MAURICE DESCOTES
Τακτικοῦ καθηγητοῦ τῆς Γαλλικῆς Γλώσσης καὶ Φιλολογίας

JEAN-JACQUES ROUSSEAU
ET L'ÉCLOSION D'UN GOÛT MUSICAL NOUVEAU

Dans les études littéraires consacrées à Jean-Jacques Rousseau, la place faite au musicien est presque toujours très restreinte, quand elle n'est pas nulle[1]. Sans doute les musicologues ont-ils pris davantage en considération l'auteur du *Devin du Village*[2]; mais ils n'ont pas souvent été jusqu'à le prendre au sérieux: ils lui ont concédé l'attention un peu condescendante des spécialistes qui se penchent sur le cas de l'amateur éclairé. Ils se sont appliqués à la solution de problèmes très particuliers de pure érudition musicale: la partition de *Pygmalion* est-elle l'oeuvre de Coignet, de Baudron, ou d'Aspelmeyer? Ils se sont appliqués encore à éclairer des questions strictement techniques, en s'interrogeant par exemple sur la valeur du système de notation musicale présenté en 1741 par Jean-Jacques à l'Académie.

A première vue, la qualité des oeuvres musicales de Rousseau ne justifie pas qu'on leur attribue beaucoup plus d'importance qu'aux dessins dont Victor Hugo illustrait ses carnets ou aux recherches scientifiques de Voltaire: violons d'Ingres de grands écrivains tentés par la recherche de voies d'expression nouvelles. Et pourtant la musi-

---

1. Texte adapté d'un conférence prononcée dans le cadre du Cours Public (Section française de l'Université d'Athènes) consacré à *L'Evolution de la Sensibilité française à travers les variations du goût musical* (année 1960-1961).

2. Cf. Istel, *J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene Pygmalion* (1901); *Annales J. J. Rousseau* (t. I, p. 141 et sq.; t. III, p. 119 et sq.); A. Pougin, *J. J. Rousseau musicien* (1901); P. M. Masson, *Les Idées de J. J. Rousseau sur la musique*; J. Tiersot, *J. J. Rousseau (Les Maîtres de la Musique)*. L'étude littéraire la plus attentive à la place de la musique dans l'oeuvre de Rousseau est celle de P. Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, t. III, p. 175-193.

que est au centre même de l'œuvre de Rousseau ; les crayonnages de Victor Hugo illustrent la puissance de cette faculté maîtresse qu'était chez le poète la Vision ; l'effort philosophique de Voltaire trouve sa justification profonde dans l'absolue sincérité qu'il apportait à ses expériences scientifiques.

Musicalement, *le Devin du Village* n'est même pas une oeuvre mineure : elle peut être considérée à juste titre aujourd'hui comme inexistante[1]. Et il faut franchement outrer les perspectives pour en venir à voir en J. J. Rousseau un précurseur de Wagner et de Claude Debussy[2].

Ceci dit, J. J. Rousseau musicien prend une toute autre importance si l'on consent à considérer ses compositions et les thèses auxquelles elles répondent, moins en ce qu'elles valent qu'en ce qu'elles représentent : comme les manifestations d'un goût musical nouveau. Car si, sans se préoccuper de rechercher des chefs d'oeuvre, on souhaite déterminer l'évolution du goût musical (qui est une des formes les plus marquantes de l'évolution de la sensibilité), ces compositions et ces thèses deviennent d'un intérêt capital. Elles apparaissent en effet comme des documents dont la richesse est sans proportion avec leur propre valeur intrinsèque. Car les variations du goût se manifestent souvent davantage dans l'éclosion d'oeuvres médiocres que dans l'apparition d'oeuvres immortelles. Les romans, désormais illisibles, de Mlle de Scudéry en disent tout aussi long sur les formes contemporaines de la sensibilité que les tragédies de Corneille. Le grand opéra de Meyerbeer aujourd'hui inaudible, illustre de façon éclatante les confusions établies, vers 1830, dans le domaine du goût, entre la grandeur et la grandiloquence.

Et c'est bien ainsi que, autour du *Devin du Village*, pâle bluette, s'est ouvert un moment capital de la sensibilité musicale française.

Il est apparemment absurde d'opposer au nom de Jean-Philippe Rameau, compositeur génial, celui de Jean-Jacques Rousseau, simple amateur aux dons modestes. Dans le domaine musical, comme dans tant d'autres, c'est pourtant bien J. J. Rousseau qui représente l'esprit nouveau, le siècle qui commence.

---

1. Il existe un enregistrement du *Devin du Village* sur disque microsillon (Pathé DTX 211 S), avec Janine Micheau, Nicolaï Gedda, Michel Roux ; orchestre de chambre Louis de Froment.

2. Sur le problème du récitatif selon J. J. Rousseau, cf. R. Bouyer, *Un précurseur imprévu, J. J. Rousseau debussyste* (*Revue Bleue*, 23 novembre 1918).

*
* *

Dans les années 1740-1750, Jean-Philippe Rameau exerce, en matière musicale, une suprématie qui est à peu près incontestée. Les attaques dont, à ses débuts, il a été l'objet de la part des Lullistes ont pratiquement cessé. Ses « tragédies lyriques », ses « ballets héroïques » (*Hippolyte et Aricie*, 1733 ; *les Indes Galantes*, 1735 ; *Castor et Pollux*, 1737 ; *Dardanus*, 1739) l'ont définitivement consacré comme le nouveau maître de l'opéra français.

