

Rousseau et la chanson

Jean-Jacques Rousseau s'est illustré en musique comme en littérature. Pourtant, son rapport à la chanson, à la frontière entre ces deux domaines, semble avoir été moins étudié et la place qu'ont tenue les chansons dans sa vie n'a pas souvent été évoquée¹. Plus que le parolier², souvent décevant, ce sont les rapports de Rousseau avec la chanson que je veux retracer ici, parce qu'ils me semblent caractéristiques à la fois de sa personnalité, de sa philosophie et de son époque.

Ses *Confessions* rappellent constamment leur importance tout le long de sa carrière. À l'intersection de ses activités d'écrivain, de compositeur, de critique et de copiste musical, ses chansons ont souvent paru trop futiles pour intéresser la critique. Pourtant, elles participent à sa vision d'un bonheur simple, à son rêve d'une retraite rurale où il ferait « chorus au refrain d'une vieille chanson rustique ». L'accent mis sur la monodie et son refus de la complexité témoignent de sa volonté de rendre la culture accessible à tous. Il écrit explicitement pour ceux qui veulent « apprendre à chanter ». La préférence qu'il accorde aux mélodies s'inscrit dans son retour à la Nature, « car partout où l'on parle, on chante ». Bref, la petite porte de la chanson ouvre sur le champ complet de sa vie et de sa pensée. Sans oublier les chansons qu'il inspira, dont la plus connue est encore entonnée dans *Les Misérables* !

Le sujet peut sembler limité, il est au contraire d'une grande richesse. Aussi lui donnerai-je des bornes strictes : je n'entends pas parler de Rousseau musicien, je ne parlerai donc pas de la partie la plus connue de son œuvre musicale, la musique de scène. En nous concentrant sur la chanson, nous pourrions arriver à mieux cerner sa frontière avec les genres proches : le **chant**, poème mis en musique ; l'**aria**, tirée d'un opéra ; la **cantate** sacrée ou les **hymnes** civiques. Pour la définition, le mieux est de nous référer à celle donnée par Rousseau lui-même dans l'article qu'il lui consacre dans l'*Encyclopédie* : « une espèce de petit poème fort court auquel on joint un air, pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, ou seul pour s'égayer & faire diversion aux peines du travail ; objet qui rend les *chansons* villageoises préférables à nos plus savantes compositions³. » Cette définition appellerait de nombreuses remarques dans le cadre d'une histoire de la chanson. Je les ferai en conclusion de cette communication. Mais elle correspond à ce qu'a voulu Rousseau dans ce genre.

La chanson encadre la vie de Rousseau. Il a été élevé en chansons, ses premiers vers furent un couplet de commande, à dix-huit ans, vers 1730 ; sa première publication, en 1737, fut la musique d'une chanson, et ses dernières œuvres, durant les ultimes semaines de sa vie, à Ermenonville en 1778, furent des chansons. C'est en chanson enfin que ses cendres ont été transférées au Panthéon, les airs qu'il chérissait particulièrement, note Louis-Sébastien Mercier, ceux « que répètent chaque jour l'amant à son amante, la tendre épouse à son heureux époux. On eût dit que les anges descendus sur la terre venaient pour l'enlever au ciel au milieu de leurs ravissants concerts⁴. » Ajoutons que certains de ses personnages, comme le devin dans *Le devin du village*, sont aussi des auteurs de chansons, et que jusqu'à sa mort il a lui-même chanté. « Si j'avais une pauvre petite épinette pour soutenir un peu ma voix faiblissante je chanterais du matin jusqu'au soir », écrit-il en 1768, dans la période la plus sombre de sa vie⁵.

Ses dernières chansons ont été réunies sous le titre *Consolations des misères de ma vie*, qui, quoique apocryphe, situe bien la place que le préfacier, sans doute le marquis de Girardin, leur attribue dans l'existence de son illustre hôte⁶. Il invoque d'ailleurs les confidences de Jean-Jacques pour justifier le titre : « Il faut les considérer comme le fruit de ses délassemens, ou plutôt, ainsi qu'il le disoit lui-même, comme sa consolation dans ses disgrâces ». Cette place singulière d'un genre considéré comme mineur chez un de nos plus grands auteurs m'a semblé digne d'attention. J'aborderai ce sujet en quatre grands chapitres : la chanson dans la vie de

Rousseau, son apport à l'histoire de la chanson, la place privilégiée de la chanson dans l'écriture musicale qu'il a proposée et les chansons inspirées par Rousseau.

Première partie : Une vie en chansons

Les chansons dont il parle et qu'il chante ne sont pas toujours les siennes, mais elles ont eu une importance particulière dans son parcours. C'est par elles qu'il découvre la musique.

A. Enfance et adolescence (1712-1732)

Dans sa prime enfance, ce sont les chansons de sa tante Suson qui l'éveillent à la musique. Elle en savait « une quantité prodigieuse ». « J'étais toujours avec ma tante, à la voir broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté d'elle, et j'étais content [...]. Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la passion de la musique, qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. » Comme il arrive souvent, ces vieux airs lui reviennent en mémoire dans sa vieillesse, alors qu'il les avait oubliés depuis des décennies... « Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends parfois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante⁷ ? » Si la musique un peu facile, la poésie pastorale, la naïveté des paroles l'émeuvent jusqu'aux larmes, c'est qu'elles ont le parfum de la prime enfance, qui laisse des traces indélébiles dans la mémoire.

On ne connaît qu'un seul de ces airs ancrés en lui dans son enfance, qui lui est revenu « tout entier quant à l'air », mais dont les paroles lui échappent en partie. Il s'agit d'une « brunette », une bergerie au goût du temps, qui semble niaise, mais dont les paroles jouent sur des sous-entendus érotiques, surtout lorsqu'une bergère redoute le chalumeau de son berger.



*Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau
Car on en cause
Déjà dans notre hameau⁸.*

Il est déjà singulier, pour notre propos, qu'il se rappelle l'air tout entier et une partie seulement des paroles. Nous reviendrons sur cette méfiance vis-à-vis de la langue, trop intellectualisée, face à la mélodie. A-t-il d'ailleurs compris le double sens des paroles ? Il est symptomatique que ce soit le seul couplet dont il se souvienne, ce qui montre peut-être que la polissonnerie l'a marqué – mais inconsciemment puisqu'il n'en parle pas, ce qu'il n'aurait sans doute pas manqué de faire s'il en avait eu conscience : les *Confessions* sont suffisamment riches en détails bien plus scabreux.

Bien plus révélateur, le fait qu'il ait « cent fois » cherché à retrouver cette chanson sans aller au-delà du « projet »... et sans ouvrir le recueil le plus célèbre de son temps, le *Chansonnier français* de 1760, qui la contient ! Sans doute est-il difficile d'y retrouver une

chanson dont on ne se rappelle que le deuxième couplet, puisque la table est classée par *incipit* du premier couplet. Mais il est plus probable encore qu'il n'ait pas tenté de l'y chercher. « Je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suson l'ont chanté » (*Ibid.*). L'émotion est plus précieuse pour lui que la précision du souvenir, à tel point qu'il jalouserait ceux qui partageraient cette émotion⁹. La nostalgie est fortement liée aux chansons de son enfance et celle-ci risque de se dissiper dans la banalité. Mais la chanson l'a tellement travaillé que Dominique Muller, en 1991, a retrouvé l'écho de *Tircis* dans une chanson italienne dont Rousseau a composé la musique¹⁰...

Dans la première partie de sa vie, ce génial touche-à-tout s'est frotté à tous les types de chansons que le XVIII^e siècle a chéries. Jusqu'à l'invention de la radio et des phonographes, la chanson fait partie de la vie de tous les jours, pour accompagner les travaux manuels, colporter des informations, meubler la veillée... Rousseau, comme ses contemporains, y est quotidiennement confronté. Nous pouvons grâce à lui faire un tour des grands domaines de la chanson de son temps.

• *Les chansons « populaires »*

Les chansons populaires et les pastorales aux allusions égrillardes de sa tante Suson, d'abord. Populaire est un grand mot : ce sont surtout des délassements de doctes poètes et de compositeurs chevronnés. Le choix du vocabulaire, la perfection de la versification, la finesse des allusions ne sont pas ceux des chansons populaires qui circulent par ailleurs. Ces chansons sont popularisées par des publications périodiques comme les recueils annuels édités par la dynastie des Ballard, imprimeurs ordinaires du roi pour la musique. Il y en a pour toutes les bourses. On y trouve des airs sérieux, des airs de cour, des brunettes, des pastorales, des chansons à boire... Il est peu probable que le ménage modeste du père et de la tante ait connu ces périodiques ou ces recueils, mais c'est sans doute ainsi que les chansons ont pu circuler jusqu'en Suisse.

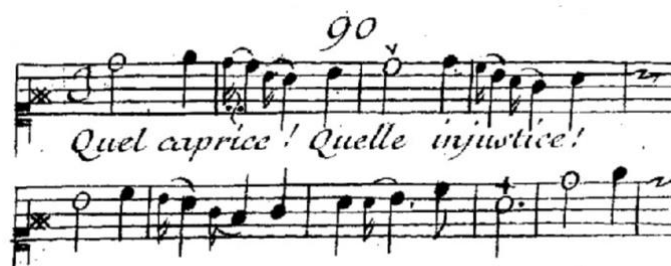
• *Les chansons suisses*

Son adolescence l'enrichit des chansons suisses que lui apprennent ses camarades. Toute sa vie il se les rappellera avec émotion. « Redevenu presque enfant, je m'attendris en rappelant quelquefois mes vieilles chansons de Genève, je les chante d'une voix éteinte, et je finis par pleurer sur ma patrie, en songeant que je lui ai survécu¹¹. » C'est ici aussi la nostalgie que nourrissent ces airs d'autrefois. Fort de ce double répertoire, Rousseau se veut d'abord chanteur et aurait pu tenter ainsi de faire son chemin. À seize ans, en 1728, sur la route d'Annecy où il doit rencontrer Mme de Warens, il croise quelques châteaux où il rêve d'être reçu. Mais, par timidité, il n'ose frapper à la porte et chante sous une fenêtre, « fort surpris, conclut-il, après m'être longtemps époumoné, de ne voir paraître ni dames ni damoiselles qu'attirât la beauté de ma voix ou le sel de mes chansons, vu que j'en savais d'admirables que mes camarades m'avaient apprises, et que je chantais admirablement. » Dure épreuve de la réalité ! On ne s'improvisa pas chanteur des rues...

• *Les chansons obscènes*

Mais à force de voyager et de fréquenter des amis moins recommandables, il se frotte à d'autres types de chanson moins honnêtes. Son mauvais génie, le chanteur Venture de Villeneuve, qu'il rencontre en 1730, lui apprend des chansons graveleuses alors en vogue, mais qui circulent surtout sur manuscrit. Notre musicien en herbe avoue par exemple avoir terminé

une pièce composée pour un concert, chez M. de Treytorens, par un menuet qui courait les rues avec des paroles bien anodines. Il n'en a retenu la musique que grâce à des « paroles infâmes » que lui avait apprises son compagnon. Il trahit ainsi une tendance naturelle à se rappeler plus facilement des paroles scandaleuses que des poésies mièvres. La chanson originale n'a pas de quoi retenir longtemps la mémoire, même si la musique, en forme de trio, est plutôt plaisante et assez sophistiquée :



« Quel caprice !
Quelle injustice
Quoi ta Clarisse
Trahirait tes feux ! ».

Quant aux paroles infâmes, il ne nous les a pas transmises. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse de « La fouteuse » attribuée anciennement à Alexis Piron. Les paroles sont effectivement très crues, mais ce genre de poésie n'est éditée que tardivement et la date de composition tout autant que l'auteur véritable sont difficiles à déterminer¹². La rareté et le prix élevé des partitions imprimées oblige alors à retenir la musique par les paroles auxquelles elle sert de timbre. C'est une pratique extrêmement courante, mais la référence à des paroles « infâmes » qui s'impriment mieux dans la mémoire que les mièvreries amoureuses est un trait de caractère du jeune Rousseau. Rappelons-nous qu'il a quasi oublié les paroles de la chanson de sa tante... sauf le couplet évoquant le chalumeau du berger. Ici, ce sont les paroles qui lui rappellent la musique ! Avouons qu'il pointe là, comme souvent, un penchant répandu, sinon naturel, de l'esprit humain dont l'aveu est moins lourd lorsqu'il peut se prévaloir d'un antécédent aussi célèbre. Cruel retour de bâton : le menuet qui clôt son premier concert, à Lausanne, tourne au charivari, sauf... le menuet, qui fit rire aux éclats. Les assistants avaient-ils aussi en tête les paroles scandaleuses ?

• *La parodie d'opéra*

C'est par Venture aussi qu'il rencontre le juge Simon. Et c'est à cette occasion qu'il produit son premier écrit, à dix-huit ans, un couplet de chanson qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Le juge-mage Simon¹³, dont il dresse un portrait piquant dans les *Confessions*, reçoit un jour de Paris un couplet sur un air d'opéra de Mouret. La parodie d'opéra est un genre à la mode. En 1730, année de la rencontre de Rousseau et du juge-mage Simon, paraît ainsi un recueil de *Parodies nouvelles* chez Ballard, imprimeur du roi. Le juge demande à deux de ses familiers, Venture et Rousseau, d'y ajouter chacun une réponse. Ce sont les premiers vers que Jean-Jacques dit avoir écrits, et il n'en est pas mécontent, « le sujet roulant sur une situation fort tendre, à laquelle mon cœur était déjà tout disposé¹⁴ ». Retenons cette concordance entre les sentiments ressentis et exprimés, nécessaire selon lui à la qualité du texte. C'est un trait personnel qui s'accroîtra par la suite. La sincérité est pour lui plus importante que le trait d'esprit.

• *La chanson satirique*

Dans le milieu aristocratique ou bourgeois qu'il côtoie, Rousseau est aussi confronté à un type de chanson très recherché au XVIII^e siècle : la chanson satirique, l'épigramme chantée sur un air à la mode, qui circule surtout par de gros recueils manuscrits. La hardiesse des sujets et la crudité des paroles, autant que l'obsolescence rapide des allusions à l'actualité dissuadent l'impression mais régaler les amateurs, qui en collectionnent les manuscrits. Ces chansons piquantes, aux saillies spirituelles ou salaces, leur méchanceté parfois ravageuse, ne sont pas de son goût. En 1732, invité à en composer par la mère d'une de ses élèves, la comtesse de Menthon¹⁵, il se dérobe avec prudence : si de grands seigneurs, à commencer par le roi, y sacrifient sans risque, l'épigramme peut se retourner contre des auteurs moins puissants. La comtesse, se rappelle-t-il, « aimait à faire des chansons et des vers sur les gens qui lui déplaisaient » et invitait le maître de musique de sa fille à en écrire pour elle. Cela aurait mis Chambéry en révolution, soupçonne-t-il, et si on était remonté à la source, elle « se serait tirée d'affaire en me sacrifiant¹⁶ ». Là, il se montre plutôt perspicace.

Ces collections d'épigrammes chantées, il les retrouvera en 1743 chez Monsieur de Jonville, ambassadeur de France à Gênes après l'avoir été à Bruxelles. Il a alors l'occasion de feuilleter une de ces collections de vaudevilles qui chroniquent la vie de la cour et de Paris depuis plus de cinquante ans. Il y trouve « beaucoup d'anecdotes qu'on aurait inutilement cherchées ailleurs. Voilà des Mémoires pour l'histoire de France, dont on ne s'aviserait guère chez toute autre nation¹⁷. » Le diplomate s'en occupe beaucoup et en occupe ses hôtes, « qui quelquefois s'en amusaient moins que lui ». Il est clair en tout cas que Rousseau ne connaît pas cette pratique pourtant fort répandue : il dit ce recueil « singulier, et peut-être unique au monde ». Il a tort sur ce point : les bibliothèques des hôtels particuliers regorgent de ces compilations qui peuvent compter plusieurs dizaines de tomes. Sa naïveté sur ce point témoigne surtout d'un manque de fréquentation des grandes maisons parisiennes.

Que retenir de cette période de sa vie pour le sujet qui nous intéresse ? S'il avait suivi la pente de son ami Venture, il aurait pu devenir un chanteur des rues, bohème avant la lettre, alignant les couplets faciles aux allusions un peu lourdes et les épigrammes spirituelles qui font à la même époque le renom du Caveau, cette société chantante constituée vers 1729 autour de Pierre Gallet. Mais ce n'est pas son caractère : les chansons grivoises le dégoûtent, les chansons satiriques l'ennuient. Fort heureusement, Mme de Warens encourage son talent pour la musique. C'est un des grands tournants de sa carrière musicale.

