l'intrigue comme homologue à la formation de la volonté générale par un processus délibératif non agonistique. Enfin, il associe le paradoxe sur le comédien, qui repose sur un transfert de la charge de la croyance de l'acteur sur le spectateur, au caractère profondément fictionnel des procédures démocratiques, lesquelles requièrent de la part du public un acte de suspension de l'incrédulité. La théorie politique de Sieyès, qui eut une influence notable sur les Constituants de 1789, fonctionne bien selon un tel schéma : si l'on admet que les représentants de la Nation doivent, pour délibérer, se mettre dans la position d'une société civile ramenée à l'état de nature, alors les citoyens, déliés de leurs représentants par l'abandon du mandat impératif, sont requis d'accomplir un authentique acte de foi pour accorder leur créance à l'institution de la nation réalisée en leur nom et en dehors de leur contrôle[21].

Les analyses de Paul Friedland suggèrent que la théâtralisation des pratiques oratoires ressortit à un art politique, qui vise à codifier et ritualiser les conflits, ainsi qu'à enraciner la légitimité symbolique de ce que l'on nomme à l'envi « le sanctuaire des lois ». Elles nous conduisent ainsi à leur dimension artefactuelle, dont on abordera très succinctement les enjeux et les tensions.

Le jeu parlementaire est structuré par un conflit des théâtralités. La topique la plus efficace mobilisée par les détracteurs royalistes et réactionnaires de la Révolution est celle de l'indignité de la farce, de l'insignifiance et de l'inconvenance de toutes les formes de comédie. Or, comme Peter France l'a souligné[22], les assemblées révolutionnaires sont d'emblée travaillées par l'obsession du *decorum*, alors que les observateurs ont tôt fait d'épingler l'« *indecorum* » (le mot est d'Arthur Young, dans ses *Voyages en France*, en 1789) qui affecte les tumultes et les désordres de délibérations dans lesquelles les députés de la droite monarchiste se complaisent à semer les

[21] Paul Friedland, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, 2002.

[22] Voir Peter France, « Speakers and Audience : the First Days of the Convention Nationale », dans *Language and Rhetoric of the French Revolution*, sous la dir. de John Renwick, Edinburg University Press, 1990.

germes délétères de la bouffonnerie[23]. Le public des tribunes peut encore ajouter à la dégradation du spectacle parlementaire : Louis Sébastien Mercier s'est indigné que le procès de Louis XVI, circonstance grave et solennelle s'il en fût, ait été perverti par la désinvolture des femmes des tribunes, qu'il nous montre sirotant des sorbets pendant l'appel nominal de la sentence[24]. Les processions carnavalesques fomentées à l'automne 1793 par les déchristianisateurs de la Commune suscitèrent aussi l'exaspération de Robespierre, impatient de ne pas laisser « défigurer, par d'insolentes parodies, le drame sublime de la Révolution »[25].

La parade la plus puissante à cette « mauvaise » théâtralité est directement en prise sur les catégories de la scène dramatique contemporaine. Il s'agit du désir de faire tableau, que l'on illustrera par l'initiative inouïe prise le 7 juillet 1792 par un député ecclésiastique, l'abbé Lamourette. Ce dernier entreprend, dans un climat de tension extrême et de lutte partisane exacerbée, de faire taire les dissensions par le spectacle de l'unité[26]. L'élan d'enthousiasme qui s'empare de l'assemblée avec une promptitude inexplicable, est porté par le désir d'« offrir à la France et à l'Europe un spectacle […] redoutable » (p. 211). La scène s'inscrit dans une dynamique qui entrelace le déploiement de ce spectacle (le compte rendu note minutieusement les couples de députés antagonistes communiant dans de fraternelles étreintes, p. 212), l'anticipation de ses effets (de « redoutable », le « spectacle » devient « touchant », signe de sa puissance d'entraînement sur une masse de spectateurs potentiellement rétifs, p. 213), et l'organisation énergique de sa diffusion (enivrée par sa ferveur, l'Assemblée n'a de cesse de la porter simultanément à la connaissance du roi, à qui une délégation est envoyée sous la conduite de l'instigateur du tableau, et des corps administratifs du royaume, dont la convocation est aussitôt décrétée). Cette théâtralité spéculaire est consacrée par l'irruption dans l'assemblée du roi et de

[23] Antoine de Baecque a finement analysé cette stratégie de la provocation et du sabotage dans *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000 (chapitre « Hilarités parlementaires »).

[24] Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, éd. sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 878.

[25] *Œuvres de Robespierre*, *op. cit.*, X, p. 361.

[26] *Archives parlementaires*, série 1, tome 46, pp. 211-217.

ses ministres (p. 217), non pas sur le mode classique du *deus ex machina* venu dénouer l'action, mais en tant que *premier spectateur* mettant en abyme le public pour témoigner de l'émulation de vertu suscitée par le tableau. Il resterait à marquer la congruence entre le patron idéologique du tableau (un *consensus bonorum omnium* « au point central de la probité et de l'honneur », « asile sacré où la vertu jouit d'elle-même et où toutes les âmes vraies et honnêtes s'unissent et se concentrent de toutes les parties de l'univers », d'après le discours de Lamourette, p. 211) et son *analogon* dans le champ de l'esthétique dramatique. Bien entendu, on ne saurait omettre la déréalisation que le tableau introduit dans le jeu politique, lequel décolle pour un temps très court de la réalité des rapports de forces, sans pouvoir les annihiler. Ce moment de théâtre parlementaire, qui balance entre la performativité du serment et la fiction pure, apparaît ainsi comme le produit d'une conflagration entre les deux types de tableaux analysés par Pierre Frantz : c'est un tableau-comble, un coup de théâtre, qui se résout en un tableau-stase, une brève et fragile suspension de l'histoire[27].

