

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

Jacqueline Waeber

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

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

cette musique. Ce qui sous-tend l'entreprise de Rousseau est le rapport problématique qu'il a toujours entretenu avec son *Devin du village*. La composition des *Six Nouveaux Airs* doit être comprise à la lumière des trois aspects suivants : premièrement, les accusations de plagiat, et l'impact que celles-ci eurent sur sa propre estime en tant que musicien. Deuxièmement, nous verrons comment ce travail de recomposition concerne également la notion du *génie* musical tel que défini par Rousseau. Enfin, la composition des *Six Nouveaux Airs* illustre le *topos* rousseauien du lien entre musique et souvenir. En guise de conclusion, ces trois aspects seront reconsidérés à la lumière d'un cas singulier, celui d'un texte de Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) resté dans son intégralité largement inédit². Vraisemblablement écrit en août 1816, soit moins de trois mois avant son décès en novembre, ce texte aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France fait partie d'une collection constituée de ses autographes, réunie sous le titre factice de [Papiers de Ginguené]³. Intitulé « Avertissement de l'Auteur », il comporte la mention « à S^t Prix, Août 1816 » sans autre précision. Cet « Avertissement » était destiné à accompagner une composition musicale de Ginguené sur six airs du *Devin du village* – précisément les mêmes airs que ceux réécrits par Rousseau en 1774. Si la musique de Ginguené ne nous est pas parvenue à ce jour, le texte (inséré en annexe du présent article) comporte des commentaires détaillés de l'auteur sur la musique des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau, ajoutés à ses réflexions sur sa propre musique, et plus encore, aux conditions qui amenèrent Ginguené à réécrire ces six airs.

La partition des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau fut publiée en 1779, soit un an après sa mort, à partir de ses manuscrits musicaux aujourd'hui réunis en un volume à la Bibliothèque nationale⁴. On reconnaît derrière l'Éditeur anonyme des *Six Nouveaux Airs* les mêmes « amis qui ont présidé à la publication » du recueil des *Consolations des misères de ma vie*, également publié chez Esprit (et chez Roullède de la Chevardièrre) avec à leur tête le

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

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

⁴ *Manuscrits autographes de Jean-Jacques Rousseau trouvés après sa mort parmi ses papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le 10 avril 1781*. BnF, département de la musique, cote Rés Vm⁷ 667. Ce recueil donne tous les autographes des *Six Nouveaux Airs*, ainsi qu'un début pour une nouvelle Overture du *Devin du village*.

marquis de Girardin⁵. Les *Annonces, affiches et avis divers* rendent compte de la première représentation à l'Opéra du *Devin du village* avec cette « nouvelle musique » en ces termes :

Le Mardi 20 du même mois, l'Académie royale de musique a donné la première représentation de la reprise du *Devin du Village*, avec la nouvelle musique, par J. J. Rousseau. On avoit cru d'abord que la musique de cet intermede avoit été entièrement refaite: il n'y a eu que l'ouverture, & 5 à 6 airs & un duo qui aient été changés; & par malheur ces changements sont tombés sur les morceaux les plus agréables & que tout le monde sait par cœur: *J'ai perdu tout mon bonheur; Si des galans de la ville; L'amour croît s'il s'inquiete, &c.* Par malheur encore ces nouveaux airs n'ont ni la simplicité, ni le naturel, ni les grâces qui caractérisent les anciens. On les a trouvés lâches & traînants: aussi le public n'a-t-il pu s'empêcher de témoigner son mécontentement; & il n'y a pas apparence que cette musique reparoisse sur le théâtre⁶.

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

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

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

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

⁸ *Ibid.*, pp. 136-137.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ayant donné l'année dernière à l'Academie Royale de musique un petit Opera intitulé le Devin du Village sous des conditions dont les Directeurs de ce Théâtre n'ont tenu aucun compte; je vous supplie d'ordonner que la partition de cet ouvrage me soit rendüe, et que leurs représentations leur en soient pour jamais interdites, à quoi ils doivent avoir d'autant moins de répugnance qu'après la manière dont ils en ont usé il ne leur reste plus aucun parti à tirer de l'ouvrage ni aucun tort à faire à l'Auteur¹⁴.

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

¹³ *Ibid.*, Avis p. [ii].