Cet opéra, il continue, en l'enrichissant et en le diversifiant, celui de Lulli autant par sa structure que par son inspiration.

Il commence toujours par un Prologue de thème mythologique, sans grand rapport avec l'action qui va s'ouvrir. C'est, dans *Castor et Pollux*, le choeur des Arts et des Plaisirs qui demande à Vénus d'enchaîner le dieu de la Guerre ; dans *Dardanus*, comme en une illustration de la Carte du Tendre, l'allégorie qui oppose Vénus ayant à ses côtés les Grâces et les Plaisirs à la Jalousie entourée des Troubles et des Soupçons. Ce prologue de style désuet, bien fait pour exaspérer les esprits avides de nouveauté, n'est rien d'autre que la survivance du Ballet de Cour si fort prisé d'Henri IV et de son entourage : c'est dire qu'il ne peut plus répondre aux exigences d'une sensibilité qui commence à se lasser des constructions artificielles.

Plus encore que celui de Lulli, cet opéra fait une très large place au spectacle, fondé sur une savante machinerie. Aucune tragédie lyrique, aucun ballet héroïque de Rameau qui ne présente son char merveilleux descendant des cieux : Mercure au second acte d'*Hippolyte et Aricie* et au troisième acte de *Castor et Pollux* (et, comme si une exhibition ne suffisait pas dans le même opéra, au dénouement, Jupiter à son tour, avec son aigle, apparaît au firmament), Vénus dans la dernière scène de *Dardanus*. Le monstre, de préférence mythologique, est aussi un accessoire familier à Rameau : dans *Hippolyte et Aricie*, au lieu et place du récit de Théramène, le spectateur pouvait assister au tableau de la mer qui s'enflait, mugissait, avant de vomir le monstre que combat Hippolyte ; dans *Dardanus*, le monstre est un dragon crachant des flammes qui poursuit Anténor. Monstres, et aussi tremblements de terre et spectacles d'Enfers, tels sont les éléments les plus familiers de cette machinerie traditionnelle.

Le ballet proprement dit enfin ne fait jamais défaut, au point que l'on s'étonne parfois de voir se dérouler la tragique aventure de Phèdre au son de rigaudons.

Quant à la musique même de J. P. Rameau (sans prétendre aborder ici une étude de style), on relèvera d'abord qu'elle pouvait choquer Rousseau par son caractère même de construction architecturée. L'homme qui devait si brutalement condamner le recours aux livres, plaider si chaleureusement la cause de la spontanéité du coeur, ne pouvait pas ne pas être méfiant à l'égard d'un musicien qui proclamait sa volonté de ne rien écrire :

> Qu'après avoir étudié tous ces phénomènes dont le principe ne lui était plus inconnu afin de donner lieu à une infinité d'effets dont il s'était mis en état de connaître les causes.

Ce cartésianisme musical (même s'il est très loin de rendre compte du génie du compositeur), épris de « connaissance distincte », était bien incapable de satisfaire Rousseau.

On peut en dire tout autant du principe même de cette musique. Rameau a souvent affirmé que l'invention musicale est surtout une invention harmonique : imaginer un discours musical, c'est imaginer une suite, un enchaînement d'accords contenant en eux mêmes un certain sens expressif. Sans doute la création de la mélodie ne se déduit-elle pas automatiquement de l'harmonie, mais l'harmonie marque à la mélodie les limites entre lesquelles elle doit tracer sa ligne.

Si engagé qu'il soit dans le XVIII^e siècle, Rameau tient ainsi encore étroitement au XVII^e siècle, par sa prédilection pour le ton de grandeur et de noblesse, par son style fait de précision et de symétrie, et encore par sa volonté de prendre ses distances vis à vis de son œuvre, de ne pas paraître lui même à travers sa musique. En plein siècle des lumières, Rameau fait figure de représentant typique d'un goût musical qui était l'expression du goût de Versailles. Il est un sommet de la musique française ; mais en 1740-1750 il est déjà un attardé. Avec lui, c'est le feu d'artifice d'une fête royale qui s'achève.

On comprend ainsi pourquoi l'un des plus grands admirateurs de Rameau fut Voltaire qui voyait en lui à la fois « notre Euclide et notre Orphée ». Car s'il est vrai que Voltaire innove en matière d'idées sociales, politiques, philosophiques, en matière de goût il est, lui aussi, un attardé : son dieu dramatique reste Racine et il a toujours conservé l'illusion que, à quelques aménagements près, le style dramatique du XVII^e siècle convenait encore au XVIII^e. Et les règles esthétiques qu'il énonce dans *le Temple du Goût* sont celles-là mêmes qui ont été édictées par le code classique. Rameau est pour lui *le* musicien, comme Racine est *le* poète tragique.

C'est Rousseau qui, par les formes de sa sensibilité musicale, représente les exigences du goût nouveau.