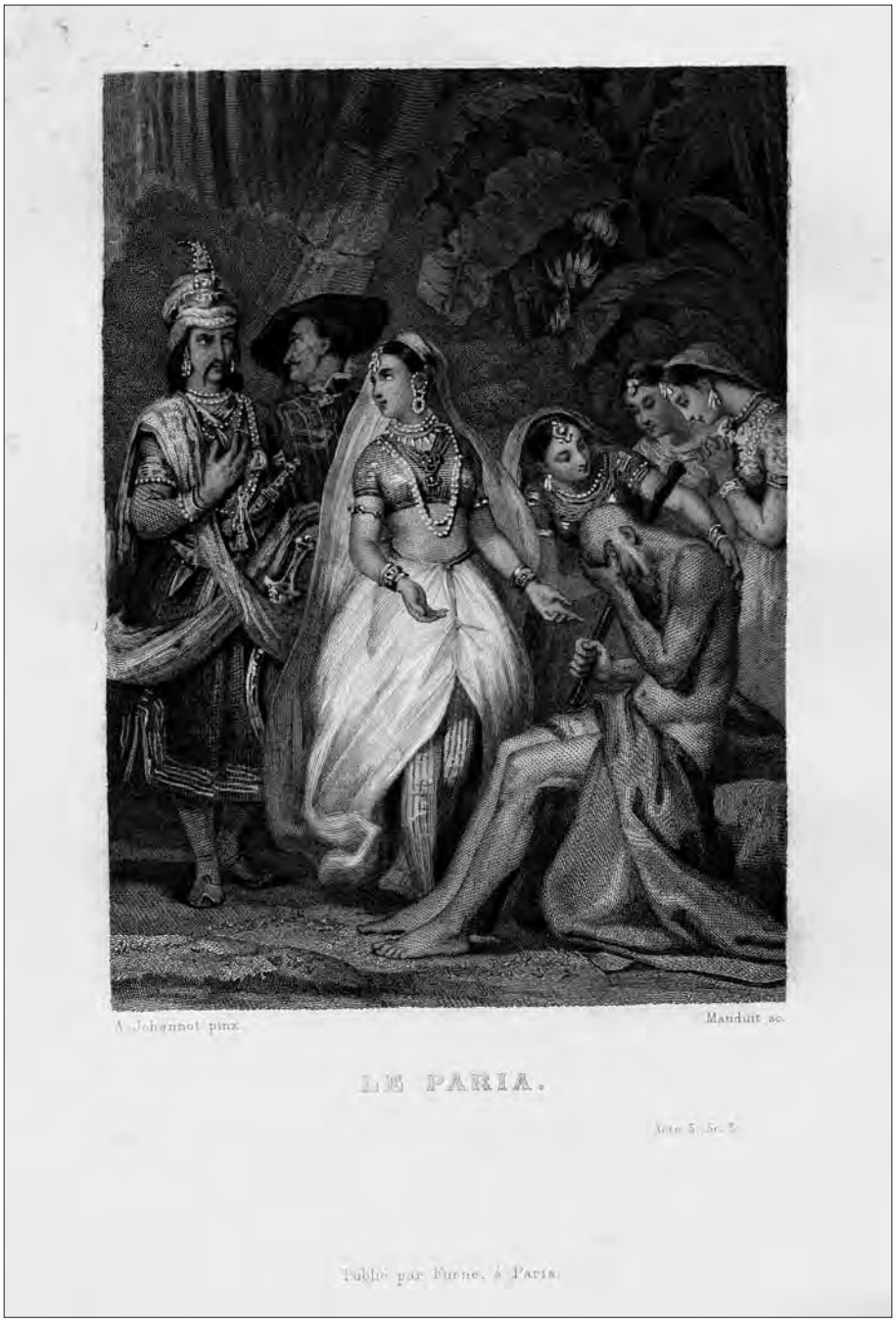
L'approche dramaturgique de l'éloquence révolutionnaire recèle bien des difficultés et des mystères. Les chercheurs restent globalement prisonniers de l'optique littéraire qui a surdéterminé la transmission des textes. Or ce n'est pas non plus du côté des hommes de théâtre que la question a été véritablement creusée. Ceux-ci ont le défaut de n'aborder l'enceinte parlementaire que comme *un lieu dramatique parmi d'autres*, c'est-à-dire de concevoir une action qui se contente de *reconstituer* les assemblées politiques et d'*inclure* la scène oratoire dans la scène théâtrale, sans aller jusqu'à lui faire *épouser* et *définir* l'aire de jeu. La théâtralité propre de cette scène oratoire s'en trouve oblitérée. Il n'est pas jusqu'aux acteurs avisés et inventifs du sidérant *Notre terreur*[28], qui n'aient achoppé sur ces fantômes d'orateurs toujours en attente de leur incarnation : leur méthode « lansonienne », qui consistait à évacuer la lettre des discours pour lui substituer une parole en liberté, ne pouvait s'épanouir que dans la sphère bureaucratique et secrète du Comité de Salut Public, et se vouait à être mise en échec au seuil de la Convention.

[27] Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

[28] Création collective, en 2009, portée par les membres de la Compagnie D'ores et déjà, et qui reposait sur l'improvisation fondée sur un canevas historique (trois mois du Comité du Salut public, de la chute de Danton à celle de Robespierre).

CAHIERS D'*ORAGES*

Fil-rouge



A. Johannot et Mauduit, illustration pour *Le Paria*, tragédie de Casimir Delavigne, Paris, Furne, s.d. Collection particulière.

Quand La Veuve du Malabar *renaît de ses cendres : à propos d'un vaudeville de Saint-Amand (1822)*

En souvenir de David Trott (1940-2005)

En 1822, le Malabar (disons l'Inde, pour faire simple) est de nouveau[1] à la mode au théâtre : *Le Paria*, deuxième tragédie de Casimir Delavigne, a été créé avec succès en décembre de l'année précédente[2], et c'est peut-être tout bonnement pour profiter de ce regain d'engouement qu'un jeune écrivain encore inconnu choisit pour ses débuts de faire renaître de ses cendres, sinon un personnage, du moins le titre naguère encore fameux d'une tragédie anti-cléricale et philosophique d'Antoine-Marin Le Mierre (1723-1793), jouée sans grand succès (6 représentations) pour la première fois fin juillet 1770, puis reprise triomphalement – par la grâce d'une réalisation scénique spectaculaire[3]

[1] C'est en effet, apparemment, la seconde fois depuis le début du siècle : on sait que Bonaparte, au temps de l'expédition d'Égypte, avait souhaité porter la guerre contre l'Angleterre jusque dans les Indes, notamment en prêtant main-forte au sultan de Mysore, Tippo-Saëb (1749-1799), en lutte contre les Britanniques. En janvier 1813, sans doute soucieux de complaire à l'Empereur, Étienne de Jouy (1764-1846) avait fait du belliqueux potentat oriental le héros de sa tragédie *Tippo-Saëb*.

[2] Sur *Le Paria*, voir la thèse récemment soutenue par Maurizio Melai, « Les Derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la monarchie de Juillet », dirigée par Pierre Frantz et Gianni Iotti, université Paris-Sorbonne et université de Pise, 31 mai 2011 (à paraître aux Presses de l'Université de Paris-Sorbonne). Voir aussi : Olivier Bara, « *Le Paria* de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ? », dans les Actes du Colloque « Casimir Delavigne » de l'université de Rouen (octobre 2011), à paraître chez Eurédit, sous la dir. de Sylvain Ledda.

[3] Mais pas encore des circonstances politiques : l'accession au trône de Tippo-Saëb et ses premières victoires contre les Anglais datent de 1782 et, du reste, l'action de la pièce semble se dérouler à l'époque de Dupleix (fin des années 1740, début des années 1750).

– en avril 1780 (32 représentations), *La Veuve du Malabar ou l'Empire des coutumes*[4].