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

Ces deux exigences ne furent jamais honorées (et comme le constate R. A. Leigh, d'Argenson ne donna pas suite à ce mémoire), au plus grand dam de Rousseau qui continua à faire référence à cet épisode bien des années plus tard, notamment dans sa correspondance. Dans ses écrits, Rousseau évoque *Le Devin* comme un ouvrage pro-italien, écrit avec l'intention de « donner en France l'idée d'un Drame de ce genre », c'est-à-dire dans l'esprit « des *Opere buffe* que [Rousseau et Mussard] avaient vues l'un et l'autre en Italie, et dont [ils étaient] tous deux transportés »¹⁵. Ainsi de la grande règle de « l'unité de mélodie » qu'il présente dès la *Lettre sur la musique française* (novembre 1753) et qui deviendra dans son *Dictionnaire de musique* le point fondamental de son esthétique musicale, et qu'il prétend (dans l'entrée « Unité de mélodie » du *Dictionnaire*) avoir appliquée pour la première fois dans son *Devin*¹⁶. L'« italianisation » de son opéra se révèle également à travers le sort complexe de son récitatif : la version définitive de celui-ci, tel qu'il apparaît dans la version gravée de 1753 ne correspond absolument pas, contrairement à ce qu'il affirme dans *Les Confessions*, au premier récitatif qu'il décrit comme une « horrible innovation, [dont] on craignoit qu'elle ne revoltat les oreilles moutonnières [de la Cour] »¹⁷. Ce premier récitatif, que Rousseau voulait faire passer comme nouveau et révolutionnaire, fut rejeté tant il est médiocre, par François Francœur, qui partageait alors avec François Rebel la fonction d'Inspecteur de l'Académie Royale de Musique¹⁸. Pour les premières représentations du *Devin* à la Cour à Fontainebleau en octobre 1752, Francœur dut réécrire presque intégralement le récitatif de Rous-

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

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

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

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

seau¹⁹. En effet, la partition d'orchestre utilisée pour les répétitions et les représentations, et qui est aussi le plus ancien manuscrit à ce jour de la partition du *Devin du village* (non autographe), montre que le premier récitatif (soit « l'horrible innovation ») a été en grande partie réécrit : des parties ont été grattées et effacées, d'autres recouvertes de treize collettes de papier sur lesquelles un nouveau récitatif a été écrit²⁰. L'écriture de ces collettes a été formellement identifiée comme étant celle de François Francœur²¹.

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

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

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

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

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

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

de ses collettes écrites par Francœur et *couvrant* le récitatif original écrit par Rousseau. Mais le mensonge des *Confessions* importe ici bien moins que le thème de la défiguration, autre obsession majeure dans l'œuvre de Rousseau²⁴. Défigurée, son œuvre devient méconnaissable à ses propres yeux. Il ne la reconnaît plus, elle lui est devenue étrangère.

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

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

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

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

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

ces références aux pratiques de la Foire²⁷. Tel qu'il apparaît dans l'édition gravée de 1753, *Le Devin* ne laisse presque plus rien transparaître de cet héritage forain. L'ambiguïté générique de l'œuvre a également débouché sur une ambiguïté de style, puisque le récitatif, dans sa version de 1753, restitue autant que possible les caractéristiques de fluidité du récitatif italien, tandis que la plupart des airs ont une allure française – à l'exception de l'air du Devin, « L'Amour croît s'il s'inquiète », clairement inspiré des arias italiennes d'intermèdes comiques.

À dire vrai, peu a été changé. Les *Six Nouveaux Airs* ont gardé une structure similaire à leur ancienne version, mais celle-ci était déjà articulée par le texte; il n'y a que le premier air de Colette qui a été simplifié par rapport à la première version. Comme on le verra, cette simplification renforce la logique narrative et dramatique de la scène. Plus étonnant en revanche est le jeu de miroirs qui se dessine entre cette nouvelle musique et l'ancienne. En effet, tous les nouveaux airs ont conservé quelque chose de l'ancienne version, mais ce quelque chose réapparaît tel un reflet inversé. Par exemple, tous les airs ont troqué leur mesure binaire pour une mesure ternaire, ou inversement²⁸, à la seule exception de l'air de Colette « J'ai perdu mon serviteur », dans lequel toutefois un autre jeu de miroirs se révèle dans la partie mélodique: le motif mélodique sur les premières paroles (« J'ai perdu mon serviteur ») est comme un décalque inversé de la première version; de même pour le rythme pointé: croche pointée-double croche dans la première version, qui se retrouve inversé en double croche-croche pointée dans la seconde version (voir Exemple 1 et Exemple 2 en annexe du présent article). Quant au duo de Colin et Colette, il maintient fidèlement le principe du dialogue alterné, ne réunissant les deux voix qu'à la tierce ou à la sixte en homorythmie: deux caractéristiques typiques du duo à l'italienne, minutieusement décrites par Rousseau dans l'entrée DUO de l'*Encyclopédie* (vol. 5, publié en 1755) puis du *Dictionnaire de musique* (1768, recte 1767).

