



HAL
open science

Introduction à la Lettre sur la musique française (1753)

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Introduction à la Lettre sur la musique française (1753). J. Berchtold, F. Jacob, C. Martin, Y. Sèité. Jean-Jacques, Rousseau, Oeuvres complètes, Classiques Garnier, inPress. hal-03776430

HAL Id: hal-03776430

<https://hal.science/hal-03776430v1>

Submitted on 27 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction à la

Lettre sur la musique française (1753)

Philippe VENDRIX

Quelle place accorder à un texte qui donne les apparences de l'éphémère ? L'éphémère de la frivolité d'une posture mondaine lors d'une dispute de goût ; du propos sans résonance si ce n'est pour celui qui vibre de dire plus que de penser ; celle de l'affrontement des généralités qui reposent sur l'idée immanquablement fautive de la différence. À l'aune des disputes qui émaillent le paysage musical occidental de saint Augustin à Lady Gaga, la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau pourrait facilement disparaître sous l'amoncellement des innombrables pamphlets manuscrits et imprimés ou dans l'infinie inutilité des avis cybernétiques. Parler de musique semble tellement facile en ce milieu du XVIII^e siècle, comme aujourd'hui. Les obstacles que dressait l'*ars musica*, avec ses modes de transmission réservés à quelques rares élus qui fréquentaient les maîtrises ou les cercles académiques ont été brisés par l'éclatement du champ du savoir musical au début du XVII^e siècle : désormais, les théoriciens parlent aux professionnels de la musique ; les mathématiciens, aux savants épris des phénomènes sonores ; les hommes de lettres, à tout qui se plaît à écouter et même à entendre¹. Ce sont pourtant ces hommes de lettres qui rencontrent des difficultés conceptuelles. Décrire la vibration ou expliciter une tournure contrapuntique engage un ensemble de savoirs d'accès complexe. Leur formulation ne pose néanmoins plus de question fondamentale alors que dire l'émotion d'une expérience auditive, décrire une attitude face à des pratiques musicales, rendre compte des richesses d'une œuvre demeure une épreuve : aucun modèle à puiser dans le vaste héritage classique ; pas un vocabulaire qui garantisse la communication du propos.

1. Construire une procédure d'analyse musicale

Parler de musique, de la musique réellement, en ce qu'elle reflète des choix stratégiques, techniquement et émotionnellement, tel est le propos de Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française*. L'auteur du *Devin de village* ne se cantonne pas à une seule ambition lorsqu'il s'attèle à la rédaction de ce

¹ Manuel Couvreur et Thierry Favier (éd.), *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006.

pamphlet. Il y a de la rancœur, de l'orgueil, de la passion, de la connaissance, de l'approfondissement, de la politique, beaucoup. Mais il y a surtout un désir à peine maîtrisé, étrangement dissimulé parfois, de montrer comment parler de musique. Tout dans la *Lettre sur la musique française* tend vers les dernières pages.

À quelques pages de la fin de sa *Lettre*, Rousseau prévient qu'il va « tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide, enfin, il est en ma puissance ». « Analyser » : le dessein de Rousseau apparaît soudainement dans toute sa profondeur. Car analyser de la musique n'a jamais été délibérément l'objet des écrits sur la musique et encore moins de son enseignement². La référence à des œuvres se pratique depuis la fin du XV^e siècle avec les textes réformateurs de Johannes Tinctoris, initiant une manière de faire de la théorie fondée sur des exemples puisés dans la réalité des univers musicaux contemporains³. Rousseau ne dessine cependant pas une seule portée, ni ne donne une seule syllabisation d'une phrase musicale. Il discourt de ces quelques pages parmi les plus célèbres de la musique baroque française.

Le monologue d'Armide n'est pas le seul monologue évoqué durant la Querelle des Bouffons. Depuis le début du XVIII^e siècle, critiques et théoriciens discutent régulièrement de la nature proprement musicale du monologue dans la mesure où la dénomination empruntée au théâtre parlé cherche à se distinguer de la terminologie courante : dans quelle mesure un monologue ne serait-il pas un air ou un récitatif⁴ ? De la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704-1705) de Le Cerf de la Viéville à l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) de François-Jean de Chastellux, les prises de parole abondent, sans nécessairement recourir au terme « monologue », mais en cherchant à décrire une situation musico-dramaturgique qui lui correspond, qu'elle relève de la tradition française ou de la tradition italienne⁵. Malgré les références à un vaste répertoire de monologues, celui de l'*Armide* de Lully s'impose rapidement comme un cas d'école. Jean-Philippe Rameau le prend en modèle dans son *Nouveau Système de musique théorique* (1726) ; Toussaint Rémond de Saint-Mard le hisse en « Triomphe de la Musique » dans ses *Réflexions sur l'opéra* (1741, p.7), tandis que Pierre Estève s'en inspirera pour se risquer à une poétique du

² Nicolas Donin écrit en 2008 : « Depuis les années 1980 en France, les futurs instrumentistes professionnels et les futurs professeurs de musique de l'enseignement général ont en commun une matière à étudier durant leur formation : l'analyse musicale », révélant ainsi la force de la démarche de Rousseau dans la *Lettre*. Voir « Analyser l'analyse ? », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009, p. 13-33.

³ Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁴ Sur le monologue et ses avatars critiques, voir Blake Christopher Stevens, *Solitary Persuasions : the Concept of the Monologue in French Opera from Lully to Rameau*, Ph.D. dissertation, Stanford University, 2007. Du même auteur, « Monologue Conflicts: The Terms of Operatic Criticism in Pierre Estève and Jean-Jacques Rousseau », *The Journal of Musicology*, 29 (2012), p. 1-43.

⁵ Margaret Murata, « The Recitative Soliloquy », *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), p. 45-73.

monologue dans *L'Esprit des beaux-arts* (1753). Avant que n'éclate la Querelle des Bouffons, Grimm publie une *Lettre sur Omphale* (février 1752) dans laquelle il consacre quelques pages à l'analyse de la dimension expressive de monologues, dont Jacqueline Waeber a justement mesuré l'impact sur Rousseau⁶. C'est encore au vocabulaire de l'expression que le baron recourt dans *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* qui enflamma littéralement les esprits. *Armide* revient sous la plume de Denis Diderot en février 1753 (*Au Petit Prophète de Boehmischbroda, au Grand prophète Monet*) lorsqu'il suggère de comparer *opera seria* et tragédie lyrique sur base d'éléments similaires. Rousseau n'apparaît donc pas comme une météorite fracassante dans la *Querelle* lorsqu'il propose dans la *Lettre sur la musique françoise* une lecture critique du monologue de Lully. Mais, il y met en œuvre un outillage analytique nettement mieux articulé que celui de ses prédécesseurs, car orienté vers un but précis. Rameau, le lecteur le plus avisé que Rousseau put espérer, ne s'y est pas trompé, et il consacra une partie de ses *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) à répondre point par point aux remarques du Genevois⁷.

ARMIDE, *tenant un dard à la main*

Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur ;
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance :
Je vais percer son invincible cœur.
Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage.
Qu'il éprouve toute ma rage...

(*Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.*)

Quel trouble me saisit ! qui me fait hésiter ?
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... Je frémis ! ... Vengeons-nous... Je soupire...
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint, quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !
À ce jeune Héros tout cède sur la Terre.
Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
Il semble être fait pour l'amour.
Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?

⁶ Jacqueline Waeber, « Paysage d'avant Querelle : Rousseau continuateur de Grimm », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 8 (2004), p. 229-249.

⁷ Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment. Rameau and the Philosophes in Dialogue*, New York, Oxford University Press, 2^e édition, 2017 ; Charles Dill, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Hé ne suffit-il pas que l'Amour le punisse ?
 Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
 Qu'il m'aime au moins par mes enchantements ;
 Que, s'il se peut, je le haïsse.

ARMIDE

En - fin il est en ma puis san - ce ce fa - tal en - ne - mi, ce su - per - be vain -
 - queur. Le char - me du som - meil le li - vre à ma ven - gean - ce. Je vais per - cer son in - vin - ci - ble
 cœur. Par lui tous mes cap - tifs sont sor - tis d'es - cla - va - ge. Qu'il é - prou - ve tou - te ma
 ra - ge. Quel trou - ble me sai - sit? Qui me fait hé - si - ter? Qu'est ce qu'en sa fa -
 - veur la pi - tié me veut di - re? Frap - pons Ciel! qui peut m'ar - rê - ter? A - che -
 - vons... je fré - mis, ven - geons nous... je sou - pi - re! Est - ce ain - si que je
 dois me ven - ger au - jour - d'hui? Ma co - lè - re s'é - teint quand j'ap - pro - che de

2

28

lui. Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine, mon bras tremblant se refuse à ma

32

haine. Ah! quel-le cruauté de lui ravir le jour! À ce jeu-ne Hé-ros tout cède sur la

37

Terre. Qui croirait qu'il fut né seulement pour la guerre? Il semble-tre fait pour l'a-

41

-mour. Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse? Hé ne suffit-il

45

pas que l'amour le punisse? Puis-qu'il n'a pu trouver mes yeux assez char-

48

-nants, qu'il m'aime au moins par mes enchantements, que s'il se peut, je le haïsse.

EXEMPLE MUSICAL⁸ : LULLY, « MONOLOGUE D'ARMIDE », *ALCESTE*

L'objectif de Rousseau n'est pas de discuter en détail du monologue comme forme musico-dramaturgique. Toute son analyse tend vers un seul but : accumuler les critiques à l'égard du récitatif français. Puisqu'il ne veut pas s'embarquer dans de longues discussions techniques et qu'il ne souhaite pas ternir la beauté des vers de Quinault, Jean-Jacques décide de procéder de façon méthodique : louer l'expression verbale et dramatique de chaque vers tout en soulignant la pauvreté de sa traduction musicale. Une poignée de termes

⁸ Jean-Baptiste Lully, *Armide*, éd. Jérôme de La Gorce, Lois Rosow et Jean-Noël Laurenti, Hildesheim, Olms, 2003.

techniques – le trille, la cadence –, semble suffire à Rousseau pour conférer à son analyse la tournure savante nécessaire à légitimer ses appréciations. Avant de procéder à une lecture pas-à-pas de la partition de Lully, Jean-Jacques en offre d’abord une lecture harmonique qui réduit à néant la prouesse du compositeur comparée au talent de son librettiste. Puisqu’il termine dans la tonalité par laquelle il a débuté sa pièce, Lully échoue lamentablement à traduire musicalement le parcours émotionnel d’Armide. Par ce constat, Rousseau attaque ouvertement Rameau qui dans le *Nouveau Système de musique théorique* (1726) avait souligné la finesse harmonique de ces pages où, affirme-t-il, « Vous y trouverez la plus parfaite distribution qu'on puisse imaginer des six rapports de *Modulation* que nous venons de proposer⁹. »

Une fois cette appréciation générale formulée, Rousseau s’en prend vers par vers à la mise en musique de Lully. Et Rameau ne manquera pas de lui répondre point par point dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*¹⁰.

ROUSSEAU	RAMEAU
<i>Enfin il est en ma puissance.</i>	
Une seule note de basse alors que la scène débute ; le trille mal placé. Une cadence (« un repos absolu ») inutile puisque le sens du premier vers ne sera achevé qu’au deuxième vers.	Le trille ajoute de la force au mot « puissance », un trille semblable à celui « des trompettes des chants de victoire ». Quant à la cadence, Rameau ne la voit pas (il préfère parler ici d’une respiration nécessaire liée à l’enchaînement de deux syllabes identiques « -ce / Ce ») : Rousseau ne peut prétendre à la présence d’une cadence en se fondant uniquement sur la ligne vocale.
<i>Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur !</i>	
Un « changement de ton » qui perd de son impact, car Lully devrait user plus de fréquemment ce genre de modulation ailleurs.	Lully exploite judicieusement les effets de contraste mineur/majeur. L’enchaînement de deux syllabes identiques oblige à placer ici des silences (puissance/ ce).
<i>Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.</i>	
Lully ne travaille réellement que les mots « charme » et « sommeil » en introduisant le <i>sol#</i> à la basse : la suite est sans effet jusqu’à	Lully affirme une trajectoire tonale qui dit clairement sa compréhension de la situation dramatique, marquant un mouvement d’un hémistiche à l’autre afin de faire porter

⁹ Jean-Philippe Rameau, *Nouveau Système de musique théorique*, Paris, Ballard, 1726, p. 41.

¹⁰ La critique de l’analyse de Rousseau occupe la seconde moitié des *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, 1754 (p. 69 et suivantes).

<p>« percer » du vers suivant. La cadence qui marque ce vers est « ridicule ». Le trille se heurte à la violence du sentiment que vit Armide.</p>	<p>l'effet sur la fin du vers : le <i>sol#</i> (mes. 4) marqueur de la sous-dominante ne peut être isolé mais doit être mis en lien avec la dominante (mes. 6). Autrement dit, ce qui compte n'est pas le <i>sol#</i> mais la basse fondamentale <i>mi</i>. Tout n'est que mouvement : la mes. 5 passe rapidement sur l'accord de <i>la</i>. La dominante de la mes. 6 tout comme le changement de tessiture oriente vers le vers suivant. La ligne mélodique (changement de tessiture) accompagne le mouvement vers le vers 4 (« je vais percer »). Quant au trille, il est placé sur une syllabe « brève ».</p>
<p><i>Je vais percer son invincible cœur.</i></p>	
<p>La cadence tombe à plat.</p>	<p>« la <i>Dominante</i>... fait souhaiter un nouveau repos sur la <i>Tonique</i> qui doit la suivre : de sorte qu'on sent par là qu'Armide a encore quelque chose à dire ».</p>
<p><i>Par lui tous mes Captifs sont sortis d'esclavage. Qu'il éprouve toute ma rage !</i></p>	
<p>Le silence qui précède la reprise « Par lui » signifie le contraire de ce qu'a souhaité le poète ; effet de continuité accentué par le contexte harmonique immuable.</p>	<p>Rameau profite de ce vers pour réaffirmer que l'accompagnement d'un orchestre ne remplacera pas la qualité du travail de la ligne vocale. La lecture du silence signalé par Rousseau ne peut se limiter à cette seule mesure, mais être compris en relation avec le vers « Qu'il éprouve » d'autant que Lully invite à un parcours harmonique subtil.</p>
<p><i>Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?</i></p>	
<p>Simple modulation à la dominante sans mesure avec le tourment d'Armide.</p>	<p>Lully effectue un double changement, par un accord à la mes. 12 et par une modulation ensuite¹¹.</p>
<p><i>Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ? / Frappons.</i></p>	

¹¹ Rameau, qui remet ici en cause la bonne foi et les compétences de Rousseau, n'en profite pas moins, à certains endroits, pour réécrire la partition de Lully afin qu'elle « colle » mieux à son argumentation. Il précise (*Observations sur notre instinct*, p. 104-105) : « Il y a là un jeu de Chromatique qui ne paroît point effectivement dans le Chiffre de Lully, mais qui paroît si bien être le fondement des différentes expressions, qu'il suffit de les accompagner avec un Clavecin, pour en être absolument convaincu. Quel que soit le Chiffre, on doit juger, par les différens sentimens qu'éprouvent ici l'Acteur et l'Auditeur, que l'Auteur n'a pû être guidé que par le fonds d'Harmonie que nous y prescrivons. »

Absence de dynamique rythmique qui eut permis de préparer le vers suivant.	Lully concentre les effets sur des changements de tessiture et d'ambitus : toute modulation n'aurait pas ou rendre compte de la soudaineté évoquée dans le texte.
<i>Ciel ! qui peut m'arrêter ? / Achevons... je frémis ! vengeons-nous.... Je soupire.</i>	
Incompréhension de Rousseau face à ce retournement que rien n'appuie musicalement. Recours excessif aux trilles qui ne fonctionnent que comme des ornements sans conférer un sens précis.	Il y a changement d'accord à la mesure 12 et changement de ton (modulation) dans les mesures qui suivent où l'on passe de ré à sol. Rameau souligne la force expressive des deux trilles, qu'il distingue, sous « vengeons-nous » (« bref et battu ») et « je soupire » (« suspendu par un seul battement »).
<i>Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ? / Ma colere s'éteint quand j'approche de lui.</i>	
Complète incompatibilité entre la violence des paroles et la continuité du discours musical (harmoniquement et rythmiquement)	Le contraste entre les deux vers appartient au talent de l'interprète que Lully laisse libre de monnayer la déclamation.
<i>Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.</i>	
Les paroles exigent une autre gestion des intervalles mélodiques, certainement pas ces répétitions	Jeu subtil des intervalles vers l'aigu ou vers le grave.
<i>Mon bras tremblant se refuse à ma haine.</i>	
Le parcours mélodique est contraire aux paroles. Lully place une « mauvais cadence parfaite ».	Rameau se prévaut du principe d'autorité : « Mauvaise Cadence parfaite, dit-on ; mais c'est à ceux qui ont de l'oreille d'en décider »
<i>Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour ! A ce jeune Héros tout cede sur la terre.</i>	
La ligne mélodique est contraire au sens des mots.	Subtile modulation du premier vers pour conférer à « jour » une couleur singulière.
<i>Que, s'il se peut, je le haïsse¹².</i>	
Le choix d'une même tonalité pour « s'il se peut » que pour « je le haïsse » est totalement incongru.	

¹² Rousseau évacue la fin du monologue la comparant à un « petit air de guinguette ».

Mettre côté-à-côté les arguments de Rousseau et de Rameau accentue l'effet d'inventaire sans concession des prétendues faiblesses du récitatif lullyste. Tout y passe, de la construction harmonique et des contours de la ligne vocale à l'ornementation et à la texture, tant vocale qu'instrumentale. Chaque élément du discours musical est l'occasion d'une critique acerbe. Car rien ne fonctionne dans ce monologue : l'uniformité harmonique ne cadre pas avec les bouleversements émotionnels d'Armide ; les envolées mélodiques sont chaque fois interrompues par une sorte de déclamation produisant un objet hybride qui n'est ni air ni récitatif ; l'ornementation brouille la puissance expressive tandis que l'accompagnement s'embourbe dans la banalité. La cause première de ce désastre, avance Rousseau, réside dans le choix du modèle musical : Lully opte pour un « récitatif simple » alors qu'il aurait pu trouver dans l'opéra italien un type bien plus approprié, celui de « récitatif obligé »¹³. Et la faute en incombe seulement au compositeur, puisque Quinault, lui, a subtilement ciselé son texte pour rendre de façon précise les états émotionnels contrastés d'Armide.

La question du modèle – « récitatif simple » ou « récitatif obligé » - s'affiche comme un élément clé dans la démonstration de Rousseau. « L'accompagnement s'y borne à la Basse-Continue » de l'analyse évoque un passage important de la *Lettre* : « Quand on veut donner à la passion le tems de déployer tous ses mouvemens, on peut à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'Orchestre ... ce que l'Acteur ne doit que réciter »¹⁴. On s'attendrait dès lors à ce que Rousseau réponde ici à l'invitation de Diderot d'entreprendre une lecture comparative de deux pièces, l'une française, l'autre italienne. Jean-Jacques argumente étrangement son refus de s'y risquer : *Sesostris*¹⁵, l'opéra auquel Diderot fait allusion, ne serait pas particulièrement connu des lecteurs et des auditeurs parisiens, et surtout ne compte pas parmi les chefs d'œuvres les plus remarquables de l'opéra italien !

Il est intéressant de mettre la *Lettre* en perspective avec les articles rédigés par Rousseau pour l'*Encyclopédie* et le *Dictionnaire de musique*¹⁶. Les transformations y sont révélatrices d'une compréhension plus profonde des ressorts de l'écriture harmonique. Ainsi le monologue qui dans la *Lettre* était réduit à une sorte de lamentation comparable à « ces insipides chansonnettes », Jean-Jacques passe à

¹³ Jacqueline Waerber, « L'invention du récitatif obligé, ou comment relire la *Lettre sur la musique française* », *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS-Édition, 2005, p. 187-203.

¹⁴ Sur les relations entre déclamation et accompagnement instrumental, voir Alain Cernuschi, « Le monologue et l'émergence du mélodrame dans l'invention de *Pygmalion* de Rousseau », *Travaux du séminaire d'études théâtrales*, 2 (1990), p. 43-75.

¹⁵ *Sesostris, re di Egitto* sur un livret de Pietro Pariati a été en musique par plusieurs compositeurs, de Francesco Gasparini (en 1710) à Domènec Terradellas (en 1751). C'est à la version de Terradellas que Diderot fait allusion.

¹⁶ Étudiés de façon détaillée par Alain Cernuschi dans *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000. Les références au *Dictionnaire de musique* renvoient à l'édition de Maria Semi (Paris, Classiques Garnier, 2019).

une définition nettement plus complexe dans le *Dictionnaire* où le monologue est replacé dans un contexte plus large, celui du récit obligé¹⁷.

Rameau suit Rousseau pas à pas. L'ornementation, le parcours harmonique, l'accompagnement, les tournures mélodiques sont examinées avec pour seul objectif de contredire les conclusions de Rousseau. Et le théoricien-compositeur n'a besoin que de quelques mesures du monologue pour parvenir à ses fins. Le passage du mode mineur au mode majeur dans les premiers vers convient idéalement pour traduire les états d'âme d'Armide ; un accompagnement réduit à sa plus simple expression, sans orchestre, met en évidence avec plus de force la puissance expressive du chant ; l'ornementation s'avère en parfaite adéquation avec le texte. Rameau se montre redoutablement habile : il entraîne son adversaire sur le terrain de la démonstration théorique qu'il manie avec virtuosité se concentrant sur des éléments du langage musical¹⁸.