***

A l'époque de ses débuts, Rameau avait été attaqué par les tenants de l'esthétique lulliste. Mais cette attaque-là n'allait pas en profondeur : elle n'était, à peu près, qu'un conflit de générations, tout à fait comparable à celui qui avait opposé les fidèles du vieux Corneille aux admirateurs du jeune Racine : on discutait sur certaines formes d'expression, on ne mettait pas en cause le genre lui même. Et il ne fallut pas longtemps pour que l'on s'aperçût que, bien loin de détrôner Lulli, Rameau le continuait, portait à son plein accomplissement un style qui avait été élaboré par le Florentin en conformité avec le goût et la sensibilité de son époque.

La véritable attaque fut portée en 1752, et il convient de s'arrêter à cette date-là.

Ce n'est pas un hasard si cette attaque se produit exactement au milieu du siècle, c'est à dire à une époque où les transformations de la société et des moeurs sont désormais indéniables.

La Monarchie absolue est encore un magnifique édifice qui resplendit toujours des fastes de Versailles ; mais cet édifice est pareil au grand chêne évoqué par du Bellay, toujours superbe, mais qui n'est plus animé par une sève vivante. L'Encyclopédie commence à paraître en 1751 : elle va mettre en évidence le caractère factice de toutes les structures de l'époque, politiques, philosophiques, religieuses. Tout l'Ancien Régime est sapé et, sous la somptueuse apparence, les germes de décomposition sont déjà à l'oeuvre.

Or le symbole musical de l'Ancien Régime, c'est cette tragédie lyrique, ce ballet héroïque, qui viennent de Lully et qui ont atteint leur point de perfection avec Rameau.

D'autre part, l'esprit du siècle est tout entier appliqué à une vaste entreprise de vulgarisation. Les écrivains, les penseurs ont à coeur de mettre à la portée du grand public les problèmes les plus ardus, physique de Newton, philosophie de Locke, pluralité des mondes. La musique n'échappe pas à cette tendance générale. Elle avait été jusque là un domaine réservé aux seuls techniciens : les théoriciens de la musique étaient en même temps les compositeurs, comme le prouve bien l'exemple de Rameau lui même. Au XVIII^e siècle au contraire se forme une nouvelle critique musicale qui se trouve entre les mains des

littérateurs, des amateurs éclairés, des dilettantes : Grimm, d'Alembert, Diderot, Rousseau lui même commencent à légiférer en matière musicale. Ils ne sont certes pas des ignorants, mais ils vont être amenés à juger à partir de critères purement personnels : en fonction de leurs goûts. C'est la fin de la critique dogmatique, telle que l'avait conçue Boileau pour la littérature. Et ce que l'on voit poindre, c'est une critique impressioniste, dans la mesure où elle est fondée sur les impressions personnelles, et non plus formulée par référence à des principes et à des règles.

Tel est le cadre général dans lequel allait se produire l'événement capital : la Querelle des Bouffons.

En 1752, alors que Rameau faisait représenter *Acanthe et Céphise*, une troupe de chanteurs italiens, les Bouffons, jouaient à l'Opéra *la Servante Maitresse* de Pergolèse. On a quelque peine à comprendre aujourd'hui comment ce mince ouvrage a pu provoquer d'aussi âpres contestations, si l'on omet d'opposer à son style léger et tout mélodique le style savant et harmonique de Rameau. C'était, pour un public saturé des cadences et des choeurs, la révélation d'une mélodie italienne, beaucoup plus chantante, beaucoup plus directe que celle de Rameau [1].

La querelle, bien entendu, s'alimenta d'éléments qui n'étaient pas tous musicaux. Des intérêts d'artistes entrèrent en jeu : déroutés par ce style nouveau, les musiciens de l'Opéra n'apportaient aucune bonne volonté à interpréter des œuvres du type de celle de Pergolèse et, davantage inspirés par une sorte de paresse que par une conviction profonde, réclamaient avec véhémence le retour au style traditionnel. La guerre devint furieuse entre les partisans des Italiens, réunis sous la loge de la Reine, « le coin de la reine », et les défenseurs de la musique française (c'est à dire celle de Rameau) rassemblés sous la loge du Roi, « le coin du Roi » : comme si le Roi, incarnation du principe monarchique et de l'ordre établi, ne pouvait être, en matière musicale, que favorable à la musique traditionnelle.

Ce fut la cause de la musique française qui l'emporta, et les Bouffons furent renvoyés, au grand scandale des esprits éclairés qui avaient

1. Il faut rappeler ici que le triomphe de Lulli avait été obtenu par l'éviction des musiciens italiens : après la disparition de Mazarin, qui les protégeait, ils avaient du céder la place. C'est pour créer une musique purement française (quand bien même il « naturalise » certains éléments de la musique italienne) que Lulli bénéficie de l'appui du Roi et de Colbert.

pris parti pour eux : Grimm (dans sa brochure *le Petit Prophète de Boehmischbroda*), d'Alembert, Diderot (dans *le Neveu de Rameau*).

Mais, de tous, c'est Rousseau qui avait été le plus engagé et c'est sa position qu'il convient de déterminer, d'autant plus qu'il est le seul à avoir conçu des ambitions de compositeur.