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

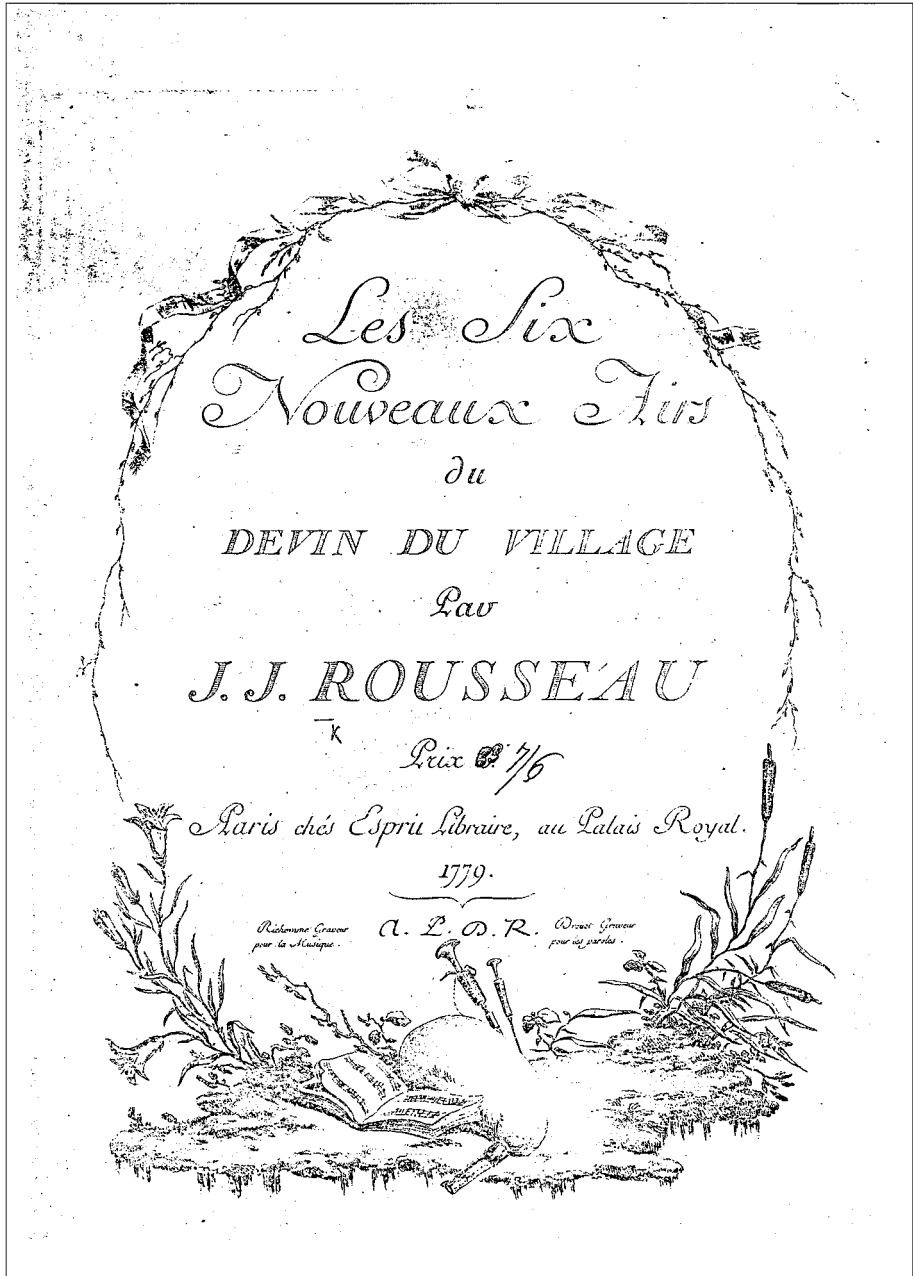
²⁸ Il en va de même pour l'ouverture à $\frac{3}{8}$ inachevée du *Devin du village* qui est restée à l'état de manuscrit (voir *supra* note 4) – l'ouverture originale était à $\frac{2}{4}$.