Par bien des aspects, la *Lettre* est loin d'être une démonstration aboutie. Rousseau y mélange des idées qu'il avait déjà eu l'occasion de développer lorsqu'il avait commencé à rédiger des articles pour l'*Encyclopédie* avec des intuitions qu'il transformera dans son *Essai sur l'origine des langues* (1754-1763), le *Dictionnaire de musique* (1753-1764) et *L'Origine de la mélodie* (1755). Quant aux oppositions avec Rameau, elles se cristalliseront dans l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (1755).

2. L'argumentation

Offrir une lecture critique du monologue de Lully pouvait donc être envisagé par Rousseau comme un passage obligé puisque seule cette analyse lui permettait d'entrer en dialogue avec tous les théoriciens et critiques qui s'étaient emparés de ces pages depuis le début du XVIII^e siècle. Il était cependant nécessaire d'élaborer une démonstration qui progressivement introduirait les enjeux fondamentaux qu'une analyse seule ou livrée abruptement aurait échoué à déployer. En même temps, la situer à la fin de la *Lettre* autorise Rousseau à passer rapidement sur des commentaires critiques, techniques, qui auraient nécessité d'amples développements au risque d'en noyer la force. Rameau ne s'y trompe

¹⁷ Dans le Ms. R.55 (Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, f°12r), Rousseau écrit : « « J'ai conserve cet article tel a peu pres qu'il est dans l'Encyclopedie, quoi qu'on ai pu voir dans ma Lettre sur la Musique Francoise que de nouvelles reflexions sur l'accompagnement m'en feroient aujourd'hui bien changer la methode. L'Article comme il est aura peut etre moins de Censeurs que s'il etoit plus instructif, et je le laisse en faveur des ceux qui aiment mieux qu'on loiie ce qu'ils font que de leur dire ce qu'ils devoit faire: ce sera la tache de mon successeur. »

¹⁸ Cynthia Verba, « The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics », *Journal of the American Musicological Society*, 26 (1973), p. 69-91 ; voir également Nathan Martin, *Rameau and Rousseau: Harmony an History in the Age of Reason*, Ph.D. dissertation, McGill University, 2008.

pas : il concentre sa lecture de l'analyse de Rousseau sur les seules questions fondamentales de théorie (modulations, conduite vocale, prosodie) abandonnant ou déconsidérant par de brèves allusions une argumentation fondée par Rousseau sur une approche subtile, puissante parfois, qui entend dépasser la tradition de la critique lulliste.

Le gabarit de la *Lettre* devait aussi faire écho aux deux autres lettres qu'évoque Rousseau : la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) de Diderot et la *Lettre de M. Grimm sur Omphale* (1752) de Grimm¹⁹. La démonstration ne tolère pas la gestion de sous-titres, le ton se doit d'être soutenu pour ne jamais ralentir la lecture et l'argumentation gagne à s'appuyer sur des assertions clairement énoncées qui en quelques pages posent les jalons d'une conception globale de ce que l'on peut entendre par musique française ou par musique italienne. Ce sont là trois options que Rousseau adopte, exception faite de l'avertissement qui connaîtra divers remaniements²⁰.

Plusieurs spécialistes de Jean-Jacques Rousseau ont démontré les liens qui existent entre la *Lettre sur la Musique française* et les écrits ultérieurs, qu'ils soient uniquement consacrés à la musique²¹ (*Dictionnaire de musique, Du Principe de la mélodie*) ou qu'ils soulèvent des questions épistémologiques essentielles²² (*Essai sur l'origine des langues*). On peut également lire la *Lettre* comme l'illustration d'une pensée critique sur la musique qui se démène avec des sujets que les prédécesseurs de Rousseau avaient déjà abordés : les contraintes prosodiques de la langue française, les qualités de la langue italienne, les richesses du récitatif italien, les limites du récitatif français, les rôles respectifs de la mélodie et de l'harmonie, le poids de l'accompagnement de la voix, l'intérêt d'écouter des musiques d'ailleurs et la tentative d'une définition du goût musical. Dans la *Lettre*, à ses thématiques correspond l'organisation de l'argumentation par paliers qui culminent avec l'analyse du monologue. Et chacune de ces sections fonctionne avec des références théoriques et musicales, explicites ou non, que l'appareil critique de la présente édition tente d'élucider.

Si Rousseau termine par un « cas pratique » - l'analyse du monologue d'Armide - il avait pourtant débuté sa *Lettre* par des propos généraux, plutôt abstraits, presque absurdes : le premier de ces propos invite le lecteur à imaginer une langue qui serait totalement dépourvue de musicalité, tandis que le second suggère d'imaginer une langue qui ne serait que musicale. Rousseau veille à rappeler aux lecteurs ce qui dans le champ « musique » relève de l'universel ou du particulier, donc d'identifier le paramètre sur lequel il bâtira sa caractérisation

¹⁹ Sur l'auteur de cette *Lettre*, voir plus loin.

²⁰ Voir la présente édition, p. xx-xx.

²¹ Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie* ; Nathan Martin, *Rameau and Rousseau*.

²² Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 421-526 ; Downing Thomas, *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

des musiques nationales. Et sur ce point, Rousseau ne laisse place à aucune ambiguïté : « c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une Musique Nationale »²³. Il introduira la question du rythme dans sa description d'une langue sans musicalité afin de permettre un ancrage indéfectible de la musicalité d'une langue dans la richesse de sa prosodie.

Les caractéristiques d'une langue sans musicalité sont claires : privée de voyelles simples, elle abonde de consonnes, se déploie sur une prosodie irrégulière ne distinguant pas syllabes brèves et syllabes longues. Face à ces défauts, il ne reste au compositeur qu'à recourir à des subterfuges d'écriture comme une ornementation opulente, un accompagnement massif. Tout cela provoquerait une certaine confusion rythmique dont on ne se sort que par le recours à un chef d'orchestre qui frappe de manière mécanique la mesure. L'Opéra de Paris témoigne de cette pratique. Pour définir une langue fondamentalement musicale, Rousseau en énumère les qualités indispensables : sans agglomérer les consonnes abusivement, en exploitant de façon simple les voyelles, cette langue s'inscrit dans la continuité de la prosodie latine, alternant subtilement longues et brèves. Nulle langue autre que l'italien renferme idéalement ces qualités, et il suffit de deux extraits du Tasse pour s'en convaincre.

Le décor posé en deux étapes, Rousseau peut enfin aborder de front son sujet : opposer musique française et musique italienne. Rousseau procède en plusieurs temps. Le premier est celui du souvenir d'airs français et italiens et ce qu'il réveille en lui. Le deuxième imagine la réaction d'interprètes italiens auquel on donne à chanter des airs français et vice-versa. Le troisième prétend à l'objectivité puisqu'il invite un observateur neutre d'origine arménienne à émettre un jugement sur deux airs, l'un de Rameau, l'autre de Galuppi. La conclusion est inéluctable : la musique italienne sort victorieuse de sa confrontation avec la musique française. Rousseau renchérit sur cette issue en consacrant quelques lignes à l'Italie, tant à la douceur de sa langue qu'à l'audace de ses compositeurs ou le talent de ses interprètes.

Si l'objectif de la *Lettre* est de porter un regard critique sur le récitatif lulliste, l'introduction du concept d'unité de mélodie est le point-pivot de l'argumentation, le concept qui permet à Rousseau de s'extirper de la Querelle des Bouffons pour poser les fondements d'une conception de l'œuvre musicale²⁴. Rousseau sait que camper sur une approche comparative risque de mener à une impasse. Il invite alors le lecteur à plonger dans un univers conceptuel (celui de l'unité de mélodie) et technique (la nature des interactions entre les chanteurs et l'orchestre). Les deux univers reposent sur des modalités d'approche totalement différentes. Rousseau peut dès lors revenir fors d'une

²³ Voir la présente édition, p. xx.

²⁴ Jacqueline Waeber s'est penchée sur le concept d'unité de mélodie ouvrant de nouvelles perspectives à la lecture de la *Lettre* : « Jean-Jacques Rousseau's 'unité de mélodie' », *Journal of the American Musicological Society*, 62 (2009), p. 79-143.

certaine hauteur de vue à la question litigieuse des qualités et défauts des musiques française et italienne, non plus en recourant à une forme abstraite de raisonnement, mais en invitant le lecteur à plonger dans deux genres spécifiques, l'air et le récitatif (qu'il appelle « récitatif obligé »).

Tout est alors en place pour s'aventurer dans l'analyse du monologue d'Armide de Lully, dernière étape d'une démonstration subtilement construite, riche en références à des œuvres contemporaines. Il ne manquerait que la démarche inverse de celle réalisée avec le monologue de Lully : choisir une pièce italienne qui permettrait selon la même grille de lecture de réaliser la preuve du concept (celui d'unité de mélodie), le constat de l'équilibre sonore (la nature de l'accompagnement) et la justesse de la peinture musicale d'un texte dramatique.

Rousseau reviendra dans la « Préface » du *Dictionnaire de musique* (p. 92) sur le sérieux qu'il a appliqué à la conception de la *Lettre*, cherchant à se démarquer de l'éphémère des arguments généralement avancés lors de querelles de goût : « Les premières habitudes m'ont longtemps attaché à la Musique Française, et j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton ; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons-mots pour toute preuve, et je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. »

3. Dans la tourmente de la Querelle des Bouffons

Les commentateurs modernes de la *Lettre* n'ont pas manqué de replacer la *Lettre* dans son contexte. Car la dispute du Rousseau de la *Lettre* avec le Rameau des *Observations* doit aussi être lue comme une manifestation d'oppositions telles qu'il en abonde durant la Querelle des Bouffons, même si les *Observations* ne figurent pas au nombre des pamphlets que s'échangèrent partisans de la musique française et partisans de la musique italienne.

Les querelles du goût ont scandé la France de l'Ancien Régime. Et parce qu'il s'agissait précisément de querelles, il fut apparemment aisé aux historiens d'en décrire les origines et le dénouement²⁵. Ces descriptions ont cependant respecté à la lettre le principe même de l'antagonisme et de la dialectique de l'irréconciliation qui sont généralement à la base de toute querelle, et en particulier des querelles de goût. Pourtant, les situations conflictuelles ne peuvent être réduites à leur plus simple fonctionnement. Deux camps opposés peuvent partager, au-delà des postures, des attitudes communes, des systèmes de représentation qui laissent suggérer soit des retournements soudains, soit des convictions tellement profondément ancrées dans un métadiscours partagé par

²⁵ Sur les querelles en France durant l'Ancien Régime, voir Georgia Cowart, *The Origins of Musical Criticism. France -Italy, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981.

tous qu'il implique en fait des revendications bien plus complexes. À cet égard, la fulgurante Querelle des Bouffons peut servir de terrain d'analyse. Elle possède une origine précise, vécut un dénouement et paraît fonctionner par antinomies clairement affichées²⁶.

Si l'on cherche à respecter scrupuleusement le déroulement des événements, il convient de prendre comme date initiale de la Querelle des Bouffons, novembre 1752. C'est effectivement ce mois-là que paraît anonymement la *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*, opuscule finement sarcastique du baron d'Holbach. L'opéra français constitue la cible du célèbre baron, qui le compare à l'*opera buffa*. Pourtant l'*opera buffa* figurait à l'affiche depuis de nombreuses années : une troupe de comédiens italiens dirigée par Bambini avait représenté des *opere buffe* et des *intermezzi* en 1729. Ils reviennent à Paris en 1746, mais ce n'est qu'à leur troisième tournée marquée notamment par une représentation, le 1^{er} août 1752, de *La Serva padrona* de Pergolèse, que la troupe des Bouffons suscite une attention nouvelle. Celle-ci avait été préparée par un article de Grimm publié en mars 1752 – la *Lettre sur Omphale* – qui avait donné l'occasion au journaliste de déployer ses talents critiques à l'encontre de l'opéra français, et plus particulièrement de la tragédie *Omphale* d'André-Cardinal Destouches, reprise alors à l'Académie Royale de Musique²⁷. Grimm semble parvenir à ses fins : sa *Lettre* suscite des réponses. Une première, anonyme, dressée contre l'argumentation de Grimm : *Remarques au sujet de la Lettre* (permis d'imprimer le 22 mars). Une deuxième également anonyme, mais dont l'auteur, Jean-Jacques Rousseau, avouera la paternité en 1764 : la *Lettre à M. Grimm*²⁸.

Les *Remarques* n'avaient rien d'agressif, et Grimm leur fera réponse dans une *Réplique* parue dans le *Mercure de France* de mai 1752. La *Lettre à Grimm* fera plus de bruit. Rousseau, prudemment, y révèle publiquement son désaccord avec Rameau, et gagne progressivement à sa cause Grimm et d'Alembert. Ces échanges ne constituent qu'un prolongement de la Querelle des Lullistes et des Ramistes : l'étranger, l'*opera buffa*, n'intervient pas dans l'argumentation. Dans la Querelle des Lullistes et des Ramistes qui s'étend de la « Lettre de M*** à Mlle*** sur l'origine de la musique » publiée dans le *Mercure* de mai 1734 à la parution de l'ouvrage de Bollioud de Mermet, *De la corruption du goût dans la musique française* (Dijon, 1746), il s'agissait de définir le beau et les conditions du

²⁶ Sur la Querelle des Bouffons, voir l'introduction de Denise Launay dans *La Querelle des Bouffons*, 3 tomes, Genève, Minkoff, 1992. Pour une analyse de la Querelle, voir Eva-Taïna Forsius, *Der "Goût français" in den darstellungen des Coin du Roi. Versuch zur Rekonstruktion einer "Laienästhetik" während der Pariser Buffonistenstreites*, Tutzing, Hans Schneider, 1985 ; S. Sacaluga, « Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752 : nouvelle mise au point », *Diderot Studies*, X (1968), p. 133-173 ; Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

²⁷ Françoise Escande et Benoît Dratwicki, « Destouches and Collin de Blamont. Two surintendants in the face of the Ramiste threat », *The Operas of Rameau. Genesis, Staging, Reception*, Londres, Routledge, 2021.

²⁸ Dont on trouvera dans le présent volume une édition par Jacqueline Waerber, p. XX.

« bon goût » en prenant comme référence Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau, mais aussi en comparant le siècle de Louis XIV à celui de Louis XV. Toutefois, ces textes et la publicité qui entoure leur parution entretiennent et ravivent des prises de positions antagonistes qui avaient marqué la critique musicale française depuis la fin du XVII^e siècle²⁹.

L'opuscule du baron d'Holbach oriente nettement le débat autour des deux musiques nationales en s'en prenant avec sarcasme et une pointe d'humour à l'opéra français :

Les noms respectables de Lulli, de Campra, de Destouches & de Mouret, ne se prononcent plus, ou sont accompagnés de quelqu'épithète injurieuse. Il n'est plus question que d'un *Pergolese*, d'un *Orlandini*, d'un *Latilla* & d'une foule d'autres gens ignorés dont, il me semble, Madame, qu'on ne parloit pas de notre tems³⁰.

Mais il faut attendre janvier 1753 et la publication du *Petit Prophète de Boesmiscbroda*, anonyme que tous savaient alors de la main de Grimm, pour que la bataille débute. Trente coups en neuf mois auxquels participent Denis Diderot, N. de Caux de Cappeval, Jacques Cazotte, Jean-Baptiste Suard, etc. Les feux s'apaisent au moment où Rousseau publie sa *Lettre d'un symphoniste* et où l'échec de *Il Paratojo* de Niccolò Jommelli à l'Académie Royale de Musique semble marquer la fin d'un engouement pour la musique italienne³¹.

C'est ce moment – novembre 1753 – que choisit Rousseau pour faire publier sa *Lettre sur la musique française*, dont l'auteur précise qu'elle ne se veut pas une contribution à la Querelle des Bouffons, mais qu'elle a été partiellement suscitée par les débats des mois précédents sa publication³². Les esprits s'enflamment de plus belle, d'autant que Rousseau aborde des sujets qui dépassent cette fois les simples contingences de la vie musicale pour soulever des questions fondamentales. Une trentaine d'auteurs se saisissent de leur plume et la brandissent contre Rousseau. Ces textes paraissent en quelques mois à peine. Le 7 mars 1754, les Bouffons donnent leur dernier spectacle à Paris : *I Viaggiatori*. Le rideau tombe également sur le champ de bataille. Les plumes se taisent.

Le lieu n'est pas ici de revenir sur l'ensemble des arguments de cette polémique. Qu'elle ne fût qu'un moment comme le prétend d'Alembert, est partiellement vrai. Ce qui retient en revanche l'attention, c'est la façon dont une foule d'auteurs s'est mobilisée, ne fut-ce que le temps éphémère d'un pamphlet, pour défendre la musique française. Car il n'y eut véritablement qu'une attaque contre la

²⁹ Georgia Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism*, 1981.

³⁰ Baron d'Holbach, *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra*, Paris, 1752, p. 5-6 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, V, p. 125-126).

³¹ Sur les opéras de Jommelli représentés à Paris, voir David Charlton, « New Light on the Bouffons in Paris (1752-1754) », *Eighteenth-Century Music*, 11 (2014), p. 31-54.

³² Olivier Pot suggère que la *Lettre* a été rédigée durant le second semestre 1752. Les allusions à des événements ultérieurs ne figurent au demeurant que dans les notes que Rousseau a pu ajouter lors du travail éditorial. Voir *Pléiade V*, p. xcix ainsi que les notes de la présente édition.

musique française : celle de Rousseau dans sa *Lettre*. Cela ne signifie pas que Rousseau était seul contre tous. Il trouvait des alliés, influents, comme Grimm ou Montculla ; mais ces fidèles, il les embarrassait. De Brosses n'écrit-il pas le 14 février 1754 que « ce Jean-Jacques avec sa brochure frénétique, nous a fait un grand tort en révoltant toute la nation par l'impertinence dont il a défendu la bonne cause³³ ». L'affaire passe les frontières du royaume. Si la *Lettre* reçoit bon accueil en Allemagne grâce à F. W. Marpurg, elle inquiète Genève et ennuie les diplomates.

La Querelle a ceci de particulier qu'elle relève du phénomène de mode tout en étant tributaire d'une certaine tradition dialectique. Elle est brève et fulgurante, mais elle s'inscrit également dans le rythme récurrent des querelles du goût qui constituent une caractéristique de la culture de l'Ancien Régime. Pour la musique seule, qu'il suffise de citer la Querelle sur *Alceste*, la Querelle des Anciens et des Modernes, la Querelle Lecerf de la Viéville et Ragueneau, la Querelle des Lullistes et des Ramistes, la Querelle des Gluckistes et des Piccinistes³⁴. Il est révélateur de constater à quel point ces querelles se construisent autour d'une défense de « l'identité nationale ». À chaque fois, cette « identité » trouve bien de la peine à définir ses caractéristiques et seule l'allégeance au Roi et le support d'une glorieuse histoire paraissent suffire aux polémistes pour contrecarrer les attaques lancées contre la musique française, que ce soit au nom de la prestigieuse antiquité ou des nouveautés importées d'Italie.

Tout est donc réuni pour donner l'image d'une opposition nette d'attitudes. Il y a des partisans de la musique française et des partisans de la musique italienne. Il y a deux groupes : le coin du Roi et le coin de la Reine. Il y a de la vivacité, de la violence, et même de la grossièreté. Deux publics lettrés qui s'envoient l'un l'autre des coups de pamphlets qui jettent le chaos par-dessus le parterre de l'Opéra. Des coups qui se perdent et qui font mouche. Jean-Jacques Rousseau en développera une sorte de délire de persécution³⁵. Des mots qui éclaboussent et qui glissent. Les antithèses foisonnent, mais elles ne seraient que rhétoriques, si elles ne touchaient pas au cœur même des systèmes de représentation qui semblent au centre des préoccupations des membres de la République des Lettres au milieu du XVIII^e siècle : la nation et l'autre.

Malgré la participation des figures marquantes de la vie intellectuelle parisienne, certains parmi les Encyclopédistes manifestent leur désintérêt pour cette Querelle en ce qu'elle ne donne guère l'occasion de développer une argumentation fine :

On prétend que je suis à la tête de la faction italienne, mais je n'ai point de goût

³³ Cité par Olivier Pot, in *Pléiade V*, p. cii-ciii.

³⁴ Sur le rôle de la musique dans ces querelles, voir Georgia Cowart, *op. cit.* et Belinda Canone, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

³⁵ La réaction de Rousseau à la Querelle est décrite dans les notes critiques et l'introduction d'Olivier Pot, in *Pléiade V*, p. lxxiv-cxxxvi.

excessif³⁶.

Si du milieu du parterre, d'où j'élève ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut être y prendrais-je quelque part³⁷.

Les pamphlets publiés durant la Querelle des Bouffons ne sont pas des textes essentiels. Ils n'en sont pas moins importants en ce qu'ils cristallisent un état de la pensée critique. Ils peuvent être lus comme la manifestation d'un système de représentation qui cherche à approfondir ses lieux d'expérimentation et/ou de validation, voire de légitimation. Cet état de cristallisation peut toutefois apparaître comme un leurre. Il s'impose dès lors de le lire avec une certaine prudence, surtout lorsqu'il s'agit d'interroger des concepts aussi cruciaux que celui de nation.