Ce débutant, Jean-Amand Lacoste (1797-1885), qui prit le pseudonyme de Saint-Amand, allait connaître une certaine popularité, non pas avec le très mince vaudeville exotique que représenta le Gymnase en août 1822, mais avec *L'Auberge des Adrets*[5], mélodrame composé en collaboration avec Benjamin Antier (1787-1870, de son vrai nom Benjamin Chevrillon) et Paulyanthe (qui s'appelait en réalité Chapponier) et joué en juillet de l'année suivante à l'Ambigu-Comique[6], qui signa l'acte de naissance[7] du personnage de Robert Macaire, plus tard largement popularisé par son créateur, l'acteur Frédérick Lemaître, le « Talma des boulevards ». L'époque, on le sait, est, encore plus que la précédente où l'on a déjà vu la chose se produire, dans les théâtres non-officiels surtout, aux compositions à plusieurs mains : rares sont les vaudevilles, comédies, drames ou mélodrames du Boulevard fruits de l'imagination d'un auteur unique, et Saint-Amand fit ainsi carrière, plus de trente années durant, en participant, dans des proportions variées, à un très grand nombre de productions dramatiques populaires, aujourd'hui totalement oubliées, si l'on excepte justement, en 1834, *Robert Macaire*, ficelé avec Antier et Frédérick Lemaître lui-même[8], et créé aux

[4] On se reportera à l'édition de la pièce dans le *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome II, éd. de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, et particulièrement à la Notice (pp. 1477-1480). Il semble que le sous-titre n'apparaisse qu'en 1780, mais pas plus que Jacques Truchet nous n'avons trouvé d'édition du texte original de 1770, que l'édition critique plus récente du *Théâtre* de Le Mierre procurée par France Marchal-Ninosque (Paris, Champion, 2006) ne connaît pas non plus. Quelques remarques éclairantes dans Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique, la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, pp. 141-143 et pp. 341-345.

[5] Sur cet ouvrage important qui marque une date dans l'histoire du mélodrame, voir la thèse de Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, de* Cœlina *(1800) à* L'Auberge des Adrets *(1823)*, Lille, A.N.R.T., 1974.

[6] La pièce fut arrêtée par la censure après 80 représentations… Une reprise triomphale eut lieu à la Porte-Saint-Martin en 1832. Voir Olivier Bara, « Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) » (revue-insignis. com).

[7] Naissance mouvementée : la pièce fut d'abord copieusement sifflée, avant que les lazzis et les pitreries variées de Frédérick Lemaître ne lui assurent le succès.

[8] Qui sait aujourd'hui d'où provient le terme « gogo », assez souvent employé pour désigner un naïf ? M. Gogo est l'un des personnages de *Robert Macaire*… Paul de Kock en fit le héros d'une de ses pièces, écrite en collaboration avec le fils du comédien Frédérick Lemaître, en 1859.

Folies-Dramatiques (150 représentations…) avant de poursuivre sa carrière à la Porte-Saint-Martin.

*

À vrai dire, comme souvent au XVIII[e] siècle (et singulièrement chez Voltaire), *La Veuve du Malabar* de Le Mierre présente une fable dramatique qu'il est très tentant de tourner au vaudeville ou au mélodrame : tandis qu'une flotte française commandée par le général Montalban assiège le village indien, Lanassa, l'héroïne, vient de perdre son époux et doit, pour se soumettre à « l'empire des coutumes », se brûler volontairement. Elle y est poussée par le Grand Bramine, pontife fanatique qui lui envoie un de ses jeunes prosélytes pour la préparer. C'est là que tout bascule : la jeune Veuve, qui a jadis aimé un officier français, en proie au désespoir, est prête à mourir, mais, au lieu de l'y inciter, le jeune prêtre, hésitant, remet en question les rites traditionnels et finit par découvrir qu'il se trouve face à sa propre sœur… De son côté, Montalban a accepté une trêve, mais, en bon disciple des Lumières, il critique fermement la barbarie des coutumes religieuses malabares : il espère bien retrouver la jeune Indienne qu'on l'a empêché d'épouser autrefois, tandis qu'une révolte menace les étrangers venus malencontreusement contrecarrer les rites locaux. Lanassa, soucieuse d'éviter les violences, souhaite qu'on en finisse et veut hâter sa crémation, mais le Jeune Bramine apprend au Général français l'identité de la victime. Par un providentiel souterrain, l'officier peut survenir au moment où Lanassa, sur son bûcher, commençait à rôtir : retrouvailles extasiées, défaite du prêtre fanatique, éloge des Lumières européennes.

Ce « roman » plutôt échevelé (mais à forte couleur idéologique, anticléricale et colonialiste à la fois), truffé de rencontres miraculeuses (le Jeune Bramine est le frère de la Veuve, le Général est l'officier français qu'elle aimait) et d'expédients commodes (le souterrain[9]), n'avait pas manqué d'aiguiser la verve des critiques du temps et la tragédie, comme la plupart de celles qui réussissaient alors (et quelques autres, moins nombreuses, qui échouaient) eut les honneurs d'une parodie en 3 actes de Pierre-Germain Parisau (1752-1794), intitulée *La Veuve de Cancale*[10], donnée au Théâtre-Italien en octobre 1780, qui ne manqua pas

[9] Que Le Mierre emprunte (cela a déjà été remarqué, notamment par Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire*, Baltimore, John Hopkins Press, 1950, vol. 2, p. 459) à la récente *Éricie* de Dubois-Fontanelle (Londres [en réalité Lyon], 1768).

[10] Le texte a été l'objet d'une belle édition assez récente, qui nous dispensera de trop amples développements : P.-G. Parisau, *Parodies*, éd. de Martine de Rougemont, Montpellier, Espaces-34, 2004.

de glisser, au détour d'une scène (III, 3, éd. citée, p. 47), une allusion perfide au caractère romanesque – entendons *invraisemblable* – du scénario imaginé par Le Mierre. L'action y est transportée des côtes indiennes voisines de l'embouchure du Gange à celles de Bretagne et il n'y est évidemment pas question de brûler la malheureuse Veuve, pour laquelle Parisau a trouvé un autre supplice aussi terrible : lui faire épouser le vieux Bailli du lieu, qui utilise les bons offices d'un jeune Greffier, qui découvrira évidemment qu'il est le frère de la pauvre femme… Elle sera « délivrée », pour finir, par le sergent Brisefer, le bien nommé. La parodie, comme souvent, prend surtout pour cible les invraisemblances de la fable tragique et les grosses ficelles qui en permettent le fonctionnement, négligeant prudemment le message idéologique, à l'exception de discours galamment convenus sur l'injustice du sort fait aux femmes[11].

*

La Veuve du Malabar[12] de Saint-Amand, comme l'indique sans ambiguïté son titre, s'inscrit bien dans le paradigme ouvert par la tragédie de Le Mierre, demeurée bien connue et présente tant à la scène (le Théâtre-Français l'avait gardée à son répertoire jusqu'en 1807) que dans l'univers de l'édition (elle est constamment présente dans les nombreux *Répertoires du théâtre français* qui paraissent dans les trois premières décennies du XIX^e^ siècle). Elle en reprend même presque textuellement, au bas de la liste des personnages, l'indication locale d'origine : « La scène est dans une ville, sur la côte du Malabar »[13] (p. 2). Mais l'intrigue burlesque ficelée par le faiseur de vaudevilles débutant s'autorise la plus grande liberté par rapport au « roman », dont Saint-Amand ne garde que quelques rares aspects frappants, substituant son propre canevas fantaisiste à celui de l'auteur tragique.