***

J. J. Rousseau a passionnément aimé la musique et il est peut-être le premier parmi les grands écrivains français qui l'ait aimée de façon moderne, non pour l'harmonie des sons, mais pour sa puissance affective : elle est pour lui *les Consolations des misères de ma vie*, en une formule qui fait songer à celle qui a été utilisée par Georges Duhamel : la Musique consolatrice.

Il importe de prêter attention à la manière dont lui a été révélée la musique : par les petits airs que marmotte la tante Suzon, par la voix et le clavecin de Mme de Warens, c'est à dire sans grand appareil sonore, par la mélodie nue. Son goût (et non pas seulement l'esprit de système) le portera toujours vers les airs populaires et simples, la musique naïve et directe, non vers la musique de Cour, la musique d'apparat. *Le Devin du Village* procède directement de cette préférence.

Sans doute Rousseau s'adonna-t-il plus tard avec acharnement à l'étude technique de la musique, lisant les traités de Rameau (au passage traités d'*obscurs*), copiant pendant des nuits entières. Il n'en reste pas moins vrai que cette culture demeure livresque, que la nécessité de l'acquérir lui pèse : est-il besoin de tant de travaux, alors qu'une romance peut « attendrir jusqu'aux larmes » sans que l'on puisse dire « où est le charme qui a produit cet effet » (*Dictionnaire*, article *Romance*) ? Position diamétralement opposée à la position cartésienne de Rameau.

Il n'est pas question ici de retracer la courbe, passablement mouvementée, de la carrière de compositeur de Rousseau. Il a reconnu qu'il écrivit ses premières œuvres sans connaître les notions les plus élémentaires de la technique de son art, que ses premiers essais furent désastreux : un menuet de sa composition, lorsqu'il fut exécuté, suscita les éclats de rire :

> Je n'ai pas besoin de peindre mon angoisse, ni d'avouer que je la méritais bien.

Conscient de ses insuffisances, il s'appliqua à combler ces lacunes.

C'est alors qu'il rencontra Rameau pour lequel il éprouva d'abord une vive admiration : en lui il voyait le créateur de la classification et de la synthèse de l'harmonie ; il le plaçait très au dessus des musiciens italiens, sans doute capables de « beaux sons », mais « glacés » pour le sentiment. *Les Indes Galantes* lui paraissaient à cette époque « contenir plus d'harmonie que tous les opéras italiens ensemble ».

A vrai dire, cette connaissance de la musique italienne était très sommaire et le contact direct avec elle lui fut une révélation, lorsque, nommé secrétaire d'ambassade à Venise, il découvrit les barcarolles, les opéras italiens, les offices à grands choeurs et à grands orchestres. L'enchantement dont il est l'objet annonce déjà celui de Stendhal : au théâtre de Saint Chrysostome, Jean-Jacques s'est endormi : les airs bruyants et brillants ne le réveillent pas :

> Mais qui pourrait exprimer la sensation délicieuse que me firent la douce harmonie et les chants angéliques de celui qui me réveilla ? Quel réveil, quel ravissement, quelle *extase* quand j'ouvris au même instant les oreilles et les yeux ! Ma première idée fut de me croire au paradis. Ce morceau ravissant, que je me rappelle encore et que je n'oublierai de ma vie, commençait ainsi :
>
> *Conservami la bella*
> *Che si m'accende il cor.*
>
> Je voulus avoir ce morceau : je l'eus et je l'ai gardé longtemps ; mais il n'était pas sur mon papier comme dans ma mémoire. C'était bien la même note, mais ce n'était pas la même chose. Jamais cet air divin ne peut être exécuté que dans ma tête, comme il le fut en effet le jour qu'il me réveilla.
>
> (*Confessions*, livre VII).

L'émerveillement de Rousseau ne tient pas tant à l'excellence de la page qu'il vient d'entendre qu'à l'état affectif dans lequel elle l'a plongé. Cette audition est un moment de sa vie sentimentale, et c'est pourquoi le morceau est inoubliable : on ne se trouve pas si loin de la fameuse « petite phrase de Vinteuil » de Marcel Proust.

Une fois acquise cette révélation de la musique italienne, Rousseau se retourne violemment contre ce qu'il adorait la veille encore, et d'abord contre Rameau. Comme il en va presque toujours avec lui, son hostilité va se transformer en haine personnelle.

Rousseau avait composé lui aussi son opéra, *les Muses Galantes*, dont la musique est aujourd'hui perdue. La structure de l'oeuvre était tout à fait conforme à celle des compositions de Rameau : chaque acte offrait une action séparée, comme *les Indes Galantes*, les différents épisodes étant rattachés les uns aux autres par une inspiration com-

mune : l'acte consacré au Tasse (plus tard remplacé par Hésiode) était d'un genre élevé et fort ; celui consacré à Ovide d'un genre tendre ; celui consacré à Anacréon d'un style plus enjoué.

Rousseau n'était pas assez aveugle sur ses dons pour s'imaginer qu'il était capable d'assurer lui même l'orchestration de sa partition. Et surtout, cette besogne lui répugnait :

> En moins de trois mois, mon opéra tout entier fut fait, paroles et musique. Il restait seulement quelques *accompagnements et remplissages* à faire. Ce *travail de manoeuvre* m'ennuyait fort. Je proposai à Philidor de s'en charger, en lui donnant part au bénéfice. 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 la besogne moi même.
>
> (*Confessions*, id.).