Tout comme d'Alembert, autre figure de proue de cette Querelle, Rousseau réécrira l'histoire de la Querelle des Bouffons à sa manière bien après 1754. Dans ses propos ultérieurs, Rousseau prétend que son rôle fut crucial pour le Royaume, qu'en réclamant des esprits qu'ils se concentrent sur l'opéra, il les détourna en quelque sorte d'une crise grave de l'État³⁸. C'est, chez Rousseau, manière de s'approprier un rôle dans la sphère publique. Il a, par ailleurs, été démontré que la rédaction de la *Lettre* est simultanée à la composition du *Devin* et qu'elle dût être terminée au moment des premières représentations à Fontainebleau³⁹. Rousseau rédige donc son pamphlet incendiaire avant que n'éclate la Querelle des Bouffons. Sans doute est-ce la raison pour laquelle la *Lettre* ne concerne que peu les Bouffons : elle apparaît comme la manifestation des difficultés que Rousseau rencontre en composant le *Devin* et des rancœurs à l'égard d'un certain public qui n'appréciait pas l'œuvre à sa juste valeur. Les attaques de la *Lettre* seront décisives pour le déroulement de la Querelle, mais seulement si elles sont analysées comme une réaction violente et virulente qui déstabilisait le public français dans le confort de son sentiment national. Pire encore : cette *Lettre* prend des libertés avec le système de sociabilité qui imprègne les pamphlets de ses détracteurs. De Rousseau, d'aucuns se moquent en rapportant les offenses de son discours lorsqu'il est cité lors d'un dîner ou d'une conversation de salon⁴⁰.

³⁶ Lettre de d'Alembert à Mme du Deffand, 22 décembre 1752, citée par Maurice Barthélemy, « Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, VI (1966), p. 159-175.

³⁷ Diderot, *Au petit prophète de Boesmiscbroda, au grand prophète Monet, &c*, Paris, 1753, p. 11 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XIX, p. 425).

³⁸ Elisabeth Coock, « Challenging the *Ancien Régime*: the Hidden Politics of the 'Querelle des Bouffons' », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 141-160.

³⁹ David Charlton « Rousseau and Favart at Fontainebleau, Pergolesi at Versailles », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 32 (2009), p. 591-605

⁴⁰ Voir Sophie Hache, « Les genres littéraires dans la Querelle des Bouffons (1752-1754) », *Dix-huitième siècle*, 54 (2022), p. 481-496.

La Querelle des Bouffons s'articule autour de la notion d'appartenance, et cette appartenance est hautement hiérarchisée et complexe. On appartient aux partisans de la musique française ou aux partisans de la musique italienne. Par-là, on appartient au « coin du Roi » ou au « coin de la Reine ». Mais par-dessus toute autre appartenance, c'est l'allégeance nationale qui semble primer, déterminer les avis et les comportements, conditionner la topographie de la salle de l'Opéra. Pendant les deux années que dure la Querelle, l'Opéra occupe cette position privilégiée de lieu autour duquel se construit la nation et plus précisément la manifestation culturelle de la nation : « l'identité nationale ».

4. L'histoire et la nation

Les débats de la Querelle des Bouffons s'articulent donc autour d'une communauté imaginaire de citoyens qui valident ou invalident leurs théories par l'inscription historique. Jean-Jacques Rousseau avait été le premier à mettre en évidence cette question de l'inscription historique ; inscription qui lui servira plus encore dans son *Discours sur l'origine des langues*⁴¹. Dans sa *Lettre*, Rousseau postule l'existence d'un langage pré-rationnel et poétique organisé musicalement et métaphoriquement, et ce postulat lui sert idéalement pour démontrer l'antériorité de la mélodie sur l'harmonie. Il lui est dès lors aisé de mettre en évidence la supériorité de la musique italienne considérée comme la manifestation ultime d'un état idéal, comme la trace dernière et prometteuse de « la patrie perdue d'une transparence des signes passionnels » : langue et musique italiennes jouent le rôle d'opérateurs d'un mythe dont la fonction consiste à opposer nature et artifice, mélodie et harmonie⁴². L'utilisation du passé prend chez Rousseau double sens : elle participe à la démonstration en même temps qu'elle inscrit une forme de présence autobiographique dont se fera encore écho l'*Émile* (Livre IV). Ses détracteurs ne le comprendront pas ainsi. Le deuxième et le troisième paragraphes de la *Lettre* ne pouvaient susciter que des réponses violentes :

Les Allemands, les Espagnols et les Anglois, ont longtems prétendu posséder une Musique propre à leur langue : en effet, ils avoient des Opéra Nationaux qu'ils admiroient de très-bonne foi, et ils étoient bien persuadés qu'il y alloit de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvres insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou du moins, ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison des préjugés, qui rendent souvent les Nations ridicules, par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous sommes encore en France dans les sentimens où ils étoient alors ; mais qui nous assurera que pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé ? Ne seroit-il point à propos, pour en bien juger, de mettre une fois la Musique Française à

⁴¹ Downing Thomas, *Music and the Origins of Language*. Voir également Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1993.

⁴² Enrico Fubini, « Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J.-J. Rousseau », *Rivista di estetica*, (1965), p. 55-69.

la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve.

Là où Rousseau ne cherchait pas à introduire un historicisme revendicateur, ses opposants viennent avec force énumérations au secours de leur « nation »⁴³. Et c'est dans la mode des galeries de portraits qu'ils trouvent leur argumentation :

Il s'agit d'examiner présentement, Monsieur, Lully, Campra & beaucoup d'autres dont la Liste ne seroit pas si courte que se l'imagine le Sieur Rousseau & que je ne remplis pas pour répondre à la modestie de plusieurs qui vivent, & dont les talents nous inspirent pour eux ce qu'on doit à ceux qui se distinguent dans ce qui contribue à l'honnête amusement d'une Nation⁴⁴.

Évidemment, cette validation par l'histoire suppose l'adhésion à toute une série d'idées qui seront, de manière plus ou moins variable, au cœur de chacun des pamphlets. Puisqu'il y a inscription historique, les temps immémoriaux de la constitution de la musique jouent un rôle clé. Ces temps immémoriaux impliquent à leur tour une corrélation entre établissement des langues nationales et les pratiques musicales nationales. De plus, si cette corrélation fonctionne normalement, il faut supposer qu'il existe dans la musique et dans la langue les conditions suffisantes pour caractériser une « identité nationale ».

Jean-Jacques Rousseau n'émet aucun doute à ce propos. Il le réaffirmera plus tard. La majorité des auteurs impliqués dans la Querelle adopteront le point de vue rousseauiste : à chaque nation, sa langue, et donc sa musique. Certains qui manifestèrent à l'égard de Rousseau une agressivité quasi incontrôlable, se rangeront même à son avis. C'est le cas notamment du père Castel, jésuite polygraphe, ancien ami de Rousseau qui règle dans deux pamphlets ses comptes avec l'auteur de la *Lettre sur la musique française*, mais qui finit néanmoins par attribuer à chaque musique des qualités respectives, car elles sont le reflet de deux langues différentes⁴⁵. Une voix discordante s'élève, et elle pèse dans les esprits de l'époque : celle de d'Alembert⁴⁶. Dans ses *Réflexions sur la musique en général*, le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie* refuse d'admettre ce principe dominant. Il admet, certes, que « chaque nation qui a sa langue particulière, doit avoir une Musique analogue à la langue »⁴⁷, mais cela ne signifie pas pour autant que la musique a le pouvoir de suggérer l'idée de nation :

Car, comme je l'ai fait remarquer, les sons par eux-mêmes sont incapables de représenter autre chose que des sons, & ils ne parviennent à nous donner d'autres idées,

⁴³ Rousseau ne se prive pas non plus de livrer des listes de noms, d'opéras italiens, d'airs. Voir l'appareil critique de la présente édition pour leur identification.

⁴⁴ Bonneval, *Apologie de la musique et des musiciens français*, 1754, p. 5 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XLIII, p.1067).

⁴⁵ Sur la position de Castel durant la Querelle, voir Philippe Vendrix, « Castel et la musique. Quelques aspects inédits », *Études sur le XVIIIe siècle*, (1995), p. 129-137.

⁴⁶ Voir Maurice Barthélemy, *op. cit.* et Robert Isherwood, « The Conciliatory Partisan of Musical Liberty: Jean Le Rond d'Alembert, 1717-1783 », *French Musical Thought, 1600-1800*, éd. Georgia Cowart, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 95-120.

⁴⁷ Jean Le Rond d'Alembert, *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier*, Paris, 1754, p. 17 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, LIV, p.1657).

qu'en conséquence de quelque convention que les hommes ont faite entre eux d'y attacher telle ou telle idée⁴⁸.

Si l'Opéra peut jouer ce rôle de lieu de formation d'une communauté de citoyens, la raison en incombe à plusieurs facteurs dont le moindre n'est certes pas la transformation radicale des liens qui unissent public et cour.⁴⁹ La civilisation française du XVIII^e siècle est une civilisation des attitudes fondée sur le modèle de la Cour en impliquant une hiérarchisation des comportements. Les niveaux d'existence y sont définis par les apparences et génèrent des cascades de mépris qui structurent la vie sociale autour du modèle du roi en sa Cour. Or, précisément, Louis XV n'est pas Louis XIV, et le modèle du roi en sa Cour ne possède plus cette force de l'univocité qui avait permis l'établissement d'un système hiérarchique des valeurs sur le Roi-Soleil. Durant la Querelle des Bouffons, la cour dispute son image, son sens de modèle entre la reine, d'une part, et Madame de Pompadour, d'autre part. Être du coin du Roi, c'est affirmer le parti de Madame de Pompadour contre celui de la Reine. Il existe un parallélisme assez étonnant entre, d'une part, le paysage musical diversifié - tragédie lyrique, opéra-comique, *opera buffa* - imprégné de l'espace urbain qui promeut les genres nouveaux et, d'autre part, la Cour qui n'est plus qu'une scène éloignée et coordonnée par la personne du seul roi. Elle forme un ensemble de scènes hétéroclites et délocalisées dont la multiplicité est un élément constituant⁵⁰.

Telle situation n'est pas sans équivoque. Elle n'est pas non plus sans poser des problèmes pour une définition communautaire de « l'identité nationale » de l'opéra. Il règne une sorte de conflit entre la désobéissance au roi, devenue une attitude naturelle dès les premières années du règne de Louis XV, et le respect, tout aussi naturel, à la personne royale. Comment, en d'autres termes, parvenir à concilier l'appartenance au coin de la Reine avec un sentiment de respect pour la personne du roi ? Ceci soulève la question du fonctionnement de « l'identité nationale » par rapport au pouvoir. La thèse rousseauiste oriente le débat vers une conception de la nation basée sur le principe ethnique-généalogique. Principe crucial s'il en est puisqu'il permet de justifier par l'histoire et d'expliquer par la langue. Cette thèse se positionne cependant comme antinomique par rapport à une conception de la nation qui repose sur un principe civique-territorial. L'allégeance au roi et l'inscription dans une aire ne constituent plus les éléments de définition de la nation ou du sentiment d'appartenance nationale⁵¹.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25 (*La Querelle des Bouffons*, LIV, p. 1665). Voir 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), p.105-130.

⁴⁹ Robert Muchembled, *L'invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988, p. 369-384.

⁵⁰ Le rôle social de l'opéra-comique vers 1750 est décrit par Robert Isherwood, *Farce and Fantasy*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

⁵¹ Sur les liens musique et politique en France au XVIII^e siècle, voir R. J. Arnold, *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, Woodbridge, The Boydell Press, 2017. Pour

Cette conception n'est pas partagée de tous. Elle creuse toutefois une véritable brèche dans le système de pensée. Elle ouvre également à une pensée ethnocentrique qui trouve encore aujourd'hui grâce aux yeux des *political scientists*⁵². Le coin du Roi ne pouvait supporter un tel choix. Le clan de la Reine ne pouvait y adhérer que modérément. C'est sans doute la raison pour laquelle les définitions du concept « d'identité nationale » de l'opéra se dessinent avec maintes précautions. C'est également la raison pour laquelle il convient d'intégrer dans cette Querelle des Bouffons un lien essentiel que la critique contemporaine tendrait à faire disparaître, mais qui s'avère être au cœur de la pensée des polémistes : le lien entre la nation et l'ordre politique. Avant de préciser la façon par laquelle l'opéra exerce un rôle au sein de la constitution d'une « identité nationale », il revient aux auteurs de montrer à quel point toute production artistique entretient avec la nation des relations constructives.

De Rochemont définit en termes clairs le rôle de l'art et de l'artiste dans la construction d'une image de la nation :

Un Art est parfait pour telle ou telle Nation, lorsque rassemblant les traits principaux qui la caractérisent, il peint, avec force & en beau, toutes ses qualités, & qu'il devient une image fidèle de la perfection physique ou morale à laquelle les hommes qui composent cette Nation sont capable d'atteindre. Tout Art qui nous offre nos défauts, qui nous présente une perfection à laquelle nous ne pourrions jamais parvenir, ou qui met en usage des moyens qui ne sont pas en proportion avec notre manière de voir & de sentir, peut exciter notre admiration par la force de ses images, ou par leur extrême ressemblance à de certains modèles : mais cet Art nous plaira toujours médiocrement⁵³.

La Querelle devient une affaire d'état. Travenol la porte même devant un Conseil d'État imaginaire dans son *Arrêt du Conseil-d'Etat d'Apollon, rendu, en faveur de l'orchestre de l'Opéra* (1753).

L'histoire de l'opéra vient au secours des plumes à court d'argument. Pellegrin, dans sa *Dissertation sur la musique*, affirme par exemple que « Mr. Campra s'est fait une loi de suivre le goût de sa nation. » Il surenchérit : « Mr. Mouret est [...] toujours dans le goût de sa nation. » À l'unité de goût correspond une unité de style qui ne peut souffrir aucune bigarrure :

[...] en puisant dans l'un & l'autre genre de Musique on en fait qui n'est ni Française, ni Italienne, [...] semblable au langage d'un Allemand, lorsqu'il veut parler le Français⁵⁴.

l'inscription politique de l'opéra français, voir Olivia Bloechl, *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017 ; Julia Doe, *The Comedians of the King. Opéra Comique and the Bourbon Monarchy on the Eve of Revolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2021.

⁵² Dominique Schnapper, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1994.

⁵³ De Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le Parallèle du goût des deux Nations dans les beaux Arts*, Lausanne, 1754, p. 63-64 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, LIX, p. 2099-2100).

⁵⁴ Pellegrin, *Dissertation sur la musique française et italienne*, Amsterdam, 1754, p. 10 (*La Querelle des Bouffons*, LV, p. 1678).

Cette volonté de refuser à l'autre la possibilité de ressemblance, d'appropriation trouve elle aussi sa justification dans l'histoire, cette fois, de l'individu. Comme si la nation s'inscrivait de manière indélébile dans l'être :

[...] à l'âge de douze ans, on a les mœurs de sa nation & le chant⁵⁵.

À l'unité de goût et à l'unité de style s'ajoute, comme le dit tout naturellement un père Castel en quête d'un système global, une unité de la nation :

Une nation comme la française, dont l'unité si parfaite depuis mille deux cents ans au moins, sous l'unité d'un grand et même empire, ne souffre pas volontiers la supériorité trop marquée, trop prononcée d'une nation quelconque, qui n'a surtout ni cette étendue, ni ce nombre, ni cette antiquité, ni cette unité de patrie⁵⁶.

Corollaire à cette fonction de l'art, le sentiment d'appartenance nationale joue un rôle moteur dans la lutte pour définir la nature de l'identité, mais aussi pour déterminer les sujets autorisés à en discuter. L'appartenance nationale deviendra l'argument-clef pour rejeter tout droit à Rousseau de s'ériger en juge du goût : comment un Genevois ose-t-il interférer sur la scène parisienne !

Depuis quand se croit-il naturalisé parmi nous, & à quel titre auroit-il mérité de l'être⁵⁷ ?

Il existe une autre polémique que celle de l'identité nationale, polémique qui ne put être développée dans le tourment de la Querelle, mais qui sera dès la fin des années 1750 au cœur de la réflexion des philosophes préoccupés par l'art. Sous la bannière de la nation, d'aucuns ont prétendu ériger les règles du jugement de goût. Les textes où d'Alembert fera le bilan rétrospectif critique sont à cet égard éloquent⁵⁸. Une confusion règne dans les pamphlets de la Querelle entre deux attitudes distinctes : la critique esthétique et la théorie de l'art⁵⁹. Au nom d'une revendication qui relève de la critique esthétique, tant dans ses objectifs que dans sa formulation, les polémistes élaborent une théorie de la représentation d'opéra. Rousseau n'échappe pas à ce mouvement : il est sans doute même la personnification de cette attitude.

Le point crucial qui autorise à prendre position s'inscrit dans l'espace géographique, et plus précisément climatique. L'idée « d'identité nationale » que Rousseau fait reposer sur la théorie des climats gouverne le jugement critique et conditionne la théorie de la représentation d'opéra. Tous reprennent cette théorie des climats comme justification de la différence. La langue aussi évidemment, mais elle se construit distinctement selon les climats.

⁵⁵ *Ibidem*, p.23 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, LV, p. 1691).

⁵⁶ Père Castel, *Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique*, Londres, 1754, p.5 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XLIX, p. 1371).

⁵⁷ Travenol, *Arest du Conseil-d'État d'Apollon, rendu, en faveur de l'orchestre de l'Opéra*, [Mont Parnasse], 1753, p. 12 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XXXVII, p. 896).

⁵⁸ Sur les idées de d'Alembert et la musique, voir Robert Isherwood, *op. cit.*

⁵⁹ Sur le discours esthétique en France vers le milieu du XVIII^e siècle, voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 513-645.

Des voix discordantes s'élèvent dans ce chœur. Ce sera encore celle de d'Alembert qui ne peut se résoudre à accepter la théorie des climats. La distinction repose, d'après le *Fragment*, sur la nature des génies nationaux. Cela revient au même en fin de compte, mais par un chemin qui refuse l'inscription territoriale en tant que condition unique de la formation d'un esprit national. C'est également le point de vue qu'adopte Marc-Antoine Laugier⁶⁰ :

Il suit delà [la force et la vérité du sentiment] que le caractère d'une Musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la mesure du génie. C'est le génie, & le génie lui seul qui enfante ce que la Musique a de plus aimable & de plus touchant⁶¹.

Tout aussi importantes, des objections s'élèvent pour refuser à la musique un quelconque pouvoir signifiant. Fréron ou Ozy, dans la *Suite des lettres*, est clair à ce propos et considère comme inutile toute réponse à Rousseau :

J'ai conclu de ces expériences : 1°) que l'expression des paroles de ces morceaux n'était qu'une chimère, ou du moins qu'elle n'ajoutait rien à l'impression que la musique faisait par elle-même⁶².

Les opposants à Rousseau trouvèrent dans l'énoncé de ce principe le moyen de se débarrasser de l'argument « qualité de la langue » dont s'était servi le philosophe de Genève⁶³. Le propos n'est plus désormais de justifier des pratiques nationales, mais plutôt une communauté d'émotions :

Une nation entière peut être soumise sans doute, à des préjugés, mais il n'y a point de préjugés de sensations. On est touché parce qu'on est touché, et lorsqu'un million de personnes est affecté des mêmes sentiments, c'est que le principe qui les cause est vrai⁶⁴.

5. Notes sur l'établissement du texte

Rousseau prend soin dans un avertissement qu'il remaniera à plusieurs reprises de situer le contexte d'écriture de la *Lettre* qu'il offre au public. Ce texte liminaire paraît nécessaire à plus d'un égard. Il s'agit d'abord de justifier la date de parution de la *Lettre* : automne 1753, tandis que la Querelle de Bouffons avait déjà connu d'intenses échauffourées. Il s'agit peut-être aussi de se défendre de critiques qui auraient pu porter non sur le fond, mais sur la forme. À une confusion des modes d'énonciation – Rousseau ne s'adresse pas systématiquement au

⁶⁰ La position de Marc-Antoine Laugier a été étudiée par Maurice Barthélemy, « Marc-Antoine Laugier contre Jean-Jacques Rousseau. Un épisode de la Querelle des Bouffons », *Provence historique*, XVIII (1968), p. 323-339.

⁶¹ Marc-Antoine Laugier, *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, 1754, p. 5 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XLV, p. 1153).

⁶² Fréron ou Ozy, *Suite des lettres sur la musique française. En réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, 1754, p. 34 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XLI, p. 1038).

⁶³ Sur la question du détachement de la musique par rapport à la langue au XVIIIe siècle, voir John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 85-102.