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

Le premier air de Colette reste cependant infiniment mieux réussi, tant il y a dans la nouvelle version des maladresses rythmiques dès la ritournelle instrumentale des premières mesures (il s'agit d'une mesure à $\frac{3}{4}$, mais on est bien en peine de comprendre comment le rythme s'articule aux mesures 4-5). On peut comprendre la déception du public d'alors. Ce n'est pas que les mélodies soient banales – elles le sont, mais l'« ancien » *Devin* n'échappe pas non plus à la banalité : elles sont surtout bancales (l'air du Devin étant sans doute le cas le plus évident), et donnent raison à leurs détracteurs. Comme pour les autres airs, la nouvelle version du premier air de Colette a conservé la structure d'origine, ici un rondeau. Mais elle a également conservé le trait le plus remarquable de l'ancienne version : en effet, l'air de 1753 présente la particularité d'avoir son second couplet écrit en récitatif (voir Table 1 en annexe). L'idée devait être chère à Rousseau, car en 1752, il avait composé pour cet air une section récitative qui comportait quatre vers de plus que dans la version définitive du livret : ces quatre vers furent ensuite raturés dans le livret autographe, et on ne les retrouve pas dans la version définitive de 1753³⁰. Ces vers rejetés se trouvent également mis en

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

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



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

musique dans la partition de Fontainebleau, mais ils ont également été ratu-rés dans cette partition³¹. Les quatre vers supprimés, irréguliers et plus longs que les vers du refrain, ont également des affects plus diversifiés, ce qui explique leur traitement en récitatif, moyen plus apte à restituer l'agitation de Colette. Et placer au sein d'un air un récitatif, n'est-ce pas là montrer de manière métaphorique que le récitatif peut, et même devrait, toujours selon Rousseau, être du chant? Dans la version de 1753, ce couplet en récitatif fait son entrée *ex abrupto*, sans la moindre préparation. Tout au plus son parcours harmonique lui donne bien un rôle de couplet : modulation vers V de v, puis retour à la dominante permettant l'enchaînement avec le refrain final, sur lequel se termine l'air, avec une cadence conclusive sur la tonique (l'air est en mi bémol majeur). La nouvelle version d'une part simplifie cette structure, d'autre part la complique. La simplification provient de la suppression du refrain 2. Quant à la complexité (toute relative), elle provient de la fin même de l'air : ce n'est plus le refrain qui amène la conclusion. Dans l'ancienne version, le refrain 2 se termine par une cadence suspensive sur la dominante du ton principal (Fa majeur). Contrairement à l'air de 1753 qui se terminait par une dernière occurrence du refrain (refrain 3), le nouvel air se termine sur une section récitative, qui est absolument identique au récitatif concluant la scène 1 de l'ancienne version, si ce n'est que dans cette dernière, le dernier récitatif ne faisait pas partie de l'air³². D'ailleurs, dans l'« Avis » des *Six Nouveaux Airs*, l'Éditeur insiste sur le fait que pour cette nouvelle musique Rousseau « n'a point touché à l'ancien Récitatif du *Devin du Village*, parce qu'il le regardoit comme la meilleure partie de cet Ouvrage »³³. Mais c'est aussi ce qu'il y a de plus italianisant dans

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

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

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

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

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

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

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

« Accablement » puis « Avec desespoir », « Avec tristesse », « Avec abandon », « Débité avec le même Accent » (voir Exemple 2 en annexe). Or l'autographe de cet air³⁶ ne donne aucune de ces indications, mais on ignore également sur quelle copie au net la gravure de 1779 a été réalisée. Peut-être la décision d'ajouter ces annotations a-t-elle été prise par le seul Marquis de Girardin : mais si tel est le cas, sur la foi de quel élément ? Dans l'« Avis », l'Éditeur semble conforter l'idée qu'il les aurait tenues de Rousseau lui-même : « Dans le premier Air [de Colette] il [Rousseau] a voulu exprimer d'une manière plus pathétique les sanglots d'une Amante ingénue qui se croit trahie »³⁷. Ces indications auraient pu également être relayées par une tierce personne. Après tout, la partition de Fontainebleau offre un cas similaire : rien ne permet d'établir que la didascalie « augmentée » de Colette, pleurant et s'essuyant les yeux dans son tablier, ait émané directement de Rousseau. Mais rien ne permet non plus d'établir le contraire. On ne dispose malheureusement pas d'autres indices pour vérifier ces conjectures. Reste cependant un autre élément qui empêche de considérer exclusivement ces annotations comme étant un ajout infondé de l'Éditeur. En effet, on trouve dans l'édition gravée du *Devin* de 1753 de semblables annotations, également durant le premier air de Colette : mais ces dernières sont bien de Rousseau. On les retrouve d'ailleurs dans l'édition gravée de 1773. Le vocabulaire en est cependant quelque peu différent, de même que leur emplacement. Dans la version de 1753, ces annotations se trouvent toutes placées dans la section *en récitatif* de l'air de Colette, tandis que la nouvelle version place ces indications dans le premier couplet *chanté*. Denise Launay avait déjà signalé (à propos de la version de 1753) cet exemple sans précédent dans la pratique musicale française de l'époque : « Rousseau [avait] fait graver sa partition avec de nombreuses indications à l'intention des interprètes, telles que : “débité”, “réflexion triste”, “réflexion douce”, “tendrement”, “avec emphase”, etc., et des nuances (fort, doux, etc.). »³⁸ Quand on sait l'attention que Rousseau a donnée à la déclamation du récitatif, ces

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

³⁷ « Avis », p. [1].