On voit bien ici le point de vue et le préjugé : le travail d'harmonie, essentiel pour Rameau, n'est pour Rousseau que remplissage et l'on peut s'en remettre à un manoeuvre. Faut-il s'étonner dès lors que le grand musicien ait mal accueilli *les Muses Galantes* ? Est-il indispensable d'en conclure, comme le fait Rousseau, que Rameau était animé à son égard de vifs sentiments de haine ?

Rameau affirma que certains morceaux de l'opéra étaient « d'un homme consommé dans son art et les autres d'un ignorant qui ne savait même pas la musique ». On a toutes les raisons de croire que les parties qui furent louées par Rameau étaient celles auxquelles Philidor avait prêté la main, dans lesquelles Rameau retrouvait une manière classique.

Exécutée chez la Popelinière, l'œuvre tomba, et Rousseau rendit responsable de cette chute Rameau, malveillant, buté, déjà jaloux du nouveau talent prêt à se révéler :

> Rameau commença, dès l'ouverture, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience ; mais à un air de haute-contre, dont le chant était mâle et sonore et l'accompagnement très brillant, il ne put se contenir ; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde... Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût.
>
> (*Confessions*, id.).

On le sait, Rameau n'était pas d'un caractère facile. Mais on voit mal pourquoi, musicien adulé, il aurait conçu, par jalousie, cette « haine violente » à l'égard d'un débutant inconnu qui n'avait pas encore remporté le moindre succès capable de lui porter ombrage. Il

en fallait peu pour que Rousseau se jugeât victime d'une conjuration et martyr : l'attitude de Rameau le portait tout naturellement à se croire écrasé par les tenants de la musique traditionnelle.

Il était d'autant mieux préparé à adopter cette attitude qu'il n'avait jamais accepté le rejet du système de notation musicale qu'il avait présenté à l'Académie en 1741. Alors déjà il s'était jugé persécuté par les gens en place. Estimant que le système de notation de Gui d'Arezzo était trop compliqué, mettait en jeu des signes trop nombreux, il avait imaginé une méthode qu'il jugeait plus simple et plus directe : les notes étaient indiquées par des chiffres (do, 1 ; ré, 2 ; etc.), les octaves par « le signe le plus simple », le point (ut supérieur : 1 surmonté d'un point ; ut inférieur : 1 avec point souscrit). Pour les dièses et les bémols, une petite ligne devait croiser le chiffre : ligne montante pour le dièse, ligne descendante pour le bémol. Ce qui prouve bien que Rousseau tenait à son système, c'est qu'il y est revenu trente plus tard, dans sa Lettre au Docteur Burney. Or, soumis au jugement de l'Académie, le système fut rejeté : on objecta qu'il s'adressait trop exclusivement au raisonnement ; qu'avec la méthode habituelle des notes superposées, on s'adressait à l'oeil qui devinait, sans nécessairement les lire, les intervalles. En bref, les doctes conclurent que les avantages de la méthode de Rousseau n'étaient pas assez évidents, surtout pour les chefs d'orchestre qui devaient lire plusieurs parties en même temps. Rousseau renonça, mais il en resta ulcéré.

Ces échecs, ces contrariétés, de caractère surtout personnel, ne contribuèrent pas peu à l'aigrir, à le convaincre que finalement il ne pouvait pas être de musique vraiment française si l'on s'obstinait à suivre les voies habituelles.

*
* *

Le Devin du Village fut représenté à la Cour de Fontainebleau le 18 octobre 1752 et, à l'Académie royale de Musique, le 1e mars 1753, dans une version sensiblement modifiée pour ajouter l'indispensable divertissement final de danses.

L'œuvre, qui ne comprend qu'un seul acte, est à peu près une pastorale : on se trouve déjà, par le fait même, très loin du lourd appareil mythologique et spectaculaire de l'opéra de Rameau.

L'argument est d'une minceur extrême. La jeune Colette, perdant l'amour de son Colin, a perdu « tout son bonheur ». Pour s'éclairer sur l'étendue de son infortune, elle s'en va consulter un devin, homme

prudent et sage. Celui-ci, à l'instar de Rousseau qui se faisait volontiers le confident des dames, la rassure : Colin aime toujours Colette et c'est pure vanité de sa part s'il jette les yeux sur la dame du village. Le devin conseille donc à Colette de feindre elle aussi la négligence : qu'elle paraisse à son tour prêter attention au seigneur du lieu, et Colin lui reviendra. Le stratagème réussit : l'inconstant retrouve le chemin de son véritable bonheur et les deux amants se réconcilient. Ils voudraient rétribuer le bon devin pour ses officieux services ; mais, comme le ferait Jean-Jacques lui même, le devin refuse. Sa seule récompense sera d'avoir contribué à assurer le bonheur des deux jeunes gens. Et toute la compagnie est invitée à aller danser « sous les ormeaux ».