B. L'apprentissage (1732-1744)

Rousseau ne connaît vraiment la musique que chez Mme de Warens, où il voit pour la première fois des partitions et reçoit ses premières leçons. Il veut dès lors entrer dans un monde dont il adopte les codes. Il entreprend de donner des leçons de chant sans connaître la musique. Il dévore le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau, qui lui donne une solide formation théorique. Il fréquente du beau monde et se frotte à un nouveau métier lié à la musique et qui le nourrira toute sa vie : copiste.

• *Le copiste*

Le jeune professeur n'hésite pas à offrir à une de ses élèves de Chambéry un recueil de chansons manuscrit avec les airs notés, composé pour elle, qui semble perdu, mais qu'un avocat et littérateur du XIX^e siècle, Antoine Métral, dit avoir possédé. Il le décrit comme un manuscrit richement relié, illustré d'oiseaux « dessinés avec une élégante hardiesse au trait de plume », le tout « d'un goût exquis ». Certaines de ses compositions pouvaient s'y trouver,

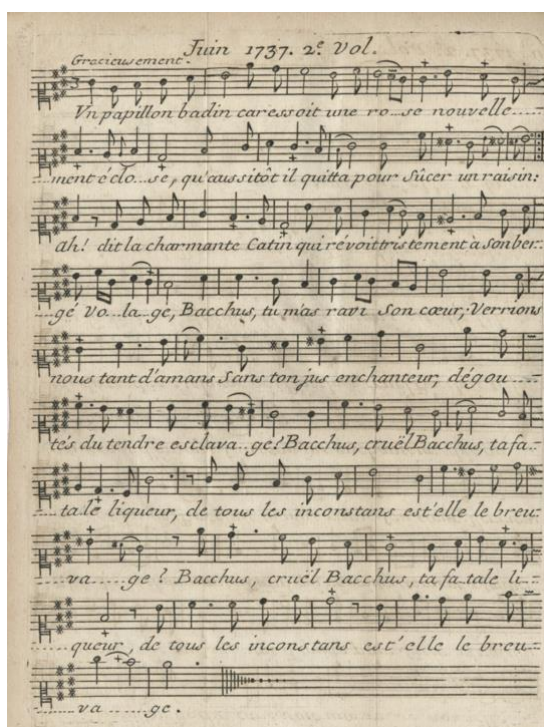
mais l'essentiel est dans la composition du recueil, le choix des chansons, le soin de la calligraphie, tout ce que lui-même reconnaît à son travail¹⁸.

Il n'est pas rare, en effet, d'offrir à des élèves des recueils manuscrits réunis pour eux. Plusieurs bibliothèques conservent des recueils copiés par Rousseau qui peuvent témoigner de cette coutume, quoiqu'il ne soit pas facile de distinguer les commandes rétribuées des hommages spontanés. Ces recueils offerts à des dames sont alors des présents d'amour ou des hommages d'amitié, prisés et souvent coûteux, sauf pour un copiste comme lui. Le British Museum conserve plusieurs recueils de chansons et d'airs copiés par Jean-Jacques Rousseau (add. ms. 6145 à 6149), dont un recueil copié pour la princesse d'Egmont (add. ms. 6146). La Bibliothèque nationale de France a acquis un recueil copié pour Mme Dupin dans les années 1745-1751.

Mais l'on peut se contenter d'offrir une chanson galante de sa composition. Là aussi, il faut le secours d'un musicien. Le marquis de Sennecterre¹⁹ demande ce service au jeune apprenti : sous sa dictée, Jean-Jacques note la musique d'une chanson qu'il veut offrir à M^{lle} de Menthon, chez qui il loge à Chambéry et à laquelle Rousseau enseigne alors la musique²⁰. « Il chanta la chanson ; je l'écrivis, même sans le faire beaucoup répéter. Il la lut ensuite, et trouva, comme il était vrai, qu'elle était très correctement notée²¹ ». Tous ceux qui ont fait une dictée musicale savent qu'il faut de l'oreille et une bonne expérience pour noter un air simplement chanté. Le jeune Rousseau comprend d'ailleurs qu'il s'agit d'un test pour évaluer ses connaissances musicales.

La copie restera la fierté de Rousseau, qui en fera son métier, quoiqu'il soit « non brillant, ni lucratif ». Respectueux du travail manuel, bien plus que du travail intellectuel d'auteur ou de compositeur, il s'y livre avec plaisir : cela ne lui « réussit pas trop bien », mais l'occupation lui plaît²². Modestie que dément Casanova, qui lui rend visite en 1757 : « On le payait double de ce qu'on payait à tout autre copiste, mais il garantissait la parfaite exécution de l'ouvrage²³. » Beaucoup de ses copies ont été identifiées et conservées, notamment les nombreuses exécutées pour son ami, le baron de Grimm²⁴. Une bonne partie de cette activité concerne la chanson, genre facile et à la mode.

• Le compositeur



Il participe également aux concerts donnés par Mme de Warens et dans lesquels il peut faire entendre ses propres œuvres musicales, chansons, cantates ou pièces instrumentales. Il se forge une culture à la mode, loin des airs populaires de sa jeunesse. En 1735, il se constitue une collection des *Mercure de France*, la revue culturelle la plus prestigieuse de l'époque, dont il se fait livrer la moitié des numéros de l'année. Cela lui donne une autre envie : la publication. Son achat groupé l'assure peut-être de la bienveillance de son éditeur. La toute première œuvre qui reçoit cet honneur est une chanson, « Un papillon badin caressait une rose », qui paraît en 1737 dans cette revue²⁵.

L'image bucolique sert à illustrer l'opposition entre l'ivresse et l'amour, un thème rebattu à l'époque. C'est bien la mode des « airs

nouveaux » qu'il suit avec ce « Papillon badin », riche en agréments et modulations qu'il évitera par la suite.

Cette chanson a été découverte en 1844 par un érudit local, un certain Bressoles. Le bibliophile Jacob, qui s'empresse de la publier, estime que, « sans avoir une grande valeur poétique [elle] mérite d'être conservée ainsi que tout ce qui est sorti de la plume du grand écrivain²⁶ ». Si les rousseauistes manifestent parfois de prudentes réserves, elle figure toujours en bonne place dans les *Œuvres complètes* publiées par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond dans la Bibliothèque de la Pléiade.

Hélas, on ne prête qu'aux riches et cette « poésie anacréontique » n'est pas de Jean-Jacques. Elle a été publiée en 1733 dans le même *Mercure de France* par Mademoiselle Malcrais de la Vigne et reprise en 1735 dans ses *Poésies*²⁷. Cette poétesse, alors en pleine gloire et surnommée « la muse bretonne », cache en fait un avocat du Croisic, Paul Desforges-Maillard (1699-1772), qui s'était vu fermer les portes du *Mercure* et qui n'avait trouvé que ce moyen pour y rentrer par la fenêtre. Rousseau ne revendique d'ailleurs pas la paternité du texte, puisque la chanson republiée en 1737 est simplement dite « Mise en musique par M. Rousseau à Chambéry ». Curieuse revanche de l'avocat breton interdit de publication d'être désormais publié dans les *Œuvres complètes* de Rousseau ! La méprise pourtant est signalée depuis plusieurs années sans qu'on ait pris la peine de la rectifier avant l'édition du tricentenaire, en 2012, sous la direction de Raymond Trousson²⁸.

C'est donc en tant que compositeur et copiste, plus que parolier que Rousseau entre en chanson. Et cette activité est bel et bien celle qu'il revendique. Dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, il dit avoir composé « plus de cent morceaux de musique en divers genres, la plus part vocale avec des accompagnemens, tant pour obliger des personnes qui lui ont fourni les paroles, que pour son propre amusement. » Pourtant, la chanson telle qu'elle est à la mode, les parodies d'opéra, les chansons satiriques, les chansons « infâmes »... ne lui convient guère. Les brunettes de son enfance n'éveilleront que sa nostalgie. Il se lance d'abord dans la musique « sérieuse », essentiellement des opéras (trois en quatre ans), la plupart perdus ou fragmentaires, et ambitionne de les faire jouer devant son idole, Rameau. Le thème de cette communication aurait pu s'arrêter là...

C. La musique italienne (1744-1752)

Mais il y a un second tournant dans la vie de Rousseau, en 1744-1745 : la découverte de la musique italienne. Dans sa jeunesse, il avoue avoir succombé au préjugé courant contre celle-ci : mais la nature l'avait heureusement doté de « cette sensibilité de tact contre laquelle les préjugés ne tiennent pas ». En 1743-1744, il suit le comte de Montaigu comme secrétaire dans son ambassade à Venise. C'est là qu'il s'est converti à la musique ultramontaine, malgré les préjugés qui couraient la France et qu'il partageait. Il se passionne en particulier pour les barcarolles des gondoliers vénitiens. « En écoutant des barcarolles je trouvois que je n'avois pas oui chanter jusqu'alors », écrit-il dans ses *Confessions*²⁹ : il s'agit d'une sorte de coup de foudre qui renverse ses valeurs, de la façon extrême et exclusive avec laquelle il s'abandonne à ses passions. À l'Opéra, où il est de tradition de discuter, de manger, voire de jouer en écoutant distraitemment ce qui se passe sur scène, il s'agace, quitte la compagnie et cherche un coin calme pour écouter la musique à son aise³⁰. Lorsqu'il rentre en France, il a dans sa tête les refrains des gondoliers et dans sa poche des *canzoni per musica*, des poèmes spécialement écrits pour être mis en musique.

Cette nouvelle passion arrive à point nommé. Une mésaventure lors d'une audition privée d'un de ses opéras, en 1745, achève de le brouiller avec la musique française : lors d'une audition privée de ses *Les muses galantes*, dans les salons de M. de la Pouplinière, Rameau, qu'il admire, l'accuse publiquement de plagiat. La rancune de Rousseau sera tenace.

Elle englobe un rejet de l'harmonie, dont Rameau avait rédigé les règles, et de toute la musique française. Cette évolution devra être analysée dans la seconde partie de cette conférence.

Il se détourne peu à peu de la « grande musique » et se tourne vers une musique plus légère, qu'il croit plus naturelle, dans laquelle la mélodie et les chansons auront une bonne part. Mais en chanson, le goût français ne lui convient pas plus. Qu'à cela ne tienne : il n'y a qu'à le changer ! Il n'est pas le seul, d'ailleurs, à chercher plus de simplicité en musique. Un genre nouveau voit alors le jour : la romance, mise à la mode par Moncrif en 1738. Un mot revient constamment dans la définition de la romance, sa « naïveté », qu'il faut entendre dans le sens du XVIII^e siècle : naturel, sans fard, sans artifice. « Il faut que le style en soit naïf », disait Moncrif ; « Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf », confirme Rousseau.

Il semble que ce soit de cette époque qu'on puisse dater la romance du *Devin du village*, « Dans ma cabane obscure ».

« Dans ma cabane obscure
Toujours soucis nouveaux;
Vent, Soleil, ou froidure,
Toujours peine et travaux.
Colette ma Bergère
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière
N'a rien à regretter. »

La simplicité de la musique et des paroles lui convient : « point d'ornements, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre », résume-t-il. Son côté archaïsant lui donne l'impression de découvrir les sources de la musique, auxquelles il va s'attacher. Rousseau, rappelons-le, n'est pas encore le philosophe et l'écrivain qui feront sa gloire dans les années 1760. Il se veut avant tout musicien et ne s'est pas encore lancé dans les grandes batailles de son temps. Mais c'est peut-être à cette époque qu'elles trouvent leur source. C'est en tant que musicien, ainsi, que Diderot lui commande des articles pour l'*Encyclopédie*, qui le font connaître dans le milieu des philosophes. Il est connu pour ses musiques légères, compose des romances, copie pour Mme Dupin un recueil de chansons italiennes, qu'il chante peut-être chez le baron de Grimm : « Il avait un clavecin, disent les *Confessions*, qui nous servoit de point de réunion, et autour duquel je passais avec lui tous les moments que j'avais de libres, à chanter des airs italiens et des barcarolles, sans trêve et sans relâche du matin au soir, ou plutôt du soir au matin. »

Ces airs lui tiennent à cœur. En 1753, il fait graver des *Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans*³¹. Ce sera le seul recueil publié de son vivant. Il lui sert à promouvoir sa conception d'une musique plus simple fondée sur la mélodie plus que sur l'harmonie complexe de Rameau dans le cadre d'une polémique qui fait rage et dans laquelle il est partie prenante, la « Querelle des bouffons », sur laquelle je reviendrai dans la deuxième partie. L'important, dans cette partie plus biographique, est de voir que grâce à cette polémique, Rousseau est désormais sur le devant de la scène et, d'abord, sous le feu des critiques. Ces chansons montrent l'effort vers plus de naturel et de simplicité que poursuit alors Rousseau. Non signées, elles n'auront aucun succès.

D. Un art social (1752-1778)

Mais, par une sorte de succès de scandale, voilà Rousseau célèbre et bien introduit dans la belle société. Le rôle de la chanson dans sa vie et dans son œuvre s'en ressent : elle n'est

plus seulement pour lui un moyen de se faire connaître ou un objet de nostalgie, mais un art social. Les chansons de circonstance sont alors un jeu mondain. Pour toutes les occasions, anniversaires, étrennes, mariages, naissances... dans tous les milieux, on compose quelques vers sur un air à la mode.

• *Chansons de circonstance et de commande*

Rousseau participe à cette mode. Lorsqu'il fut contraint de quitter l'île Saint-Pierre, dans le lac de Bienne, le soir, devant ses hôtes, il se serait fait apporter son luth (eh oui !) pour chanter, les yeux rougis, au milieu des sanglots mal étouffés, une romance qu'il venait de composer. La sœur de son hôte, à la mémoire particulièrement fidèle, en aurait retenu les huit couplets ! Depuis, sur l'île Saint-Pierre, on vendait aux visiteurs une notice racontant l'anecdote avec les couplets. Les clichés et les poncifs qui y affluent ne sont pas dignes de sa plume. Depuis longtemps, on considère que ces vers, publiés en 1827, sont apocryphes. Quant à l'anecdote imaginant Rousseau, piètre improvisateur, composer en un jour cette longue romance en s'accompagnant d'un luth, elle s'est enrichie tout au long de la tradition et témoigne surtout de l'image que se forgeait l'époque romantique du philosophe banni³². Raymond Trousson, dans sa biographie de Rousseau, la tient cependant pour authentique³³.

On n'attache pas plus d'importance à une chanson qu'à une conversation mondaine. Ces passe-temps sans prétention, qui font référence à une occasion précise, anniversaire, nouvel an ou mariage, n'ont sans doute jamais reçu l'honneur du papier. Lorsqu'il épouse symboliquement Thérèse Levasseur, le 31 août 1768, Rousseau convie les habitants de Bourgoin³⁴ à un repas. « Il fut gai pendant tout le repas, chanta au dessert deux couplets qu'il avait composés pour son mariage », se rappelle le maire du village, Champagnieux, dans des souvenirs qui ne furent hélas publiés qu'en 1865, et peut-être enjolivés³⁵. Rousseau, protestant, ne pouvait épouser une catholique ni en France, ni à Genève. Le mariage n'aurait pu être que symbolique. Il rusa même pour convier le maire au repas, se faisant appeler M. Renou et présentant Thérèse comme sa sœur...

Même si l'on ne peut se fier à des souvenirs rapportés tardivement et de façon indirecte, Rousseau s'inscrit ici dans une tradition fréquente à l'époque et demeurée vivace jusqu'aujourd'hui : un des rôles de la chanson est d'accompagner les instants solennels de l'existence en leur conférant ce moment de légèreté qui les humanise. La chanson, telle qu'il la définit dans l'*Encyclopédie*, est fait « pour être chantée dans des occasions familières ». Reste à savoir pourquoi un auteur si fier d'avoir rapporté les moindres détails de sa vie n'a pas parlé lui-même de ces moments ni pensé à consigner les textes qu'il a rédigés à cette occasion.

L'explication est peut-être là. Autodidacte dans le domaine musical, ayant lui-même confessé quelques impostures ou quelques pillages dans sa jeunesse, Rousseau s'est toujours tenu pour un « petit faiseur », selon son expression, qui ne pouvait se comparer aux « grands faiseurs » comme Gluck. La chanson est par ailleurs considérée comme un genre mineur dont on ne garde pas nécessairement souvenir lorsqu'on s'est frotté avec un certain succès à des genres plus nobles, cantate, opéra, roman...