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

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

LES SIX NOUVEAUX AIRS DU DEVIN
COMME PALIMPSESTE MUSICAL

Il ne s'agit pas de donner une importance excessive à ces *Six Nouveaux Airs* en eux-mêmes. Exceptionnelle en revanche est la décision prise par Rousseau de réécrire son *Devin*, et ce d'autant plus qu'il le fait tardivement, en novembre-décembre 1774, soit plus de vingt ans après la création de l'ouvrage. 1774 fut aussi l'année de la venue de Christoph Willibald Gluck à Paris. Préparant le terrain en vue de sa conquête du public parisien, Gluck avait fait publier en février 1773 une lettre dans *Le Mercure de France* soulignant « la sublimité [des] connaissances [de Rousseau] et la sûreté de son goût »³⁹. Autre marque d'estime portée par Gluck au jugement musical de Rousseau, la partition de son opéra *Alceste* (version italienne) qu'il lui confie durant l'hiver 1774-1775 pour obtenir de sa part ses commentaires⁴⁰. D'un côté, les malentendus au sujet de la paternité (mal établie) de la partition de *Pygmalion*, de l'autre l'adoubement public de la part de Gluck : deux faits antagoniques, le premier ayant pu rappeler à Rousseau les accusations de plagiat qui ont jalonné son parcours de musicien, et tout particulièrement à l'occasion de son *Devin du village*⁴¹, alors que le second dut plutôt rehausser sa confiance en ses moyens musicaux. Par ailleurs, les années 1770-1779 marquent l'apogée de la carrière scénique du *Devin du village* à l'Académie royale de musique en terme de succès public et de représentations, et 1774 fut la plus brillante de cette décennie, avec des représentations régulières de l'ouvrage de janvier à mai, puis durant le mois d'août. Toutefois, à cette époque, le nom de Rousseau apparaît fréquemment lié à une autre œuvre, la scène lyrique de *Pygmalion*, ouvrage fondateur du genre du mélodrame. *Pygmalion* fut représenté pour la première fois publiquement 30 octobre 1775, à la Comédie-Française, après avoir été donné de manière

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

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

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

confidentielle dans des cercles privés depuis 1770, mais sa nouveauté explique que l'on en parle déjà fréquemment dans de nombreux journaux. Rousseau est alors le plus souvent mentionné en tant qu'auteur *et* compositeur du *Pygmalion* – alors qu'il n'a écrit que le monologue, la musique ayant été composée en avril 1770 par un musicien amateur lyonnais, Horace Coignet, lequel avait déjà fait publier dans *Le Mercure de France* en janvier 1771 une lettre pour établir clairement que la musique avait été composée par lui et non par Rousseau⁴². Sans se présenter explicitement comme étant le compositeur de *Pygmalion*, Rousseau n'avait en effet jamais cherché à rectifier l'erreur d'attribution : une attitude ambiguë, probablement motivée par le fait qu'il se considérait comme le créateur absolu de ce *Pygmalion*, Coignet n'ayant travaillé que *sous ses ordres* – fait que Coignet avait par ailleurs parfaitement admis⁴³.

Le triomphe du *Devin*, l'ombre des accusations de plagiat au sujet de ce dernier mais aussi de *Pygmalion*, Gluck à Paris : la conjonction de ces événements aurait-elle pu motiver une nouvelle fois Rousseau dans son métier de compositeur ? Pour Arthur Pougin et Julien Tiersot, les *Six Nouveaux Airs* furent motivés par le désir de se défaire de ces incessantes rumeurs de plagiat qui circulaient au sujet du *Devin* depuis 1753⁴⁴. En composant une

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

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

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

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

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

[Rousseau:] Outre ce travail et son Opera de *Daphnis et Cloe* dont un acte entier est fait et une bonne partie du reste bien avancée, et le *Devin du Village* sur lequel il a refait à neuf une seconde musique presque en entier, il a dans le même intervalle composé plus de cent morceaux de Musique en divers genres, la plupart vocale avec des accompagnemens, tant pour obliger des personnes qui lui ont fourni les paroles que pour son propre amusement. [...] Qu'il ait composé ou pillé toute cette musique, ce n'est pas de quoi il s'agit ici. S'il ne l'a pas composée, toujours est-il certain qu'il l'a écrite et notée plusieurs fois de sa main. S'il ne l'a pas composée, que de temps ne lui a-t-il pas fallu pour chercher, pour choisir dans des musiques déjà toutes faites celle qui convenait aux paroles qu'on lui fournissoit, ou pour l'y ajuster si bien qu'elle y fût parfaitement appropriée, mérite qu'a particulièrement la musique qu'il donne pour sienne. Dans un pareil pillage il y a moins d'invention sans doute; mais il y a plus d'art, de travail, surtout de consommation de tems, et c'étoit là pour lors l'unique objet de ma recherche⁴⁶.