On est en pleine bergerie. Assurément, cette idylle villageoise est un peu niaise et manque de consistance. Mais il faut bien voir qu'elle est toute pleine de l'idéal sentimental de Rousseau : paysans vertueux, bucoliques comme les Montagnons de la *Lettre à d'Alembert :*

> La plupart jouent de la flûte ; plusieurs ont un peu de musique et chantent juste. Ces arts ne leur sont point enseignés par des maîtres, mais leur passent, pour ainsi dire, par tradition. De ceux que j'ai vus savoir la musique, l'un me disait l'avoir apprise de son père, un autre de sa tante, un autre de son cousin...
>
> Un de leurs plus fréquents amusements est de chanter avec leurs femmes et leurs enfants les psaumes à quatre parties ; et l'on est tout étonné d'entendre sortir de ces cabanes champêtres l'harmonie forte et mâle de Goudimel [1], depuis si longtemps *oubliée de nos savants artistes.*

Le Devin du Village, c'est encore le goût de la nature et du grand air, le goût du sentiment simple et de l'émotion douce : un sujet qui pouvait faire verser « des torrents de larmes » à un public qui, saturé de légendes mythologiques et de machineries, souhaitait désormais s'attendrir : le public qui accepte avec faveur le drame larmoyant, et qui se retrouve dans les tableaux idylliques de Greuze.

Et, de fait, le succès fut considérable : l'oeuvre est longtemps restée au répertoire. En 1824, dans l'édition qu'il donna des œuvres de Rousseau, Musset-Pathay, le père du poète, écrira avec indignation :

> On croira difficilement qu'on ait pu avoir l'idée de faire une parodie du *Devin du Village...*

Avec sa franchise habituelle, Rousseau n'a pas hésité à décerner

1. Musicien franc-comtois du XVI[e] siècle, qui mit en musique (à quatre parties) une traduction des Psaumes par Clément Marot et Théodore de Bèze.

à sa musique les compliments les plus catégoriques. Cette musique est, selon lui, « d'un coloris, d'une teinte qu'un autre ne trouvera jamais » *(Confessions)*.

Et il décrit en ces termes l'impression produite sur les premiers auditeurs, à Fontainebleau :

> Dès la première scène, qui véritablement est d'une *naïveté touchante*, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissement jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible à toute l'assemblée. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. On ne claque point devant le Roi ; cela fit qu'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges et qui s'entredisaient à mi-voix : « Cela est *charmant*, cela est *ravissant. Il n'y pas un son là qui ne parle au coeur* ». Le plaisir de donner de *l'émotion* à tant d'aimables personnes m'émut moi même jusqu'aux larmes... J'ai vu des pièces exciter de plus vifs transports d'admiration, mais jamais une *ivresse* aussi pleine, aussi *douce*, aussi *touchante*, régner, dans tout un spectacle et surtout à la cour.
>
> (*Confessions*, livre VIII)

Il importe peu de discuter de l'ampleur du succès remporté par Rousseau. Ce qu'il convient de retenir, c'est cette prédominance de l'affectivité : on n'admire point, on s'émeut, on se laisse gagner par les douces larmes. Cette musique n'est pas savante, architecturée, mais sa naïveté même parle au cœur un langage inconnu aux harmonies calculées : c'est elle qui ravit l'homme *sensible*.

La partie symphonique, dans *le Devin du Village*, est en effet extrêmement réduite : l'ouverture est celle d'une paysannerie, danse de guinguette, petite pastorale, et bref final en mesure ternaire. Rousseau ne s'applique pas à ce travail de « manœuvre ». Ce qui compte aux yeux du compositeur, ce sont les couplets, les airs : la *mélodie*, toujours très simple (en l'occasion l'ignorance de Rousseau en matière technique le sert), un peu étriquée et frêle, mais fraîche, comme l'ariette par laquelle, au début de l'œuvre, Colette pleure son bonheur perdu :

J'ai perdu mon seul bonheur,
J'ai perdu mon serviteur.
Colin me délaisse
Hélas ! il a pu changer !
Je voudrais n'y plus songer...

L'importance du *Devin du Village* est ainsi peut-être moins en ce

qu'il apporte qu'en ce qu'il condamne : la pompe mythologique, les allégories, les sonorités étudiées, les danses solennelles et les ballets de cour.

*
* *

Il sortirait du cadre de cette étude de déterminer pour quelles raisons (susceptibilité personnelle, excessive timidité) Rousseau ne sut pas tirer du succès de son opéra tous les avantages qu'il pouvait en attendre. *Le Devin du Village* l'avait « mis à la mode ».

> Et bientôt il n'y eut pas d'homme plus recherché que moi dans Paris.

Et Jean-Jacques affirme que le Roi était si enchanté du spectacle auquel il avait assisté que, « toute la journée », Sa Majesté ne cessait de chanter « avec la voix la plus fausse de son royaume » l'arioso de la première scène : « J'ai perdu mon serviteur ; j'ai perdu tout mon bonheur ». Rousseau refusa de profiter de si heureuses dispositions et n'accepta pas d'être présenté au Roi :