Quitte à le regretter plus tard ! Ainsi les trios de Chenonceaux, et d'autres sur des paroles de Grimm, qu'il a laissés à Wootton, dans le Staffordshire, où il se réfugie en 1766-1767 après son exil de Bienne. « Mademoiselle Davenport en a peut-être déjà fait des papillotes, mais ils méritaient d'être conservés et sont pour la plupart d'un très bon contrepoint³⁶. » On trouve dans cet aveu toute l'ambiguïté de Rousseau : il est de bon ton de mépriser ces divertissements d'un soir, mais il regrette par la suite sa négligence à les conserver. On peut cependant imaginer que s'il a négligé ces trios « d'un très bon contrepoint », il n'a guère fait attention à ses chansons de circonstance.

En tout cas, celles qui ont été retrouvées après sa mort sont des œuvres de collaboration, dans la composition comme dans l'exécution, qu'il conserve en souvenir d'amis qui lui ont demandé un air. Ainsi la chanson qu'il compose sur des paroles de Richard de Montenach pour M^{lle} d'Asfeld, qui la chante dans une fête donnée à sa mère³⁷.

D'ailleurs, Rousseau note scrupuleusement les chansons qu'il offre à des amis. Plusieurs chansons font référence à des paroles fournies par un proche. Les paroles peuvent avoir été écrites par un des assistants, avoir été recopiées d'auteurs célèbres ou rester anonymes, Rousseau se permettant même, à l'occasion, une tentative d'identification. Ainsi pour « Bonsoir, ma belle et jeune amie », au-dessus de laquelle il note : « Paroles fournies par Madame Josse et qui semblent avoir le cachet de M. le Duc de Minervois³⁸. »

• Les Consolations des misères de ma vie

La plupart de ses chansons sur des paroles fournies par des proches ont été retrouvées après sa mort, en 1778, et publiées par le marquis de Girardin en 1781, au bénéfice de l'hospice des Enfants-trouvés et de Thérèse Levasseur. Acte de charité, sans doute mais aussi de justification, ce dont témoigne le luxe de précisions et de témoignages dont s'est entourée la publication. Ayant toute sa vie dû faire face à des accusations de plagiat, Rousseau tenait, depuis 1772, un registre de ses œuvres musicales à partir duquel les publications posthumes ont été effectuées³⁹. Ce registre donne en tout cas une idée de la hiérarchie voulue par le philosophe dans ses œuvres musicales : le premier volume comprend la musique d'opéra, en l'occurrence *Daphnis et Chloé*, c'est le genre majeur pour l'époque ; le deuxième, la musique latine, la plus noble, mais qui restera inédite ; la troisième, les ariettes et duos, délassements de salon ; la quatrième, « Plusieurs morceaux tirés en parties séparées » qui n'ont pas été déposés à la Bibliothèque royale ; le cinquième, les chansons, genre mineur apparaissant en dernière position si l'on excepte le sixième volume composé de fragments séparés et non achevés. Ces œuvres jugées moins nobles dans le classement, mais certainement plus faciles et plus attrayantes, promettent sans doute plus de revenus : voilà qui reflète les préjugés tenaces sur la chanson et la distorsion entre la vision plus élitiste de leur auteur et la vision pragmatique de ses éditeurs. Le recueil a peut-être été rassemblé, à l'origine, sur la suggestion du libraire Pierre Guy en 1772⁴⁰.

Ce recueil comprend 95 airs, dont 94 chantés, certaines paroles pouvant être chantées sur deux, trois ou quatre airs différents. La plupart des paroles ne sont pas de Rousseau. Un nom d'auteur ou de donateur est clairement indiqué. On lui faisait jusqu'il y a peu crédit de treize d'entre elles, qui ne portent pas de mention d'auteur, mais une recherche systématique permise par la numérisation de masse a drastiquement réduit ce nombre à trois dans l'édition de 2012. Encore l'une est fort inspirée de Métastase, tandis qu'une autre se réduit à un couplet ajouté à une chanson de Gresset⁴¹.

Une seule de ces chansons semble donc totalement de la main de Rousseau pour l'inspiration, les paroles et la musique. Il s'agit d'un célèbre « air de trois notes » qui illustre bien la simplicité recherchée par le compositeur, qui entend transmettre une émotion avec le minimum de moyens. « Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf », disait-il de la romance. « On pourrait supposer ce petit *Air de trois notes*, faussement simple, d'être en fait plus ambitieux et à la recherche de la perfection », estime Jenny Batlay⁴². En voici le premier couplet.

« Que le jour me dure
 Passé loin de toi !
 Toute la nature
 N'est plus rien pour moi.

Le plus vert bocage
 Quand tu n'y viens pas
 N'est qu'un lieu sauvage
 Pour moi sans appâts⁴³. »



Cette chanson a son importance, non seulement parce que c'est la seule dont on puisse attribuer les paroles à Rousseau, mais aussi parce qu'elle connut aussitôt un certain succès, comme en témoigne sa reprise comme ritournelle dans un hymne à Rousseau composé sous la Révolution par Louis-Emmanuel Jadin. Elle fournit aussi, et surtout, un témoignage émouvant sur la volonté de simplification de la musique voulue par Rousseau. Un critique musical contemporain, Friedrich Rochlitz (1769-1842), en donne confirmation dans une anecdote hélas consignée tardivement : « J.J. Rousseau affirmait un jour, lorsqu'il parlait de la nécessaire simplification de la musique vocale : le compositeur d'une chanson devrait toujours se limiter à quatre tons, cinq au maximum. On trouva cela plus que paradoxal – ridicule, impossible. On le somma de tenir parole : Rousseau s'assit et composa sa mélodie, profondément touchante, de trois notes (sol, la, si). [...] L'affirmation de Rousseau était difficile à réaliser, tant il voulait se montrer économe de son matériau : mais elle était possible parce qu'elle était fondée sur la nature de la chose⁴⁴. »

Il faut cependant noter que Rochlitz avait neuf ans à la mort de Rousseau et qu'il n'eut sans doute pas l'occasion de le rencontrer. Mais il reviendra à plusieurs reprises sur cet air de trois notes qui l'a apparemment marqué. Il peut l'avoir entendu d'un témoin direct. Il rapprochera cette tentative d'épure des chansons enfantines et de la musique de certains peuples ottomans⁴⁵.

On trouve également dans les *Consolations* une chanson dont Rousseau n'est pas le parolier, mais qui passe pour sa dernière œuvre musicale et fut à ce titre longtemps célèbre : la chanson du saule de Desdémone dans l'*Othello* de Shakespeare, que nous connaissons aujourd'hui par la version de Verdi, mais que Rousseau met en musique dans une traduction d'un de ses amis, Alexandre Deleyre (1726-1797)⁴⁶. Célèbre non seulement par la pièce dont elle est tirée, mais parce qu'elle a longtemps bénéficié du plus impressionnant des manuscrits rousseauistes : elle aurait été gravée de sa main sur un vieux saule d'Ermenonville et fut considérée comme « le chant du cygne » du vieux musicien ! Hélas, le « Saule de la romance »,

« à l'extrémité d'une pointe de terre qui s'avance à l'ouest dans le lac », a succombé aux intempéries dans les années 1850⁴⁷. Le refrain en était : « Chantez le saule et sa douce verdure ».



On ne détruit pas sans un pincement de cœur une légende aussi romantique. Mais on ne peut y ajouter grand crédit. Sans doute le poème a-t-il bien figuré sur le saule emporté par la tempête, puisqu'il est mentionné dans les guides du parc, mais si le texte avait été gravé par la main de Rousseau, cela n'aurait pas manqué d'être signalé dans la première description du parc, publiée en 1788 par le fils du marquis de Girardin.

Le succès de ces *Consolations* est immédiat. On le voit au nombre de souscriptions : 385, dont le quart sont des femmes (et même le tiers pour Londres !). On le voit aussi à la présence immédiate de certaines chansons dans les chansonniers manuscrits : ainsi un *Recueil de chansons nouvelles et anciennes* de 1784 fait-il figurer « Le rosier » avec la précision « sur un air connu », trois ans seulement après la publication du recueil. La présence de variantes significatives montre par ailleurs que la chanson a été transmise oralement et non recopiée directement des *Consolations*⁴⁸.

D'autres chansons éparses ont été regroupées dans les œuvres complètes⁴⁹. Elles se résument à peu de choses, si l'on songe que dans les cahiers où il notait scrupuleusement ses compositions et ses copies, celles qu'il vendait, celles qu'il gardait, dont il faisait les paroles, ou la musique, ou l'accompagnement, on prend la mesure de ce qui a été perdu. En 1771, il donne ainsi à la comtesse d'Egmont vingt-cinq chansons avec accompagnement, composées pour elle sur des paroles qu'elle lui a fournies, cinq pour le duc de Grammont et bien d'autres pour des particuliers qui lui fournissaient les paroles⁵⁰. Nous n'avons aucune trace de ces chansons.

Par ailleurs, comme on ne prête qu'aux riches, d'autres chansons ont pu circuler sous le nom de Rousseau, surtout si elle plaçaient le sentiment au-dessus de la raison. Par exemple, la romance « N'est-il amour sous ton empire », paroles de Jacob Vernes, musique de Naudé, lui a été attribuée, tantôt pour la musique seule, tantôt pour les paroles et la musique. Rousseau lui-même l'a démenti⁵¹, ce qui n'a pas empêché l'attribution fautive de persister,

notamment dans le *Recueil de romances, chansons et vaudevilles, dédiés à la Reine...*, paru à Paris chez Benaut, vers 1780.

En l'absence de preuve décisive, les rousseauistes se doivent de les consigner. Robert Eitner relève dans des opuscules ou des manuscrits conservés à Londres et à Vienne des chansons inédites attribuées à Rousseau⁵², des recueils manuscrits, une pastorale « Adieu ville » et trois romances au British Museum⁵³. Tiersot les signale mais ne prend pas position sur leur authenticité⁵⁴. Louis Charles Alexandre Boullenger, futur député de la Seine-Inférieure à l'Assemblée législative et suppléant du duc d'Harcourt aux États-généraux de 1789, a ainsi recueilli durant ses années de collège, en 1777, une chanson de Baculard d'Arnaud, « Triste raison j'abjure ton empire », qu'il attribue généreusement à Rousseau⁵⁵ ! Des ariettes tirées de ses opéras ont pu aussi être copiées comme des chansons, comme « Allons danser sous les ormeaux », dans le même recueil. À l'inverse, des chansons au départ indépendantes ont pu être intégrées à un opéra, comme la romance « Dans ma cabane obscure », utilisée dans *Le Devin du village*. Les frontières entre les genres sont parfois floues. Mais son œuvre de parolier, soit une chanson, une imitation et un couplet, n'a jusqu'à nouvelle découverte été conservée que dans les *Consolations*.

Deuxième partie : L'apport de Rousseau à la chanson

Ma deuxième partie sera consacrée à l'apport de Rousseau à l'histoire de la chanson française. Il s'agit d'abord d'une réflexion sociologique avant la lettre. On l'a deviné : la chanson est liée pour lui à un contexte social, familial et villageois, dans une vision sans doute un peu simpliste, mais alors très répandue, de l'opposition entre villes et campagnes. La chanson fait partie de ce bonheur simple et des plaisirs rustiques que l'on envie aux campagnes, quand les citadins et les riches sont censés s'ennuyer. Portée par les pièces de Marivaux, la nostalgie d'une vie dégagée des hypocrisies et des sophistications de la belle société nourrit alors les parodies théâtrales des époux Favart.

• *Villageois au village...*

Aussi Rousseau rêve-t-il ouvertement de devenir « villageois au village », de se livrer « à des foules d'amusements divers qui ne nous donneraient chaque soir que l'embarras du choix pour le lendemain ». Invité à une fête : « Je souperais gaiement au bout de leur longue table ; j'y ferais chorus au refrain d'une vieille chanson rustique, et je danserais dans leur grange de meilleur cœur qu'au bal de l'Opéra⁵⁶. » Il répond en cela aux modes de son temps. Bien peu pourtant ont le courage de tout laisser pour entreprendre cette espèce de contre-exode rural.

L'illustration de cette conception se trouve dans le *Devin du village*, dont le protagoniste, qui n'est pas sans partager quelques traits de l'auteur, se révèle aussi, rappelons-le, un barde. À la fin de la pièce, il appelle tous les villageois à se réjouir par des danses qu'il ne peut hélas partager.

Il faut tous à l'envi
Nous signaler ici ;
Si je ne puis sauter ainsi,
Je dirai pour ma part une Chanson nouvelle.
(*Il tire une chanson de sa poche et chante le premier couplet*)

Les mots choisis sont révélateurs. La chanson appartient bien aux réjouissances collectives du village (« tous ») ; des réjouissances obligatoires (« il faut »), dont la valeur est surtout symbolique (« nous signaler », donc « se distinguer », selon le dictionnaire de l'Académie de 1762). Dans l'impossibilité de participer aux danses collectives (« sauter ainsi ») qui ne sont plus de son âge, le devin a recours à ses dons propres (« pour ma part »). Notons aussi qu'il avait bien prévu cette contribution à la liesse commune (« il tire la chanson de sa poche ») et qu'il entend bien la partager : il « chante le premier couplet », pour donner l'air, puis fait circuler le papier pour que chacun puisse chanter après lui. Telle est la sociabilité villageoise de la chanson telle que la conçoit Rousseau.

Un témoignage similaire se trouve dans *La Nouvelle Héloïse* : les chansons de la veillée sont chantées en chœur, ou au moins leur refrain, et si elles ne le sont que par une seule personne, et « chacun dit sa chanson tour à tour⁵⁷ ».

Cette réjouissance collective est donc le contrepoint de l'ennui mondain que Jean-Jacques dit avoir connu. Certes, l'ennui est un mal dont se plaignent alors mondains et philosophes, mais pas jusqu'à en faire le « grand fléau des riches » ! Et les veillées des campagnes, avant la télévision, n'ont pas toujours passé pour un modèle de gaieté. Rousseau généralise son propre malaise dans la belle société, où il se sentait en permanence exposé au regard des autres, y compris celui des valets. La campagne renverse pour lui l'échelle sociale. Il n'en dit rien, mais de fait, c'est lui qui se retrouve ici parmi les riches et les envieux. Il soulage

par sa conversation la misère d'un paysan retournant au travail, il fait à ses hôtes « des dons simples comme eux », il ouvre ses vergers aux passants... Même s'il dédaigne la richesse et se proclame l'égal des villageois, il échappe surtout au malaise qu'il éprouvait dans la belle société où il se sentait déclassé⁵⁸.

Sa chanson entre dans cette vision idyllique. S'il a participé, dans sa jeunesse, aux plaisirs mondains des concerts de salon, il n'en conserve qu'un souvenir ennuyé. Pourtant, la chanson est alors omniprésente dans la société française, au château comme dans la chaumière. Rousseau n'est pas le seul à en témoigner. Au-delà des concerts et des salons, la chanson s'intègre dans la vie quotidienne des grandes dames de la Ville et de la Cour : dans l'*Émile*, Rousseau évoque par exemple la sociabilité de la toilette : « et puis viennent les marchandes, les brocanteurs, les petits messieurs, les petits auteurs, les vers, les chansons, les brochures : sans la toilette on ne réunirait jamais si bien tout cela⁵⁹. » Alors, quelle différence entre ces plaisirs mondains et la campagne ?

• *Le souci de briller*

À la ville, il s'agit d'un plaisir égoïste, où l'on tente de briller par l'esprit ou le talent. Seul, donc, et pour faire valoir sa belle voix. Cette défiance de ce que nous appellerions le vedettariat est pour Rousseau le mal social par excellence : dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755), le chant et la danse, « vrais enfants de l'amour et du loisir » apparaissent dans une deuxième période de l'humanité, lorsque la vie sociale s'organise « devant les cabanes ou autour d'un grand arbre ». Conséquence de ce nouvel art de vivre : chacun regarde l'autre et veut en être regardé. Celui qui chante le mieux est privilégié, les autres sont méprisés : « ce fut là le premier pas vers l'inégalité⁶⁰ ». Il ne faut donc pas apprendre aux jeunes gens le chant pour la virtuosité. Voilà donc un rôle quasi politique attribué au plus innocents des délassements !

Telle est également la leçon d'*Émile*, qui fait écho à l'expérience de son auteur. Rappelons-nous ses désillusions, à seize ans, quand il rêvait d'être accueilli dans des châteaux grâce aux chansons *admirables* qu'il chantait *admirablement*... La répétition souligne l'ironie de l'adulte se penchant sur son passé : l'adolescent cherchait l'admiration. Ces échecs lui serviront de leçon : la chanson n'est pas une parade vaniteuse.