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

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

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

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

celui qui se donne faussement pour l'Auteur [du *Devin*] [...] n'[en] a pas fait les paroles [...] puisqu'il ne sait pas faire des vers, il n'a pas fait non plus *l'Allée de Sylvie*, qui difficilement en effet peut être l'ouvrage d'un scelerat; et s'il n'en a pas fait la musique puisqu'il ne sait pas la musique, il n'a pas fait non plus la *Lettre sur la musique française*, encore moins le *Dictionnaire de musique* qui ne peut être que l'ouvrage d'un homme versé dans cet art et sachant la composition⁴⁷.

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

[t]out ce qui est sorti de la plume de J. J. durant son effervescence porte une empreinte impossible à méconnoître, et plus impossible à imiter. Sa musique sa prose ses vers, tout dans ces dix ans, est d'un coloris d'une teinte qu'un autre ne trouvera jamais. Oui, je le repette, si j'ignorois quel est l'Auteur du *Devin du Village* je le sentirois à cette conformité. Mon doute levé sur cette pièce acheve de lever ceux qui pouvoient me rester sur son Auteur⁴⁹.

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

⁴⁷ *Id.*, Premier dialogue, p. 678.

⁴⁸ *Id.*, Deuxième dialogue, p. 869.

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

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

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

⁵⁰ Lettre de Rousseau à Marc-Michel Rey, 11 octobre 1773, CC, vol. XXXIX, lettre n° 7014, p. 202.

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

J'aimai des mon enfance la Musique françoise la seule que je connusse, j'entendis en Italie de la Musique et je l'aimai encore sans me dégouter de l'autre, la préférence étoit toujours pour celle que j'entendois la dernière. Ce ne fut qu'après les avoir entendues toutes deux le [m]e[m]e jour sur le [m]e[m]e Théâtre que l'illusion s'évanouit et que je sentis jusqu'à quel point l'habitude peut fasciner la nature et nous faire trouver bon ce qui est mauvais et beau ce qui est horrible⁵¹.

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

Non, depuis qu'il existe des opéras français, de la vie on n'ouït un semblable charivari. [...] Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour, devant le roi de France et toute sa cour, tes sons exciteraient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que, dans toutes les loges autour de toi, les plus aimables femmes se diraient à demi-voix : quels sons charmants ! quelle musique enchanteresse ! Tous ces chants-là vont au cœur⁵² !

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

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

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

l'exemple le plus connu⁵³. Rousseau le théorise d'ailleurs dans son *Dictionnaire de musique*, à l'entrée MUSIQUE, au sujet du ranz-des-vaches :

[L]es effets [du Ranz-des-vaches], qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif⁵⁴.

Rousseau a instauré ici un trope littéraire qui deviendra courant au XIX^e siècle, et au-delà⁵⁵. Le texte de Ginguené en est une illustration d'autant plus étonnante qu'il a pour objet les *Six Nouveaux Airs* de Rousseau. L'Avertissement s'ouvre sur des détails survenus dans la vie de Ginguené en mars 1816 et qui le motivèrent à composer, lui aussi, une nouvelle musique pour ces airs. D'abord condamné au lit et par la maladie, il ne trouve consolation de son état que dans la musique. Non pas la pratique (il est trop malade pour cela), mais l'exercice particulier de la musique à travers la mémoire :

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

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

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

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

J'appelois ma mémoire à mon aide ; je récitais mentalement de la prose et des vers, je me retraçois des événements, des études, des plaisirs. Dans les plaisirs de ma jeunesse, et dans ceux même de l'âge mûr, la musique tient une grande place ; elle prit bientôt la première dans mes longues rêveries. D'excellents ouvrages en d'autres genres se sont effacés de mon souvenir ; la musique qui y est une fois gravée n'en sort plus. J'ouvrais en idée, j'exécutois, les yeux fermés, des partitions entières⁵⁶.