> Je me figurais devant le Roi, qui daignait s'arrêter et m'adresser la parole. C'était là qu'il fallait de la justesse et de la présence d'esprit pour répondre. Ma maudite timidité, qui me trouble devant le moindre inconnu, m'aurait-elle quitté devant le roi de France, ou m'aurait-elle permis de bien choisir à l'instant ce qu'il fallait dire ? Je voulais, sans quitter l'air et le ton sévère que j'avais pris, me montrer sensible à l'honneur que me faisait un si grand monarque. Il fallait envelopper quelque grande et utile vérité dans une louange belle et méritée. Pour préparer d'avance une réponse heureuse, il aurait fallu prévoir juste ce qu'il pourrait me dire ; et j'étais sûr après cela de ne pas retrouver en sa présence un mot de ce que j'aurais médité. Que deviendrais-je en ce moment et sous les yeux de toute la cour, s'il allait m'échapper dans mon trouble quelqu'une de mes balourdises ordinaires ? Ce danger m'alarma, m'effraya, me fit frémir au point de me déterminer, à tout risque, à ne m'y pas exposer.
>
> Je perdais, il est vrai, la pension qui m'était offerte, en quelque sorte ; mais je m'exemptais aussi du joug qu'elle m'eût imposé.
>
> (*Confessions*, livre VIII)

Jean-Jacques laissa donc s'enfuir la fortune. Mais son succès l'avait enhardi ; et, fort de sa renommée nouvelle, il passa à l'attaque contre Rameau. Ce fut, en 1753, la *Lettre sur la Musique francaise*, par laquelle Jean-Jacques intervenait avec fracas dans la Querelle des Bouffons. Lettre aussi violente, aussi paradoxale que la *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles, et qui plaçait son auteur à la tête du parti

italien, avec tout ce qu'il y avait alors de « vrais connaisseurs », de « gens à talents », d' « hommes de génie ».

La considération initiale posée par Rousseau est, à elle seule, caractéristique : elle a trait au débat élevé autour de la possibilité d'un musique vraiment nationale, et Rousseau tranche de façon catégorique : l'engouement des français pour leur musiqus, celle de Rameau, n'est qu'un signe de vanité aveugle. Un esprit moderne sait s'affranchir de ces préjugés étroits : on est à l'aube du cosmopolitisme artistique qui va dominer l'époque nouvelle. C'est être « Welche », comme aurait dit Voltaire, que de n'admirer que ce qui est français.

Rousseau distingue, dans la musique, trois éléments : la mélodie, l'accompagnement, le mouvement. Mais tous ces éléments n'ont pas une égale valeur. Dans l'*Essai sur l'origine des langues,* Rousseau a insisté sur le fait que la musique doit charmer, attendrir, parler à l'âme. Or le grand inconvénient de l'harmonie, sans doute utile dans la mesure où elle concourt à l'effet général, est d'entraver la mélodie, de séparer le chant des paroles : une musique fondée, comme celle de Rameau, sur les ressources de l'harmonie, est incapable d'ébranler lâ'me.

L'harmonie n'est pas conforme à la *nature,* qui s'exprime de façon directe (c'est à dire par la mélodie), qui ne présente jamais de sons superposés ou de successions d'accords : l'harmonie est une construction, une élaboration.

> Toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus *sensibles* aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment *naturelle*.
> (*Dictionnaire,* article *Harmonie*)

Les Italiens, eux, ont su conserver cette fraîcheur spontanée : aussi prétendent-ils que « notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les nations neutres confirment unaniment leur jugement sur ce point ».

Et Rousseau présente le cas de cet Arménien, qu'il connut à Venise, et qui, quoique très cultivé, n'avait jamais entendu de musique. Il assista à l'audition d'un air français et d'un air italien. Le chant français lui procura « plus de surprise que de plaisir ». Le chant italien fut une révélation pour cet homme qui, musicalement, se trouvait à l'état de nature, puisqu'il était totalement ignorant des lois de l'art :

> Dès les premières mesures, son visage et ses yeux *s'adoucissaient ;* il était *enchanté ;* il prêtait *son âme* aux *impressions* de la musique ; et quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causaient un *ravis-*

sement sensible. Dès ce moment, on ne put plus lui faire écouter aucun air français.

Cet personnage ressemble beaucoup à Rousseau qui, comme on sait, aimait à se déguiser en arménien.

Pour Rousseau, le supériorité de la mélodie italienne (une fois écartée la question de l'harmonie) tient d'abord à la douceur de la langue, les sonorités étant plus propres au chant : affirmation tout à fait discutable, si l'on songe que l'allemand, per exemple, se prête admirablement aux lieder de Schubert ou de Schumann. Elle tient ensuite à l'habitude des changements de ton, de mode, à la suppression des transitions sonores : la suppression de ce qui fait l'équilibre de l'harmonie chez Lulli et Rameau. Par dégoût du style mélodique français qui est issu du style de la tirade classique, Rousseau apprécie les « discours entrecoupés », les « interruptions », et même les vocalises :

> Quand la voix roulant avec légèreté sur des cordes de l'harmonie, fixe assez l'attention pour que l'accompagnement ne puisse la partager.

Les choeurs de l'opéra français, si admirés, ne tendent qu'à « faire du bruit ». Combien plus émouvants « les grands morceaux de musique italienne qui arrachent des larmes » ! Et Rousseau ajoute, mêlant à la question du style musical sa propre conception de la passion, telle qu'il l'a illustrée dans *la Nouvelle Héloïse :* ce que le musicien doit rechercher, c'est :

> le langage de l'amour, non rempli de fade et puéril galimatias, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses.