Il y a en fait deux Veuves dans sa pièce : la première, empruntée à Le Mierre, est une « jeune veuve indienne » (liste des personnages, p. 2), nommée, à peu près comme telle Péruvienne fameuse ou précisément comme telle figure des héroïdes de Dorat[14], Zéila [*sic*]. C'est elle, bien entendue, qui

[11] Voir France Marchal-Ninosque, « Du Malabar à Cancale : une tragédie et sa parodie, ou quand l'Inde cesse d'être fabuleuse », dans *Regards sur la tragédie, 1736-1815 : histoire, exotisme, politique*, sous la dir. de Karine Bénac et Jean-Noël Pascal, n° 62-2010 de *Littératures*, revue de l'Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 89-103.

[12] Une brochure in-8° de 32 p., Paris, Au Magasin de pièces de Théâtres, chez Duvernois, Libraire, éditeur du Théâtre de M. Scribe, 1822. Les citations renverront à cette édition.

[13] Chez Le Mierre : « dans une ville maritime » (éd. citée, p. 779).

[14] La Péruvienne du roman de M^me^ de Graffigny se nomme Zilia ; chez Dorat, c'est une Zéila qui écrit à Valcour.

doit être brûlée, par les bons offices d'un nommé Brull-Pha-Gos, au patronyme transparent, « courtier de commerce, commis feutier[15], employé aux bûchers du Malabar », ainsi qu'il se présente lui-même (sc. III, p. 10), et fort intéressé à la réussite de la « cérémonie » (*ibid.*), qui lui permet de vendre « bois de sandal »[16] et « fagots d'aloès ». Cette première Veuve n'apparaît qu'à la scène VII du vaudeville, sortant en compagnie de son amant Surville (lointain cousin du général Montalban) d'un souterrain providentiel, pour chanter un duo (sur une musique de Rossini impossible à identifier) avec son « libérateur »[17], qu'elle reconnaît à ce moment :

ZÉILA
À travers ces voûtes souterraines,
Répondez, où me conduisez-vous ?

SURVILLE
C'est l'amour qui vient briser tes chaînes,
Zéila, calme enfin ton effroi.

ZÉILA
Ah ! grand Dieu ! c'est Henri que je voi.

SURVILLE
Oui, vous êtes chez moi[18].

La situation, malgré une position dans l'intrigue très différente, est évidemment très proche de celle du dénouement de la tragédie (V, 5 et 6), calquée d'ailleurs par la parodie de Parisau (III, 5), et Saint-Amand, qui n'en est encore qu'à mettre en place son nœud, emprunte à un autre endroit de son modèle (Le Mierre, II, 1) pour rappeler, de manière évidemment plus souriante que pathétique, la coutume religieuse selon laquelle Brama punirait la Veuve si elle « désobéissait à son époux » (sc. VII, p. 16), sans compter les cancans et le déshonneur auquel elle s'exposerait.

La seconde Veuve est une fausse Veuve : c'est dans la maison du négociant Dupré, ancien laquais qui a fui l'Europe et son épouse pour faire fortune aux Indes et y trouver le repos, qu'est censé se dérouler le vaudeville. Or arrive jus-

[15] Le mot est tombé en désuétude, mais il est aisé à comprendre : le *feutier* est le préposé au chauffage.

[16] On écrit alors aussi bien *santal* que *sandal*.

[17] C'est le mot utilisé par Le Mierre (éd. citée, p. 830) et par Pariseau (éd. citée, p. 49).

[18] Sc. VII, p. 15.

tement une femme inconnue, suivante d'une « myladi » (*sic*, sc. I, p. 5) qu'on ne verra jamais, dans laquelle le commerçant ne tarde pas à reconnaître son épouse, dont il croyait bien être débarrassé et qui est justement partie à sa recherche. Cette reconnaissance – et l'on se souviendra que ce procédé dramatique est au cœur de la tragédie d'origine – tourne à la bouffonnerie satirique conventionnelle : « C'était bien la peine de faire le voyage ! », s'écrie le pauvre Dupré, tandis que sa moitié chante, sur le mode emphatique :

> J'ai, comme toi, vu le cap des Tempêtes,
> J'ai, comme toi, passé sous l'équateur ;
> Des ouragans qui grondaient sur nos têtes,
> Ainsi que toi, j'ai bravé la fureur[19] !

Pour l'heure, donc, cette seconde Veuve ne l'est pas encore… Acariâtre et querelleuse comme une héroïne du théâtre poissard, elle n'en finit guère de se chamailler avec son époux retrouvé, même si le fait de l'avoir perdu laquais impécunieux et de le retrouver riche négociant la contraint de faire « bon ménage » (sc. II, p. 9). En fait, elle va croire l'être devenue à la sc. XII, car l'imbroglio imaginé par Saint-Amand repose sur les stratagèmes ourdis par Dupré, Surville et Brulle-Pha-Gos pour soustraire la Veuve authentique à la crémation qui la menace : par « quelque tour de gibecière[20] ou d'escamotage » (sc. VIII, p. 19) et à prix d'or (il faut soudoyer le grand ordonnateur des crémations), Zéila échappera à la mort et ne sera brûlée que « par procuration » (*ibid.*). Mais le rusé Dupré, que le retour de son épouse ne comble pas absolument d'aise, imagine, en s'enfuyant avec la Veuve indienne et son amant Surville, d'abandonner sa légitime moitié sur place. Il s'arrange pour faire croire à sa propre mort, annoncée (sc. XII) juste après la fuite de Zéila (sc. XI). Et voilà Mme Dupré dans une bien fâcheuse situation : elle n'a plus de mari et le feutier fatal n'a plus de victime à placer sur le bûcher… On devine aisément la suite. Elle est désormais certaine « de paraître à cette auguste cérémonie qu'ont établie en ces lieux [les] lois et [les] usages » (sc. XIII, p. 24), ce qui lui arrache cette réflexion pleine d'à-propos : « Mais c'est donc une fournaise, un enfer, que ce pays-ci ? » (p. 25).

---

[19] Sc. I, p. 4.

[20] Un *tour de gibecière* est une ruse d'escamoteur, un tour de passe-passe.

[21] Dans le vaste complément d'exposition constitué, chez Le Mierre, par la scène d'ouverture du 2e acte, dans laquelle Lanassa explique ses amours passées à sa confidente Fatime, on lit : « Votre bûcher, dressé sous cet horrible ciel,/ Va servir de trophée aux mânes d'un

Surtout, conformément au modèle fourni par la tragédie de Le Mierre[21], cela la met dans le cas d'être sacrifiée pour un époux qu'elle n'a jamais aimé ! Elle le chante burlesquement dans un air amphigourique, très réussi, où défilent – à la suite d'un vers de la Chimène du *Cid* – les clichés tragiques :

> Pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau,
> Vous le voyez, la moitié de ma vie,
> Va, dans ce jour, mettre l'autre au tombeau.
> Perdre un époux est un coup bien funeste,
> Mais, j'en conviens, dans un pareil revers,
> Je plains, hélas, la moitié que je perds
> Bien moins que celle qui me reste[22].