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

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

Ce fut, un matin, l'objet de ma lecture musicale. J'examinai l'un après l'autre les six morceaux refaits. J'en trouvai, bien plus encore que la première fois, les chants maigres et souvent boiteux, les [ajouté dans la marge de gauche : accompagnemens] pauvres, nuds, mal écrits, dépourvus d'idées, presque toujours platement syllabiques, et quand ils veulent devenir figurés, secs, mal phrasés, ginguets, en un mot misérables ; restant courts ou se jettant pour ressource dans l'unisson des parties, à la moindre difficulté, soit dans leur marche, soit dans l'harmonie même et l'emploi des accords. Ils me parurent enfin l'ouvrage, non d'un compositeur affaibli par l'âge, mais d'un homme qui ne savoit pas la composition⁵⁷.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

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

bergeries, genres induisant l'idée d'un âge d'or révolu et auxquels le *Devin* aura souvent été assimilé⁶¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Que Ginguené ait été influencé par ces tropes du génie et du signe mémoratif n'est guère étonnant, étant donné leur fortune au cours du XIX^e siècle, mais aussi sa connaissance de l'œuvre de Rousseau, dont il fut un admirateur et défenseur acharné, notamment avec ses *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau* (1791). Aussi trouve-t-on sous la plume de Ginguené des traces de la conception rousseauienne du métier de copiste⁷¹. Dans son « Avertis-

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

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

⁶⁸ *Id.*, [f° 3 r° ; p. 263].

⁶⁹ *Id.*, [f° 3 v° ; p. 264].

⁷⁰ *Id.*, [f° 3 r° ; p. 263].

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

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

Il me tarδοit de fixer sur le papier tout ce fatras d'idées musicales que j'amassois depuis plus de quinze ou seize nuits. Dès que je le pus sans fatigue, sans que la tête me tournât ou que ma poitrine fût plus oppressée, je fis sur des feuilles détachées un premier brouillon, en suivant la méthode des maîtres italiens, [suite de mots biffés, illisible] ; c'est à dire sans me servir du *fortepiano* ni d'aucun autre instrument ; ce qui ne contribue peut être pas peu à faire qu'ordinairement leurs dessins d'accompagnemens sont subordonnés et non parties principales, que c'est le chant qui domine, et que suivant leur très significative expression, la parole est bien servie⁷².

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

[E]n adoptant cette méthode je n'ai pu acquérir la sureté et la fermeté qui ne vient que par une pratique habituelle et non interrompue de l'art. Je suis donc obligé de revenir plus d'une fois sur ce que j'ai fait, d'appeler quelque fois un instrument à mon aide, de corriger, de raturer, au lieu que les partitions originales des maîtres italiens sont au premier trait et presque sans ratures⁷³.

Ginguené fait l'aveu de ses limitations – tout comme Rousseau, qui quant à lui ne bénéficia jamais d'une éducation musicale soutenue et dispensée par des maîtres suffisamment expérimentés⁷⁴. Cela pourrait justifier les prétentions de Ginguené lorsqu'il explique qu'il n'a pas écrit cette musique avec

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

⁷³ *Id.*, [f^o 4 r^o ; p. 265].

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

l'intention de la rendre publique: « c'est pour moi que je les écris »⁷⁵. Propos qui font écho à la préface de l'édition de 1753 du *Devin du village*, dans laquelle Rousseau explique « n'a[voir] fait cet ouvrage que pour [s]on amusement son vrai succès [étant] de [lui] plaire »⁷⁶. Mais derrière l'aveu de modestie qui semble surtout tenir de la *captatio benevolentiae*, se pourrait-il que Ginguené ait espéré, en écrivant lui aussi à son tour une nouvelle musique pour ces six airs, non pas tant de comprendre ce qui avait pu motiver Rousseau à en faire de même, que de défendre sa mémoire? La leçon qui semble se dégager de l'expérience de Ginguené est que la musique des *Six Nouveaux Airs* de Rousseau est mauvaise, mais celui qui les a écrits n'est certainement pas un compositeur médiocre. Bien au contraire: la musique de l'ancien *Devin*, ou plus exactement son souvenir – la partition n'étant elle-même qu'une reconstitution fatalement vouée à l'échec – en ressort grandie. En superposant son propre récit à ceux de Rousseau dans ses *Confessions* et de ses autres écrits, Ginguené a conçu le récit de son propre *Devin* dans un esprit d'imitation qui tient lui-même à une forme de plagiat intentionnel, car animé par un esprit d'admiration. Par-dessus le palimpseste que constituent les *Six Nouveaux Airs* de Rousseau, Ginguené a superposé un autre palimpseste, sa propre musique, destinée à cacher la « mauvaise musique » des *Six Nouveaux Airs* dans l'espoir de raviver le souvenir de l'ancienne. De manière semblable à celui de Rousseau, le palimpseste de Ginguené tente de retrouver le « vrai » *Devin du village* sous ses défigurements. Mais cet acte de réécriture s'avère finalement être moins une nouvelle composition qu'un exercice de retranscription d'une musique qui n'existe désormais plus que dans l'idéalisation du souvenir⁷⁷.