⁶⁴ Bonneval, *Apologie de la musique et des musiciens français*, 1754, p.6-7 (*La Querelle des Bouffons*, Minkoff, XLIII, p. 1068-1069).

destinataire de la lettre –, s'ajoute la diversité des arguments dont il est difficile de mesurer l'importance exacte qu'aurait souhaité leur accorder leur auteur. Enfin, les références musicales supposent une connaissance du répertoire italien qui ne devait pas être commune. Lorsque dans ce même « Avertissement », Rousseau situe la composition de sa *Lettre* à l'automne 1752, il ne trompe pas le lecteur. Il est vraisemblable qu'une bonne partie du texte a été rédigée au moment où Rousseau conçoit le *Devin du village*. Le dialogue que noue également Rousseau dans sa *Lettre* avec le Diderot de la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) et le Grimm de la *Lettre sur « Omphale »* (1752) confirme l'ancrage dans cette année 1752. La *Lettre* s'affiche alors dans toute son épaisseur ; non pas celle d'un discours abouti, mais plutôt celle d'un bilan temporaire qui permet à son auteur de passer en revue des thématiques qui sont au cœur de son travail de musicographe (les origines de la musique, le principe d'unité de mélodie et la définition d'une procédure analytique qui permet par exemple de distinguer les manières de composer des Français et des Italiens).

Rien n'interdit donc de retenir l'hypothèse d'une gestation longue de la *Lettre* qui a pu occuper Rousseau autant en 1752 qu'en 1753. Au-delà de cette ouverture chronologique, il importe d'insister sur l'apparence hétéroclite de la *Lettre* qui autorise aujourd'hui à la lire comme un abrégé d'idées qui contiennent le ferment de la pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau. Olivier Pot et Alain Cernuschi ont montré comment tisser des liens entre la *Lettre* et les autres écrits sur la musique de Jean-Jacques en permettant au lecteur de comprendre ce qui n'est parfois exprimé par Rousseau que de manière rapide⁶⁵.

En dehors des propos introductifs, Rousseau a peu modifié le texte. Il l'a en revanche enrichi de notes (renvois sous forme d'astérisques). L'auteur a annoté la deuxième édition, et ces annotations ont été prises en compte par Du Peyrou et Moulton dans leur édition monumentale. C'est ce texte qui a servi de base à la présente édition même si des curiosités sont introduites par les deux éditeurs de 1781-1782 (par exemple Corelli et Lully de 1753 deviennent Lulli, Correlli). Le choix des annotations de la présente édition relève d'une double orientation. D'une part, livrer des précisions sur les mutations (variantes, insertions de notes, substitutions et/ou modifications de quelques phrases) du texte (voir la liste des sources ci-dessous) ; d'autre part, donner des clés au lecteur qui souhaite étudier plus en détail la présence de la *Lettre* dans les débats musicologiques les plus récents qu'ils concernent Rousseau et ses productions, musicales ou théoriques, ou plus largement la culture musicale française du milieu du XVIII^e siècle⁶⁶.

⁶⁵ Respectivement pour le volume V de l'édition de la Pléiade et pour le volume 12 de l'édition Slatkine.

⁶⁶ Sur le contexte français de l'opéra et des débats sur l'opéra autour de 1750, l'étude de référence est celle de David Charlton : *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Titre de l'édition	Date	Observations
LETTRE / SUR / LAMUSIQUE / FRANÇOISE / Par J.J. Rousseau	1753/1	II-92 p. L'Avertissement compte trois paragraphes. Quelques tirages présentent un Avertissement réduit à un paragraphe
LETTRE / SUR / LAMUSIQUE / FRANÇOISE / Par J.J. Rousseau	1753/2	Trois nouveaux paragraphes dans l'Avertissement. Notes ajoutées. Un exemplaire est conservé avec des annotations de Rousseau (Bibliothèque de Genève, ms. R.89, f°175-222).
<i>Œuvres diverses.</i> Genève	1756	Dans le tome II avec de légères retouches.
<i>Œuvres de M. Rousseau de Genève. Nouvelle édition. Revue, corrigée, et augmentée de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore paru.</i> Neuchâtel	1764	Dans le tome II.
<i>Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau.</i> Genève, édition Du Peyrou et Moulto ⁶⁷	1781- 1782	Avec prise en compte des variantes du ms. R.89. Dans le tome VIII in-quarto (p. 435-494). Dans le tome XV in-octavo (p. 269-357). Dans le tome XV in-douze (p.xx-xx).

⁶⁷ Sur cette édition, voir Philip Stewart, *Éditer Rousseau. Enjeux d'un corpus (1750-2012)*, Paris, ENS Éditions, 2012, p. 75-126.

Lettre sur la Musique Française

Sunt verba et voces, praeterea que, nihil^A.

Avertissement^a.

La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures², dites d'un côté avec beaucoup d'esprit et de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part³ ; car cette espece de guerre ne me convenoit en aucun sens, et je sentoie bien que ce n'étoit pas le tems de ne dire que des raisons. Maintenant que les Bouffons sont congédiés, ou prêts à l'être⁴, et qu'il n'est plus question de Cabales, je crois pouvoir hasarder mon sentiment, et je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne ; il me semble même que sur un pareil sujet toute précaution seroit injurieuse pour les Lecteurs ; car j'avoue que j'aurois fort mauvaise opinion d'un Peuple (*)^{b5} qui donneroit à des Chansons une importance ridicule ; qui feroit plus de cas de ses Musiciens que de ses Philosophes, et chez lequel il faudroit parler de Musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.

C'est par la raison que je viens d'exposer que quoique quelques-uns m'accusent, à ce qu'on dit, d'avoir manqué de respect à la Musique Française dans ma première édition, le respect beaucoup plus grand et l'estime que je dois à la Nation, ne m'empêchent de rien changer à cet égard dans celle-ci.

Une chose presque incroyable, si elle regardoit tout autre que moi, c'est qu'on ose m'accuser d'avoir parlé de la langue avec mépris dans un Ouvrage où il n'en peut être question que par rapport à la Musique. Je n'ai pas changé là-dessus un seul mot dans cette édition, ainsi en la parcourant de sang froid, le Lecteur pourra

^a Cet « Avertissement » a connu divers avatars. Rousseau l'a modifié dès 1753/1, en supprimant lors du tirage de certains exemplaires les deuxième et troisième paragraphes. 1753/2 substitue aux deux paragraphes supprimés trois autres paragraphes qui seront repris dans 1782.

1753/1 : Cette lettre, à peu de lignes près, est écrite depuis plus d'un an, et je la laisse aller pour écarter de mon Porte-feuille et de mes yeux tout ce qui tient au sujet qu'elle traite, et que je confesse avoir aimé avec trop de passion. / Arbitres de la Musique et de l'opéra, hommes et femmes à la mode, je prends congé de vous pour jamais, et je me féliciterai tous les jours de ma vie d'avoir surmonté la tentation de vous ennuyer une seconde fois de mes amusements. Il est tems de renoncer tout de bon aux vers et à la Musique, et d'employer le loisir qui peut me rester à des occupations plus utiles et plus satisfaisantes, sinon pour le public, au moins pour moi-même.

^b 1764-1782 : (*) De peur que mes Lecteurs ne prennent les dernières lignes de cet alinéa pour une satire ajoutée après coup, je dois les avertir qu'elles sont tirées exactement de la première édition de cette Lettre ; tout ce qui suit fut ajouté dans la seconde.

voir si cette accusation est juste. Il est vrai que quoique nous ayons eu d'excellens Poètes et même quelques Musiciens qui n'étoient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la Poésie, et point du tout à la Musique. Je ne crains pas de m'en rapporter sur ce point aux Poètes mêmes ; car quant aux Musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la Langue Françoisse me paroît celle des Philosophes et des Sages (*)^a : elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison : malheur à quiconque offense l'une ou l'autre dans des Écrits qui la déshonorent. Quant à moi, le plus digne hommage que je croie pouvoir rendre à cette belle et sage langue, dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Quoique je ne veuille et ne doive point changer de ton avec le Public, que je n'attende rien de lui, et que je me soucie tout aussi peu de ses satyres que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'Ecrivains mercenaires et dangereux qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagemens qui marquent l'opinion qu'on a de la foiblesse de ses Lecteurs ; mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant par des raisons solides le sentiment qu'on leur propose, et c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire. Ainsi, de quelque sens qu'on veuille envisager les choses, en appréciant équitablement toutes les clameurs que cette Lettre a excitées, j'ai bien peur, qu'à la fin, mon plus grand tort ne soit d'avoir raison ; car je sais trop que celui-là ne me sera jamais pardonné⁶.

Lettre sur la Musique Françoisse

Vous souvenez-vous, Monsieur, de l'histoire de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle, et qui étoit né avec une dent d'or ? Tous les Docteurs^b de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en savantes dissertations, pour expliquer^c comment on pouvoit naître avec une dent d'or : la dernière chose dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva que la dent n'étoit pas d'or. Pour éviter un semblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre Musique, il seroit peut-être bon de s'assurer de son existence, et d'examiner d'abord, non pas si elle est d'or, mais si nous en avons une⁷.

Les Allemands, les Espagnols et les Anglois, ont long-tems prétendu posséder une Musique propre à leur langue : en effet, ils avoient des Opéra Nationaux

^a 1764-1782 : (*) C'est le sentiment de l'Auteur de la Lettre sur les Sourds et les Muets, sentiment qu'il soutient très-bien dans l'addition à cet Ouvrage, et qu'il prouve encore mieux par tous ses Écrits.

^b 1753 : les Sçavants

^c 1753 : pour sçavoir

qu'ils admiraient de très bonne foi, et ils étoient bien persuadés qu'il y alloit de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvres insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou du moins, ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison, des préjugés qui rendent souvent les Nations ridicules, par l'honneur même qu'elles y attachent⁸.

Nous sommes encore en France à l'égard de notre Musique dans les sentiments où ils étoient alors sur la leur^a ; mais qui nous assurera que pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé⁹ ? Ignorons-nous combien l'habitude des plus mauvaises choses peut fasciner nos sens en leur faveur (*)^b, et combien le raisonnement et la réflexion sont nécessaires pour rectifier dans tous les beaux-arts l'approbation mal entendue que le Peuple donne souvent aux productions du plus mauvais goût, et détruire le faux plaisir qu'il y prend^c ? Ne seroit-il point à propos^d, pour bien juger de la Musique François, indépendamment de ce qu'en pense la populace de tous les Etats, qu'on essayât

^a 1753 : Nous sommes en France dans les sentiments où ils étoient alors. R.89 : Nous sommes encore en France dans les sentiments où ils étoient alors sur la leur

^b R.89 - 1764 - 1782 : (*) Les curieux seront peut-être bien aises de trouver ici le passage suivant, tiré d'un ancien partisan du coin de la Reine, et que je m'abstiens de traduire pour de fort bonnes raisons. *Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Roma Pascha cum Domino Apostolico. Ecce orta est contentio par dies festos Paschae inter Cantores Romanorum & Gallorum : dicebant se Galli melius cantare & pulchrius quam Romani : dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a Sancto Gregorio Papa ; Gallos corrupte cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quae contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli vero, propter secretatem Domni Regis Caroli, valde exprobrabant Cantoribus Romanis. Romani verd propter auctoritatem magnae doctrinae eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii praeferebant rusticitati eorum : & cum altercatio de neutra parte finiret, ait Dominus piissimus rex Carolus ad suos Cantores : dicite palam quis purior est, & quis melior, aut sons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes ? Responderunt onunes una voce, sontem, velut caput & originem, purtorem esse ; rivulos autem eunt quanto longius a fonte recesserint, tanto turbuientos & sordibus ac immunditils corruptos ; & ait Dominus Rex Carlos : Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeste corruptistis contilenam ecclesiasticam. Mox petit Dominus Rex Carlos ab Adriano Papá Cantores qui Franciam corrigerent de Canto. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui a Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana : Dominus vero Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, praeciptions de omnibus Civitatibus Francia Magistros scholae Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens ; & omnes Franciae Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc voluti notam Franciscam : excepto quaed tremulas & vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Majus autem agisterium Cantandi in Metis remansit, quantumque Magisterium Romanum superat. Metense in arte Cantandi, tanto superat Metensis Cantilena caeteras scholas Gallorum. Similiter crudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi ; & Dominus Rex Carolus iterum a ome artis grammaticae & computatoriae Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Dominum Regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium.*

^c 1753 : la phrase « Ignorons-nous... prend ? » est absente.

^d 1753 : Ne seroit-il point à propos, pour en juger, de mettre une fois la Musique François à la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve.

une fois de la soumettre à la coupelle de la raison¹⁰, et de voir si elle soutiendra l'épreuve^a ? *Concedo ipse hoc multis*, disoit Platon, *voluptate Musicam judicandam, sed illam fermè Musicam esse dica pulcherrimam, quae optimos satisque eruditos delectet*¹¹.

Je n'ai pas dessein d'approfondir ici cet examen ; ce n'est pas l'affaire d'une Lettre, ni peut-être la mienne. Je voudrois seulement tâcher d'établir quelques principes, sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les Maîtres de l'Art, ou plutôt les Philosophes pussent diriger leurs recherches : car, disoit autrefois un Sage¹², c'est au Poète à faire de la Poésie, et au Musicien à faire de la Musique ; mais il n'appartient qu'au Philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.

Toute Musique ne peut être composée que de ces trois choses¹³ ; mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure (*)^b.

Quoique le chant tire son principal caractere de la mesure, comme il naît immédiatement de l'harmonie, et qu'il assujettit toujours l'accompagnement à sa marche, j'unirai ces deux parties dans un même article, puis je parlerai de la mesure séparément.

L'harmonie ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les Nations¹⁴, ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celles de la mélodie ; ainsi, c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractere particulier d'une Musique Nationale ; d'autant plus que ce caractere étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit, ressentir sa plus grande influence¹⁵.

On peut concevoir des langues plus propres à la Musique les unes que les autres ; on en peut concevoir qui ne le seroient point du tout. Telle en pourroit être une qui ne seroit composée que de sons mixtes¹⁶, de syllabes muettes, sourdes ou nasales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations, et qui manqueroit encore d'autres conditions essentielles, dont je parlerai dans l'article de la mesure¹⁷. Cherchons, par curiosité, ce qui résulteroit de la Musique appliquée à une telle langue.

Premièrement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligerait d'en donner beaucoup à celui des notes, et parce que la langue seroit sourde, la Musique seroit criarde. En second lieu, la dureté et la fréquence des consonnes forceroit à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires, et la Musique seroit insipide et monotone ; sa marche seroit encore lente et ennuyeuse par la même raison, et quand on voudroit un peu presser le mouvement, sa vitesse ressembleroit à celle d'un corps dur et anguleux qui roule sur le pavé.

^a 1753 pas de citation latine ; ajoutée dans R89.

^b 1753/2 - 1782 : (*) Quoiqu'on entende par « mesure » la détermination du nombre et du rapport des tems, et par « mouvement » celle du degré de vitesse, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choses sous l'idée générale de modification de la durée ou du tems.

Comme une telle Musique seroit dénuée de toute mélodie agréable, on tâcheroit d'y suppléer par des beautés factices et peu naturelles ; on la chargeroit de modulations fréquentes et régulières, mais froides, sans grâces et sans expression. On inventeroit des fredons, des cadences, des ports de voix et d'autres agrémens postiches qu'on prodigeroit dans le chant, et qui ne feroient que le rendre plus ridicule sans le rendre moins plat. La Musique avec toute cette maussade parure resteroit languissante et sans expression, et ses images, dénuées de force et d'énergie, peindroient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques, dont les lignes remplies de traits et de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, et qui renferment très peu de sens en un grand espace.

L'impossibilité d'inventer des chants agréables obligeroit les Compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie, et faute de beautés réelles, ils y introduiroient des beautés de convention, qui n'auroient presque d'autre mérite que la difficulté vaincue : au lieu d'une bonne Musique, ils imagineroient une Musique savante ; pour suppléer au chant, ils multiplieroient les accompagnemens ; il leur en coûteroit moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres, que d'en faire une qui fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion ; ils croiroient faire de la Musique et ils ne feroient que du bruit¹⁸.

Un autre effet qui résulteroit du défaut de mélodie, seroit que les Musiciens n'en ayant qu'une fausse idée, trouveroient par-tout une mélodie à leur manière : n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur coûteroit rien à multiplier, parce qu'ils donneroient hardiment ce nom à ce qui n'en seroit pas ; même jusqu'à la Basse-continue, à l'unisson de laquelle ils feroient sans façon réciter les Basses-tailles, sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagnement, dont la prétendue mélodie n'auroit aucun rapport à celle de la partie vocale. Partout où ils verroient des notes ils trouveroient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne seroit que des notes. *Voces, praeterea que nihil*¹⁹.

Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de laquelle consiste en grande partie la beauté et l'expression du chant. La mesure est à-peu-près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours : c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases, et qui donne un sens, une liaison au tout²⁰. Toute Musique dont on ne sent point la mesure ressemble, si la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffres, dont il faut nécessairement trouver la clef pour en démêler le sens ; mais si en effet cette Musique n'a pas de mesure sensible, ce n'est alors qu'une collection confuse de mots pris au hasard et écrits sans suite, auxquels le Lecteur ne trouve aucun sens, parce que l'Auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute Musique Nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. Comme la Musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale²¹, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa

mesure, et les diverses mesures de la Musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvoit scander le discours et placer les brèves et les longues les unes à l'égard des autres : ce qui est très-évident dans la Musique grecque, dont toutes les mesures n'étoient que les formules d'autant de rythmes fournis par tous les arrangements des syllabes longues ou brèves, et des pieds dont la langue et la Poësie étoient susceptibles²². De sorte que quoiqu'on puisse très bien distinguer dans le rythme musicale la mesure de la prosodie, la mesure du vers, et la mesure du chant, il ne faut pas douter que la Musique la plus agréable, ou du moins la mieux cadencée, ne soit celle où ces trois mesures concourent ensemble le plus parfaitement qu'il est possible.

Après ces éclaircissements, je reviens à mon hypothèse, et je suppose que la même langue, dont je viens de parler, eût une mauvaise prosodie, peu marquée, sans exactitude et sans précision, que les longues et les brèves n'eussent pas entr'elles en durée et en nombres des rapports simples et propres à rendre le rythme agréable, exact, régulier ; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des brèves plus ou moins brèves, des syllabes ni brèves ni longues, et que les différences des unes et des autres fussent indéterminées et presque incommensurables : il est clair que la Musique Nationale étant contrainte de recevoir dans sa mesure les irrégularités de la prosodie, n'en auroit qu'une fort vague, inégale et très-peu sensible ; que le récitatif se sentiroit, surtout, de cette irrégularité ; qu'on ne sauroit presque comment y faire accorder les valeurs des notes et celles des syllabes ; qu'on seroit contraint d'y changer de mesure à tout moment, et qu'on ne pourroit jamais y rendre les vers dans un rythme exact et cadencé ; que même dans les airs mesurés tous les mouvemens seroient peu naturels et sans précision ; que pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des tems se perdrait entièrement dans l'esprit du Chanteur et de l'Auditeur, et qu'enfin la mesure n'étant plus sensible, ni ses retours égaux, elle ne seroit assujettie qu'au caprice du Musicien, qui pourroit à chaque instant la presser ou la ralentir à son gré, de sorte qu'il ne seroit pas possible dans un concert de se passer de quelqu'un qui la marquât à tous, selon la fantaisie ou la commodité d'un seul²³.

C'est ainsi que les Acteurs contracteroient tellement l'habitude de s'asservir la mesure, qu'on les entendroit même l'altérer à dessein dans les morceaux où le Compositeur seroit une faute contre la composition, et la suivre en seroit une contre le goût du chant ; les défauts passeroient pour des beautés, et les beautés pour des défauts ; les vices seroient établis en règles, et pour faire de la Musique au goût de la Nation, il ne faudroit que s'attacher avec soin à ce qui déplaît à tous les autres.

Aussi avec quelque art qu'on cherchât à couvrir^a les défauts d'une pareille Musique, il seroit impossible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des

^a 1753/1 : découvrir ; corrigé dès 1753/2.

naturels du pays où elle seroit en usage : à force d'essuyer des reproches sur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable Musique, ils chercheroient à en rapprocher la leur, et ne feroient que lui ôter son caractere et la convenance qu'elle avoit avec la langue pour laquelle elle avoit été faite. S'ils vouloient dénaturer leur chant, ils le rendroient dur, baroque et presque inchantable ; s'ils se contentoient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui sont propres, ils ne feroient que marquer mieux sa platitude par un contraste inévitable ; ils ôteroient à leur Musique la seule beauté dont elle étoit susceptible, en ôtant à toutes ses parties l'uniformité de caractere qui la faisoit être une ; et en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que la symphonie, ils parviendroient enfin à ne faire servir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement²⁴.