Qu'on se rassure ! Nous sommes au vaudeville : pas plus Zéila que Mme Dupré ne vont mourir. La Veuve indienne, qui a touché le fond du désespoir quand Brull-Pha-Gos l'a entraînée à la scène XIV[23], ne sera brûlée qu'en effigie, le diligent courtier disposant d'un « beau mannequin » (sc. XVII, p. 31) à placer sur le bûcher. Quant à la fausse Veuve du commerçant, la rencontre de son mari, ressuscité, qui lui explique sans frémir que sa feinte mort avait pour but de faciliter leur départ, la rassure bien vite et elle se paye le luxe de railler l'exécuteur des hautes œuvres, qui croyait de bonne foi qu'elle était une parfaite candidate à la crémation de substitution prévue, en offrant une entrée théâtrale à son « défunt » mari. Et la pièce se termine par un grand vaudeville final, chanté par tous les personnages au moment de leur départ pour la France, tandis que – dernier clin d'œil sans doute à la tragédie de Le Mierre dont le personnage décisif est un général – résonne à l'extérieur une musique militaire, émanant, par une inversion bouffonne, de la foule des indigènes trompés qui se réjouissent de voir brûler « la Veuve du Malabar ».

*

On le sait, le théâtre « noble », tout au long de la période classique et post-classique, est un perpétuel mouvement de ré-écriture : les mêmes sujets reviennent avec une périodicité presque régulière. « L'autre théâtre », pour

---

cruel » (éd. citée, p. 790). Dans le langage de Mme Dupré, cela devient : « Comment, monsieur, je serais obligée de mourir pour un mari qui ne sait pas vivre ? » (sc. XIII, p. 24).

[22] Sc. XV, p. 26.

[23] « Hélas ! j'attends en vain, Henri ne revient pas./ […] Henri… Sans le revoir il faudra donc mourir » (p. 25).

paraphraser la formule de Marie-Emmanuelle Plagnol à propos du théâtre de société[24], celui que David Trott s'est employé inlassablement à faire redécouvrir[25], fonctionne exactement de la même façon, les mêmes canevas étant pris et repris, aménagés et ré-aménagés, entés qu'ils soient ou non – cas des parodies – sur les fables dramatiques des pièces sérieuses. Dans le cas précis de cette *Veuve du Malabar*, ressuscitée un instant de ses cendres pour devenir une esquisse de vaudeville, les liens paradigmatiques peuvent apparaître bien minces, essentiellement limités à la reprise d'un titre et d'un expédient (le souterrain), avec quelques allusions hypothétiques à des passages du texte d'origine. Pourtant, ce nous semble, cela va plus loin : contrairement à la parodie de Parisau, qui n'égratignait guère en somme que la technique dramatique, le vaudeville, tout en se défendant d'y toucher en abusant de ficelles comiques grossières (les personnages semblent parfois échappés du théâtre poissard, l'appât du gain est leur premier moteur), signale la pénétration, désormais acquise, de ce motif-phare des Lumières qu'est l'*humanité*. Chez Le Mierre, le général Montalban, en bon philosophe militant, n'a que ce mot à la bouche[26]. Chez Saint-Amand, c'est le boutiquier Dupré qui le prononce, en lui adjoignant, pour faire bonne mesure comique, une preuve de sa rapacité :

> Un Français… un compatriote… la pitié… l'humanité… et les vingt mille piastres qu'on m'a promises… le moyen de résister à des motifs aussi prépondérants[27].

En somme, à sa place, microscopique certes, cette *Veuve du Malabar* bouffonne signale sans doute que l'ère des Lumières est bien terminée : les thèmes de ses combats sont entrés dans la vulgate de la bourgeoisie montante, celle qui, aux alentours de 1820, aligne dans sa bibliothèque les éditions monumentales innombrables des *Œuvres complètes* de Voltaire et remplit les théâtres qui, de plus en plus, lui renvoient son image.

---

[24] Formule empruntée au titre de l'ouvrage de Marie-Emmanuelle Plagnol : *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* (Paris, Champion, 2003).

[25] Qu'on relise seulement son *Théâtre du XVIII^e siècle* (Montpellier, Espaces-34, 2000) et la manière très fine dont il caractérise la « montée du réalisme » dans la seconde partie du siècle des Lumières.

[26] Citons seulement sa plus belle formule, adressé au Grand Bramine : « Laisse-là ta coutume, il s'agit d'être humain » (III, 5, éd. citée, p. 808).

[27] Sc. VI, pp. 14-15.

CAHIERS D'*ORAGES*

Entretien

Philippe Fénelon, cliché fourni par le compositeur.

Entretien avec Philippe FÉNELON

Le compositeur Philippe Fénelon achève la composition d'un opéra sur Jean-Jacques Rousseau, commandé par le Grand Théâtre de Genève. Dans le cours de l'été 2011, il a répondu, à ce propos, aux questions de Pierre Saby.

Entretiens : Lyon – Barcelone, été 2011.
Philippe Fénelon est un compositeur français né en 1952. Admis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris après des études de piano et, parallèlement, de littérature comparée et de linguistique, il a obtenu en 1977 le Prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen. Lauréat de nombreux prix internationaux de composition, il est aujourd'hui à la tête d'un catalogue d'une centaine d'œuvres, dans les genres les plus divers, tant instrumentaux que vocaux, dont sept opéras. Artiste éclectique, Philippe Fénelon a aussi réalisé plusieurs courts-métrages cinématographiques, et publié deux livres. Sa contribution au genre de l'opéra prend volontiers appui sur ses affinités avec la littérature (œuvres d'après Cervantès, Kafka, Cortázar, Flaubert, sur le Faust *de Lenau…).*
(Source : site internet du compositeur)

Pierre Saby. *Dans le cadre des commémorations du tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, vous avez reçu commande d'un opéra. Puis-je commencer en vous demandant où en est le projet ?*

Philippe Fénelon. À l'heure qu'il est, la composition de la partition pour chant et piano est entièrement achevée et je suis actuellement en train d'orchestrer.

P. S. *Quand la création doit-elle avoir lieu ?*

Ph. F. Le 9 septembre 2012.

P. S. *Y avait-il pour vous un cahier des charges particulier de la part du Grand Théâtre de Genève ?*

Ph. F. Pas d'une façon précise, mais je dois respecter cependant certaines contraintes car l'œuvre sera donnée au BFM[1], et il faut donc que j'adapte ma pensée à la dimension du lieu, notamment la fosse d'orchestre. L'Ensemble Orchestral de Genève, dont les musiciens seront les interprètes, n'a pas un effectif pléthorique mais cela correspond à l'idée que j'avais d'utiliser peu d'instruments. Il n'y aura pas une profusion de percussion ni de cordes mais peut-être quelques surprises, ce qui, en regard d'un sujet aussi varié, n'étonnera pas le public.

En ce qui concerne les chanteurs solistes, je suis complètement libre et pour le chœur, je n'utilise que 25 des 40 chanteurs qui composent celui du Grand Théâtre.

P. S. *Une « couleur » orchestrale particulière ?*

Ph. F. Il me semblait impossible d'éviter la référence à l'époque de Rousseau, aussi bien dans certains moments stylistiques, que dans la manière de faire jouer les instruments. Certaines scènes sont même très typées afin d'exagérer ce mélange de styles et de couleurs instrumentales qui donnent sa vie à une œuvre.