Toute sa vie, il se souviendra aussi de l'humiliation de sa jeunesse, où il s'était mis en tête d'enseigner la musique sans même pouvoir la déchiffrer. Il ne faut donc pas lier la musique, en particulier chantée, au seul plaisir. Elle peut, selon les cas, être source de discriminations, de jalousies, d'humiliations. Dans le programme éducatif d'*Émile*, la chanson est bien encadrée. Un garçon se contentera d'avoir la voix juste. S'il veut chanter, qu'on lui fasse « des chansons exprès, intéressantes pour son âge, et aussi simples que ses idées⁶¹. » Une fille, quant à elle, s'adonnera plus naturellement aux « arts agréables ». Elle sera donc « vive, enjouée, folâtre » et pourra « chanter, danser autant qu'il lui plaît, et goûter tous les innocents plaisirs de son âge⁶² ». Les préjugés communs à tous les penseurs de son époque sur la nature masculine et féminine lui font craindre pour les jeunes gens surtout les effets néfastes de la musique « imitative et théâtrale ». Mais la leçon est la même : s'il faut chanter, qu'on recherche la simplicité et que l'on fuie la virtuosité, source d'inégalité et d'envie.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre sa passion pour les chansons populaires. Dans les fêtes villageoises, son rêve n'est pas de briller par ses chansons, mais de « faire chorus au refrain d'une vieille chanson rustique ». De même, lorsqu'une « longue procession de gais convives⁶³ » apporte en chantant les apprêts du festin champêtre, c'est une communion dans le chant qui fonde la gaieté et non la vaine gloire de briller en solitaire par ses talents. Le premier apport de Rousseau à l'histoire de la chanson est donc une réflexion sur son origine conviviale et un retour au plaisir simple et collectif de la chanson.

Dans les *Confessions* comme dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, il témoigne à loisir de ce plaisir lié aux chansons paysannes. Deux citations un peu longues en témoigneront : « J'étais si ennuyé de salons, de jets d'eau, de bosquets, de parterres, et des plus ennuyeux montreurs de tout cela ; j'étais si excédé de brochures, de clavecins, de tris, de nœuds, de sots bons mots, de fades minauderies, de petits conteurs et de grands soupers, que quand je lorgnais du coin de l'œil un simple pauvre buisson d'épines, une haie, une grange, un pré ; quand je humais, en traversant un hameau, la vapeur d'une bonne omelette au cerfeuil ; quand j'entendais de loin le rustique refrain de la chanson des bisquières [*gardeuses de chèvres*], je donnais au diable et le rouge et les falbalas et l'ambre, et regrettant le dîner de la ménagère et le vin du cru, j'aurais de bon cœur paumé la gueule à Monsieur le Chef et à Monsieur le Maître qui me faisaient dîner à l'heure où je soupe ; souper à l'heure où je dors⁶⁴[...] » « Après le souper, quand la soirée était belle, nous allions encore tous ensemble faire quelque tour de promenade sur la terrasse pour y respirer l'air du lac et la fraîcheur. On se reposait dans le pavillon, on riait, on causait, on chantait quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne, et enfin l'on s'allait coucher content de sa journée et n'en désirant qu'une semblable pour le lendemain⁶⁵. » Une vision romantique, plus tardive, le montre à l'île Saint-Pierre entouré d'amis qu'il régale d'une chanson : « Quelquefois, le soir, assis au clair de la lune, sur la terrasse du pavillon, il leur chantait de vieilles romances et s'associait à leurs jeux et à leur gaîté naïve⁶⁶. » Peut-être cette posture de chanteur est-elle exacte, mais ce n'est pas celle que Rousseau voulait donner de lui.

• Folklore et ethnologie

Dans cette optique, il est un autre aspect sur lequel Rousseau a fait œuvre de précurseur : son intérêt pour les chansons populaires de toutes les cultures en fait un ancêtre des folkloristes du XIX^e siècle, sinon des ethnologues du XX^e. « Les pantouflettes » note une chanson franc-comtoise ; une « chanson nègre » essaie de restituer une mélodie créole ; le dictionnaire de musique publie une chanson persane et une autre « des sauvages du Canada ; l'« air des cloches » est composé en passant sur le Pont-Neuf, « impatienté d'y voir mettre en carillon des airs qui semblent choisis exprès pour y mal aller⁶⁷ ». Si l'intérêt pour les chansons populaires n'est pas nouveau, il prend une autre dimension chez un auteur qui entend se démarquer de la musique savante : l'existence d'une alternative à la complexe musique française, fondée sur l'harmonie, devient un argument pour déclarer naturelle la musique fondée sur la mélodie, et pour déclarer l'harmonie « une invention Gothique et barbare⁶⁸ ». S'il n'est pas le premier à publier des airs d'autres continents, il leur donne une dimension nouvelle en les intégrant à son *Dictionnaire de musique* : elles ne sont plus seulement des curiosités ethnographiques, mais participent résolument à la musique universelle.

Pour autant, il n'est pas un ethnographe scrupuleux. Il ne recueille pas les airs mais les recopie d'auteurs précédents, en les adaptant ou les déformant⁶⁹ : « Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la Planche un Air Chinois du P. du Halde, un air Persan tiré du Chevalier Chardin, et deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs⁷⁰. » Sa démarche est loin d'être scientifique, mais se veut avant tout pédagogique.

Il n'en a pas moins été salué pour cela par Claude Lévi-Strauss comme le fondateur de l'ethnologie, par sa curiosité et son ouverture d'esprit plus que par la rigueur de son approche⁷¹. N'y cherchons pas la nostalgie du « bon sauvage ». Bien sûr, Rousseau n'est pas dupe et ne pense pas possible de retrouver la simplicité primitive grâce aux peuples

sauvages : « on ne revient pas plus à la simplicité qu'à l'enfance » écrit-il en 1764⁷². Mais il sent cette impossibilité comme une déchirure et à la fin de la vie en rêve, il lui arrive « d'ébaucher un geste créateur qui irait dans ce sens »⁷³. De son vivant déjà, les idées de Jean-Jacques Rousseau sur les chansons anciennes et le prestige dont il jouit désormais en font un auteur recherché en ce domaine. En 1771, le libraire Guy lui propose de « faire un triage de chansons dans les anciens recueils pour en faire un nouveau⁷⁴ ». Rien n'indique cependant qu'il s'en soit acquitté.

• *Paroles et musique*

Autre souci de Jean-Jacques, alors plutôt original : sa volonté de privilégier les paroles sur la musique. Depuis le XVI^e siècle, en effet, la chanson populaire empruntait des airs à la mode, ce qu'on appelait alors des « timbres », auxquels ont adapté tant bien que mal des paroles qui devaient se soumettre à une musique préalable. C'était alors une obligation économique. Les caractères musicaux mobiles, faciles et bon marché, constituaient un privilège de la famille Ballard, imprimeur du roi pour la musique : les partitions devaient donc être gravées à la page, ce qui augmentait leur coût et les réservait à la musique sérieuse. Seules quelques publications à grand tirage se souciaient, occasionnellement, de graver des musiques aussi légères.

Rousseau est alors un des rares à se soucier de l'adéquation entre l'air et les paroles, y compris dans le choix du timbre convenant à un poème. Si la chanson reste pour lui un genre mineur, facile à écrire, lié au divertissement, il n'en tire fierté que par le travail que nécessitent l'adaptation et la copie, ainsi que par le plaisir qu'il procure à des amis. Il évoque le temps qu'il lui a fallu pour « choisir dans des musiques toutes faites celle qui convenoit aux paroles qu'on lui fournissoit, ou pour l'y ajuster si bien qu'elle y fut parfaitement appropriée, merite qu'a particulièrement toute la musique qu'il donne pour sienne⁷⁵. » Ce souci est alors exceptionnel et Rousseau en tire un juste orgueil.

Plus largement, d'ailleurs, sa réflexion sur ce sujet est constante et générale : il considérait « que la Musique doit être subordonnée à l'idiôme ; qu'il faut qu'une Langue chante à peu près du même ton dont elle parle ; qu'autrement le chant se trouvant sans cesse opposé à son génie, la Musique disant d'une façon & la Langue d'une autre, il en résulte pour l'oreille une cacophonie rebutante⁷⁶ ». Or c'est l'inverse qu'il constate de son temps : « la Musique gouverne, la Poesie est la servante, et servante si subordonnée qu'on ne s'aperçoit pas seulement à l'opéra que c'est des vers qu'on entend⁷⁷. » Ce n'est pas une coquetterie d'écrivain : la musique et le langage opèrent selon lui sur « des registres différents commandés par une alternance réglée, l'interlude apportant au drame parlé un commentaire non-verbal, autrement dramatique, fondé sur l'expression immédiate de l'émotion par la phrase musicale⁷⁸ ». Dans l'opéra, c'est le principe du récitatif obligé, qu'il entend soigner afin que la musique apporte le sentiment ou l'émotion appropriés aux paroles qu'elle porte.

Cette opposition est pour lui historiquement datée. Elle apparaît entre la communication rudimentaire originelle (le cri ou le geste) et le langage impersonnel de l'homme civilisé. Entre ces deux extrêmes, l'articulation de la langue et l'harmonisation de la musique sont nées de l'évolution de l'homme naturel vers l'homme civilisé. La parole chantante naît avec les premières sociétés, entre l'état de nature (le cri, le geste) et les civilisations (les langues modernes, l'harmonie). C'est un moment privilégié, d'équilibre, qui marque la plénitude du langage et des sentiments, capable d'enflammer les passions. La tragédie antique en est pour lui l'exemple : la langue grecque, qui distingue les longues et les brèves, se confond alors avec le phrasé, la rythmique musicale⁷⁹. À l'origine, donc, la musique est le langage de l'intériorité : elle « agit directement sur les passions sans passer par la médiation de la représentation⁸⁰ ». En accord avec la parole, elle « imitait les accents de la voix humaine, et

reflétait les passions qui s'expriment par la voix ; la musique "signifiait" donc les états d'âme⁸¹ ».

Rousseau est avant tout écrivain, même s'il se veut musicien : il n'hésite pas à mettre en scène sa conception de la musique originelle. Il voit les hommes primitifs rassemblés autour des fontaines : là « furent les premières chansons ; là est né le rythme, du retour périodique ; là est née la mélodie, des inflexions de la voix. Ainsi la poésie et la musique sont-elles nées conjointement, car elles constituaient une même langue : « tout cela n'était que la langue même ». L'idée est indémontrable, mais intéressante, et va structurer tout son discours. À l'origine, langue et musique sont une seule et même chose, car les langues antiques ont un accent de hauteur, une prosodie musicale qui chante naturellement. « Une langue qui n'a que des articulations et des voix n'a donc que la moitié de sa richesse ; elle rend des idées, il est vrai, mais pour rendre des sentiments des images, il lui faut encore un rythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie⁸² ». Voilà ce qui rend de son temps la langue française incompatible avec la musique. Elle s'est intellectualisée et a perdu les « accents » primitifs. Il tente alors d'en reconstituer l'histoire. Si l'intuition peut sembler intéressante, l'absence de discipline linguistique à son époque rend l'analyse douteuse.

• *La dégénérescence de la musique*

Selon Rousseau, la musique a peu à peu dégénéré, à Rome, puis chez les « barbares ». Le chant s'est « dépouillé de toute mélodie » pour se concentrer sur le rythme, la force et la durée des sons, puis sur la polyphonie, qui « renforce le bruit » et enfin sur l'harmonie. Il est exact que les langues germaniques ont apporté un accent d'intensité plus propice à la scansion et qui a peu à peu supplanté l'accent de hauteur des langues méditerranéennes. Mais la langue française s'est peu à peu reconstituée sur d'autres bases, avec d'autres contraintes et d'autres effets. La conclusion de Rousseau peut paraître trop péremptoire : « Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine [...] et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature⁸³. »

La langue des philosophes, la musique des harmonistes sont selon lui des constructions purement intellectuelles. Sous le règne de la raison, le XVIII^e siècle l'a bien ressenti de cette façon. C'est l'époque où Rameau parle de la « musique théorique » comme un « système » où « la Raison va nous conduire ». C'est contre tout cela que Rousseau est parti en guerre. Selon lui, la musique française cherche désormais à « représenter les choses par une imitation sonore vraisemblable, au lieu de réveiller directement les affects que ces choses produisent en nous ». Elle peint l'émotion elle-même et non ce qui pourrait la provoquer. Cette médiation fait donc obstacle à l'expression de l'intériorité. En exprimant tous les mouvements de l'âme, la musique moderne permet de retrouver la « transparence des cœurs⁸⁴ », mais elle a « oublié le principe mimétique » et pris son autonomie en s'éloignant de la Nature. Au terme de cette évolution, l'harmonie est devenue un art intellectuel, auquel il s'est frotté sans trop de succès dans sa jeunesse et qu'il a toujours pratiqué sans plaisir. Cette « corruption » atteint particulièrement la musique instrumentale, purement dédiée à l'harmonie et qui a oublié l'art d'imitation.

Pour lui, la musique selon Rameau est une production savante, inexpressive, qui supplée à la perte de la mélodie. La nature de Rameau est mécaniste, la musique impressionne le corps sensible (sens et cerveau) et permet par l'harmonie (rapports mathématiques) à l'âme de produire par le jugement une représentation, source de jouissance. Pour Rousseau, la musique retrouve la spontanéité naturelle par l'imitation et induit le sentiment, l'extase. L'unité

entre musique et parole, par la mélodie, excite dans l'âme des mouvements semblables à ceux qu'on ressent en voyant les phénomènes évoqués par la mélodie⁸⁵.

Dans la chanson, à l'inverse, la mélodie conserve une forme d'imitation : « En imitant les inflexions de la voix [elle] exprime les plaintes les cris de douleur ou de joie⁸⁶. » Ce sera une première raison de préférer ce genre aux formes plus nobles mais trop intellectuelles.

• *La dégénérescence de la langue*

Voilà pour la musique. Mais la langue ne s'en tire pas mieux. L'époque où Rameau met la raison au cœur de l'harmonie est celle où Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, considère la langue française comme la plus exacte, la plus nette, la plus claire et donc plus propre aux sciences par sa marche didactique et réglée ; « le bon sens choisirait la langue française », obligatoire dans « les écoles de philosophie » car « notre langue sera celle de la vérité, si jamais elle revient sur la terre » ! On ne peut mieux placer une langue sous l'empire de la raison.

Dans l'esprit de Rousseau, la langue française, a l'instar de la musique, s'est corrompue et intellectualisée depuis l'état naturel d'origine. Elle en arrive à mentir (beau retournement de la langue de la vérité promise par Diderot !), ne fût-ce que par insignifiance. Nos langues « faites pour le bourdonnement des divans » ne sont plus « favorable[s] à la liberté ». Les « langues lettrées » perdent de la force en gagnant en clarté, la logique y gagne mais la langue devient « froide et monotone », et... il n'y a plus qu'à établir des académies. Quant à l'accord entre langue et musique, il n'est plus possible en français par perte de l'accent de hauteur, remplacé par un accent d'intensité. Plus aucun lien possible entre l'air et les paroles : « Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien⁸⁷. » Voilà pour la mode des timbres qui reviennent d'une chanson à l'autre – et à laquelle, rappelons-le, Rousseau a lui-même adhéré.

Pour dépasser cette opposition entre langue et musique, il faudrait, selon un raccourci abondamment cité et commenté, « faire chanter la langue et parler la musique⁸⁸ ». Mélange de parole et de symphonie, l'harmonie est le faire-valoir de la mélodie, l'accompagnement⁸⁹. Son entreprise sera donc de « réconcilier par le chant l'unité originelle de l'homme⁹⁰ », en recherchant la vérité plus que l'esthétique. Une volonté qui ne s'inscrit pas totalement dans son retour à la Nature, mais plutôt dans sa quête des origines.