Voilà par quel moyen la Musique d'une telle Nation se diviserait en Musique vocale et Musique instrumentale ; voilà comment, en donnant des caractères différents à ces deux especes, on en feroit un tout monstrueux. La symphonie voudroit aller en mesure, et le chant ne pouvant souffrir aucune gêne, on entendroit souvent dans les mêmes morceaux les Acteurs et l'Orchestre se contrarier et se faire obstacle mutuellement. Cette incertitude et le mélange des deux caractères introduiroient dans la manière d'accompagner une froideur et une lâcheté qui se tourneroit tellement en habitude, que les Symphonistes ne pourroient pas, même en exécutant de bonne Musique, lui laisser de la force et de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveroient²⁵ entièrement ; ils feroient fort les *doux*, doux les *forts*, et ne connoitroient pas une des nuances de ces deux mots²⁶. Ces autres mots, *rinforzando*, *dolce* (*),^a *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, n'auroient pas même de synonymes dans leur langue, et celui d'*expression* n'y auroit aucun sens. Ils substitueroient je ne sais combien de petits ornemens froids et maussades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'Orchestre²⁷, il ne feroit aucun effet, ou n'en feroit qu'un très-désagréable. Comme l'exécution seroit toujours lâche, et que les Symphonistes aimeroient mieux jouer proprement que d'aller en mesure, ils ne seroient jamais ensemble : ils ne pourroient venir à bout de tirer un son net et juste, ni de rien exécuter dans son caractère, et les Etrangers seroient tout surpris qu'à quelques-uns près^b, un Orchestre vanté comme le premier du monde, seroit à peine digne des tréteaux d'une guinguette (*).^c Il devoit naturellement arriver que de tels Musiciens prissent en haine la Musique qui auroit mis leur honte en évidence, et

^a 1753/1 - 1782 : (*) Il n'y a peut-être pas quatre Symphonistes François qui sçachent la différence de *piano* et *dolce*, et c'est fort inutilement qu'ils la sçauoient ; car qui d'entre eux seroit en état de la rendre ?

^b 1753 : les Etrangers seroient tout surpris qu'un orchestre vanté

^c 1753/2 - 1782 : (*) Comme on m'a assuré qu'il y avoit parmi les Symphonistes de l'Opera, non-seulement de très-bons violons, (ce que je confesse qu'ils sont presque tous, pris séparément) mais de véritables honnestes gens, qui ne se prêtent point aux cabales de leurs confrères pour messervir le Public, je me hâte d'ajouter ici cette distinction, pour réparer, autant qu'il est en moi, le tort que je puis avoir vis-à-vis de ceux qui la méritent.

bientôt joignant la mauvaise volonté au mauvais goût, ils mettroient encore du dessein prémédité dans la ridicule exécution, dont ils auroient bien pu se fier à leur mal-adresse²⁸.

D'après une autre supposition contraire à celle que je viens de faire, je pourrais déduire aisément toutes les qualités d'une véritable Musique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire, et pour porter au cœur les plus douces impressions de l'harmonie et du chant²⁹ ; mais comme ceci nous écarteroit trop de notre sujet et sur-tout^a des idées qui nous sont connues, j'aime mieux me borner à quelques observations sur la Musique Italienne, qui puisse nous aider à mieux juger de la nôtre.

Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure Grammaire, je répondrais que c'est celle du Peuple qui raisonne le mieux³⁰ ; et si l'on demandoit lequel de tous les Peuples doit avoir une meilleure Musique, je dirois que c'est celui dont la langue y est le plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et ce que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette Lettre. Or s'il y a en Europe une langue propre à la Musique, c'est certainement l'Italienne ; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant.

Elle est douce, parce que les articulations³¹ y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante : Elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue Italienne est manifeste sur ce point : car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pictoresque, dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci supposé, que ceux qui pensent que l'Italien n'est que le langage de la douceur et de la tendresse, prennent la peine de comparer entre elles ces deux strophes du Tasse³².

Teneri sdegni e placide e tranquille

Repulse e cari vezzi e liete paci,

Sorrisi, parolette, e dolci stille

Di pianto e sospir, tronchi e molli bacci:

^a 1753/1 : de notre sujet et des idées.

Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Et al foco temprò di lente faci;
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Chiama gl'abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la tartarea tromba;
Treman le spaziose altre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Ne sì stridendo mai da le superne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Ne sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra³³.

Et s'ils désesperent de rendre en François la douce harmonie de l'une, qu'ils essayent d'exprimer la rauque dureté de l'autre : il n'est pas besoin pour juger de ceci d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles et de la bonne foi. Au reste, vous observerez que cette dureté de la dernière strophe n'est point sourde, mais très-sonore, et qu'elle n'est que pour l'oreille et non pour la prononciation : car la langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliées qui font la rudesse de cette strophe, que les *l* qui rendent la première si coulante. Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté à l'harmonie de notre langue, nous sommes forcés d'entasser des consonnes de toute espèce qui forment des articulations difficiles et rudes, ce qui retarde la marche du chant et contraint souvent la Musique d'aller plus lentement, précisément quand le sens des paroles exigeroit le plus de vitesse³⁴.

Si je voulois m'étendre sur cet article, je pourrais peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue Italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre³⁵, et qu'une Phrase Musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand le sens du discours long-tems suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affoiblir, ou satisfaire ainsi par degrés, le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverois encore que l'art des suspensions et des mots entre-coupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la Musique Italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autres moyens pour y suppléer, que des silences qui ne sont jamais du chant³⁶, et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la Musique que les ressources du Musicien³⁷.

Il me resteroit à parler de l'accent, mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la réserver à une meilleure main. Je vais donc passer aux choses plus essentielles à mon objet, et tâcher d'examiner notre Musique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les Nations (*)^a neutres confirment unanimement leur jugement sur ce point³⁸ ; de notre côté nous accusons la leur d'être bizarre et baroque (*)^b. J'aime mieux croire que les uns ou les autres se trompent, que d'être réduit à dire que dans des contrées où les Sciences et tous les Arts sont parvenus à un si haut degré, la Musique seule est encore à naître.

Les moins prévenus d'entre nous (**)^c se contentent de dire que la Musique Italienne et la Française sont toutes deux bonnes, chacune dans son genre, chacune pour la langue qui lui est propre ; mais outre que les autres Nations ne conviennent pas de cette parité, il resteroit toujours à savoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de Musique en soi : Question fort agitée en France, mais qui ne le sera jamais ailleurs³⁹ ; question qui ne peut être décidée que par une oreille parfaitement neutre, et qui par conséquent devient tous les jours plus difficile à résoudre dans le seul pays où elle soit en problème. Voici sur ce sujet quelques expériences que chacun est maître de vérifier, et qui me paraissent pouvoir servir à cette solution, du moins quant à la mélodie, à laquelle seule se réduit presque toute la dispute.

J'ai pris dans les deux Musiques des airs également estimés chacun dans son genre, et les dépouillant les uns de leurs ports de voix et de leurs cadences éternelles, les autres des notes sous-entendues que le Compositeur ne se donne point la peine d'écrire, et dont il se remet à l'intelligence du Chanteur (*)^d, je les ai solfiés exactement sur la note, sans aucun ornement, et sans rien fournir de

^a 1753/1 - 1782 : (*) Il a été un tems, dit Mylord Shaftesbury, où l'usage de parler François avoit mis parmi nous la Musique Française à la mode. Mais bientôt la Musique Italienne nous montrant la Nature de plus près, nous dégoûta de l'autre, et nous la fit appercevoir aussi lourde, aussi plate, et aussi maussade qu'elle l'est en effet.

^b 1753/2 - 1782 : (*) Il me semble qu'on n'ose plus tant faire de reproche à la mélodie Italienne, depuis qu'elle s'est fait entendre parmi nous : c'est ainsi que cette musique admirable n'a qu'à se montrer telle qu'elle est pour se justifier de tous les torts dont on l'accuse.

^c 1753/1 - 1782 : (**) Plusieurs condamnent l'exclusion totale que les Amateurs de Musique donnent sans balancer à la Musique Française ; ces modérés conciliateurs ne voudroient pas de goûts exclusifs, comme si l'amour des bonnes choses devoit faire aimer les mauvaises. 1753/1 : goûter les mauvaises.

^d 1753/1 - 1782 : (*) C'est donner toute la faveur à la Musique Française, que de s'y prendre ainsi : car ces notes sous-entendues dans l'Italienne, ne sont pas moins de l'essence de la mélodie que celles qui sont sur le papier. Il s'agit moins de ce qui est écrit que de ce qui doit se chanter, et cette manière de noter doit seulement passer pour une sorte d'abréviation, au lieu que les cadences et les ports de voix du chant François sont bien, si l'on veut, exigés par le goût, mais ne constituent point la mélodie et ne sont pas de son essence ; c'est pour elle une sorte de fard qui couvre sa laideur sans la détruire, et qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles sensibles.

moi-même au sens ni à la liaison de la phrase. Je ne vous dirai point quel a été dans mon esprit le résultat de cette comparaison, parce que j'ai le droit de vous proposer mes raisons et non pas mon autorité : je vous rends compte seulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que si vous les trouvez bons vous puissiez les employer à votre tour. Je dois vous avertir seulement, que cette expérience demande bien plus de précautions qu'il ne semble. La première est [*sic*] la plus difficile de toutes est d'être de bonne foi, et de se rendre également équitable dans le choix et dans le jugement. La seconde est que pour tenter cet examen il faut nécessairement être également versé dans les deux styles ; autrement celui qui seroit le plus familier se présenteroit à chaque instant à l'esprit au préjudice de l'autre ; et cette deuxième condition n'est gueres plus facile que la première, car de tous ceux qui connaissent bien l'une et l'autre Musique, nul ne balance sur le choix, et l'on a pu voir par les plaisans barbouillages de ceux qui se sont mêlés d'attaquer l'Italienne, quelle connoissance ils avoient d'elle et de l'Art en général.

Je dois ajouter qu'il est essentiel d'aller bien exactement en mesure ; mais je prévois que cet avertissement, qui seroit superflu dans tout autre pays, sera fort inutile dans celui-ci, et cette seule omission entraîne nécessairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractere de chaque genre ne tarde pas à se déclarer, et alors il est bien difficile de ne pas revêtir les phrases des idées qui leur conviennent, et de n'y pas ajouter du moins par l'esprit, les tours et les ornements qu'on a la force de leur refuser par le chant. Il ne faut pas non plus s'en tenir à une seule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un autre, sans que cela décide de la préférence du genre ; et ce n'est qu'après un grand nombre d'essais qu'on peut établir un jugement raisonnable : d'ailleurs, en s'ôtant la connoissance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui est l'expression ; et tout ce qu'on peut décider par cette voie, c'est si la modulation est bonne, et si le chant a du naturel et de la beauté. Tout cela nous montre combien il est difficile de prendre assez de précautions contre les préjugés, et combien le raisonnement nous est nécessaire pour nous mettre en état de juger sainement des choses de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, et qui vous paraîtra peut-être plus décisive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli^a, et à des Musiciens François des airs de Leo⁴⁰ et du Pergolese⁴¹, et j'ai remarqué que quoique ceux-ci fussent fort éloignés de saisir le vrai goût de ces morceaux, ils en sentoient pourtant la mélodie, et en tiroient à leur manière des phrases de Musique chantantes, agréables et bien cadencées. Mais les Italiens solfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnaître ni phrases, ni chant ; ce n'étoit pas pour eux de la Musique qui eût

^a 1753 : Lully ; 1782 : Lulli.

du sens, mais seulement des suites de notes placées sans choix et comme au hasard ; ils les chantoient précisément, comme vous liriez des mots Arabes écrits en caracteres François (*)^a.

Troisième expérience. J'ai vu à Venise un Arménien, homme d'esprit qui n'avoit jamais entendu de Musique, et devant lequel on exécuta dans un même concert un monologue François qui commence par ce vers :

Temple sacré, séjour tranquille⁴²

Et un air de Galuppi qui commence par celui-ci ;

Voi che languite senza speranza⁴³

L'un et l'autre furent chantés, médiocrement pour le François, et mal pour l'Italien, par un homme accoutumé seulement à la Musique Française, et alors très-enthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Arménien, durant tout le chant François, plus de surprise que de plaisir⁴⁴ ; mais tout le monde observa dès les premières mesures de l'air Italien, que son visage et ses yeux s'adoucissoient ; il étoit enchanté, il prêtoit son ame aux impressions de la Musique, et quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causoient un ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air François.

Mais sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui, ne connaissant que notre Opéra, croyoient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, et n'ont été désabusés que par les intermedes Italiens. C'est précisément parce qu'ils n'aimoient que la véritable Musique, qu'ils croyoient ne pas aimer la Musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, et m'ont fait soupçonner qu'elle pourroit bien n'être qu'une sorte de plain-chant modulé⁴⁵, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plaît qu'à l'aide de quelques ornemens arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux. Aussi à peine notre Musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel⁴⁶ et des Jeliotte⁴⁷ pour chanter la Musique Française, mais toute voix est bonne pour l'Italienne⁴⁸, parce que les beautés du chant Italien sont dans la Musique même, au lieu que celles du chant François, s'il en a, ne sont que dans l'art du Chanteur (*)^b.

^a 1753/1 - 1782 : (*) Nos Musiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence : *Nous exécutons la Musique Italienne*, disent-ils, avec leur fierté accoutumée, *et les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre ; donc notre Musique vaut mieux que la leur*. Ils ne voient pas qu'ils devroient tirer une conséquence toute contraire et dire, *donc les Italiens ont une mélodie et nous n'en avons point*.

^b 1753/1 - 1782 : (*) Au reste, c'est une erreur de croire qu'en général les Chanteurs Italiens aient moins de voix que les François. Il faut au contraire qu'ils aient le timbre plus fort et plus harmonieux pour pouvoir se faire entendre sur les théâtres immenses de l'Italie, sans cesser de ménager les sons, comme le veut la Musique Italienne. Le chant François exige tout

Trois choses me paroissent concourir à la perfection de la mélodie Italienne ; la première est la douceur de la langue, qui, rendant toutes les inflexions faciles, laisse au goût du Musicien la liberté d'en faire un choix plus exquis, de varier davantage les combinaisons, et de donner à chaque Acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme a son geste et son ton qui lui sont propres, et qui le distinguent d'un autre homme.

La deuxième est la hardiesse des modulations, qui, quoique moins servilement préparées que les nôtres, se rendent plus agréables, en se rendant plus sensibles, et sans donner de la dureté au chant, ajoutent une vive énergie à l'expression. C'est par elle que le Musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant quand il le faut les transitions intermédiaires et scolastiques, fait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entre-coupés qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant Métastase⁴⁹ a employé si souvent, que les Porpora⁵⁰, les Galuppi, les Cocchi⁵¹, les Perez⁵², les Terradeglias⁵³ ont su rendre avec succès^a, et que nos Poètes lyriques connoissent aussi peu que nos Musiciens⁵⁴.

Le troisième avantage et celui qui prêle à la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents, ainsi que dans les plus gais : précision qui rend le chant animé et intéressant, les accompagnemens vifs et cadencés, qui multiplie réellement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons, autant de différentes mélodies qu'il y a de manières de les scander ; qui porte au cœur tous les sentimens, et à l'esprit tous les tableaux ; qui donne au Musicien le moyen de mettre en air tous les caractères de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée (*)^b et qui rend tous les mouvemens propres à exprimer tous les caractères (*)^c ou un seul mouvement propre à contraster et changer de caractère au gré du Compositeur⁵⁵.

l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix ; plus fort, nous disent nos Maîtres ; enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, disent les Maîtres Italiens, ne forcez point, chantez sans gêne, rendez vos sons doux, flexibles et coulans, réservez les éclats pour ces momens rares et passagers où il faut surprendre et déchirer. Or il me paroît que dans la nécessité de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut se passer de crier.

^a 1753/2 : les Jumellas

^b 1753/1 - 1782 : (*) Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs, *Quando sciolto avrò il contratto*, etc. *Io ò un vespajo*, etc. *O questo o quello t'ai a risolvere*, etc. *A un gusto da stordire*, etc. *Stizzoso mio, stizzoso*, etc. *Io sono una Donzella*, etc. *Quanti maestri, quanti dottori*, etc. *I Sbirri già lo aspettano*, etc. *Ma dunque il testamento*, etc. *Senti me, se brami stare*, etc. tous caractères d'Airs dont la Musique Française n'a pas les premiers élémens, et dont elle n'est pas en état d'exprimer un seul mot.

1753/2, ajout d'un air : *O che risa / che piacere*

^c 1753/1 - 1782 : (*) Je me contenterai d'en citer un seul exemple, mais très-frappant ; c'est l'air *Se pur d'un infelice*, etc. de la Fausse Suivante ; Air très-pathétique sur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un Orchestre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, et la seconde partie qu'il ne falloit pas supprimer.

Voilà, ce me semble, les sources d'où le chant Italien tire ses charmes et son énergie ; à quoi l'on peut ajouter une nouvelle et très-forte preuve de l'avantage de sa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas autant que la nôtre de ces fréquens renversemens d'harmonie, qui donnent à la Basse-continue le véritable chant d'un dessus. Ceux qui trouvent de si grandes beautés dans la mélodie François, devroient bien nous dire à laquelle de ces choses elle en est redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y suppléer.

Quand on commence à connoître la mélodie Italienne, on ne lui trouve d'abord que des graces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentiments agréables ; mais pour peu qu'on étudie son caractere pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des Compositeurs dans les grands morceaux de Musique. C'est à l'aide de ces modulations savantes, de cette harmonie simple et pure, de ces accompagnemens vifs et brillans, que ces chants divins déchirent ou ravissent l'ame, mettent le Spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris, dont jamais nos tranquilles Opéra ne furent honorés.

Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets ? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les parties ? Est-ce à force d'entasser desseins sur desseins, instrumens sur instrumens ? Tout ce fatras, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin de l'animer, et détruiroit l'intérêt en partageant l'attention⁵⁶. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite **d'accords**, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ; de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la Musique est agréable et chantante ; parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit⁵⁷. Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'ame les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer ; que la Basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive ; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paraît une regle indispensable et non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie ; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons Compositeurs Italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénere quelquefois en affectation, et pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bientôt que c'est d'elle que leur Musique tire son principal effet. C'est dans cette grande règle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque

dans la Musique Italienne, et qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même-temps les sons plus moëlleux, plus doux et moins fatigans pour la voix. Ces unissons ne sont point praticables dans notre Musique, si ce n'est sur quelques caracteres d'airs choisis et tournés exprès pour cela ; jamais un air pathétique François ne seroit supportable accompagné de cette maniere, parce que la Musique vocale et l'instrumentale ayant parmi nous des caracteres différens, on ne peut, sans pécher contre la mélodie et le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre, sans compter que la mesure étant toujours vague et indéterminée, sur-tout dans les airs lents, les instrumens et la voix ne pourroient jamais s'accorder, et ne marcheroient point assez de concert pour produire ensemble un effet agréable. Une beauté qui résulte encore de ces unissons, c'est de donner une expression plus sensible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les instrumens sur un passage, tantôt en les radoucissant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique et saillant que la voix n'auroit pu faire, et que l'Auditeur adroitement trompé ne laisse pas de lui attribuer quand l'Orchestre sait le faire sortir à propos. De-là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une, ne sont que des développemens de l'autre, de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement. Cet accompagnement est si bien un avec le chant, et si exactement relatif aux paroles, qu'il semble souvent déterminer le jeu et dicter à l'Acteur le geste qu'il doit faire (*)^a, et tel qui n'auroit pu jouer le rôle sur les paroles seules, le jouera très-juste sur la Musique, parce qu'elle fait bien sa fonction d'interprête⁵⁸.

Au reste, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens Italiens soient toujours à l'unisson de la voix. Il y a deux cas assez fréquens où le Musicien les en sépare : l'un quand la voix roulant avec légèreté sur des cordes d'harmonie, fixe assez l'attention pour que l'accompagnement ne puisse la partager, encore alors donne-t-on tant de simplicité à cet accompagnement, que l'oreille, affectée seulement d'accords agréables, n'y sent aucun chant qui puisse la distraire. L'autre cas demande un peu plus de soin pour le faire entendre.

Quand le Musicien sçaura son art, dit l'Auteur de la Lettre sur les Sourds et les Muets, *les parties d'accompagnement concourront ou à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet demandoit, et que la partie chantante n'aura pu rendre*⁵⁹. Ce passage me paroît renfermer un précepte très-utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre.

^a 1753/1 - 1782 : (*) On en trouve des exemples fréquens dans les Intermedes qui nous ont été donnés cette année, entre autres dans l'air *à un gusto da stordire* du Maître de Musique, dans celui *son Padrone* de la femme orgueilleuse, dans celui *vi sto ben* du Tracollo, dans celui *tu non pensi no signora* de la Bohémienne, et dans presque tous ceux qui demandent du jeu.

Si le chant est de nature à exiger quelques additions, ou comme disoient nos anciens Musiciens, quelques *diminutions* (*)^a qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément sans détruire en cela l'unité de mélodie⁶⁰, de sorte que l'oreille, qui blâmeroit peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement, et s'en laisse doucement affecter, sans cesser pour cela d'être attentive au chant ; alors l'habile Musicien, en les ménageant à propos et les employant avec goût, embellira son sujet et le rendra plus expressif sans le rendre moins un ; et quoique l'accompagnement n'y soit pas exactement semblable à la partie chantante, l'un et l'autre ne feront pourtant qu'un chant et qu'une mélodie. Que si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le Musicien l'enchâssera dans des silences ou dans des tenues, de maniere qu'il puisse la présenter à l'Auditeur, sans le détourner de celle du chant. L'avantage seroit encore plus grand, si cette idée accessoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fit plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme seroit le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux : car alors le Compositeur pourroit séparer tout-à-fait le chant de l'accompagnement, et destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de maniere à donner des jours fréquens à l'Orchestre, en observant avec soin que la Symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du Compositeur, que de l'exécution des Instrumens : mais ceci demande une expérience consommée pour éviter la duplicité de mélodie⁶¹.