P. S. *S'agira-t-il d'un opéra « à livret », avec des personnages, une action, des rôles, ou bien d'autre chose ? Y a-t-il une chronologie unifiée, ou éclatée (par exemple, une trame prenant appui sur des périodes différentes de la vie de Rousseau) ?*

Ph. F. Très en amont, avec Ian Burton (dramaturge du metteur en scène Robert Carsen, et auteur du livret), nous avions décidé que montrer une « vie de Rousseau » ne serait pas d'un grand intérêt du point de vue de la dramaturgie, même si le personnage a vécu de nombreuses aventures. Il nous semblait rébarbatif, voire ennuyeux d'écrire un livret linéaire, qui retracerait les moments importants de sa vie. Nous avons préféré construire une structure autour de ses principaux thèmes de préoccupations : la nature, la religion, l'éducation, le sexe, la botanique, l'argent…

Quant aux personnages, ils sont ceux de l'entourage de Rousseau, ceux qui l'aimaient (Diderot), comme ceux qui le détestaient (Voltaire). Tous ont des parties importantes : Thérèse, sa femme, Madame de Warens, Sade, Julie et Juliette… Certains des rôles chantent deux personnages, et certains rôles sont parlés. Nous avons travaillé sur la diversité de ce visionnaire, créateur multiple. Rousseau a fait une quantité de choses, que l'on a beaucoup

[1] Le Bâtiment des Forces Motrices, théâtre d'opéra inauguré en septembre 1997, sur le site d'une ancienne usine hydraulique sur le lit du Rhône, réhabilitée en lieu de culture.

de mal à imaginer aujourd'hui. Le livret montre cette diversité et le foisonnement de sa pensée et de son action.

P. S. *L'opéra fait donc apparaître des héroïnes de la littérature, et un auteur que Rousseau n'a pas fréquenté ?*

Ph. F. Oui, de la même manière que les musiques que l'on entendra ne sont pas uniquement celles de l'époque de Jean-Jacques. L'opéra n'est pas une histoire exacte ou réelle de Rousseau. Il n'est pas non plus l'illustration d'une époque. Dans tout processus de création, le geste de liberté dans l'écriture est important. C'est cela qui entraîne ces chocs littéraires et musicaux. Rien ne doit donc étonner dans la manière de traiter les personnages ou de faire référence à des événements que Rousseau n'a pas connus.

P. S. *Y aura-t-il dans votre œuvre présence de sources littéraires (fragments de textes, citations…) ou musicales ?*

Ph. F. Les personnages et la manière dont ils se comportent dans l'histoire donnent des directions stylistiques. Si le livret reprend parfois des phrases de textes de Rousseau, elles sont toujours intégrées dans une dramaturgie originale que nous avons construite, Ian Burton et moi. Celle-ci a, bien entendu, évolué au fur et à mesure de l'écriture musicale. Comme toujours, le librettiste est à la merci du compositeur, qui est le seul à pouvoir décider de l'exploitation de tel ou tel mot et de l'organisation de la forme, elle-même toujours tributaire de la musique.

Comme pour le contenu musical, il est intéressant de réinterpréter des éléments de style « qui viennent d'ailleurs » pour les inclure dans un ensemble qui n'est pas en relation directe avec eux. Les citations n'en sont pas vraiment ou alors elles sont tronquées, fragmentées, torturées, si l'on peut dire cela d'une phrase. Depuis très longtemps, je travaille sur la relation entre des éléments « extérieurs » tirés de l'histoire que je confronte à ma musique.

La trame musicale de mon opéra est truffée de références et il est important alors de se laisser porter par les multiples rencontres de styles que l'on perçoit. Cette manière d'introduire des éléments étrangers dans le corps de la musique est aussi une manière de rendre hommage à Jean-Jacques. Dans la préface de son *Dictionnaire de musique,* il écrit : « Je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. » De cette manière, la huitième scène de mon opéra, que j'ai intitulée vaudeville, est un divertissement musical qu'il faut écouter et voir au deuxième degré. Déjà à l'époque de Rousseau, on avait écrit des parodies sur *Le Devin du village.* On lui a aussi contesté la paternité de certains passages et certains récitatifs avaient été modifiés par les interprètes lors de

la création. Je joue donc avec tous ces paramètres et cela donne, je pense, une œuvre vivante et divertissante.

P. S. *Le fait que Rousseau ait été musicien et musicographe apparaîtra-t-il dans l'opéra ?*

Ph. F. Je ne pouvais pas écrire une œuvre autour de Rousseau sans signifier qu'il a été aussi compositeur. On sait qu'il a passé un temps important à copier de la musique pour pouvoir subsister et donner à manger à sa femme – pas à ses enfants, puisqu'il en a abandonné cinq ! Mais de cette manière, il a beaucoup appris sur le système musical car il a eu entre les mains des œuvres très diverses qui lui ont donné la possibilité de réfléchir. Je ne dirais pas qu'il est devenu compositeur uniquement en copiant, mais Rousseau était un homme extrêmement intelligent et habile, il a donc su vite appréhender un art qui n'est pas si facile à dominer du point de vue de la technique.

La musique du *Devin du village,* par exemple, est plutôt simple (à l'exception de certains passages rajoutés qui ne sont pas, semble-t-il, de la main de Rousseau), mais la naïveté de cette musique pastorale a été voulue par son auteur.

P. S. *Rousseau est-il présent dans l'opéra en tant que personnage ? Si oui, quel modèle pour le représenter ? Les* Confessions *fournissent-elles des éléments ? Ou d'autres textes de Rousseau ?*

Ph. F. Ian Burton a voulu montrer plusieurs facettes de la vie de Rousseau. Si c'est l'homme âgé qui raconte son histoire, on le voit aussi enfant et jeune homme. Mais notre histoire est purement imaginaire et il arrive que les trois personnages se rencontrent et agissent simultanément. Le dramaturge, qui connaît magnifiquement l'œuvre de Rousseau, s'est évidemment servi d'un grand nombre de ses textes pour construire le livret. Ainsi, certaines phrases sont tirées des *Rêveries du promeneur solitaire* et de *La Nouvelle Héloïse*, mais aussi d'*Émile* et de bien d'autres textes. Mais il ne s'agissait pas non plus de faire un catalogue de citations pour montrer tout de Rousseau. C'est d'ailleurs impossible.

P. S. *Les conceptions musicales de Rousseau ont-elles une importance pour vous : préoccupent-elles le compositeur d'opéra contemporain que vous êtes ? Ses idées sur l'opéra de son temps ? Sa place dans le débat philosophique ?*

Ph. F. Essayons de ne pas porter de jugement sur une personnalité hors pair, comme celle de Rousseau. Peu de gens ont écrit et réfléchi sur des sujets aussi divers que lui. En cela il est unique. Par contre, les conceptions

musicales qu'il a sont, malgré tout, celles de son temps et sa musique n'a pas été aussi révolutionnaire qu'il l'aurait voulu. Mais son *Devin du village* est intéressant, non pas par son contenu musical, d'inspiration assez faible, mais du point de vue de la structure. Il a imaginé des scènes plutôt brèves, mais la dernière est très longue et cette disproportion du temps, cette irrégularité de la forme, donne son originalité à l'œuvre. J'ai repris cette idée pour la construction de mon opéra.