Il se montre sur ce point exigeant dans les textes qu'on lui fournit. Il refuse ainsi de composer sur des paroles de la marquise de Créqui où il ne trouve « ni douceur ni chaleur ». Sa critique est longue et sévère, en particulier sur deux vers « tout à fait louches » où l'ordre grammatical est inversé. « S'il faut être clair quand on parle, il faut être lumineux quand on chante. La lenteur du chant efface les liaisons du sens, à moins qu'elles ne soient très marquées. » Pour autant, la marquise ayant semble-t-il refusé de corriger son texte, celui-ci fut mis tel quel en musique : il s'agit de la chanson n° 20 des *Consolations* (« Je l'aimois d'un amour si tendre »), où figurent tels quels les vers incriminés. Mais il se permit de réordonner les couplets boiteux, les réduisant de quatre à trois couplets, ce qu'il explique dans une autre lettre : « L'air serait plus simple, si la différence de la mesure des vers ne m'eût forcé à mettre deux couplets en un⁹¹. »

• *Les chansons italiennes*

Cette réconciliation entre paroles et musique, il va d'abord la chercher dans la musique italienne. On se rappelle son séjour à Venise de 1743-1744 : le souvenir des barcarolles va le convaincre de l'importance de mélodies simples. Elles vont l'obséder pendant une dizaine

d'années. Chez le baron de Grimm, il anime les journées en les chantant. Peut-être a-t-il composé alors les chansons italiennes qu'il copiera ou publiera par la suite. C'est l'hypothèse la plus répandue⁹². Il est certain, en tout cas, que certaines de ces chansons italiennes sont sorties de sa plume, puisqu'on les retrouve avec trois airs totalement différents ! Peut-être a-t-il entendu et noté l'un d'entre eux, mais sûrement par les trois...

On retrouve en effet certaines chansons italiennes dans trois recueils différents. Le plus ancien est le manuscrit qu'il copie pour Mme Dupin, dont il est le secrétaire entre 1745 et 1751, juste après son retour d'Italie. Conservé à la Bibliothèque nationale, il contient vingt-trois chansons sous le titre *Raccolta di Canzoni Veneziane e toscane*. Le manuscrit a été authentifié en 1812 par une note du petit-fils de Mme Dupin, René de Villeneuve.

Le deuxième, évoqué dans la première partie, est le recueil gravé et publié à ses frais en 1753 sous le titre *Canzoni da Batello* [sic !⁹³] – *Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans*. Arrêtons-nous un peu plus sur leur genèse. Tous les textes de ces chansons se retrouvent un recueil publié à Florence, chez Andrea Bonducci, en 1744, intitulé *Raccolta di varie canzonette sopra leggiardi soggetti*. Ce recueil a été publié durant le séjour de Rousseau à Venise : la probabilité qu'il s'en soit servi pour les *Canzoni da Batello* de 1753 est donc assez forte. Or, ce recueil ne contient aucune musique, ce qui plaiderait pour des compositions originales. La probabilité est faible, en effet, qu'il ait précisément entendu la musique des treize chansons qu'il lui a empruntées. Il s'agit par ailleurs de chansons *per la musica*, dit le sous-titre, des poèmes destinés à être mis en musique, mais qui ne le sont pas encore. Certains textes, d'ailleurs, apparaissent déjà dans le manuscrit copié peu avant pour Mme Dupin, mais... avec une autre musique.

Nous connaissons bien aussi le troisième recueil : c'est celui retrouvé dans ses papiers à sa mort et publié sous le titre de *Consolations des misères de ma vie*. En effet, Rousseau lui-même dit avoir perdu le recueil gravé en 1753, au cours de son déménagement à Paris en 1770⁹⁴. Dans ses *Consolations*, il fera à plusieurs reprises référence à ce « recueil gravé ». Au-dessus de la chanson « Solitario bosco » (p. 141) par exemple, il écrit : « Cette romance est aussi dans mon recueil gravé, mais j'ai fait ici un nouvel air, n'ayant pu me rappeler l'ancien. » Perdu pour lui, peut-être, mais pas pour la postérité : rien n'est jamais perdu à l'âge des bibliothèques publiques, et les *Canzoni da batello* seront retrouvées en 1916 à la bibliothèque du Conservatoire⁹⁵.

Nous voilà donc en possession de trois recueils, dans lesquels certains textes sont utilisés plusieurs fois. Trois chansons du manuscrit copié pour Mme Dupin se retrouvent avec des airs différents dans les *Canzoni da batello*. Deux de celles-ci entreront ensuite dans les *Consolations* avec des airs encore différents. Son rôle dans la composition de la musique est indéniable. Sans doute Rousseau l'a-t-il composée dans l'esprit de ce qu'il a entendu à Venise. Par ailleurs, toutes ces prétendues barcarolles ne sont pas des improvisations de gondoliers, mais des textes savants issus de la plume de poètes renommés : neuf de Paolo Rolli, trois de Métastase. Rousseau a beau les présenter comme de la musique populaire, ce sont plutôt des pastiches composés par un musicien averti sur des poèmes savants⁹⁶.

Avec le « Papillon badin », publié dans la vanité de sa jeunesse et dont il ne parlera plus par la suite, les fausses barcarolles de 1753 sont les seules chansons publiées du vivant de Rousseau... et il ne les signe pas. Cela dit beaucoup sur la conception qu'il se fait du genre. N'y voyons pas du mépris, au contraire, ses écrits théoriques accordent au philosophe musicien une place importante dans l'histoire de la chanson. Mais plutôt la conscience que ces petits morceaux sont destinés à des amis dans des circonstances précises qui leur donnent toute leur valeur. Vingt ans plus tard, il regrette de n'avoir pas conservé ces barcarolles et en reconstitue plusieurs de mémoire, preuve sans doute qu'il continuait à en chanter certaines. Comme il regrette d'avoir oublié les bergeries de sa tante. Comme il déplore avoir laissé à Wootton les trios de Chenonceaux. La chanson est liée à la nostalgie de moments disparus.

Il résiste d'ailleurs aux suggestions de ses amis de publier ses chansons : le genre étant à la mode, il aurait pu vendre correctement un recueil original, estime Toussaint-Pierre Lenieps, son ami banquier⁹⁷. Rousseau ne lui répond même pas. D'ailleurs, son cahier de chansons fut confié à son ami Dupeyrou avec tous ses autres manuscrits lorsqu'il dut fuir la Suisse en 1765 et ne fut jamais retrouvé⁹⁸. Pourquoi alors avoir publié les *Canzoni da batello*, et qui plus est anonymement ? Parce qu'elles apportent alors, croit-il, leur témoignage dans une polémique qui fait rage.

• *La querelle des bouffons*

La publication en effet n'arrive pas par hasard. En 1752-1754, Rousseau, encore inconnu, s'engage à fond dans une de ces querelles dont raffole le XVIII^e siècle sur la prééminence de plusieurs traditions. En l'occurrence, il s'agit de la « querelle des bouffons », trop rapidement évoquée tout à l'heure, entre la *tragédie lyrique* à la française et l'*opéra-bouffe* à l'italienne. Il faut prendre le terme *bouffons* dans son sens italien de l'époque. Les *Buffoni* sont une troupe itinérante qui s'est installée à Paris en 1752 et qui y fait connaître un opéra de Pergolèse, la *Serva padrona*. Belle occasion pour notre Jean-Jacques, encore inconnu, d'apparaître sur le devant de la scène. En trois ans, il va publier la partition de Pergolèse, un pamphlet sur la musique française (la *Lettre sur la musique française*, 1753), un opéra inspiré du modèle italien (*Le Devin du village*, 1752) et un recueil de barcarolles (les *Canzoni da batello*, 1753) ! Il est sur tous les fronts. Les *Canzoni*, comme le *Devin*, illustrent sa conception de la musique italienne ou inspirée des théoriciens italiens. Si les fausses barcarolles sont publiées anonymement, suggère Dominique Muller, c'est parce qu'il est important pour lui de donner un exemple de chansons prétendument originales (et non de parodies) en même temps qu'un exemple de ce que l'on peut faire en français, avec *Le devin du village*.

L'avertissement de ce recueil lui confère une incontestable vocation pédagogique, avec une ironie ouvertement polémique : « Ces petites chansons ont été composées pour les personnes qui, quoique françaises, ayans pris du goût pour la musique, voudroient en saisir le caractère et apprendre à chanter. On a tâché de rassembler les tours de chant les plus propres à marquer ce caractère et à rendre le stile sensible et l'expression facile. Il s'agit d'abord d'aller en mesure et de ne pas crier. Le reste viendra avec le goût naturel et les leçons d'un maître. » « Quoique françaises » : il va donc de soi qu'un Français ne peut avoir aucun goût pour la musique ? Une « expression facile » ? Ce retour à la simplicité serait bien compliqué pour lui ? « Ne pas crier » ? On n'est pas sur une grande scène...

Laissons la polémique. Le fond du problème est ailleurs et concerne l'adéquation entre paroles et musique. En quoi la langue italienne serait-elle plus appropriée pour retrouver la mélodie primitive, comme il le proclame longuement dans sa *Lettre sur la musique française*⁹⁹ ? Il y a d'abord les paroles « naturelles » que les gondoliers savent donner aux barcarolles : « Les paroles de ces chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent¹⁰⁰. » Contrairement à d'Alembert, il croit en effet impossible de « débiter le récitatif français à l'italienne¹⁰¹ ». Nous l'avons vu : dans sa conception, langue et musique étaient à l'origine étroitement associée. La langue grecque antique lui semblait en cela la plus musicale, mais l'écart entre langue et musique s'est creusé au cours des siècles. Or en italien, croit-il, « la parole s'éloigne moins du chant ».

• *Les trois accents*

Il s'agit d'une question d'accent, au sens propre, linguistique du terme : « Toute modification de la voix parlante », définit Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*. Il distingue trois accents : l'**accent grammatical**, qui se manifeste par la hauteur ou la quantité

des syllabes (dans les langues anciennes, grec et latin) ; **l'accent logique**, qui concerne l'ordonnance des propositions ; **l'accent oratoire**, obtenu par l'inflexion des voix. Examinons-les tous les trois.

1) Sous l'influence germanique, **l'accent grammatical** est devenu un accent d'intensité en français. Il serait donc vain de vouloir retrouver par là l'accord entre musique et paroles, la hauteur des notes ne pouvant plus coïncider avec la mélodie de la langue. Mais Rousseau n'y renonce pas pour autant. La musique étant aussi une question de rythme, il est possible de faire coïncider les temps forts de la partition avec les accents toniques des mots. C'est alors un souci tout à fait nouveau. Dans les « ponts-neufs », qui reprennent un air à la mode avec de nouvelles paroles, on ne se préoccupe pas de la structure interne des vers. Et même dans une « chanson nouvelle », dont la musique est composée spécialement pour un poème, les différents couplets ne peuvent avoir la même scansion, la même répartition des temps forts et faibles.

Sur le premier point, nous avons vu qu'il mettait son point d'honneur à choisir parmi les airs à la mode ceux qui conviennent le mieux aux paroles, quitte à les « ajuster¹⁰² ». Sur le second, il faut bien reconnaître que Rousseau est comme tous les autres compositeurs : sa musique est composée sur le premier couplet, les suivants auront du mal à s'y conformer. Un exemple parmi d'autres. Dans les *Consolations*, il met deux fois en musique la romance de Roger dans une nouvelle de Louis d'Ussieux, *Roger et Victor de Sabran* (1774). Dans la seconde version (p. 62), le premier mot, « L'amour », est particulièrement mis en valeur par une blanche qui allonge fortement la deuxième syllabe et suspend le vers sur un mot chargé d'émotion. L'effet est frappant, sans doute, mais dans les couplets suivants, la seconde syllabe tombe sur un temps faible (« Bien se voit que de ma vie », « Ah ! si vous pouviez m'entendre »). est-ce à dire que l'accord entre vers et musique ne lui importe plus ?

Peut-être pas. Dans le même recueil, une romance anglaise de Mallet, traduite par son ami Delaire, « Edwin et Emma », pose le même problème. Qu'à cela ne tienne : il allonge ou raccourcit des notes pour que le temps fort corresponde à un accent tonique lorsqu'il ne se situe pas sur la même syllabe dans des couplets différents. Et il note sur ces passages : « Exemples de la manière de combiner la note sur les paroles, quand les couplets ne sont pas scandés uniformément », preuve qu'il ne s'agit pas pour lui d'un cas particulier, mais d'une recherche digne d'être érigée en « exemple ». Cette recherche a-t-elle été systématique ? Impossible à dire, mais l'intention était bien là et répond à une préoccupation que je n'ai pas rencontrée ailleurs à cette époque.

2) Le deuxième accent envisagé par Rousseau est **l'accent logique**, qui concerne « l'ordonnance des propositions ». Ici aussi, c'est un des rares musiciens à se montrer exigeant sur une syntaxe naturelle qui ne bouleverse pas l'ordre des mots. Il refuse par exemple de composer sur des paroles de la marquise de Créqui qui pêche sur ce point. J'ai cité plus haut des extraits de la lettre : elle mérite d'être citée ici dans son intégralité :

« Je vous remercie, Madame, de la chanson que vous avez eu la bonté de m'envoyer, et je vous demande pardon de ne l'avoir pas trouvée, à ma propre lecture, aussi jolie que quand vous nous la lisiez. La versification m'en paraît contrainte ; je n'y trouve ni douceur ni chaleur. Le pénultième couplet est le seul où je trouve du naturel et du sentiment. Dans le premier couplet, le premier vers est gâté par le second ; les deux premiers vers du quatrième couplet sont tout à fait louches ; il fallait dire *si l'on ne parle d'elle à tout moment, on parle une langue qui m'est étrangère*. S'il faut être clair quand on parle, il faut être lumineux quand on chante. La lenteur du chant efface les liaisons du sens, à moins qu'elles ne soient très marquées. Je ne renonce pourtant pas à faire l'air que vous désirez, mais, Madame, je voudrais que vous eussiez la bonté de faire faire quelques corrections aux paroles, car pour moi cela m'est impossible ; et même si vous ne trouvez pas mes observations justes, je les abandonne, et ferai l'air sur la chanson telle qu'elle est. Ordonnez, j'obéirai¹⁰³. »

La marquise cependant refuse de changer ses vers (ou ceux qu'on lui a fournis). Force est de les mettre tels quels en musique. Le passage incriminé apparaît bien sous sa forme contestée : « On parle une langue étrangère / Si l'on n'en parle à tout moment » (chanson n° 20, p. 42). Mais la marquise doit s'en mordre les doigts : elle ne parvient pas à déchiffrer l'air composé par Rousseau, et celui-ci est obligé de se rendre chez elle pour l'y aider ! Cela ressort de la lettre suivante : « L'air serait plus simple, si la différence de la mesure des vers ne m'eût forcé à mettre deux couplets en un », explique-t-il. S'il a donc cédé sur un vers, il a remanié la suite ! Cette sensibilité à « l'ordonnance des proposition » peut, me semble-t-il, correspondre à l'accent logique qu'il évoque dans le *Dictionnaire de la musique*.

3) Troisième et dernier accent, l'**accent oratoire**, qui concerne l'inflexion des voix. J'en prendrai pour exemple un air du musicien napolitain Lionardo Oronzo Salvatore de Léo (1694-1744), *Vado a morir*, qu'il utilise dans la *Nouvelle Héloïse*. Rappelez-vous : en accompagnant au clavecin la cousine de Julie, Claire, Saint-Preux se permet un discret baiser sur la main de la chanteuse, au moment le plus pathétique¹⁰⁴. Il a senti qu'il ne serait pas repoussé, car l'accent peut parler plus vrai que la musique et les paroles et trahir le chanteur. L'accent est imposé par la Nature, gage de sincérité. On se rappelle alors qu'au début du roman, Julie hésitait à chanter ce même air devant sa mère ! La raison ? Il y a dans les premières paroles un *ben moi* « dangereux à dire sous les yeux d'une mère quand le cœur est de la partie¹⁰⁵ ». Plus sage que sa cousine, Julie évite le passage qui aurait trahi sa passion.

L'accent dépend bien sûr de l'art du chanteur, mais aussi du compositeur, qui, en l'occurrence, introduit sur ce *ben mio* un accord diminué¹⁰⁶. Au chanteur de profiter, ou non, de cet effet. Mais si la Nature parle directement, les sentiments de Julie pourraient être perçus par sa mère... comme ils seront perçus, quelques lettres plus loin, par le claveciniste qui en profite pour baiser la main de la cantatrice.

Il n'est pas sans intérêt de constater que c'est un air italien qui lui sert de référence pour parler de cet accent. Le même terme lui sert en effet à qualifier les barcarolles des gondoliers : « ils ont tant de mélodie et un accent si agréable » que tous les Italiens se piquent de les imiter. Pourtant, il s'agit d'un phénomène plus large, qu'il voudrait retrouver en français. « Que l'accent du sentiment anime les chants les plus simples, ils seront intéressants. Au contraire, une mélodie qui ne parle point chante toujours mal, et la seule harmonie n'a jamais rien su dire au cœur¹⁰⁷ ». Sans doute est-ce dans cette perspective qu'il faut comprendre son intérêt pour les chansons populaires, moins sophistiquées.