La conclusion de Rousseau était toute polémique :

> Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement perpétuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

On devine quel tapage accueillit la publication de cette *Lettre,* à un moment où Rameau était considéré comme une gloire nationale. Sans doute Rousseau exagère-t-il lorsqu'il affirme que son pamphlet souleva contre lui « toute la nation » et que « la description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de la plume de Tacite ». Mais

le scandale fut grand, d'autant plus qu'il était provoqué par un Genevois. Et d'autant plus que, bien loin de s'en tenir à la discussion sur les principes de l'art, Rousseau s'en prit aux personnes. Sa *Lettre d'un Symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre* mettait en cause les musiciens de l'Opéra. Sur ce ton d'ironie un peu lourde qui devait rendre à Voltaire le triomphe si aisé sur son adversaire, Rousseau imagine de rédiger la lettre de jubilation par laquelle un musicien de l'Opéra se félicite du départ des Bouffons : ainsi va-t-on pouvoir retourner aux vieilles habitudes et aux vieilles erreurs. Ainsi :

> III. L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du premier violon, attendu qu'il est sourd.
>
> IV. Les violons se distribueront en trois bandes dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop bas, et la troisième jouera le plus juste qu'il lui sera possible.

Les musiciens de l'Opéra en vinrent à brûler Jean-Jacqus en effigie (« Ma vie même fut en danger. L'orchestre de l'Opéra fit l'honnête complot de m'assassiner quand j'en sortirais ») ; on lui retira ses entrées, qui ne lui furent rendues que vingt ans plus tard, sur l'intervention de Gluck.

La réaction de Rameau fut violente. Le compositeur s'en prit aux articles musicaux que Jean Jacques avait donnés à l'Encyclopédie. Et, non content de discuter les thèses, il releva vertement *les Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, ce qui était grave, car l'attaque ne tombait plus sur un individu mais sur la sacro-sainte Encyclopédie. On comprend ainsi pourquoi Diderot qui, dans *les Bijoux Indiscrets* (1748) avait jugé Rameau avec équité, donne dans *le Neveu de Rameau* un tout autre portait du musicien :

> Ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodiions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perdre haleine qui dureront éternellement et qui après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux...

La querelle entre Rameau et les Encyclopédistes, après l'intervention de d'Alembert, finit par s'enliser dans des débats métaphysiques où Rameau prétendait que la musique était le fondement de la

géométrie et la mère de toutes les sciences. D'Alembert n'eut pas grand peine à faire rire des bizarreries de ce grand compositeur égaré en un domaine qui lui était étranger.

***

Le rôle musical de Jean - Jacques Rousseau est à peu près nul si on le mesure à l'œuvre laissée ou même à l'influence directe que cette œuvre a exercée. Aucun compositeur n'a pris *le Devin du Village* pour modèle.

Mais ce *Devin du Village* indique une voie nouvelle, dans la mesure où il condamne le style traditionnel. Rousseau ouvre la musique au monde du sentiment, sans se préoccuper d'ailleurs de savoir s'il ne la pousse pas vers le sentimental au sens péjoratif du mot.

De la même façon, les violentes attaques qu'il porte à la musique française laissent le champ libre à l'invasion de la musique étrangère, qu'elle vienne d'Italie ou d'Allemagne. A la fin du XVIII[e] siècle (et c'est la revanche des Bouffons), la musique française sera pratiquement italianisée. Stendhal ne connaîtra pas de plus grande volupté que d'assister aux opéras de Cimarosa. Napoléon apportera tout son appui à cette musique italienne : s'entretenant un jour avec Méhul qu'il estimait fort, l'Empereur lui fit observer que, si sa musique était savante et harmonieuse, celle de Paisiello et de Cimarosa offrait plus de charme. Méhul présenta alors à Napoléon un acte de son cru, mais comme s'il était l'œuvre d'un signor Fiorelli, l'*Irato*. Ce fut un grand succès et Napoléon fut ravi.

Quant à la musique allemande, elle allait faire son entrée en France avec Gluck. Celui-ci arriva en 1774 (Rameau était mort depuis dix ans), à un moment où les Encyclopédistes et d'abord Rousseau avaient déblayé le terrain devant lui. Il allait révéler un style nouveau, apporter cette réforme fondamentale que Rousseau, sans génie, n'avait pu réaliser avec son maigre *Devin du Village*.

On ne saurait certes faire de Gluck un disciple de Rousseau. Mais cette musique de Gluck répondait aux besoins nouveaux qu'avait si bien pressentis et définis Rousseau. *Orphée* (créé en 1762, représenté à Paris en 1774) apportait la révélation définitive de la sensibilité du coeur triomphant de ce qui était considéré comme la sécheresse classique. Le témoignage de Julie de Lespinasse, fille spirituelle de Rousseau (ses *Lettres*, on l'a dit, sont « *la Nouvelle Héloise* en action ») montre bien que la sensibilité moderne attendait cette musique là :

Je sors d'*Orphée;* il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume. Cette musique me rend folle. Elle m'entraîne. Mon âme est avide de cette espèce de douleur.

De telles déclarations étaient inconcevables à propos des compositions de Rameau : c'est bien une sensibilité musicale nouvelle qui vient d'éclore.

MAURICE DESCOTES