P. S. *La relation de Rousseau à l'éventuelle complexité du langage musical contemporain (celui de son temps, celui d'aujourd'hui) est-elle un sujet de réflexion pour le compositeur ?*

Ph. F. Je n'ai jamais pensé que le langage contemporain était complexe. Avec un peu d'entraînement et d'habitude, ce qui nous semble compliqué à comprendre le devient de moins en moins. L'apprentissage de l'écoute est important, l'attention aussi. Avec le temps on arrive à s'approprier les codes et les langages qui, au moment de leur découverte, nous semblaient bizarres.

P. S. *Je veux dire que Rousseau était un amoureux de la simplicité, et finit par condamner, dans la musique de son temps, ce qu'il jugeait trop savant…*

Ph. F. Je pense que ce désir de simplicité de Rousseau était lié au fait qu'il n'était pas d'abord compositeur. Certes, il avait passé son temps à recopier la musique des autres et, chemin faisant, il s'est dit qu'il pouvait imiter ceci ou cela. Mais on ne peut pas dire que ce qu'il a écrit, du point de vue de l'invention musicale, a été l'essentiel pour lui. Dans son *Devin du village*, les exégètes ont fait apparaître ce qui est de sa main et ce qu'il a tiré d'autres auteurs. De toute façon, son imagination est limitée, cela se voit dans le geste même de l'écriture de cet opéra. Ce qu'il juge trop savant, c'est ce qu'il ignore, ce qu'il n'arrive pas à imaginer. Il n'y a pas eu de désir de simplifier, c'est tout simplement qu'il n'était pas, lui-même, assez savant sur ce sujet. D'ailleurs, certains passages de son *Dictionnaire*, et notamment les exemples musicaux, relèvent de la compilation ou de la retranscription, parfois sans beaucoup d'analyse.

Ce qui est intéressant, dans l'histoire de Rousseau compositeur, c'est qu'il a réussi à mettre en éveil des sommités comme Rameau. Comment peut-on imaginer qu'un compositeur aussi célèbre que celui d'*Hippolyte et Aricie* ait pu vaciller devant quelqu'un qui était loin d'avoir ses capacités d'invention musicale ? Compositeur de la Chambre du Roi, Rameau a sûrement eu peur, voyant le succès du *Devin du village* à Fontainebleau, que Rousseau ne vienne prendre sa place. Mais il y avait aussi sûrement, chez

Rameau, une rage terrible de n'avoir pas accepté, comme on le lui avait proposé, de collaborer à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ce que Rousseau eut alors le courage de faire. De là, entre autres raisons, les *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* de Rameau, où il repère tout ce qu'il jugeait faux ou approximatif dans l'ouvrage de celui qu'il devait considérer désormais comme un égal, en tout cas au moins un confrère (lorsque Rameau avait publié son *Traité de l'harmonie*, en 1722, Rousseau n'avait que dix ans). Dans son examen des critiques de Rameau, Rousseau essaie de tourner cette dispute en dérision.

Au regard de la musique moderne, les explications de Rousseau apportent la preuve même de ce qu'il ignore. Il n'arrive pas à concevoir la pensée abstraite par rapport à la musique, c'est la raison pour laquelle il s'attache tant à défendre l'aspect mélodique de la musique. Par exemple, dans son opéra, la structure des phrases musicales est presque toujours « bancale ». Il suit la règle de la carrure, qu'il a apprise et bien retenue, mais n'arrive pas à gérer l'harmonie qu'elle sous-entend. Ainsi, la plupart des mélodies deviennent « bancales » elles-mêmes et il se trouve obligé de compenser en faisant une sorte de remplissage dans l'harmonie. Tout cela montre qu'il n'était pas vraiment compositeur, mais il a montré qu'il était capable d'imiter les musiques – parfois mauvaises – qu'il avait passé beaucoup de temps à copier…

P. S. *Finalement, Jean-Jacques Rousseau… s'agit-il pour vous d'un sujet comme un autre ?*

Ph. F. Tout sujet est ou n'est pas comme un autre. D'ailleurs, je ne choisis pas les sujets de mes opéras en fonction de l'idée que l'on peut se faire d'un sujet d'opéra et d'un livret à imaginer… Il y a quelques années, on m'avait demandé si je voulais écrire un opéra sur le *Pygmalion* de Rousseau. J'avais refusé pour des raisons artistiques. En effet, il me semblait inutile d'écrire un opéra sur ce sujet quand il existe un film aussi magnifiquement réussi que *My fair lady*. On ne peut pas répéter un chef-d'œuvre.

Par contre, l'opéra que le Grand Théâtre et la ville de Genève m'ont commandé est écrit pour une circonstance particulière, le tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques. Je suis ravi d'avoir été forcé à lire et relire des pages géniales de ce Rousseau, dont l'œuvre est immense. Je me suis donc approprié ce sujet, et, dans ce sens, je me le suis approprié *comme un autre*…

Table des illustrations

« Jean-Jacques Rousseau né à Genève, mort à Ermenonville en Juillet 1778 », estampe, Paris, Basset, s. d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise. 8

« Ariette ajoutée au *Devin du village* par Mr. Philidor », partition d'orchestre, Paris, Le Clerc, s. d. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau..... 27

Jean-Jacques Rousseau, Jean-Jacques Rousseau, *Six Nouveaux Airs du Devin du village,* 1779, page de titre. Bibliothèque du Conservatoire de musique de Genève.....41

Jean-Jacques Rousseau, *Six Nouveaux Airs du Devin du village,* 1779, début du duo de Colin et Colette, « Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire ». Bibliothèque du conservatoire de musique de Genève.....47

Pierre-Louis Ginguené, « Avertissement de l'Auteur », f° 1 r°. Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés.1937/4...61

Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 81

Jean-Jacques Rousseau, « Air à chanter avec la basse », extrait de : *Le* Dictionnaire de musique *de Jean-Jacques Rousseau* : *une édition critique*, éd. Claude Dauphin, Berne, Peter Lang, 2008, p. 786.....90

Jean-Jacques Rousseau, *Le Rosier*, « à M. Marmontel », transcription variée par Th. Lecureux, Paris, Au Ménestrel, Heugel et Cie, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise. 102

Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos par J.-J. Rousseau, Paris, De Roullède de la Chevardière et Esprit, 1781, frontispice. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise. 114

« Une matinée aux Charmettes », illustration pour *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, par Bourdes, lithographie de Delaunois, Paris, chez Aubert, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.....119

Jean-Jacques Rousseau, *Romance*, « paroles de Moncrif », « Pourquoi rompre leur mariage », *Recueil des œuvres de musique de Rousseau*, gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome Ier, p. 88. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 127

Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, dans *Traités sur la musique*, Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 132

Recueil des œuvres de musique de Rousseau, gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome Ier, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 142

Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, « scène lyrique mise en vers par Mr. [Arnaud] Berquin », Paris, 1775, p. 7. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 150

Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, réduction pour le piano par Louis Maresse, Paris, Veuves Dufaut et Dubois, s.d. Lithographie de Villain. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau. 156

Jean-Jacques Rousseau, article « Ranz-des-vaches », *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 405. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.....163

« Jean-Jacques, aime ton pays ! » (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*), signé Eug. L'Huillier, Genève, Druz et Warnery, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise. 225