• *La chanson : l'art par excellence*

Cet apurement progressif vers la simplicité suprême, celle de l'*Air de trois notes*, le fait fuir l'harmonie et rechercher l'accent du sentiment, qui guide ses propres compositions, réunies dans les *Consolations* publiées après sa mort. Ces « consolations » sont donc bien mal nommées : il ne s'agit pas de délassement, de consolation de disgrâces, mais presque d'un résumé de « toute l'existence musicale de Jean-Jacques Rousseau », une « sorte de testament musical » où il confirme « des idées qui avaient été siennes pendant toute sa vie », où il s'inscrit comme « monodiste » en face de l'harmoniste Rameau ou le polyphoniste Bach. « Et en effet, l'œuvre est d'accord avec le principe¹⁰⁸ ».

Il veut même introduire un nouveau signe en musique, qui apparaît dans ses *Consolations* : un « s », qui signifie « simplicité », pour inviter les interprètes à ne pas improviser des fioritures sur les notes longues ! Il demande également en tête du manuscrit de ne pas ajouter de « remplissage » lorsqu'il ne note pas d'accompagnement. Ces consignes hélas ne sont jamais suivies. Le « s » ne figure pas toujours aux endroits voulus par Rousseau dans

l'édition des *Consolations*, et les interprètes de ses chansons ajoutent volontiers une instrumentation à la mélodie.

Il faut se rappeler que pour Rousseau, la mélodie est née du langage, issue des accents de hauteur que connaissaient les langues antiques. La musique, « au lieu d'être un art particulier fut une des parties de la grammaire » ose-t-il même dans *L'origine de la mélodie*. La chanson devient presque l'art par excellence, « une suite naturelle de celui de la parole », écrit-il dans l'*Encyclopédie*, bien antérieure à l'écriture « car partout où l'on parle, on chante ». Les premières lois furent chantées, nous dit-il, puisque le nom qui les désigne en grec, *nomos*, signifie aussi « chanson », de même que l'histoire ou les louanges des dieux.

Mais l'évolution de la langue, qui oublie l'accent de hauteur, et de la musique, qui préfère l'harmonie à la mélodie, ont conduit les Français à composer des chansons pleines de grâce et de finesse, où l'esprit et la satire l'emportent sur le sentiment et la volupté. On retrouve ici ses préventions contre les chansons les plus prisées de son temps, les vaudevilles satiriques qu'il a pu connaître à Gênes chez Monsieur de Jonville et qu'il « proscriit de la bouche des gens de bien » ! Il annonce, ou accompagne, le passage du vaudeville à la romance qui apparaît de son temps et triomphera à l'époque romantique.

Si la musique de Jean-Jacques est regardée avec quelque condescendance par les musicologues, Belinda Cannone considère que la chanson « lui convenait particulièrement et [que] c'est sans doute celle où il fut le meilleur et le plus assidu¹⁰⁹ ».

En fin de compte, c'est la langue qui porte la musique et son oreille est implacable, y compris dans la prose et c'est une grande leçon pour tous les écrivains. Ainsi, son éditeur, Marc-Michel Rey, qui avait ajouté une « s » à un texte en prose, et remplacé l'archaïsme « accueillirai » par le plus correct « accueillerai », se voit-il vertement repris : « On suivra exactement mon manuscrit, l'orthographe, la ponctuation, même les fautes, sans se mêler d'y rien corriger. » Ici encore, il est question d'accent, pour défendre la forme « accueillirai » : il estime que « la pénultième syllabe de ce mot doit être appuyée par un accent, et qu'un *e* muet n'en saurait comporter. Changez donc ce *e* en *i*. Cette faute est si choquante à la place où elle est, que si malheureusement la préface était déjà tirée, il faudrait absolument un carton pour rétablir ce mot. » On ne fait pas mieux respecter un droit moral qui n'a pas encore été inventé !

Quant au passage « C'est un discours de femme ou de jeune-homme », il fait l'objet d'une petite dissertation sur l'harmonie : « *femmes* je n'avais point mis cette *s*, ôtez-la ; vous me direz qu'elle est fort indifférente, et vous avez raison quant au sens ; mais outre que le singulier est plus élégant, ce pluriel ajoute dans la phrase une syllabe qui en gêne absolument l'harmonie, et l'harmonie me paraît d'une si grande importance en fait de style que je la mets immédiatement après la clarté, même avant la correction¹¹⁰. » L'*s*, effectivement, empêche l'élision du *e* muet devant une voyelle (« femme ou ») et ajoute une syllabe à la phrase. La musique de la phrase, l'harmonie, en serait changée.

Il faut alors se rappeler le chapitre XII de l'*Origine de la musique* : « Une langue qui n'a que des articulations et des voix n'a donc que la moitié de sa richesse ; elle rend des idées, il est vrai, mais pour rendre des sentiments des images, il lui faut encore un rythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie : voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre. » Le mérite de Rousseau est d'avoir tenté de l'y réintroduire.

• la notation rousseauiste et la chanson

Un aspect particulier de la chanson dans l'œuvre et la réflexion de Jean-Jacques Rousseau concerne son rêve d'une simplification de la notation musicale. On sait qu'il a proposé très jeune, à vingt-neuf ans, un système de notation qu'il croyait révolutionnaire à l'Académie des Sciences (1741)¹¹¹. Celui-ci, nous y reviendrons, a été sévèrement jugé, en particulier parce qu'il n'était pas aussi inédit que Rousseau le croyait.

Intéressons-nous d'abord aux raisons qui l'ont poussé à entreprendre cette démarche, car elles sont en lien avec sa conception de la chanson. Ses premiers contacts avec la musique se sont faits par les chansons. Celles de sa tante Suson, d'abord, qui se limitèrent à la tradition orale de chansons populaires ; celles de madame de Warens, qui « chantait passablement » et lui donna quelques leçons de chant qui ne lui « apprirent pas le quart des signes de la musique » (1728) ; celles du séminaire (1729), où il fallut apprendre les chants liturgiques. Mais la passion qu'elle éveille en lui l'engage à s'y exercer de lui-même en étudiant les cantates de Clérambault, le maître du genre, qui vient de publier, en 1726, son sixième recueil. De retour chez sa protectrice, celle-ci entreprend de développer son talent, mais se heurte à une indolence qui le met « hors d'état de rien apprendre, pas même la musique ». La bonne volonté y est, prétend-il dans ses *Confessions*, et l'assiduité, mais il se trouve distrait et rêveur.

Sa rencontre avec un musicien aventurier, Venture de Villeneuve, est alors décisive (1730). Celui-ci accepte dès son arrivée de chanter à la cathédrale et refuse la partition qu'on lui propose, ce qui porte à croire qu'il ne connaît pas la musique. Il n'en faut pas plus pour que le jeune Rousseau s'imagine pouvoir enseigner la musique sans l'avoir apprise, ce qu'il entreprend à Lausanne peu après. « Je me mis en tête de faire à Lausanne le petit Venture, d'enseigner la musique, que je ne savais pas, et de me dire de Paris, où je n'avais jamais été », avoue-t-il. Il a alors à peine dix-huit ans.

Point commun à toutes ces anecdotes : dans les années de formation, la notation musicale, et plus encore l'harmonie et le contrepoint, ont été ressentis comme des obstacles à sa passion impatiente pour la musique, et en particulier pour ce qu'il considérait comme son expression la plus naturelle, le chant. C'est ce qu'il exprimera trente ans plus tard dans l'*Émile* (1762), où il se plaint que l'on ait « rendu fort ennuyeux aux jeunes personnes » l'exercice de cet art. « Je n'imagine rien de plus ridicule que de voir un vieux maître à danser ou à chanter aborder d'un air refrigné de jeunes personnes qui ne cherchent qu'à rire, et prendre pour leur enseigner sa frivole science un ton plus pédantesque et plus magistral que s'il s'agissait de leur catéchisme. Est-ce, par exemple, que l'art de chanter tient à la musique écrite ? ne saurait-on rendre sa voix flexible et juste, apprendre à chanter avec goût, même à s'accompagner, sans connaître une seule note¹¹² ? »

La simplification de la notation musicale est d'abord pour lui une facilité qui permet d'aborder plus plaisamment un art qui doit s'adresser à la passion plutôt qu'à l'érudition. Mais c'est aussi une entreprise démocratique, qui met la musique à portée de tous. La complexité de la musique sert une caste fermée : « Ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile à d'autres ? », s'interroge Rousseau dans l'article « Note » de l'*Encyclopédie*. Il en va de même pour la chasse aux « agréments », ces ornements (trilles, appoggiatures...) qui reposent sur des « tours de gosier » précieusement conservés par les maîtres à chanter et qui, souvent, ne se notent pas. La musique sérieuse reste un art de la belle société. Cela ne peut lui convenir.

Ajoutons que les partitions, gravées, sont alors fort chères et qu'un système plus simple permettrait de les rendre plus accessibles. Les caractères musicaux mobiles, qui permettraient de démocratiser la musique écrite, sont alors un privilège de la dynastie Ballard, imprimeurs du Roi. Cet aspect financier est aussi pris en compte par Rousseau : il est pratique « d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre¹¹³ ». Sans entrer dans les détails, qui dépassent cet exposé, rappelons que le système de notation rousseauiste se limite quasiment à des chiffres et des signes de ponctuation, qui peuvent donc être composés avec des caractères courants et mobiles et s'intégrer même au texte.

L'autre aspect qui rapproche ces recherches de la philosophie de Rousseau est la justification qu'il en donne par le respect des lois de la Nature. « On se convaincra que l'usage

de mes signes n'est qu'une expression très fidèle et très exacte des opérations de la nature », affirme-t-il péremptoirement¹¹⁴. Il parle ailleurs de « la méthode que la nature m'a indiquée¹¹⁵ ». À l'inverse, la musique moderne, sur bien des points, lui semble contraire à l'enseignement de la Nature¹¹⁶. Il intègre ainsi son tout premier livre publié à une démarche qui traverse l'ensemble de son œuvre. L'argument est parfaitement conforme à la pensée rousseauiste, mais un peu spécieux. Les chiffres ne sont pas plus naturels que les notes, et la ligne mélodique, qui monte et qui descend sur une partition classique, peut aussi sembler plus naturelle sur une portée à cinq lignes.

Il a effectivement présenté son « Projet concernant de nouveaux signes pour la musique » à l'Académie royale des Sciences le 22 août 1742. Celle-ci lit son rapport le 5 septembre¹¹⁷. Les trois commissaires, un mathématicien, un chimiste et un astronome, ne sont pas tendres¹¹⁸. Ils reprochent essentiellement à ce système de n'être pas original, puisqu'une notation chiffrée a déjà été proposée par le Père Souhaitty en 1677. Rousseau en sera mortifié. Toute sa vie, il récusé les accusations de plagiat qui lui sont faites. Ce qui nous intéresse davantage pour notre sujet, c'est que les rapporteurs jugent la notation de Rousseau impraticable pour les instruments musicaux. « A l'égard de l'utilité dont elle peut être dans la Musique, nous croyons que les personnes qui chantent pourroient aisément s'en accommoder », précisent-ils. « Mais à l'égard de la Musique Instrumentale, la méthode se trouve dans des circonstances bien différentes, elle s'éloigne absolument de l'esprit de celle qui est en usage¹¹⁹. » Ici, nous dressons l'oreille : la notation rousseauiste serait-elle plus adaptée au chant ?

Rousseau lui-même le reconnaît dans le *Dictionnaire de la musique* paru en 1768 : « La première manière de *Noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes Partitions etc. La seconde avec des points est propre aux Musiques plus simples et aux petits Airs » Bien sûr, il ajoute aussitôt que « rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre » et signale que « l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouvé *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage¹²⁰. » Ce qui est exact. Mais dans l'analyse des trois commissaires comme de son propre jugement, la notation chiffrée est surtout destinée à la musique chantée. L'avenir confirmera cette opinion.

Rousseau a défendu toute sa vie sa méthode, dans la *Dissertation* de 1742, dans l'article « note » qu'il publie dans l'*Encyclopédie*, dans le *Dictionnaire de la musique* qu'il publie en 1768... Et pourtant, dans sa propre production, il ne l'utilisera jamais. En tentant de l'améliorer, il n'aboutit souvent qu'à la compliquer. Ainsi l'idée de noter les chansons en boustrophédon, une ligne sur deux se lisant de gauche à droite, la suivante de droite à gauche, peut-elle sembler plus rapide à la lecture, mais demande une vraie gymnastique mentale.

Si cette notation ne s'est pas imposée de son vivant, elle a continué son chemin et a connu, au XIX^e siècle, un certain succès dans les milieux fouriéristes grâce à l'adaptation entreprise par Pierre Galin et popularisée par Émile Chevé et sa femme Nanine Paris. Le but pour ces auteurs est clairement de démocratiser l'art musical : « Il s'agit pour nous de *vulgariser complètement la musique*, comme moyen puissant de moralisation pour le pauvre, et même aussi pour les classes moins malheureuses¹²¹. »

La transposition d'un air simple, « Au clair de la lune, » dans les notations de Rousseau et de Galin-Paris-Chevé, montre bien l'inspiration commune et les innovations de la seconde : le changement d'octaves, qui se faisait chez Rousseau par la position d'un chiffre par rapport à une ligne, s'effectue chez ses trois suiveurs par des points au-dessus ou en dessous de la note concernée ; les temps d'une mesure sont indiqués par une virgule chez Rousseau, par une barre au-dessus des notes chez ses successeurs. Ainsi modifiée, la méthode Galin-Paris-Chevé s'est largement diffusée. Sa première exposition est parue en 1838 sous le titre *Méthode élémentaire générale de musique* et a par la suite été republiée sous le titre *Méthode élémentaire*

de musique vocale. Elle s'adresse à des profanes qui n'ont appris à jouer d'aucun instrument et est portée par la cantatrice Nanine Paris. Elle est encore enseignée en Chine et utilisée dans les chorales d'amateurs.

Elle est surtout, sinon exclusivement, consacrée à la musique vocale. Une des premières idées de Galin fut ainsi de transcrire en notation chiffrée la *Clé du Caveau*, qui donne le timbre d'une multitude de chansons de l'époque classique et du XIX^e siècle. Près de deux mille timbres de chansons sont ainsi transcrites, la notation permettant une recherche facile des airs.

Cette musique Chiffree, tirée des papiers de la succession du Marquis de Lamoignon qui donna l'hospitalité à J. F. Rodolphe à Comenouville où il mourut. Donnée par le fils du Marquis de Lamoignon petit fils du Marquis à Monsieur Touchy notaire comme d'usage d'amitié. Paris le 8 octobre 1849. J. F. Rodolphe

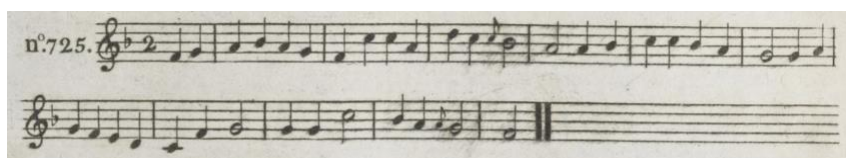
D
 Grace à tant de tromperies Grace à tes coquetteries Dinec je respire enfin Dir.
 2^e 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053 1054 1055 1056 1057 1058 1059 1060 1061 1062 1063 1064 1065 1066 1067 1068 1069 1070 1071 1072 1073 1074 1075 1076 1077 1078 1079 1080 1081 1082 1083 1084 1085 1086 1087 1088 1089 1090 1091 1092 1093 1094 1095 1096 1097 1098 1099 1100 1101 1102 1103 1104 1105 1106 1107 1108 1109 1110 1111 1112 1113 1114 1115 1116 1117 1118 1119 1120 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128 1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142 1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151 1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160 1161 1162 1163 1164 1165 1166 1167 1168 1169 1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178 1179 1180 1181 1182 1183 1184 1185 1186 1187 1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196 1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214 1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223 1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232 1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241 1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268 1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277 1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286 1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295 1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304 1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313 1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322 1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331 1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340 1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358 1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367 1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376 1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394 1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403 1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412 1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430 1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439 1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448 1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502 1503 1504 1505 1506 1507 1508 1509 1510 1511 1512 1513 1514 1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 261

Troisième partie : Les chansons sur Rousseau

Rousseau, comme tous les personnages de son temps, a bien sûr été chansonné de son vivant. Non seulement il n'en prenait pas ombrage, mais il semble y avoir vu un excellent moyen de promotion publicitaire. Il a repris le procédé au philosophe anglais David Hume, qui, nous apprend-il, avait corrigé lui-même les épreuves d'un livre écrit contre lui : « Cette conduite était dans mon tour d'esprit, approuve Rousseau. C'est ainsi que j'avais débité des copies à six sols pièce, d'une chanson qu'on avait faite contre moi¹²². »

• Polémiques et épigrammes

De ces épigrammes chantées qui faisaient les délices de la cour et des salons, je n'en ai retrouvée qu'une le concernant. Elle est due à Alexis Piron et rappelle le rôle de Rousseau dans la querelle des Bouffons, où il avait pris le parti de la musique italienne contre la musique française. Elle se chante sur un timbre alors très connu, « Des fraises, des fraises, des fraises » :



Nos *Lullis* & nos *Rameaux*
Sont des esprits opaques,
Des ignorans & des sots :
Ainsi l'a dit, en deux mots,
Jean-Jacques, Jean-Jacques, Jean-Jacques.