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

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

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

Avertissement de l'auteur.

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

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

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

Rés. 1937.2

259

Annexe 1

Comparaison de la structure de l'air de Colette

« j'ai perdu mon serviteur »

entre Le Devin du village (1753)

et Les Six Nouveaux Airs (1779)

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

Annexe 2

Exemples musicaux

EXEMPLE 1

Colette pleurant, et S'essuyant les yeux de son Tablier

Lent et marqué
doux

f dx f

2 Bns

5

dx *f* *doux* *f* *3*

détachés

9

dx *f* *3* *dx* *f* *tres f* *doux* *f* *3*

14

J'ai per - du tout mon bon - heur, J'ai per - du mon Ser - vi - teur. Co -

dx *f* *dx* *f* *3*

19

lin me - de - lais - se, Co - lin me - de - lais - se.

dx *f* *3* *dx* *f* *3*

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

EXEMPLE 2

Larghetto

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked **Larghetto**.
- **System 1:** The treble clef staff contains five measures of whole rests. The grand staff begins with piano accompaniment. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, with dynamic markings *mf* and *f*. The left hand plays a simple bass line.
- **System 2:** The treble clef staff contains five measures of whole rests. The grand staff continues the piano accompaniment. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and chords. The left hand continues with a steady bass line.
- **System 3:** The treble clef staff contains five measures of whole rests. The grand staff continues the piano accompaniment. The right hand plays a series of chords, with a dynamic marking of *f*. The left hand continues with a steady bass line.

13 *Sanglots* *Cri* *Accablement* *Sanglots* *Cri* *Accablement*
 J'ai per - du mon Ser-vi - teur. J'ai per - du tout mon bon-

18
 heur.

22 *Avec desespoir* *Avec tristesse*
 J'ai per - du tout mon bon - heur J'ai per - du mon Ser - vi -

26 *Avec abandon*
 - teur. Co - lin me dé -

30 *Débité avec le même accent*

- lais - se, Co - lin

33

me dé - - lais - se

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

EXEMPLE 3

Allegretto

5

L'A-mour

p

9

croît... s'il_ s'in-qui - et - te Il s'en - dort s'il_ est con - tent L'A - mour

13

croît s'il s'in-qui - et - te Il s'en - dort s'il est con - tent s'il est con-

17

tent La_ Ber - ge-re un_ peu co-quet-te Rend le_Ber-ger plus con stant. La_ Ber-

21

gere un peu co-quet-te Rend le Ber-ger plus con-stant.

25

L'A-mour croît s'il_ s'in qui - et - te Il s'en - dort s'il_ est con-

29

tent L'A-mour croît s'il s'in-qui-ète Il s'en-

32

dort s'il est con-tent Il s'en-dort s'il est con-tent

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

Annexe 3

Manuscrit autographe de Pierre-Louis Ginguené¹

[1 r^o; p. 259]

Avertissement de l'auteur.

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

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

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

[1 v^o; p. 260]

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

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

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

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

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

[2 r° ; p. 261]

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

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

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

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

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

[2 v^o ; p. 262]

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

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

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

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

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

[3^o ; p. 263]

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

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

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

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

[3 v°; p. 264]

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

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

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

[4 r°; p. 265]

que comme un croquis imparfait et tronqué s'il ne finissoit pas par le Duo.

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

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

[4 v°; p. 266]

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

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

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

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

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

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

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

[5^r ; p. 267]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[5 v^o; p. 268]

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

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

Notes. [Notes des f^{os} 5 r^o et 5 v^o]

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

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

[6 r^o; p. 269]

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

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

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

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

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

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

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

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

[6 v^o ; p. 270]

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

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

(9) Il est assurément bien ridicule à l'orchestre de l'Opéra d'avoir joué un fortissimo général à la place de toutes ces sourdines et de ces cordes pincées malgré ce discret appareil qui paroîtroit en devoir fixer l'expression, le premier Duo en a par lui même une assez vague. L'auteur dans presque tous les morceaux revient toujours aux mesures à trois tems, ce qui ajoute à la mesure intrinsèque de ces morceaux une monotonie relative. Il ne se relève [illisible] $\frac{3}{4}$ que par un $\frac{3}{8}$. tous deux sont mediocres quant aux deux parties de [illisible] et pire encore dans la partie instrumentale, toujours écrite sans élégance, sans facilité, lors même qu'elle ne blesse pas les règles, sinon de l'ha[rmonie] proprement dite, au moins de la phraséologie. Il n'y a point d'élève [illisible] mais qui n'écrivit mieux des accompagnemens.

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