Voilà tout ce que la règle de l'unité peut accorder au goût du Musicien, pour parer le chant ou le rendre plus expressif, soit en embellissant le sujet principal, soit en y ajoutant un autre qui lui reste assujetti. Mais de faire chanter à part des Violons d'un côté, de l'autre des Flûtes, de l'autre des Bassons, chacun sur un dessein particulier, et presque sans rapport entr'eux, et d'appeller tout ce cahos, de la Musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des Auditeurs.

Une autre chose, qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties, à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles desseins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'Art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie⁶². Je ne dis pas qu'il soit tout-à-fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'Auditeur d'une partie à l'autre, à mesure que le sujet y passe ; mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage⁶³. Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés (*)^b, est également

^a 1753/1 - 1782 : (*) On trouvera le mot *diminution* dans le quatrième volume de l'Encyclopédie.

^b 1753/1 - 1782 : (*) Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé

indigne d'occuper la plume d'un homme de génie, et l'attention d'un homme de goût⁶⁴. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir, et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos Eglises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire⁶⁵.

Il a été un tems où l'Italie étoit barbare, et même après la renaissance des autres Arts que l'Europe lui doit tous, la Musique plus tardive n'y a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui, et l'on ne peut guère donner une plus mauvaise idée de ce qu'elle étoit alors qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant long-tems qu'une même Musique en France et en Italie (*)^a, et que les Musiciens des deux contrées communiquoient familièrement entr'eux, non pourtant sans qu'on pût remarquer déjà dans les nôtres le germe de cette jalousie, qui est inséparable de l'infériorité⁶⁶. Lulli même, alarmé de l'arrivée de Correlli^b, se hâta de le faire chasser de France : ce qui lui fut d'autant plus aisé que Correlli étoit plus grand homme, et par conséquent moins courtisan que lui⁶⁷. Dans ces tems où la Musique naissoit à peine, elle avoit en Italie cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques prétentions de doctrine qu'elle a chèrement conservées parmi nous, et par lesquelles on distingue aujourd'hui cette Musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris, *Musique écrite* par excellence, et qui, tout au plus, n'est bonne, en effet, qu'à écrire, et jamais à exécuter⁶⁸.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous leurs soins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne soit encore demeuré parmi eux quelques légères traces des fugues et desseins gothiques, et quelquefois de doubles et triples mélodies. C'est de quoi je pourrais citer plusieurs exemples dans les Intermedes qui nous sont connus, et entr'autre le mauvais quatuor qui est à la fin de la *Femme orgueilleuse*⁶⁹. Mais outre que ces choses sortent du caractere établi, outre qu'on ne trouve jamais rien de semblable

barbare. Ils se piquent encore d'avoir dans leurs Eglises de la Musique bruyante ; ils ont souvent des Messes et des Motets à quatre Chœurs, chacun sur un dessein différent ; mais les grands Maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias me parlant de plusieurs Motets de sa composition où il avoit mis des Chœurs travaillés avec un grand soin, étoit honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusoit sur sa jeunesse ; autrefois, disoit-il, j'aimois à faire du bruit ; à présent je tâche de faire de la Musique.

^a 1753/1 - 1782 : (*) L'Abbé du Bos se tourmente beaucoup pour faire honneur aux Pays-Bas du renouvellement de la Musique, et cela pourroit s'admettre, si l'on donnoit le nom de Musique à un continuel remplissage d'accords ; mais si l'harmonie n'est que la base commune et que la mélodie seule constitue le caractère, non-seulement la Musique moderne est née en Italie, mais il y a quelque apparence que dans toutes nos Langues vivantes, la Musique Italienne est la seule qui puisse réellement exister. Du tems d'Orlande et de Goudimel, on faisoit de l'harmonie et des sons, Lulli y a joint un peu de cadence ; Correlli, Buononcini, Vinci et Pergolese, sont les premiers qui aient fait de la Musique.

1764 uniquement, suppression de : Lulli y a joint un peu de cadence.

^b 1753 : Corelli ; 1782 : Correlli.

dans les Tragédies, et qu'il n'est pas plus juste de juger l'Opéra Italien sur ces farces, que de juger notre Théâtre François sur l'*Impromptu de Campagne*⁷⁰, ou le *Baron de la Crasse*⁷¹ : il faut aussi rendre justice à l'art avec lequel les Compositeurs ont souvent évité dans ces Intermedes les pièges qui leur étoient tendus par les Poètes, et ont fait tourner au profit de la regle des situations qui sembloient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la Musique, la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie, est le Duo, et cet article mérite de nous arrêter un moment⁷². L'Auteur de la Lettre sur Omphale a déjà remarqué que les Duo sont hors de la Nature⁷³ ; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans la Tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Or, le meilleur moyen de sauver cette absurdité, c'est de traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue, et ce premier soin regarde le Poète ; ce qui regarde le Musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties, ce qui doit se faire rarement et durer peu ; il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces, ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première. Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le fortissimo de l'Orchestre pour des instans de désordre et de transport, où les Acteurs semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout Spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée. Mais ces instans doivent être rares et amenés avec art. Il faut par une Musique douce et affectueuse avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'un et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse ; car quand l'agitation est trop forte, elle ne sauroit durer, et tout ce qui est au-delà de la Nature ne touche plus.

En disant ce que les Duo doivent être, j'ai dit précisément ce qu'ils sont dans les Opéra Italiens. Si quelqu'un a pu entendre sur un Théâtre d'Italie un Duo tragique chanté par deux bons Acteurs, et accompagné par un véritable Orchestre, sans en être attendri ; s'il a pu d'un œil sec assister aux Adieux de Mandane et d'Arbace⁷⁴, je le tiens digne de pleurer à ceux de Lybie et d'Epaphus⁷⁵.

Mais sans insister sur les Duo tragiques, genre de Musique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un Duo comique qui y est connu de tout le

monde, et je le citerai hardiment comme un modele de chant, d'unité de mélodie, de dialogue et de goût, auquel, selon moi, rien ne manquera, quand il sera bien exécuté, que des Auditeurs qui sachent l'entendre : c'est celui du premier acte de la *Serva padrona*, *Lo conosco a quegl'occhietti*, etc⁷⁶. J'avoue que peu de Musiciens François sont en état d'en sentir les beautés, et je dirois volontiers du Pergolese, comme Cicéron disoit d'Homere, que c'est avoir déjà fait^a beaucoup de progrès dans l'art, que de se plaire à sa lecture⁷⁷.

J'espere, Monsieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article, en faveur de sa nouveauté, et de l'importance de son objet. J'ai cru devoir m'étendre un peu sur une regle aussi essentielle que celle de l'unité de mélodie ; regle dont aucun Théoricien, que je sache, n'a parlé jusqu'à ce jour ; que les Compositeurs Italiens ont seuls sentie et pratiquée, sans se douter, peut-être, de son existence ; et de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expression, et presque tout le charme de la bonne Musique. Avant que de quitter ce sujet, il me reste à vous montrer qu'il en résulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je semblais accorder tout l'avantage à la mélodie ; et que l'expression du chant donne lieu à celle des accords en forçant le Compositeur à les ménager.

Vous ressouvenez-vous, Monsieur, d'avoir entendu quelquefois dans les Intermedes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'Entrepreneur Italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra⁷⁸. Nous fûmes frappés dès le premier jour, de l'effet que produisoit sous ses petits doigts, l'accompagnement du Clavecin⁷⁹ ; et tout le spectacle s'aperçut à son jeu précis et brillant que ce n'étoit pas l'Accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussi-tôt les raisons de cette différence, car je ne doutois pas que le sieur Noblet⁸⁰ ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très-exactement : mais quelle fut ma surprise en observant les mains du petit bon-homme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, et n'employoit très-souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la Basse ! Quoi ! disois-je en moi-même, l'harmonie complete fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie, ou du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! Ceci fut pour moi un problème inquietant, et j'en compris encore mieux toute l'importance, quand après d'autres observations je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même manière que le petit Bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leurs partitions.

Je comprenois bien que la Basse étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste, et que quand les autres parties l'étouffent ou la

^a 1753 : c'est déjà avoir fait ; R89 : c'est avoir fait déjà.

couvrent, il en résulte une confusion qui peut rendre l'harmonie plus sourde ; et je m'expliquois ainsi pourquoi les Italiens, si économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la Basse⁸¹ ; pourquoi ils mettent tant de Contre-basses dans leurs Orchestres⁸² ; et pourquoi ils font si souvent marcher leurs quintes (*)^a avec la Basse, au lieu de leur donner une autre partie, comme les François ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvoit rendre raison de la netteté des accords, n'en rendoit pas de leur énergie, et je vis bientôt qu'il devoit y avoir quelque principe plus caché et plus fin de l'expression que je remarquois dans la simplicité de l'harmonie Italienne, tandis que je trouvois la nôtre si composée, si froide et si languissante.

Je me souvins alors d'avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau, que chaque consonance a son caractère particulier, c'est-à-dire, une manière d'affecter l'ame qui lui est propre ; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte⁸³. De même les tierces et sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces et les sixtes majeures ; et ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances et tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas. Expérience que la raison confirme, puisque toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne sauroit être la même.

Or, me disois-je à moi-même en raisonnant d'après cette supposition, je vois clairement que deux consonances ajoutées l'une à l'autre mal-à-propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre, ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son, qui divisant cette quinte en deux autres intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces dans lesquelles je la résous ; et ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. De même, si l'impression simultanée de la quinte et des deux tierces m'étoit nécessaire, j'affaiblirais et j'altérerais mal-à-propos cette impression, en retranchant un des trois sons qui en forment l'accord. Ce raisonnement devient encore plus sensible, appliqué à la dissonance. Supposons que j'aie besoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fausse-quinte⁸⁴ ; opposition, pour le dire en passant, qui prouve combien les divers renversements des accords en peuvent changer l'effet ; si dans une telle circonstance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques sons qui forment la dissonance, je m'avise de remplir l'accord de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la seconde et la sixte, et à la fausse-quinte la

^a 1753/1 - 1782 : (*) On peut remarquer à l'Orchestre de notre Opera, que dans la Musique Italienne les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la Basse ; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'Orchestre ignoreront-ils que ce défaut de liaison entre la Basse et le dessus rend l'harmonie trop sèche ?

sixte et la tierce, c'est-à-dire, qu'introduisant dans chacun de ces accords une nouvelle dissonance, j'y introduis en même-tems trois consonances, qui doivent nécessairement en tempérer et affoiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade et l'autre moins dur. C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression : ce qui est précisément le caractere de la Musique Française. Il est vrai qu'en ménageant les accords et les parties, le choix devient difficile et demande beaucoup d'expérience et de goût pour le faire toujours à propos ; mais s'il y a une regle pour aider au Compositeur à se bien conduire en pareille occasion, c'est certainement celle de l'unité de mélodie que j'ai tâché d'établir ; ce qui se rapporte au caractere de la Musique Italienne, et rend raison de la douceur du chant jointe à la force d'expression qui y regnent.

Il suit de tout ceci, qu'après avoir bien étudié les regles élémentaires de l'harmonie, le Musicien ne doit point se hâter de la prodiguer inconsidérément, ni se croire en état de composer parce qu'il sait remplir des accords, mais qu'il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue et plus difficile des impressions diverses que les consonances, les dissonances et tous les accords font sur les oreilles sensibles, et se dire souvent à lui-même, que le grand art du Compositeur ne consiste pas moins à savoir discerner dans l'occasion les sons qu'on doit supprimer, que ceux dont il faut faire usage. C'est en étudiant et feuilletant sans cesse les chefs-d'œuvres de l'Italie qu'il apprendra à faire ce choix exquis, si la nature lui a donné assez de génie et de goût pour en sentir la nécessité ; car les difficultés de l'art ne se laissent appercevoir qu'à ceux qui sont faits pour les vaincre, et ceux-là ne s'aviseront pas de compter avec mépris les portées vuides d'une partition, mais voyant la facilité qu'un Ecolier auroit eue à les remplir, ils soupçonneront et chercheront les raisons de cette simplicité trompeuse ; d'autant plus admirable, qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, et que *l'arte che tutto fà, nulla si scuopre*⁸⁵.

Voilà, à ce qu'il me semble, la cause des effets surprenans que produit l'harmonie de la Musique Italienne, quoique beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit si peu. Ce qui ne signifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix et discernement ; ce n'est pas non plus à dire que pour ce choix le Musicien soit obligé de faire tous ces raisonnemens, mais qu'il en doit sentir le résultat. C'est à lui d'avoir du génie et du goût pour trouver les choses d'effet ; c'est au Théoricien à en chercher les causes et à dire pourquoi ce sont des choses d'effet.

Si vous jetez les yeux sur nos compositions modernes, sur-tout si vous les écoutez, vous reconnoîtrez bientôt que nos Musiciens ont si mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement suivi la route opposée ; et s'il m'est permis de vous dire naturellement ma pensée, je trouve que plus notre Musique se perfectionne en apparence, et plus elle se gâte en

effet⁸⁶. Il étoit peut-être nécessaire qu'elle vînt au point où elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à rejeter les préjugés de l'habitude, et à goûter d'autres airs que ceux dont nos Nourrices nous ont endormis ; mais je prévois que pour la porter au très-médiocre degré de bonté dont elle est susceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redescendre ou remonter au point où Lulli l'avoit mise⁸⁷. Convenons que l'harmonie de ce célèbre Musicien est plus pure et moins renversée, que ses Basses sont plus naturelles et marchent plus rondement, que son chant est mieux suivi, que ses accompagnemens moins chargés naissent mieux du sujet et en sortent moins, que son récitatif est beaucoup moins maniéré, et par conséquent beaucoup meilleur que le nôtre ; ce qui se confirme par le goût de l'exécution : car l'ancien récitatif étoit rendu par les Acteurs de ce tems-là tout autrement que nous ne faisons aujourd'hui ; il étoit plus vif et moins traînant ; on le chantoit moins, et on le déclamoit davantage. (*)^a Les cadences, les ports de voix se sont multipliés dans le nôtre ; il est devenu encore plus languissant, et l'on n'y trouve presque plus rien qui le distingue de ce qu'il nous plaît d'appeler *air*⁸⁸.

Puisqu'il est question d'airs et de récitatifs, vous voulez bien, Monsieur, que je termine cette Lettre par quelques observations sur l'un et sur l'autre, qui deviendront peut-être des éclaircissemens utiles à la solution du problème dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos Musiciens sur la constitution d'un Opéra, par la singularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de Musique Italienne qui ravissent ; ces chefs-d'œuvres de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les situations les plus vives, et portent dans l'ame toutes les passions qu'ils expriment, les François les appellent des *Ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes, dont ils entremêlent les scènes de leurs Opéra, et réservent celui de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations, à qui il ne manque pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris.

Dans les Opéra Italiens tous les airs sont en situation et font partie des scènes. Tantôt c'est un père désespéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injustement, lui reprocher sa cruauté : tantôt c'est un prince débonnaire, qui, forcé de donner un exemple de sévérité, demande aux Dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins sensible. Ici c'est une mere tendre qui verse des larmes en retrouvant son fils qu'elle croyoit mort⁸⁹. Là, c'est le langage de l'amour, non rempli de ce fade et puérile galimatias de flammes et de chaînes, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses. C'est sur de telles paroles qu'il sied bien de déployer toutes les

^a 1753/1 - 1782 : (*) Cela se prouve par la durée des Opera de Lulli, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son tems, selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Aussi toutes les fois qu'on redonne ces Opéra est-on obligé d'y faire des retranchemens considérables.

richesses d'une Musique pleine de force et d'expression, et de renchérir sur l'énergie de la Poésie par celle de l'harmonie et du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes toujours détachées du sujet, ne sont qu'un misérable jargon emmiellé, qu'on est trop heureux de ne pas entendre : c'est une collection faite au hasard du très-petit nombre de mots sonores que notre langue peut fournir, tournés et retournés de toutes les manières, excepté de celle qui pourroit leur donner du sens⁹⁰. C'est sur ces impertinents amphigouris⁹¹ que nos Musiciens épuisent leur goût et leur savoir, et nos acteurs leurs gestes et leurs poumons ; c'est à ces morceaux extravagans que nos femmes se pâment d'admiration ; et la preuve la plus marquée que la Musique Française ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible, que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les François parler de Musique, on croiroit que c'est dans leurs Opéra qu'elle peint de grands tableaux et de grandes passions, et qu'on ne trouve que des ariettes dans les Opéra Italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés : la Musique Italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connoissent rien ; et tous les François qui ont tenté de l'étudier dans le seul dessein de la critiquer en connaissance de cause, ont bientôt été ses plus zélés admirateurs (*)^a.

Après les ariettes, qui font à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans nos anciens Opéra. Sur quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues et jamais dans les scenes, parce que nos Acteurs n'ayant aucun jeu muet, et la Musique n'indiquant aucun geste et ne peignant aucune situation, celui qui garde le silence ne sait que faire de sa personne pendant que l'autre chante⁹².

Le caractere traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui regne perpétuellement dans notre Opéra, mettent presque tous les monologues François sur un mouvement lent, et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la Basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant ; ils voudroient toucher le cœur et ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens sont plus adroits dans leurs Adagio : car lorsque le chant est si lent qu'il seroit à craindre qu'il ne laissât affoiblir l'idée de la mesure, ils font marcher la basse par notes égales qui marquent le mouvement, et l'accompagnement le marque aussi par des subdivisions de notes, qui soutenant la voix et l'oreille en mesure, ne rendent le chant que plus agréable et sur-tout plus énergique par cette précision. Mais la nature du chant François interdit cette ressource à nos

^a 1753/1 - 1782 : (*) C'est un préjugé peu favorable à la Musique Française, que ceux qui la méprisent le plus soient précisément ceux qui la connoissent le mieux ; car elle est aussi ridicule quand on l'examine, qu'insupportable quand on l'écoute.

Compositeurs : car dès que l'Acteur seroit forcé d'aller en mesure, il ne pourroit plus développer sa voix ni son jeu, traîner son chant, renfler, prolonger ses sons, ni crier à pleine tête, et par conséquent il ne seroit plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie et l'ennui dans les Tragédies Italiennes, c'est l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens et peindre tous les caracteres avec telle mesure et tel mouvement qu'il plaît au Compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne ; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaie sur un mouvement vif, grave sur un mouvement modéré : le chant n'y fait presque rien, la mesure seule, ou, pour parler plus juste, le seul degré de vitesse détermine le caractere⁹³. Mais la mélodie Italienne trouve dans chaque mouvement des expressions pour tous les caracteres, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au Musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent, et comme je l'ai déjà dit, elle change sur le même mouvement de caractere au gré du Compositeur ; ce qui lui donne la facilité des contrastes, sans dépendre en cela du Poète et sans s'exposer^a à des contre-sens.

Voilà la source de cette prodigieuse variété que les grands Maîtres d'Italie savent répandre dans leurs Opéra, sans jamais sortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur et l'ennui, et que les Musiciens François ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens sont donnés par le sens des paroles, et qu'ils sont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contre-sens ridicules⁹⁴.

A l'égard du récitatif, dont il me reste à parler, il semble que pour en bien juger il faudroit une fois savoir précisément ce que c'est⁹⁵ ; car jusqu'ici je ne sache pas que de tous ceux qui en ont disputé, personne se soit avisé de le définir. Je ne sais, Monsieur, quelle idée vous pouvez avoir de ce mot ; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques. D'où il suit que comme chaque langue a une déclamation qui lui est propre, chaque langue doit aussi avoir son récitatif particulier ; ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse très-bien comparer un récitatif à un autre, pour savoir lequel des deux est le meilleur, ou celui qui se rapporte le mieux à son objet.

Le récitatif est nécessaire dans les drames lyriques, 1°. Pour lier l'action et rendre le spectacle un. 2°. Pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendroit insupportable. 3°. Pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la Musique chantante et cadencée. La simple déclamation ne pouvoit convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la transition de la parole au chant, et surtout du chant à parole, a une dureté à laquelle l'oreille se prête difficilement, et forme un contraste choquant^b qui détruit toute l'illusion, et par conséquent l'intérêt ; car il y a une sorte de

^a 1753 : l'exposer

^b 1753 : ridicule

vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique⁹⁶. Joignez à cela que le secours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuse, et dédommage avantageusement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il est évident, d'après ces idées, que le meilleur récitatif, dans quelque Langue que ce soit, si elle a d'ailleurs les conditions nécessaires, est celui qui approche le plus de la parole ; s'il y en avoit un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devroit prononcer hardiment que celui-là auroit atteint toute la perfection dont aucun récitatif puisse être susceptible.

Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France, récitatif, et dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif et notre déclamation ? Comment concevrez-vous jamais que la Langue Française dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre Musique encore plus même que des airs ? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire, les quatre premiers vers de la fameuse reconnaissance d'Iphigénie⁹⁷. A peine reconnoîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques foibles inflexions de voix dans un récit tranquille, qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos Actrices ces mêmes vers sur la note du Musicien, et tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criailerie, qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens !