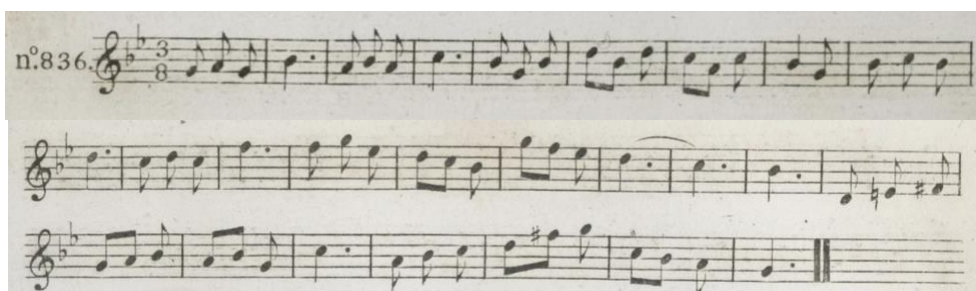
De notre *Hélicon* les eaux
Ne sont que des cloaques :
Nos *Cignes*, que des *Crapaux*,
Ainsi l'atteste en deux mots
Jean-Jacques, Jean-Jacques, Jean-Jacques.

Aux beaux Arts, bien à crédit,
Peuple François tu vaques ;
Tout succès t'en interdit :
En deux mots ainsi l'a dit
Jean-Jacques, Jean-Jacques, Jean-Jacques

Des deux *Rousseaux*, dont jamais
L'un n'aura fait ses *Pâques*,
Le plus fameux, désormais
N'est plus *Jean-Baptiste*, mais
*Jean-Jacques, Jean-Jacques, Jean-Jacques*¹²³.

Ce dernier couplet en tout cas aura été prophétique : Jean-Baptiste Rousseau, considéré de son temps comme un des grands poètes lyriques du XVIII^e siècle, ne tarda pas à être effacé par son homonyme.

l'auteur et ses lecteurs. Le vouvoiement est une forme de froideur qui « effarouche les Amours », quand le tutoiement les ramène par le souverain sentiment :



« De Jean Jacques prenons le ton,
Et ne parlons que son langage ;
Que “Vous” ne soit plus de saison,
D’un Couple heureux soyons l’image,
“Vous” effarouche les amours,
Et “Toi” les ramène toujours. »

La comtesse Fanny de Beauharnais (1737-1813), femme de lettres tenant un salon à la mode, écrit pour sa part une tendre « romance faite à Ermenonville sur le tombeau de Jean-Jacques Rousseau ». Elle prend à témoin les « mères désolées » de tout ce qu’elles doivent à « l’ami des mœurs », qui leur apprend l’usage de leurs pouvoirs. La comtesse, tante de la plus célèbre Joséphine de Beauharnais, est aujourd’hui considérée comme une égérie de la libération des femmes. Elle avait conquis une certaine autonomie en obtenant une rente de son mari, dont elle était séparée.

« Sur cette tombe solitaire,
Coulez mes pleurs !
Hélas ! il n’est plus sur la terre,
L’ami des mœurs !
Vous qui n’aimez que l’imposture,
Fuyez ces lieux ;
Le sentiment et la nature
Furent ses Dieux¹²⁶. »

Le portrait que l’on dresse de Rousseau dans les chansons à la mode est alors celui d’un homme simple et juste, sensible, proche de la Nature, et ami de la vérité. Sa pauvreté est le gage de son indépendance. Villemain d’Abancourt regrette ainsi « Le tems passé » dans une « chanson d’un bon vieillard » qu’il publie en 1785, à quarante ans, sept ans après la mort du philosophe :

« J’ai vu le mérite oublié
N’avoir pas même de chaumière ;
J’ai vu Rousseau marcher à pié,
Et des histrions en litière.
Combien de fois n’ai-je pas vu
L’intrigue écraser la vertu¹²⁷ ? »

S'il faut en croire une romance alors répandue, « Le petit ménage de Jean-Jacques Rousseau », sa femme concourt à cet esprit d'économie domestique et ne lui sert pas de Falerne, le célèbre vin romain, mais une chopine de vin de taverne, soir et matin !

« La Fortune et ses largesses
Satisfont peu mes désirs,
À la place des richesses,
J'en ai reçu les plaisirs
Vraiment délectables,
Bien plus précieux que l'or
Ma compagne est agréable,
Oui, ma femme est un trésor¹²⁸. »

• *la Révolution et les hymnes*

Les chansons consacrées à Rousseau explosent brusquement à la Révolution, dont il est alors considéré comme un promoteur, et en particulier après sa panthéonisation. La somme monumentale, et sans doute exhaustive, que consacre Constant Pierre aux hymnes et chansons révolutionnaires, en dénombre vingt et une¹²⁹. C'est autant que pour Robespierre, bien moins sans doute que pour Marat (65), mais bien plus que pour Voltaire (9). Ce n'est qu'une petite partie de ce qui a été écrit, si l'on considère que chaque section, dans le plus petit village, se devait d'inaugurer par une chanson le buste de Rousseau. Ainsi en va-t-il à Bellevue-les-Bains, en Saône-et-Loire, ou à Avre-Libre (ci-devant Roye), dans la Somme. Bien sûr, les chansons pouvaient servir à plusieurs reprises. Ainsi, l'*Hymne en l'honneur de J.-J. Rousseau*, du citoyen Perrin, a été imprimé à 12.000 exemplaires pour être distribué aux 48 sections à l'occasion de sa panthéonisation. D'autres étaient de vrais monuments musicaux, comme l'*Hymne à J.-J. Rousseau*, de Chénier et Gossec, chanté au Panthéon le 20 vendémiaire an III, avec solo, orchestre, chœur des vieillards et des mères de famille.

De grands poètes ou chansonniers, comme Chénier, le chevalier de Piis, ou Desaugiers, s'y sont frottés, mais beaucoup sont anonymes ou signés de citoyens ordinaires, comme Simien, aide de camp dans l'armée des Alpes. On ne recule pas devant la pompe et les poncifs, comme Chénier, dont le refrain est repris en chœur au Panthéon :

« Ô, Rousseau, modèle des sages,
Bienfaiteur de l'humanité,
D'un peuple fier et libre accepte les hommages
Et du fond du tombeau soutiens l'Égalité. »

Certains rendent un hommage plus subtil au musicien Rousseau, comme Désorgues, qui reprend en ritournelle l'air de trois notes dont nous avons parlé, témoignant ainsi de sa popularité. Si le chevalier de Piis invite à la simplicité – « Jean-Jacques a toujours rejeté / Cet encens qui porte à la tête », il n'en sacrifie pas moins à la grandiloquence du temps : « Le Panthéon s'ouvre..... il attend / Le phénix des âmes sensibles ». Il faut dire que les hymnes sont entonnés dans des occasions solennelles, entrée au Panthéon, inauguration de bustes ou du temple de la Raison, hommages sur le tombeau de Jean-Jacques, ou sur les ruines de la Bastille.

Piis et Barré, les grands vaudevillistes de l'époque, consacrent même un opéra comique en trois actes à *La vallée de Montmorency ou Jean-Jacques Rousseau dans son hermitage*, représenté sur le Théâtre du Vaudeville le 23 Prairial de an 6 (11 juin 1798)¹³⁰. Le philosophe convainc une mère catholique à donner sa fille à un gendre protestant. Il apparaît

dans tous ses clichés, montant sur les planches en herborisant et louant un repas de fruits et de laitage pris sous l'ombrage...

• *la faute à Rousseau...*

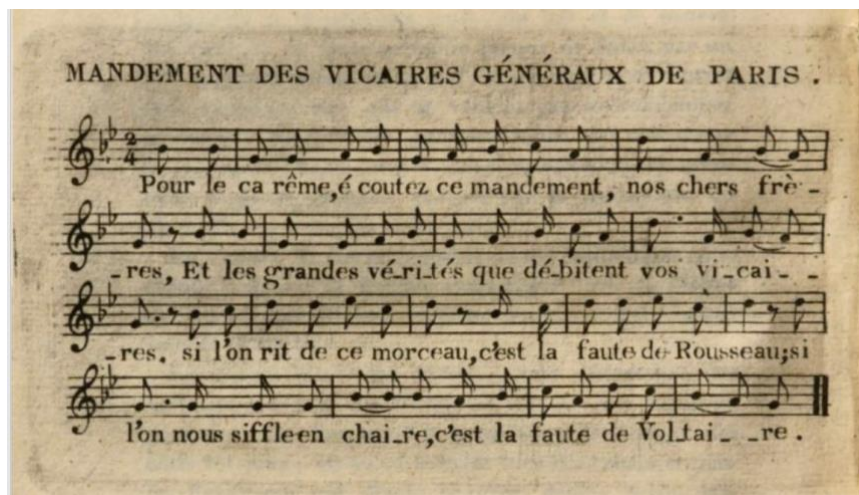
La Restauration a marqué l'histoire de la chanson française et de Rousseau par une chanson aussitôt célèbre, attribuant tous les crimes de l'histoire à Voltaire et Rousseau. Le refrain « C'est la faute à Voltaire, C'est la faute à Rousseau », a nourri des dizaines de couplets et bien des musiques... Les noms de Balzac et de Victor Hugo sont restés attachés à la chanson désormais de Gavroche, popularisée par la comédie musicale de Robert Hossein.

Son origine est complexe et entourée de légendes. Larousse invente pour l'expliquer l'anecdote d'un prédicateur qui avait rebaptisé Voltaire son bonnet carré et Rousseau sa tabatière. Les deux philosophes furent condamnés à écouter sans l'interrompre un sermon sur la grâce, le libre arbitre et les peines éternelles. L'habitude s'est prise d'incriminer Voltaire et Rousseau de tous les bouleversements nés de la révolution. Louis Huard met en cause les prédicateurs ambulants de la Restauration¹³¹, ce qui est plus proche de la vérité.

L'étincelle qui met le feu aux poudres est en fait allumée par Théodore Desoër, un des grands éditeurs belges, né à Liège en 1781, installé à Paris, où il meurt en 1823, issu d'une grande famille d'éditeurs-libraires qui publie depuis 1764 la *Gazette de Liège*. En 1817, en effet, il propose en souscription, à Paris et à Liège, les œuvres complètes de Voltaire, en douze volumes. Aussitôt, les vicaires généraux de Paris, à l'occasion du carême, fulminent un mandement destiné à être affiché dans les églises, lu au prône des messes paroissiales, dans les séminaires, les communautés religieuses, les collèges, etc. « De quel front, avec quelle audace, les nouveaux éditeurs viennent-ils maintenant afficher, jusqu'aux portes du palais du Roi, le projet de propager, plus que jamais, des ouvrages qui ont fait le malheur de sa famille et de son peuple ? » Voltaire et Rousseau sont nommés et mis dans la balance d'une tradition de dix-huit siècles, mais ne sont pas tenus responsables de tous les maux de la terre depuis l'origine. En revanche, le mandement dresse une longue liste des bienfaits historiques de l'Église et demande ce que nos deux philosophes peuvent apporter dans leur plateau de la balance. Ils n'ont à leur actif, disent les vicaires, que la destruction de tout l'édifice religieux¹³².

La tentation était grande, pour les pamphlétaires, d'élargir leur action ravageuse à tous les malheurs de l'humanité depuis le péché originel. C'était souligner que le monde ne les avait pas attendus pour connaître le mal et donc, incidemment, rappeler que l'Église, elle, y avait bien contribué ! Les bûchers de Torquemada, la Saint-Barthélemy, la révocation de l'édit de Nantes sont ainsi attribués ironiquement à Voltaire et Rousseau par un chansonnier genevois, Jean-François Chaponnière, fondateur du Cercle des amis de Jean-Jacques¹³³. Son manuscrit est encore conservé à la Bibliothèque de Genève, mais il doit dater des environs de 1830, époque où sont édités les *Poésies genevoises* de Chaponnière¹³⁴. L'avait-il chanté auparavant ? Impossible de l'affirmer.

Attesté bien antérieurement, en revanche, une chanson de Béranger obtient un succès immédiat. Datée de mars 1817, un mois à peine après le mandement des vicaires généraux, la chanson est immédiatement publiée anonymement en avril dans un journal bruxellois édité par Weissenbruch, imprimeur du roi¹³⁵. Cette publication témoigne du succès de la chanson, qui « a mis tous les salons de Paris en goguettes », dit l'éditeur, et dont le refrain « a fait fortune jusque dans les échoppes ». La chanson compte vingt couplets parfois fort osés, mais le plus leste semble avoir été dès le départ censuré. Il paraît, sans doute vers la même époque, dans une autre revue belge, *Le Vigilant*, qui se vend sur abonnement et qui ambitionne de réunir « les observations judicieuses qui ont paru dans les divers journaux » contre la loi belge de censure du 25 septembre 1816, « ainsi que les morceaux qu'ils publieront par la suite ». Nous lui devons aussi la publication de la musique¹³⁶.



À Bruxelles toujours, et toujours en 1817, le *Nain Jauniana*, regroupant des anecdotes tirées du *Nain jaune* parisien et du *Nain jaune réfugié* de Bruxelles, reprend également la chanson de Béranger¹³⁷. Elle circule aussi manuscrite. Un ouvrier, nous assure *Le Vigilant*, a été traduit devant le tribunal correctionnel pour l'avoir chantée, mais « le fait ne parut pas constant » et il est acquitté. Il n'en reste pas moins que le tribunal décide que la chanson est criminelle, séditieuse, contraire aux mœurs, à la religion, au respect dû à des personnes revêtues d'un grand caractère, et qu'elle devait être supprimée.

Béranger l'intégra par la suite dans l'édition de ses chansons, mais avec beaucoup de prudence. Elle apparaît dans l'édition bruxelloise de De Mat fils et Rémy en 1826, qui précise bien qu'il est augmenté « d'un supplément de chansons qui ne se trouvent pas dans les éditions de Paris ». Il paraîtra par la suite à Paris dans des recueils intitulés « supplément », « chansons inédites », « chansons érotiques »... Certaines de ces éditions sont même amputées du couplet le plus controversé, qui accuse de sodomie les membres du clergé.

Les deux chansons de Béranger et de Chaponnière ne se chantent pas sur le même air et ne racontent pas les mêmes anecdotes. L'antériorité de l'un ou de l'autre a ses tenants, en France et en Suisse. Mais l'un a-t-il vraiment inspiré l'autre ? Leur gestation peut avoir été indépendante. Sous la Restauration, les feuilles monarchiques multipliaient les attaques contre Voltaire et Rousseau, responsables de tous les maux. Un chroniqueur de 1836 rappelle qu'au Café d'Apollon se réunissaient les écrivains libéraux, qui se moquèrent de ces journaux. C'est là qu'un habitué aurait lancé un couplet attribuant les massacres de la Saint-Barthélemy aux deux philosophes, selon une anecdote trop tardive pour être retenue sans réserve, mais tout à fait plausible. Chaque habitué y ajouta un couplet, « et huit jours après toute la France en disait le refrain ». Béranger fréquentait ce café¹³⁸. Il est possible que cette création collective se soit cristallisée parallèlement à Paris et à Genève.

Quoi qu'il en soit, l'expression « c'est la faute de Voltaire / C'est la faute de Rousseau », déconnectée de la chanson, a aussitôt joui d'une popularité ravageuse. Elle est attestée dès 1817, dans le *Journal des débats* du 4 avril, p. 3, soit au moment même où la chanson de Béranger est publiée... La forme sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui, avec la faute de français qui lui donne une pétillante connotation populaire, « c'est la faute à Voltaire », circule au moins à partir de 1823¹³⁹. Elle jouit d'une grande popularité grâce à un roman de Balzac, *Un début dans la vie*, publié en 1842 en feuilleton (1844 en livre), mais dont l'action se situe en 1822. C'est selon lui « une chanson mise alors à la mode par les Libéraux », qui fait partie des éléments de datation du roman, comme le suggère l'adverbe « alors »¹⁴⁰. La chanson est entonnée par un jeune freluquet qui ne veut pas s'en laisser conter par des bourgeois qui le snobent au cours d'un voyage.