« Rousseau et son ami Bâcle », lithographie de Gavarni (1838), cliché Fréd. Boissonas. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise. 233

« Maison natale de Rousseau à Genève », illustration s. d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.....259

A. Johannot et Mauduit, illustration pour *Le Paria*, tragédie de Casimir Delavigne, Paris, Furne, s.d. Collection particulière. 288

Philippe Fénelon, cliché fourni par le compositeur.....298

Table des exemples musicaux

Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Air de Colette « J'ai perdu tout mon bonheur », *Le Devin du village*, scène 1, partition gravée de 1753, mes. 1-22. 62-63

Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Air de Colette « J'ai perdu tout mon bonheur », *Six Nouveaux Airs du Devin du village*, partition gravée de 1779, mes. 1-34. 64-66

Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Air du Devin « L'Amour croît s'il s'inquiète », *Six Nouveaux Airs du Devin du village*, partition gravée de 1779, mes. 1-35. 67-69

Jean-Jacques Rousseau, début du *Gloria* de la *Messe de Nostre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69 (fac-similé). Publié avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel.....171

Jean-Jacques Rousseau, transcription du début du *Gloria* de la *Messe de Nostre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69, transcription : Nathan Martin. 174

Guillaume de Machaut, *Messe de Nostre Dame*, Gloria (début), transcription de Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass : An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 188-189. 175

Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Air « Je vais revoir ma charmante maîtresse », transcription : Pierre Saby. 196

Louis-Charles Grénon, *Messe en Noël* (16 décembre 1763), transcription : Pierre Saby. 196

Louis-Charles Grénon, *Messe en Noël* (16 décembre 1763), Fonds patrimonial de la cathédrale du Puy-en-Velay, partition manuscrite, cote 004. 197

Nicolas-Marie Dalayrac, *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, comédie mêlée d'ariettes en 1 acte, partition et parties manuscrites [1794], n° 9, « Vaudeville » f° 1 r° et f^os^ 166 r°-171 r°, « Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen ». 260-271

Table des contributeurs

Gauthier Ambrus, doctorant de l'Université de Paris-Sorbonne

Éric Avocat, Université de Kyoto

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Claude Dauphin, Université du Québec à Montréal

Suzel Esquier, docteure de l'Université Paris-Sorbonne

François Jacob, Institut Voltaire de Genève

Nathan John Martin, Harvard University

Michael O'Dea, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Christine Planté, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Alban Ramaut, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Pierre Saby, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Jacqueline Waeber, Duke University

Revue Voltaire, n° 12

VOLTAIRE HISTORIEN

(à paraître au printemps 2012)

I. Voltaire historien

Myrtille Méricam-Bourdet, Voltaire historien : un chantier qui s'achève ?
Laurence Macé, L'*Histoire de Charles XII*, un manifeste moderne ?
Sylvain Menant, Le projet politique dans *Le Siècle de Louis XIV*.
Gérard Laudin, Voltaire historien du Saint-Empire : éléments pour une lecture croisée des *Annales de l'Empire* et de l'*Essai sur les mœurs*.
Janet Godden, Voltaire and Constantinople in the *Essai sur les mœurs*.
Gianni Iotti, L'image de l'Italie de la Renaissance dans l'*Essai sur les mœurs*. Un portrait problématique.
Gérard Laudin, Du Holstein à la Transylvanie : frontières, marches et limites dans les *Annales de l'Empire*.
Adrián Ratto, Utopie, progrès et décadence dans la philosophie de l'histoire de Voltaire.
Abderhaman Messaoudi, Penser le présent et imaginer l'avenir avec Voltaire.

II. Voltaire et les arts visuels

Sylvain Menant, Introduction.
Jean-Claude Boyer, Voltaire à l'hôtel Lambert, de Gomberville à Le Sueur.
Christophe Paillard, La glorification de Voltaire. Usages et fonctions des arts visuels dans la collection du château de Ferney.
Nicholas Cronk, Voltaire dans les estampes : la fabrication d'une image auctoriale.
Sylvain Menant, L'embellissement des villes selon Voltaire.
Pierre Frantz, Le spectacle de la pensée. Notes sur la dramaturgie de Voltaire.
Renaud Bret-Vitoz, « Tout ce que l'œil peut embrasser sans peine » : la prééminence du visuel dans le théâtre de Voltaire.

Sophie Marchand, L'auctorialité théâtrale à l'épreuve du spectacle.

III. *Varia*

Nicholas Cronk, La correspondance de Voltaire : quelques lettres inédites.
Antonio Gurrado, Le rôle de Condillac dans la genèse de la *Lettre sur le Messie* de Voltaire.
Kelsey Rubin-Detlev, Voltaire and the Affair of the Bottle Conjuror : the authorship of the review of *Tristram Shandy* in the *Gazette littéraire de l'Europe* (20 March 1765).
Kees van Strien, Voltaire's final year in Dutch newspapers.
Patrick Neiertz, Les étrennes de mil sept cent soixante-huit : *L'Homme aux quarante écus*.

IV. Comptes rendus

Table des matières

Éditorial (Olivier Bara) 5

ROUSSEAU EN MUSIQUE
DOSSIER

Olivier Bara, Michael O'Dea, Pierre Saby : Introduction 9

François Jacob : « Rousseau, Philidor et *Les Muses galantes* » 19

Jacqueline Waeber : « Entre défigurement et palimpseste : les *Six Nouveaux Airs du Devin du village* de Rousseau à Ginguené » 31

Claude Dauphin : « Le devenir du système de notation musicale de Jean-Jacques Rousseau » 79

Christine Planté : « Une bergère déjà savante. Pour une anthropologie et une poétique historiques de la romance » 99

Suzel Esquier : « Stendhal dilettante et son héritage rousseauiste » 129

Alban Ramaut : « Berlioz lecteur et critique de Rousseau » 145

ROUSSEAU EN MUSIQUE
TEXTES

Nathan John Martin : « Rousseau érudit : à propos de ses recherches sur la polyphonie médiévale » 169

Michael O'Dea : « "Tout le piquant de la nouveauté" : *Le Devin du village* en 1777 » 189

Pierre SABY : « Chanter Rousseau à la Noël. Notes à propos d'une parodie singulière » 193

Olivier BARA : « Castil-Blaze plagiaire ? Du *Dictionnaire de musique* au *Dictionnaire de musique moderne* (1821), petite étude de cas » 199

L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau, comédie en un acte mêlée de musique de François Andrieux et Nicolas-Marie Dalayrac (Théâtre Favart, 1794). Présentation par Gauthier AMBRUS....211

CAHIER D'*ORAGES*

Varia

Éric AVOCAT, « L'art oratoire de la Révolution française, une dramaturgie ? » 275

Fil-rouge

Jean-Noël PASCAL, « Quand *La Veuve du Malabar* renaît de ses cendres : à propos d'un vaudeville de Saint-Amand (1822) » 289

Entretien

Le compositeur Philippe FÉNELON, interrogé par Pierre SABY 299

Table des illustrations 305

Table des exemples musicaux 307

Table des contributeurs....309

Annonce des partenaires d'*Orages*....311

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MARS 2012
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 1er TRIMESTRE 2012
N° D'IMPRIMEUR : 22001
Imprimé en France