Qu'on joigne à cela les frédons, les cadences, les ports-de-voix qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut y avoir entre la parole et toute cette maussade pretintaille, entre la déclamation et ce prétendu récitatif ? qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puisse raisonnablement vanter ce merveilleux récitatif François dont l'invention fait la gloire de Lulli ?

C'est une chose assez plaisante que d'entendre les Partisans de la Musique Française se retrancher dans le caractère de la Langue, et rejeter sur elle des défauts dont ils n'osent accuser leur idole, tandis qu'il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la Langue Française, doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage^a : qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien sur-tout qui ressemble au chant, peu

^a 1753 : qui y est usage.

d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot le vrai récitatif François, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses successeurs ; dans quelque route nouvelle qu'assurément les Compositeurs François, si fiers de leur faux savoir, et par conséquent si éloignés de sentir et d'aimer le véritable, ne s'aviseront pas de chercher si-tôt, et que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce seroit ici le lieu de vous montrer par l'exemple du récitatif Italien, que toutes les conditions que j'ai supposées dans un bon récitatif, peuvent en effet s'y trouver ; qu'il peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation, et toute l'énergie de l'harmonie ; qu'il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant ; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrois vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particulière, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une manière qui lui soit propre, et qui contribue à la distinguer des airs, où, pour conserver les graces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment ; comment sur-tout, quand on veut donner à la passion le tems de déployer tous ses mouvemens, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'Orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'Acteur ne doit que réciter : chef d'œuvre de l'art du Musicien, par lequel il fait, dans un récitatif obligé (*)^a, joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, sans jamais confondre l'une avec l'autre⁹⁸ : je pourrois vous déployer les beautés sans nombre de cet admirable récitatif, dont on fait en France tant de contes aussi absurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter ; comme si quelqu'un pouvoit prononcer sur un récitatif, sans connoître à fond la langue à laquelle il est propre⁹⁹. Mais pour entrer dans ces détails il faudroit, pour ainsi dire, créer un nouveau Dictionnaire, inventer à chaque instant des termes pour offrir aux lecteurs François des idées inconnues parmi eux, et leur tenir des discours qui leur paroïtroient du galimatias. En un mot, pour en être compris il faudroit leur parler un langage qu'ils entendissent, et par conséquent de science et d'arts de tout genre, excepté la seule Musique. Je n'entrerai donc point sur cette matière dans un détail affecté qui ne serviroit de rien pour l'instruction des lecteurs, et sur lequel ils pourroient présumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie, la force apparente de mes preuves.

Par la même raison je ne tenterai pas non plus le parallèle qui a été proposé cet Hyver dans un Ecrit adressé au Petit Prophète et à ses adversaires, de deux morceaux de Musique, l'un Italien et l'autre François, qui y sont indiqués¹⁰⁰. La

^a 1753/1 - 1782 : (*) J'avois espéré que le sieur Caffarelli nous donneroit, au Concert Spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus Connoisseurs ce qu'ils jugent depuis si long-tems ; mais sur ses raisons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connoissoit encore mieux que moi la portée de ses Auditeurs.

scene Italienne confondue en Italie avec mille autres chefs-d'œuvres égaux et supérieurs, étant peu connue à Paris ; peu de gens pourroient suivre la comparaison, et il se trouveroit que je n'aurois parlé que pour le petit nombre de ceux qui savoient déjà ce que j'avois à leur dire. Mais quant à la scène Française j'en crayonnerai volontiers l'analyse avec d'autant plus de plaisir, qu'étant le morceau consacré dans la Nation par les plus unanimes suffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuse d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu soustraire mon jugement à celui des Lecteurs par un sujet peu connu.

Au reste, comme je ne puis examiner ce morceau sans en adopter le genre, au moins par hypothese, c'est rendre à la Musique Française tout l'avantage que la raison m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette Lettre ; c'est la juger sur ses propres regles ; de sorte que quand cette scene seroit aussi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourroit conclure autre chose sinon que c'est de la Musique Française bien faite, ce qui n'empêcheroit pas que le genre étant démontré mauvais, ce ne fût absolument de mauvaise Musique ; il ne s'agit donc ici que de voir si l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans son genre.

Je vais pour cela tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide, *enfin il est en ma puissance*, qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les Maîtres donnent eux-mêmes pour le modele le plus parfait du vrai récitatif François.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité avec raison en exemple d'une modulation exacte et très-bien liée¹⁰¹ : mais cet éloge appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se seroit bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas : car que peut-on penser^a de plus mal conçu que cette régularité scholastique dans une scene où l'emportement, la tendresse et le contraste des passions opposées mettent l'Actrice et les Spectateurs dans la plus vive agitation ? Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains ; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le Poëte offroit au Musicien, n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'Héroïne finit par adorer celui qu'elle vouloit égorger au commencement ; le Musicien finit en *E si mi* comme il avoit commencé¹⁰², sans avoir quitté un instant les cordes^b les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'Actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fit foi de l'agitation de son ame, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la Musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin

^a 1753 : concevoir

^b 1753/2 : sans avoir jamais quitté les cordes

de cette scene, par où le Spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide^a.

Observez cette Basse-continue : que de croches ! que de petites notes passageres pour courir après la succession harmonique ! Est-ce ainsi que marche la Basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du Spectateur de s'égarer¹⁰³ ?

Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer en effet pour un chef-d'œuvre de Poésie.

Enfin il est en ma puissance.

Voilà un *trille* (*)^b, et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second¹⁰⁴. J'avoue que le Poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux Spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'ame de l'Actrice ; mais puisqu'il l'a employé, c'étoit au Musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur !

Je pardonnerais peut-être au Musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettoit un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots *charme* et de *sommeil* ont été pour le Musicien un piège inévitable ; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme, dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la Basse : Lulli n'étoit pas homme à employer de ces dièses pour rien.

Je vais percer son invincible cœur.

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux ! Que ce trille est froid et de mauvaise grace ! Qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devoit voler, et au milieu d'un transport violent !

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage :

Qu'il éprouve toute ma rage.

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du Poète. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvemens

^a 1756 : qui se fait dans le cœur d'Armide

^b 1753/1 - 1782 : (*) Je suis contraint de franciser ce mot pour exprimer le battement de gosier que les Italiens appellent ainsi, parce que me trouvant à chaque instant dans la nécessité de me servir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'étoit pas possible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

de la pitié, ou plutôt de l'amour ; elle cherche des raisons pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui sans cela se lieroient mal avec les précédents, et deviendroient une répétition tout-à-fait superflue de ce qui n'est ignoré ni de l'Actrice ni des Spectateurs.

Voyons, maintenant, comment le Musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il falloit mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédents, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choses à sentir, et par conséquent l'orchestre à exprimer. Après cette pause il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note par où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine le ton^a autour duquel il vient de tourner si mal-à-propos.

Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'ame et dans les discours d'Armide¹⁰⁵. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de Basse. Eh Dieux ! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation ! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la Basse, peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

Frappons.

Comme ce vers peut être pris en deux sens différents, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurois choisi. Cependant il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons.

Armide, indignée comme je la conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine en levant le poignard.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

^a 1753/2 : avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire le ton

Frappons.

Peut-être Lulli même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

...Ciel ! qui peut m'arrête ?

Achevons...je frémis ! vengeons-nous...je soupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scene. C'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croiroit que le Musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconcevable mal-adresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le Poëte,

Achevons ; je frémis. Vengeons-nous ; je soupire.

le Musicien dit exactement celui-ci.

Achevons ; achevons. Vengeons-nous ; vengeons-nous.

Les *trilles* font sur-tout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire* !

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?

Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers seroient bien déclamés s'il y avoit plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, sur-tout dans le récitatif François où elles tombent si lourdement¹⁰⁶.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers, jugera que le second hémistiche est à contre-sens ; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite ! d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !

Faites déclamer ce vers à M^{lle}. Dumesnil¹⁰⁷, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, et que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers : mais, le moyen de ne pas faire poindre *le jour* ! je reconnois là le Musicien.

Je passe, pour abréger, le reste de cette scene, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable, que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine.

Que, s'il se peut, je le haïsse.

Cette parenthese, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du Musicien ; quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le haïsse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli étoit peu capable de mettre de la Musique sur les paroles de grand homme qu'il tenoit à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire, et s'il y a quelques amateurs de la Musique Française qui connaissent la scene Italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la termine, ils me sauront gré sans doute de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie : si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expression, quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles et autres ornemens du chant bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la Musique Française. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scholastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la Basse-continue, dans une situation où toutes les puissances de la Musique doivent être déployées ; et cette Basse est plutôt celle qu'on feroit mettre à un écolier sous sa leçon de Musique, que l'accompagnement d'une vive scene d'Opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot si l'on s'avisait d'exécuter la Musique de cette scene sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne seroit pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et aux sentimens qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paroîtroit qu'une ennuyeuse suite de sons modulée au hazard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, et je ne doute pas qu'il ne fit encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante¹⁰⁸. Mais sans les bras et le jeu de l'Actrice, je suis persuadé que personne n'en pourroit souffrir le récitatif, et qu'une pareille Musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportables aux oreilles¹⁰⁹.

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 François n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier ; que les airs François ne sont point des airs ; que le récitatif François n'est point du récitatif¹¹⁰. D'où je conclus que les François n'ont point de

Musique et n'en peuvent avoir ; (*)^a ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux¹¹¹.

Je suis, etc.

^a 1753/1 - 1782 : (*) Je n'appelle pas avoir une Musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne, et j'aimerois mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie Italienne à la langue François. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos Musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractere de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté. On a applaudi cet été à l'Opera comique l'ouvrage d'un homme de talent qui paroît avoir écouté la bonne Musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en François d'aussi près qu'il étoit possible ; ses accompagnements sont bien imités sans être copiés, et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire. Jeunes Musiciens qui vous sentez du talent, continuez de mépriser en public la Musique Italienne, je sens bien que votre intérêt présent l'exige ; mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue et cette Musique, si vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos Camarades le dédain que vous affectez aujourd'hui contre vos Maîtres.

Notes

1. « Ce sont des mots, des sons, et rien de plus ». Locution proverbiale qui se retrouvera plus loin dans la *Lettre* ; dérivée des *Épodes* d'Horace (Livre I, i, vers 34). On ne trouve cependant chez Horace que la première partie de la citation. Rousseau a ajouté « *praetereaue, nihil* », de son propre chef ou en suivant une source non identifiée.
2. La Querelle des Bouffons a effectivement débuté dans la foulée de la représentation de la *Serva padona* en août 1752. Le premier pamphlet paraît en novembre 1752 : la *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état actuel de l'Opéra* du baron d'Holbach, suivie en janvier 1753 par *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* de Grimm. Sur ce dernier, voir Françoise Pélisson-Karro, « *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* de Friedrich Melchior Grimm : incidences chronologiques, géographiques, idéologiques », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle Française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p.119-130.
3. Rousseau a pourtant déjà publié – sous le couvert de l'anonymat – une *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre* qu'il avait rédigée à la fin de septembre ou au début d'octobre 1753. Par ailleurs, Rousseau publie *Le Petit Prophète* de Grimm dans l'édition de ses *Œuvres complètes* de 1764, confirmant les rumeurs selon lesquelles il avait activement participé à la rédaction de l'opuscule de Grimm. Voir Jacqueline Waeber, « Paysage sonore d'avant Querelle : Rousseau continuateur de Grimm », *Musique et langage chez Rousseau*, éd. Claude Dauphin, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 229-249.
4. Annoncé dès février 1753, le renvoi des Bouffons est retardé jusqu'au 7 mars 1754. Voir Andrea Fabiano, *I 'buffoni' alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra « Ancien Régime » e Restaurazione (1752-1815) : un itinerario goldoniano*, Turin, Paravia, 1998.
5. C'est cette note qui a suscité des interrogations sur la nature exacte des remaniements de l'*Avertissement* de la part de quelques spécialistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.
6. Dans 1753, Rousseau fait allusion au nouveau projet dans lequel il s'est lancé : répondre à la question posée par l'Académie de Dijon en novembre 1753, à savoir *Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle ?* S'il est vraisemblable que Rousseau médite alors sa réponse, il n'en est pas pour autant absent de la scène musicale puisque, en novembre 1753, il prépare les *Muses galantes* avec les musiciens de La Pouplinière. Herbert Schneider a suggéré qu'après la publication de la *Lettre*, Rousseau confie à d'Alembert le soin d'intervenir dans la Querelle : « Rameaus musiktheoretisches Vermächtnis », *Musiktheorie*, 1 (1986), p.153-161.
7. Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Histoire des oracles*, 1686, 1^{re} dissertation, chap. iv. Débuter la *Lettre* par une citation de Fontenelle n'est pas sans ironie. Si certains (d'Alembert, *De la liberté dans la Musique*, 1759) ont affirmé que Fontenelle (1657-1757) s'était rallié au clan des Italiens, il reste surtout un fidèle de Lully, en particulier lors de la Querelle des Lullistes et des Ramistes. Le paradoxe de l'allusion à Fontenelle transparait plus clairement encore lorsque, à la fin de la *Lettre*, Rousseau s'attèle à montrer les faiblesses du récitatif de Lully.

8. Sur la diffusion de l'opéra en Europe au XVIII^e siècle et sur l'émergence de traditions nationales, la bibliographie est abondante. Pour une illustration d'approches diverses, voir *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries in Musical Drama*, éd. Roberta Montemorra Marvin et Downing Thomas, Adelshot, Ashgate, 2006.
9. Dans R89, Rousseau prétend avoir puisé cette citation dans les *Annalium et historiae Francorum* (Paris, Claude Chappelet, 1588). Il admet dans R89 en avoir pris connaissance indirectement. Impossible cependant de retrouver le texte cité par Rousseau qui affirme dans le *Dictionnaire de musique* se référer à l'édition des *Annalium* de Francfort (1594). Cet extrait sera repris tel quel et précédé de sa traduction dans l'article PLAIN-CHANT du *Dictionnaire de musique* (Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 489) : « Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur Apostolique, il s'émut, durant les fêtes, une querelle entre les Chantres Romains et les Chantres François. Les François prétendoient chanter mieux et plus agréablement que les Romains. Les Romains, se disant les plus savans dans le Chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, écorcher et défigurer le vrai Chant. La dispute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les François, qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, et comparant la Doctrine de Saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots, et de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, les très-pieux Roi Charles dit à ses Chantres : déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure et la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la plus pure, et celle des rigoles d'autant plus altérée et sale qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint Grégoire dont vous avez évidemment corrompu le Chant. Ensuite le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des Chantres pour corriger le Chant François, et le pape lui donna Théodore et Benoît, deux Chantres très-savans et instruits par Saint Grégoire même : il lui donna aussi des Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en Note Romaine. De ces deux Chantres, le Seigneur Roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maîtres de Chant des Villes de France de leur donner à corriger les Antiphoniers, et d'apprendre d'eux à Chanter. Ainsi furent corrigés les Antiphoniers François que chacun avoit altérés par des additions et retranchemens à sa mode, et tous les Chantres de France apprirent le Chant Romain, qu'ils appellent maintenant Chant François; mais quant aux Sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le Chant, les François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrottemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant demeura toujours à Metz, et autant le Chant Romain surpasse celui de Metz, autant le Chant de Metz surpasse celui des autres écoles Françaises. Les Chantres Romains apprirent de même aux Chantres François à s'accompagner des Instrumens; et le Seigneur Roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des Maîtres de Grammaire et de calcul, ordonna qu'on établit partout l'étude des Lettres; car avant ledit Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des Arts libéraux. »
10. Sur la rationalité du jugement en matière de musique, mais aussi sur le lieu d'une pensée rationnelle de la musique, voir André Charrak, *Raison et perception, fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.
11. Extrait reformulé des *Lois* de Platon (II, 658^e) : « Je concède à la multitude que la musique doit se juger d'après le plaisir, mais je dis que la plus belle musique est celle

qui charme les meilleurs et les gens suffisamment instruits ». Rousseau se sert de l'édition de Marsile Ficin disponible dans l'édition de Deux-Ponts (1781-1787, t. VIII, p.71). Rousseau ajoute au texte de Platon latinisé par Ficin « *non tamen quorumvis hominum vopultatis ; sed illam* ».

12. Paraphrase de la citation d'autant que Rousseau l'avait aménagée (voir note ci-dessus).
13. Rousseau reprend une procédure de schématisation du « champ musical » traditionnelle de la théorie depuis l'Antiquité. Dans sa formulation originelle, cette schématisation se réduit en fait à deux éléments, le premier relevant de la hauteur (les sons, les intervalles, etc.), le second de la durée (les valeurs rythmiques, etc.). « Harmonie ou accompagnement » ne sont généralement pas considérés comme des éléments fondamentaux avant le XVIII^e siècle ou relèvent de la gestion des intervalles dans la durée (par exemple, le traitement de la dissonance).
14. Cette assertion est importante : même si quelques lignes plus loin, Rousseau affirme que l'harmonie « suppléante » la mélodie, il la considère encore comme un phénomène naturel. Le concept de « suppléance » défendu par Jacques Derrida (*De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967) mérite d'être nuancé au regard de l'ensemble de la production de Rousseau.
15. Marie-Élizabeth Duchez souligne que le Rousseau de la *Lettre* expose sa sensibilité mélodique mais n'en donne pas d'explication, ce qu'il fera plus tard (« Principes 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) p. 33-86).
16. « Sons mixtes » est visiblement une expression propre à Rousseau qui lui permet de préciser la caractérisation sonore de la phonétique du français : une sorte de mélange entre voyelles et consonnes.
17. Rousseau fait écho aux débats sur la nature du récitatif français qui agite les esprits depuis les premières tragédies de Lully. Sur cette question, voir Charles Dill, « Eighteenth-Century Models of French Recitative », *Journal of the Royal Musical Association*, 120 (1995), p. 232-250.
18. Rousseau adapte les concepts de beauté « essentielle » et de beauté « conventionnelle » telles qu'ils avaient été mis en œuvre par Claude Perrault et Charles de Saint-Évremond. Par la suite, de nombreux critiques trouveront dans cette dichotomie le fondement de leur discours. Voir par exemple Katharine Ellis, « A Dilettante at the Opera: Issues on the Criticism of Julien-Louis Geoffroy, 1800-1814 », *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, éd. Roger Parker et Mary Ann Smart, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 46-68.
19. Reprise de l'épigraphe à la *Lettre*.
20. Alain Cernuschi (*Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, p.607-608) met en évidence l'emprunt qu'effectue ici Rousseau à l'article HARMONIE de l'*Encyclopédie* et l'analyse des phrases musicales basée sur le principe de « liaison ».
21. Sur l'impossibilité de concevoir une musique sans les paroles, voir John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986. Pour une synthèse des diverses conceptions des origines de la musique, 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.

22. L'idée d'appliquer la prosodie classique au français date déjà du XV^e siècle. Voir Frances Yates, *Les académies en France au XVI^e siècle* (Paris, Presses Universitaires de France, 1996), en particulier le chapitre III (« Poésie et musique 'mesurées' »). Un traité abordera de façon systématique la question de la relation entre syllabe et valeur de notes, *La Musique spéculative de Nicolas Bergier (1557-1623)*. Voir Philippe Vendrix, « Le dernier théoricien de la Renaissance en France : Nicolas Bergier », « La musique de tous les passetemps le plus beau ». Hommage à Jean-Michel Vaccaro, Paris, Klincksieck, 1998, p. 369-386. *La Musique spéculative* a été éditée par Ekkehard Jost (Cologne, Arno Volk Verlag, 1970).
23. Allusion à la nécessité française (par opposition aux usages italiens de diriger depuis le « continuo ») de disposer d'un chef d'orchestre capable de coordonner l'ensemble instrumental, les chœurs et les solistes. Sur l'art du chef d'orchestre, voir le vol. 24 (2000) de la revue *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*.
24. L'accompagnement a déjà été le sujet d'une entrée pour l'*Encyclopédie* et le sera évidemment aussi pour le *Dictionnaire de musique* (p. 102-111). Entre les deux notices, la *Lettre* apporte des précisions et des orientations nouvelles que Rousseau avouera ne pas avoir insérées dans la notice du *Dictionnaire de musique*. Dans le ms. R. 55, f°12f, Rousseau précise : « J'ai conservé cet article tel à peu près qu'il est dans l'*Encyclopédie*, quoi qu'on ait pu voir dans ma Lettre sur la Musique Française que de nouvelles réflexions sur l'accompagnement m'en feroient aujourd'hui bien changer la méthode. L'Article comme il est aura peut être moins de Censeurs que s'il étoit plus instructif, et je laisse en faveur de ceux qui aiment mieux qu'on loüe ce qu'ils font que de leur dire ce qu'ils doivent faire : ce sera la tâche de mon successeur. » Rousseau, comme le précise Jean-Jacques Eigeldinger (*OC*, V, cclxxx-cclxxx), fait sans doute allusion aux *Observations sur notre instinct pour la musique* de Rameau publiées au printemps 1754.
25. « Énerver » signifie « affaiblir ».
26. Sur les nuances et leur pratique au XVIII^e siècle, voir Colin Lawson et Robin Stowell (éd.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
27. Sur l'orchestre et ses effectifs, voir Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de musicologie*, 76 (1990), p. 23-44.
28. Objet de la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre* que Rousseau venait de faire paraître.
29. Sur les théories de l'imitation en musique en France au milieu du XVIII^e siècle, voir Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985 et Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Pour Rousseau, voir Alessandra Corbelli, *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, Bologne, CLUEB, 2006.
30. Rousseau reprend ici une analogie fréquente dans la théorie de la musique. Seul Roger North était allé dans *The Musickall Grammarian* (1728) au-delà de l'analogie pour construire une théorie des faits musicaux sur un modèle grammatical complexe. Voir Mary Chan et Jamie Kassler (éd.), *Roger North's The Musickall Grammarian 1728*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
31. Signifie : sons **consonants**.

32. Sur l'ambivalence des citations du Tasse dans l'œuvre de Rousseau, voir Christine Hammann, « Rousseau citant Le Tasse, ou les séductions de l'artifice », *Dix-huitième siècle*, 38 (2006), p. 511-528.
33. Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, Canto XVI, 25 et IV, 3 (dans la traduction de Jean-Michel Gardair, Paris, Bordas, 1996) : « Tendres dédains, sereines et charmantes ruptures, adorables chaînes et suaves harmonies, mots caressants et douces effusions de larmes, soupirs entrecoupés et délicieux baisers : elle [Armide] a tout mélangé et fondu ensemble et trempé au feu de torches lentes, pour obtenir la si merveilleuse ceinture. » (Gardair, p. 859). « Le son rauque de la trompette infernale appelle les habitants des ombres éternelles. À ce bruit tremblent les immenses cavernes noires et l'air ténébreux retentit comme n'a jamais grondé la foudre tombant des régions supérieures du ciel, comme n'a jamais tremblé la terre que secouent les vapeurs enfermées dans son sein. » (Gardair, p. 203-205).
34. Sur la question débattue de la prononciation, voir Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. Sur le chant en général, voir Patricia Ranum, *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New York, Pendragon Press, 2000.
35. Sur ce débat, voir Anne Sejten, *Diderot ou le défi esthétique*, Paris, Vrin, 2000 et, plus globalement, Pierre Swiggers, *Histoire de la pensée linguistique*, Paris, PUF, 1997.
36. Rousseau prépare le lecteur à la critique des deux silences du monologue d'Armide de la fin de la *Lettre*.
37. C'est la même critique que formule Grimm dans sa *Lettre sur Omphale*. Elie Fréron, dans sa *Suite des Lettres sur la musique française. En réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau* (Genève, 1754), démonte l'argument de Rousseau en se fondant sur quelques exemples puisés notamment chez Rameau (*La Querelle*, p. 1033-1034).
38. Il ne semble pas que Rousseau a pu lire le texte original de Shaftesbury paru en 1737 dans les *Characteristicks of Men, Manners, Opinion, Times*. Pour une récente appréciation de la pensée musicale anglaise de la première moitié du siècle, voir Maria Semi, *Music as a Science of Mankind in Eighteenth-Century Britain*, Farnham, Ashgate, 2012.
39. La France s'était fait une spécialité de ce type de querelle que l'on ne retrouve guère ailleurs, du moins pour la musique.
40. Leonardo Leo (1694-1744), figure de proue de l'opéra napolitain.
41. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), compositeur napolitain dont les œuvres de style *buffa* seront représentées à Paris.
42. Extrait du monologue d'Aricie de Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), I, 1.
43. Baldassare Galuppi (1706-1785). Cet air circulait grâce à des recueils. Sur les relations entre Rousseau et Galuppi, voir Alessandro di Profio, « Rousseau e Galuppi. L'aria 'Voi che languite' (Venezia, 1743) e la *Lettre sur la musique française* (Parigi, 1753) », *Baldassare Galuppi. L'œuvre opératique, instrumentale et religieuse*, éd. Emilie Corswarem et Christophe Pirenne, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 117-146.
44. Danick Trottier, « L'Arménien de Venise : validation sémiologique ou ethnomusicologique ? », *Musique et langage chez Rousseau, op. cit.*, p. 93-99.
45. Durant les deux décennies qui précèdent la publication de la *Lettre*, le plain-chant

est l'objet de traités spécialisés (Lebeuf, Poisson), mais aussi d'articles plus ou moins savants dans le *Mercure de France* : cette littérature développe une « image » du plainchant (sobriété, rectitude, caractère ancestral, définition comme anti-musique...) qui favorise les emplois métaphoriques comme celui que Rousseau reprend à son compte. Sur ce sujet, voir Xavier Bisaro, *L'abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire*, Turnhout, Brepols, 2011.

46. Marie Fel (1713-1794), cantatrice, fut la Colette du *Devin* lors de sa création.
47. Pierre de Jélyotte (1713-1797), haute-contre, interpréta Colin lors de la création du *Devin*. Voir Arthur Pougin, *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, 1905.
48. Voir Mary Cyr, « Eighteenth-Century French and Italian Singing: Rameau's Writing for the Voice », *Music & Letters*, 61 (1980), p. 318-337.
49. Pietro Metastasio (1698-1782), librettiste et poète italien.
50. Nicola Porpora (1686-1768), compositeur napolitain.
51. Gioacchino Cocchi (1720-1788), compositeur napolitain dont un intermède sera présenté par les Bouffons à Paris en janvier 1753 (*La Maestra* composé en 1747 et présenté sous le titre de *La Scaltra governatrice*).
52. David Perez (1711-1778), compositeur napolitain installé à Lisbonne dès 1752.
53. Domingo Terradellas ou Domenico Terradeglias (1713-1751). Né à Barcelone, il fit cependant carrière en Italie, à Naples et à Rome.
54. Nicolo Jommelli (1714-1774) dont une œuvre, *Il Paratajo* est présentée par les Bouffons à Paris en septembre 1753.
55. Voir Andrea Fabiano, « Le chant italien en France à l'époque des Lumières : mythe et réalité », *La voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001, p. 139-153.

Air	Œuvre	Compositeur	à Paris
Quando sciolto avrò il contratto	<i>Maestro di musica</i>	Pergolèse	19/9/1752
Io ò un vespajo	<i>La Finta cameriera</i>	Gaetano Latilla (1711-1788)	30/11/1752
O questo o quello t'ai a risolvere	<i>La Finta cameriera</i>	Gaetano Latilla (1711-1788)	30/11/1752
Ha un gusto da stordire	<i>Maestro di musica</i>	Pergolèse	19/9/1752
Stizzoso mio, stizzoso	<i>La Serva padrona</i>	Pergolèse	1/8/1752
Io sono una Donzella	<i>Il Cinese rimpatriato</i>	Giuseppe Sellitto (1700-1777)	19/6/1753
Quanti maestri, quanti dottori	<i>La Scaltra governatrice</i>	Cocchi	25/1/1753

Se pur d'un infelice	<i>La Finta cameriera</i>	Gaetano Latilla (1711-1788)	30/11/17 52
Gli sbirri già lo aspettano	<i>La Scaltra governatrice</i>	Cocchi	25/1/175 3
Ma dunque il testamento	<i>Paratajo</i>	Jommelli	25/9/175 3
Senti me, se brami stare	?	?	
O che risa/ che piacere	<i>Il Giocatore</i>	Giuseppe Maria Buini (1687-1739)	1752

56. Sur cette notion, voir Jacqueline Waeber, « Jean-Jacques Rousseau's 'unité de mélodie' », *Journal of the American Musicological Society*, 62 (2009), p. 79-143. Dans le Dictionnaire de musique (p. 650), Rousseau précise la généalogie de ce concept : « Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Française*. »
57. Rousseau fait siennes les critiques qui étaient formulées depuis le Concile de Trente sur les incompatibilités entre polyphonie et compréhension du texte. Xavier Bisaro & Jean-Yves Hameline, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne*, Tours, CCSR, 2008.
58. Rousseau évoque successivement : *Il Maestro di musica* de Pergolèse et Pietro Auletta (représenté le 19 septembre 1752) ; *La Donna superba* de Rinaldo da Capua et Giovanni Gualtiero Barlocchi (le 29 décembre 1752) ; *Tracollo, medico ignorante* de Pergolèse et Tommaso Mariani (le 1^{er} mai 1753) ; *La Zingara* de Rinaldo da Capua (le 19 juin 1753). Sur ce dernier et Rousseau, voir Jacques Berchtold, « Rousseau et la Bohémienne à marier dans le théâtre comique du XVIII^e siècle », *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 61-82. Du même auteur, « L'Ours de la Bohémienne de Favart, Rousseau et la Querelle des Bouffons », *Dix-huitième siècle*, 42 (2010), p. 57-81. Sur les intermèdes italiens, voir Damien Colas et Alessandro Di Profio (éd.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, 2 vols., Wavre, Mardaga, 2009.
59. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1978, t. IV, p.185.
60. L'article DIMINUTION paraîtra en 1751 dans le premier tome de l'*Encyclopédie* (p. 1010-1011). Repris à l'identique dans le *Dictionnaire de musique* (p. 250).
61. D'après Jean-Claude Bonnet, « la notion de « duplicité de mélodie » est un symptôme crucial d'une certaine fêlure (qui ne fera que s'aggraver au fil des ans) où se conjuguent de façon indistincte la part lumineuse des analyses musicales de Rousseau et leur part d'ombre marquée par une certaine défiance pathologique à propos des arts. » Voir Jean-Claude Bonnet, *Les connivences secrètes. Diderot, Mercier, Chateaubriand*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p. xxx

62. Sur la fugue, voir Paul Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester, University Rochester Press, 2000.
63. Sur les usages contemporains de la fugue en France, voir Jean-Paul Montagnier, « La fugue pour clavier en France vers 1700-1730 : à propos des deux fugues de Pierre Février », *Revue de Musicologie*, 76 (1990), p. 173–186 ; ; Jean Duron, « La fugue dans les motets de Rameau : l'exemple du « Cor meum » du *Quam dilecta* », *Regards croisés sur Rameau* [En ligne], 2014, mis en ligne le 1^{er} septembre 2014, consulté le 19/01/2023, <http://www.rameau2014.fr/Regards-croises-sur-Rameau/La-fugue-dans-les-motets-de-Rameau-Jean-DURON>.
64. Rousseau peut avoir rencontré Terradellas à Paris où il s'est arrêté durant ses tournées en Europe à la fin des années 1740. Il peut également avoir entendu certaines de ses œuvres lors de son séjour à Venise.
65. Alicia Montoya, *Medievalist Enlightenment from Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013. Sur la relation de Rousseau avec la musique médiévale, voir Nathan Martin, « Rousseau érudit : à propos de ses recherches sur la polyphonie médiévale », *Orages*, 11 (2012) p. 169–188
66. Sur les relations Rousseau et Du Bos, voir Catherine Kintzler, « Jean-Jacques Rousseau et l'abbé Du Bos : la technique de l'emprunt pervers », *L'esprit de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 99-118 ; sur la relation à la musique ancienne, Marie-Elisabeth Duchez, « Jean-Jacques Rousseau historien de la musique », *La musique : du théorique au politique*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 39-111. Rousseau ne cite ici que des figures connues de l'historiographie musicale : Roland de Lassus (1532-1594) et Claude Goudimel (c.1520-1572). Voir Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique*, 1993. Rousseau cite également Giovanni Bononcini (1670-1747), compositeur originaire de Modène, et Leonardo Vinci (1690-1730), originaire de Calabre.
67. Sur les relations de Corelli avec la France, voir notamment Peter Walls, « 'Sonate, que me veux tu ?' : Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli's op.5 », *Early Music*, 32 (2004), p. 27-47. C'est à Rousseau que l'on doit la première narration de cette expulsion de Corelli par un Lully jaloux de son monopole.
68. Dans ce contexte, l'expression « musique écrite » fait inmanquablement penser à Molière : « Où sont donc les paroles que vous dites ? il n'y a là que de la musique écrite » (*Malade imaginaire*, acte II, scène 6).
69. *La donna superba* de Francesco Vanneschi sur une musique de Rinaldo da Capua (c.1705-c.1780) reprise sous forme d'intermède en deux actes, dans une version raccourcie, par la troupe d'Eustachio Bambini à l'Opéra le 19 décembre 1752. Dans la deuxième partie de la dernière scène, un bref quatuor réunissant Marcquion, Pandolfe, Dorine et Célinde.
70. Philippe Poisson (1682-1743), *L'Impromptu de campagne* (1733). Philippe est le petit-fils de Raymond Poisson.
71. Raymond Poisson, dit Belleroche (1633-1690), *Le Baron de la Crasse* (1662).
72. Rousseau s'inspirera de ce passage pour l'article DUO du *Dictionnaire de musique* (p. 276).
73. *Lettre de M. Grimm sur Omphale*, Paris, 1752, p. 23 : « Les duos en général ont... l'inconvénient d'être hors de nature. »

74. Il s'agit sans doute d'une allusion à l'*Artaserse* de Terradellas sur un livret de Métastase (Venise, théâtre San Giovanni Grisostomo, 1744). Au début du drame, Arbace fait ses adieux à Mandane : il est chassé du palais par le roi Xerxes après avoir demandé la main de sa fille sans en avoir le rang. Les mises en musique de ce livret de Métastase sont particulièrement nombreuses.
75. *Phaëton* de Lully sur un livret de Quinault (1683). Il y a deux duos d'amour entre Lybie et Epaphus, le premier à l'acte II (« Quel malheur ») et le second à l'acte V (« Ô rigoureux martyr »).
76. Passage repris dans l'article DUO du *Dictionnaire de musique*. Michael O'Dea a suggéré que ce passage a été ajouté dans le *Dictionnaire de musique* par d'Alembert (*Jean-Jacques Rousseau : Music, Illusion and Desire*, p. 291).
77. Allusion impossible à localiser dans l'œuvre de Cicéron.
78. Felice Bambini (Bologne, 1742 – Paris, 1810) : fils du directeur de la troupe des Bouffons, Eustacchio (1697-1770), il est un enfant virtuose puis mène une carrière d'enseignant et de compositeur. Pour ses œuvres lyriques, voir notamment, Nicole Wild et David Charlton, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique de Paris : répertoire 1762-1972*, Wavre, Mardaga, 2005.
79. Sur le rôle du clavecin, Charlotte Mattax, *Accompaniment on Theorbo and Harpsichord: Denis Delair's Treatise of 1690*, Bloomington, Indiana University Press, 1991. Voir également Nga-Hean Ong, *French Accompanied Keyboard Music (1738-1760): A Study of Texture and Style Mixture*, Ph.D. dissertation, Washington University, 2009.
80. Charles Noblet (Abbeville, 1715 – Paris, 1769) : claveciniste et organiste, il est « musicien du roy en son académie royale de musique ». Il a fait paraître en 1757 un recueil de *Nouvelles suites de pièces de clavecin et trois sonates*, dont la deuxième est intitulée « Les Bouffons ».
81. Voir l'article ACCOMPAGNEMENT du *Dictionnaire de musique* (p. 102-111). Dans l'article BASSE-FONDAMENTALE (p. 145) : « Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *Basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en Basse-continue... mais ne croyons pas que la Basse... se borne à des règles simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr et plus radical, principe fécond mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Française. »
82. L'orchestre français ne comptait habituellement qu'une seule contrebasse. Voir Michael Greenberg, « Perfecting the Storm : The Rise of the Double Bass in France, 1701-1815 », *The Online Journal of Bass Research*, 1 (2033), 26 p.
83. Sur la question des intervalles et de l'harmonie, voir Nathan Martin, *Rameau and Rousseau : Harmony and History in the Age of Reason*, Ph.D. dissertation, McGill University, 2008. Rousseau peut ici faire allusion aussi bien au second livre du *Traité de l'harmonie* (1722) qu'au chapitre V de la *Génération harmonique* (1737).
84. À l'article FAUSSE-QUINTE du *Dictionnaire de musique* (p. 312) : « L'Accord de *Fausse-Quinte* est renversé de l'Accord Dominant, en mettant la Note sensible au grave. »
85. Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, canto XVI, 9 : « L'art, à qui l'on doit tout, ne se découvre de rien » (traduction Gardair, *op.cit.*, p. 849). Ce vers est tiré de la description du

jardin d'Armide.

86. Rousseau défend ici une vision de la décadence sur laquelle il reviendra régulièrement dans ses écrits ultérieurs. Voir Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique*, *op. cit.*
87. Rousseau reprend à son compte les arguments qui avaient séparés Lullystes et Ramistes quelques années auparavant. Voir Georgia Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism*, *op. cit.*, p. 96-106.
88. Sur les reprises des tragédies de Lully, voir Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982
89. Olivier Pot (p.1480) suggère ici une allusion à trois œuvres de Métastase : la première scène ferait allusion à l'aria « *Veggio un'ombra che orribile severa* » de *Titus Manlius* ; la deuxième à *La Clemenza di Tito* ; et finalement la troisième à *Sara* que Grimm cite dans l'article « POÈME LYRIQUE » qu'il a signé pour l'*Encyclopédie*.
90. Pour une approche originale de l'ariette et de ses usages, voir Till Boon Cuillé, *Narrative Interludes : Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.
91. Amphigouri : dans le sens de pièce courte écrite en galimatias, reprenant les rimes du morceau pastiché.
92. Voir Jacqueline Waeber (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, Peter Lang, 2002.
93. Sur le « tempo » du chant au XVIII^e siècle et sur le chant en général, voir Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, Aldershot, Ashgate, 2011.
94. Les arguments que développe Rousseau avaient été amplement discutés par ses prédécesseurs au début du XVIII^e siècle. Sur cette querelle entre Le Cerf de la Viéville et Ragenet, voir Charles Dill, « Ideological Noises : Opera Criticism in Early Eighteenth-Century France », *Operatic Migrations : Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 65-98.
95. Voir Charles Dill, « Eighteenth-Century Models of French récitative », *op.cit.* ; chez Rousseau, Jacqueline Waeber, « 'Cette horrible innovation' : the First Version of the Recitative Parts of Rousseau's 'Le Devin du village' », *Music & Letters*, 82 (2001), p. 177-213.
96. Voir Manuel Couvreur et Philippe Vendrix, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 213-282.
97. Allusion à *Iphigénie en Tauride* de Desmarets et Campra sur un livret de Duché de Vancy et Danchet (1704).
98. Gaetano Majorano detto Caffarelli (1710-1783) a mené une carrière brillante en Italie, en Espagne, en France et en Angleterre. Réputé pour ses débordements, il aurait, aux dires de Rochemont (*Réflexions d'un patriote*, 1754, p. 77), blessé en duel le poète Ballot de Sauvot, « enthousiasmé d'avoir un panégyriste tel que le citoyen de Genève ».
99. Unique allusion de la *Lettre au recitativo obbligato* et en même temps traduction française qui dénature les qualités du « récitatif obligé » de l'opéra italien. Sur cette question essentielle, voir Jacqueline Waeber, « L'invention du récitatif obligé, ou

comment relire la *Lettre sur la musique française* », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 187-203.

100. Diderot, *Au Petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) avait suggéré de procéder à une analyse comparée d'un monologue français et de « *Solitudini amene* » du *Nitocris* (ou *Sesostris*) de Domingo Terradellas (1711-1751), sur un livret d'Apostolo Zeno.
101. Rameau cite le monologue pour la première fois dans son *Nouveau Système de musique théorique* (1726, p. 80-90).
102. Mi mineur dans notre nomenclature.
103. Sur la basse continue en France, voir Robert Zappulla, *Figured Bass Accompaniment in France*, Turnhout, Brepols, 2000.
104. Première occurrence en langue française du mot « trille » pour désigner ce que l'italien nomme « *trillo* » et que le français rendait par « cadence » non sans provoquer une certaine confusion chez le lecteur puisque la cadence désigne aussi une tournure harmonique.
105. Dans son exemplaire (aujourd'hui perdu), Rousseau aurait biffé : « le changement prodigieux qui se fait dans l'ame et dans les discours d'Armide ». Il aurait ajouté : « le trouble dont Armide se plaint et l'incertitude qui vient déranger sa résolution. » Selon P.-A. Poulet-Malassis dans *La Querelle des Bouffons. La bibliothèque de J.-J. Rousseau*, Paris, 1876.
106. Sur la cadence comme ponctuation, voir Waeber, « Jean-Jacques Rousseau's 'unité de mélodie' ».
107. Marie-Françoise Marchand, dite M^{lle} Dumesnil (1713-1802), tragédienne à la Comédie-Française.
108. Michael Lee, « Quel trouble me saisit ? : the arrested gaze of Armide in Poussin, Quinault and Lully », *Experiencing Music and Visual Cultures. Threshold, Intermediality, Synthesis*, éd. Antonio Cascelli et Denis Condon, Londres, Routledge, 2021.
109. Downing Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 100-128.
110. Cette conclusion radicale a été lue par Martin Stern comme la manifestation la plus évidente de la « conversion » de Rousseau à la musique italienne : « Le problème de la conversion dans la pensée musicale de Rousseau », *Musique et langage chez Rousseau*, *op. cit.*, p. 30-38.
111. Cette note nuance l'assertion « D'où je conclus que les François n'ont point de Musique », sans doute dans la foulée de l'intérêt suscité par la première des *Troqueurs* (30 juillet 1753). Voir Benoît Dratwicky, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans le France musicale des Lumières*, Wavre, Mardaga, 2011.