La dédicace de Balzac à sa sœur Laure semble d'ailleurs reconnaître implicitement un emprunt. Le roman est peut-être inspiré par une nouvelle de Laure de Surville, « Le voyage en coucou », restée inédite jusqu'en 1854, mais que son frère aurait pu lire. L'action se situe en 1825 et la situation est similaire : « Celui-ci, ayant enfin trouvé un peu de sang-froid, se vengea de leur impertinence en fredonnant une chanson fort à la mode alors : *C'est la faute de Voltaire, c'est la faute de Rousseau*, sans paraître s'occuper d'eux¹⁴¹. » On remarquera la forme plus classique « la faute de Voltaire », plus proche de l'expression telle qu'elle circulait alors.

Mais la version sans conteste la plus célèbre de ce refrain est tout entière forgée par Victor Hugo¹⁴² et immortalisée par la comédie musicale *Les Misérables*. La chanson de Gavroche sur les barricades est sans doute originale : dans les brouillons du romancier, on compte sept couplets supplémentaires, qui ne sont pas toujours du meilleur goût : « Je n'aime pas l'eau claire / C'est la faute à Voltaire / J'aime le curaçao, / C'est la faute à Rousseau ». Hugo s'était donné les moyens de choisir les meilleures trouvailles pour son roman !

Hugo ne donne pas la musique de cette chanson, et je n'en ai pas retrouvé de l'époque des *Misérables*. C'est Claude-Michel Schönberg qui en composa la musique devenue célèbre pour la comédie musicale de Robert Hossein *Les Misérables*, en 1980¹⁴³. Notons que pour le film de Jean-Paul Le Chanois, en 1958, une autre musique avait été composée par Georges van Parys, aujourd'hui bien oubliée, mais qui respectait mieux l'ordre des couplets d'Hugo. « Je suis tombé par terre » n'ouvre pas la chanson, mais la clôture, au moment où Gavroche... tombe par terre... et le nez dans le ruisseau, bien sûr, puisque c'est la faute à...

Et la chanson s'interrompt net.

En conclusion, j'avais promis de revenir sur la définition de la chanson selon Rousseau, dans *l'Encyclopédie* (1753), qui nous permettra de voir en quoi il a infléchi le genre. Car cette définition a été réutilisée dans le *Dictionnaire de musique* (1768), avec des variantes significatives (elles sont données ci-dessous entre parenthèses et en italiques, avec mes commentaires soulignés en romains) :

CHANSON, s. f. (*Litt. & Mus.*) est une espèce de petit poème fort court (var. : qui roule ordinairement sur des sujets agréables : le plaisir qu'on y prend lui semble désormais un composant essentiel) auquel on joint (var. : *ajoute*) un air, pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, ou seul (var. : *avec ses amis, avec sa maîtresse, et même seul*, si la maîtresse n'ajoute rien à l'énumération, elle souligne plus encore que la chanson est réservée à l'intimité et non à faire valoir le chanteur dans un concert ; l'adverbe « même » « Souligne la réalité du fait le plus improbable », dit le *Trésor de la Langue française*, et montre que pour Rousseau, la chanson a avant tout un caractère social), pour s'égayer & faire diversion aux peines du travail (var. : *pour éloigner, quelques instants, l'ennui si l'on est riche ; et pour supporter plus doucement la misère et le travail, si l'on est pauvre*, modification principale, qui voue l'ennui au riches et les pauvres à la misère) ; objet qui rend les *chansons villageoises préférables à nos plus savantes compositions* (var. : segment absent, les diatribes contre la musique savante, sensible dans la querelle contre Rameau, est adoucie).

La chanson reste pour lui un genre mineur, qui « borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie et du Rythme », quand la scène lyrique fait de la musique un des Beaux-Arts, « capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentiments, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant¹⁴⁴. » Mais elle a une autre fonction, avant tout sociale, comme la musique d'Église et les Airs à danser, qui se retrouvent dans la

même catégorie. Si, musicalement, elle peut paraître moins noble, elle exclut dans ce cas la vanité de briller qui aboutira au *bel canto* dans l'opéra, au vedettariat dans la chanson. Les deux branches de la musique chantée doivent par ailleurs partager pour lui la même exigence : se rapprocher le plus possible, par la mélodie et par l'accent, de la fusion primitive entre la musique et la langue dont les règles mathématiques de l'harmonie ont éloigné la musique française. L'intérêt du philosophe pour les musiques populaires et les musiques d'autres peuples, ainsi que sa volonté de simplifier la notation, vont dans le même sens. Le discours social, le retour à la simplicité primitive, le mythe de la Nature et du « Bon sauvage » trouvent dans la chanson une synthèse parfaite.

Bibliographie

Œuvres de Rousseau et outils de recherche :

- C.C. : *Correspondance complète*, éd. R.A. Leigh, Oxford, Voltaire Foundation, 1981.
- Consolations : Les consolations des miseres de ma vie ou Recueil d'airs romances et duos par J.J.*
Rousseau, Paris, La Chevardière, 1781. Le manuscrit Benoît est conservé à la B.n.F. et disponible sur Gallica.
- O.C. : *Œuvres complètes, Édition thématique du Tricentenaire* sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. La recherche y est à jour, notamment sur les chansons, et l'orthographe a été modernisée. Les citations sont faites à partir de cette édition.
L'index des écrits sur la musique et de quelques écrits scientifiques de Jean-Jacques Rousseau d'Annick Tombarel-Fauconnier, Genève, Slatkine, 1999, renvoie cependant aux *Œuvres complètes* de La Pléiade, également consultées (t. V).
Les volumes sur la correspondance ne contiennent que les lettres de Rousseau. Pour les réponses, on se reportera à CC.
- DIC : *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* sous la direction de Raymond Trousson et de Frédéric S. Eigeldinger (Paris, Champion, 1996, rééd. en Champion Classiques en 2006).
- ENC : Diderot / d'Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780.
- RISM : Répertoire international des sources musicales, <https://rism.info>

Sur Rousseau, la chanson et la musique :

- Amann, Dominique, *Jean-Jacques Rousseau musicien et lexicographe*, La Maurinière, 2022.
- Batlay, Jenny H., *Jean-Jacques Rousseau compositeur de chansons*, Paris, Athanor, 1976.
- Baud-Bovy, Samuel, *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988.
- Dauphin, Claude (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- Fabre, Daniel, « Que reste-t-il... ? Quatre figures de la nostalgie chantée », dans *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 2015, N° 215-216, *Connaît-on la chanson ?*, p. 15-42.
- Giannetti, Emiliano, « Jean-Jacques Rousseau : *poesia italiana e musica francese*, *Un sonetto petrarchesco messo in musica dal filosofo ginevrino* », in : *Il Ganassí, Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica*, Anno 17, n° 14, p. 12-14.
- Jansen, Albert, *Rousseau als Musiker*, Berlin, Reimer, 1884, p. 407-438.
- Mamy, Sylvie, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières, D'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1996, chap. IV. « Jean-Jacques Rousseau : un séjour musical et initiatique sur la lagune », p. 273-295.
- Muller, Dominique, « Jean-Jacques Rousseau et ses *Canzoni da batello* », dans *Annales suisses de musicologie*, nouvelle série, n° 11 (1991), p. 79-113.
- Plan, Pierre-Paul, « La première œuvre de Jean-Jacques Rousseau », dans *Le Trésor des lettres*, première année, 1933, p. 257-268.
- Reynaud, Cécile, « Jean-Jacques Rousseau, compositeur et copiste », in : *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 42, 2012, p. 81-88.
- Tiersot, Julien, *J.-J. Rousseau*, Paris, F. Alcan, 1912, rééd. 1920, 1977 (*Les Maîtres de la musique*).
- Trousson (Raymond), *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Taillandier, 2003
- Trousson (Raymond), Eigeldinger (Frédéric S), *Jean-Jacques Rousseau au jour le jour. Chronologie* (Champion, 1998)
- Trousson (Raymond), *Jean-Jacques Rousseau raconté par ceux qui l'ont vu*, Le Cri et Académie royale de Langue et de Littérature française de Belgique, 2004.

Notes

Pour les abréviations des livres de références, voir la bibliographie. Les auteurs cités sans autre référence renvoient également à la bibliographie

¹ Notons en particulier que le DIC ne contient pas de notice sur la chanson, mais reconnaît, dans l'article « Musique », l'importance primordiale de la vocalité comme source d'un phrasé expressif (p. 636). C'est dans cet article, mais aussi dans les articles « Romance » et « Consolation des misères de ma vie », qu'il faut chercher des éléments sur Rousseau et la chanson.

² On le connaît comme librettiste, surtout grâce à l'extraordinaire succès du *Devin du village* (1752), un peu moins pour *Les muses galantes* (1743), *Iphis et Anaxarète* (1740), *La Découverte du nouveau monde* (1741), *Pygmalion* (1762) ou *Daphnis et Chloé*, demeuré inachevé. Il a aussi écrit et/ou composé plusieurs cantates, la plupart en latin. De son vivant, il a surtout publié des chansons en italien. Celles écrites en français ou composées sur des textes français ont été publiées après son décès.

³ ENC, t. III, p. 139.

⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris* (1798), Paris, Louis-Michaud, 1900, p. 122.

⁵ Lettre à Laliaud, Bourgoïn, 28 novembre 1768, dans OC, t. XXII, p. 2900. Il avait une épinette en Angleterre à Wootton (où il se réfugie en 1766-1767) et on lui en livra une à Bourgoïn en 1769.

⁶ Leur publication a été faite par un ami de Rousseau, Pierre-Antoine Benoit, ancien contrôleur des bois et des domaines de la Généralité de Toulouse, qui aurait obtenu le manuscrit de la veuve de Rousseau. Il apparaît sous le nom de « M. B. » dans la quatrième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*. Le manuscrit, déposé par Benoit à la Bibliothèque royale (aujourd'hui nationale) est conservé dans le département « Musique » sous la cote B.n.F., Musique, Res. Vm⁷ 667 et consultable sur Gallica. On a donc considéré que le titre et la préface étaient de lui (Batlay, p. 11). Cependant, le titre semble être de Girardin, comme le relève Daniel Paquette dans le DIC, p. 171 et Cécile Reynaud, pp. 80-88, en rappelant tous deux une lettre de Girardin à Pierre-Alexandre Du Peyrou, du 20 décembre 1778 : « Ce recueil de musique que nous intitulerons suivant ce qu'il disoit lui-même du délassement qu'il prenoit à le composer, *La Consolation des misères de la vie ou recueil d'airs nouveaux sur d'anciennes paroles par J. J. Rousseau* » (n° 7406, t. XLII, p. 249). La préface n'étant pas signée, on ne peut l'attribuer avec certitude à Benoit ou à Girardin.

⁷ Rousseau, *Confessions*, livre I, dans OC, t. I, p. 77-78.

⁸ *Ibid.* Il s'agit du deuxième couplet de « L'Amour berger », publiée, avec la musique (Air n° 17), dans le premier recueil du *Chansonnier français*, 1760, p. 30. Incipit : « L'amour ma belle » Voir sur cette chanson Jean-François Perrin, « La musique dans les lettres selon Rousseau », dans Dauphin, 2004, p. 25-29.

⁹ Le plus curieux semble pour moi que les éditeurs et les chercheurs n'aient pas pensé à ouvrir le *Chansonnier français* : le texte et la musique ont été retrouvés par hasard dans des manuscrits contemporains. Voir la note 4 de Daniel Fabre, qui analyse « la nostalgie moderne, qui pousse Rousseau à chercher la singularité d'un être et d'un moment inaugural de sa vie dans les paroles perdues de *Tircis*, par lesquelles l'érosion inéluctable du temps devient douloureusement sensible et où il redoute aussi de se découvrir lui-même. »

¹⁰ Muller, p. 104.

¹¹ Lettre n° 439 à M. Vernes, 18 novembre 1759, OC, t. XIX, p. 697.

¹² Rousseau, *Confessions*, livre IV, OC, t. I, p. 240. L'air est publié dans *Le theatre de la foire*, t. VII, Pierre Gandouin, 1731, musique, n° 90, p. 38. RISM ID n° 453009513. Ce « dialogue en trio » sur un air de menuet est diffusé en 1729, à l'époque qui correspond à la rencontre avec Venture et au concert de Lausanne, dans les *Meslanges de musique latine, françoise & italienne ; divisez par saisons*, publiés mensuellement par Ballard, p. 329. « La fouteuse » a été publiée pour la première fois en 1776 dans les *Œuvres complètes* d'Alexis Piron réunies par Rigoley de Juvigny (édition en 9 tomes d'Amsterdam, M.-M. Rey), dans un cahier relié avec le neuvième tome, en pagination indépendante, p. 20, sous le titre « Couplet sur l'air : *Quel caprice, quelle injustice, &c.* » Ce cahier n'est pas présent dans tous les exemplaires. Il a été repris sous le titre « la fouteuse » dans les *Poésies badines et facétieuses* d'Alexis Piron, à Cythère, chez Cupidon, 1800, p. 53 : « Qu'on me baise ! / Plus chaud que braise, / Mon con, Nicaise, / Se présente à toi ! »

¹³ Jean-Baptiste Symond (1692 - 1748), juge-mage du Genevois depuis 1730.

¹⁴ Rousseau, *Confessions*, livre IV, OC, t. I, p. 230.

¹⁵ Marguerite de Lescheraine, comtesse de Menthon, morte le 13 décembre 1755 à l'âge de soixante-quatre ans.

¹⁶ Rousseau, *Confessions*, livre V, OC, t. I, p. 290.

¹⁷ Rousseau, *Confessions*, livre X, OC, t. II, p. 664.

¹⁸ *Testament de Jean-Jacques Rousseau trouvé à Chambéry en 1820 ; publié avec sa justification envers Madame de Warens, par Antoine Métral, avocat*, Paris, Baudouin frères, 1820, p. 3-4.

¹⁹ Henri-Charles de Sennecterre, ou Saint-Nectaire (1714-1785), alors fils de l'ambassadeur français à Turin, Jean-Charles de Sennecterre (1685-1771).

²⁰ Fille de Marguerite de Lescheraine dont il a été question ci-dessus.

²¹ Rousseau, *Confessions*, livre V, OC, t. I, p. 310.

²² *Ibid.*, p. 311.

²³ *Mémoires* de G. Casanova, citées par Sylvie Mamy, p. 273-295.

²⁴ Voir Reynaud, p. 81, n. 5, qui renvoie à Catherine Massip, « La collection musicale du baron Grimm », dans Jean Gribenski (dir.), *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, PUF, 1996, p. 189-205.

²⁵ « Chanson Mise en musique par M. Rousseau à Chambéry », dans le *Mercure de France*, Numéro de juin, t. 2, p. 1419. Elle est publiée dans les *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond (dir.), Paris, Gallimard, 1964 (*Bibliothèque de La Pléiade*), t. II, p. 1163, sans mise en garde sur l'auteur des paroles. En 1933, Pierre-Paul Plan estime que cette romance « n'ajoute rien au bagage littéraire de Rousseau, si tant est – comme je suis porté à le croire – que le petit poème anacréontique qu'il a mis en chant est aussi de sa composition » (*Le Trésor des lettres*, première année, 1933, p. 257). Le DIC, p. 132, entretient le flou sur l'auteur du texte (« cette œuvre ») (notice de Daniel Paquette).

²⁶ *Bulletin de l'alliance des arts*, t. III, n° 12, 25 décembre 1844, p. 141.

²⁷ *Poésies de Mlle de Malcrais de La Vigne*, Paris, Vve Pissot, 1735, p. 175.

²⁸ L'histoire en est révélée en note 2, dans l'édition des *Institutions chimiques* de Rousseau par Christophe Van Staen, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 21, puis dans OC, dans l'introduction des romances par le même Christophe Van Staen, t. XVII, p. 111-112.

²⁹ *Confessions*, l. VII, OC, t. I, p. 430.

³⁰ *Confessions*, l. VII, OC, t. I, p. 430.

³¹ *Canzoni da Batello – Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans*, A Paris, Aux adresses ordinaires, 1753.

³² *Courrier des théâtres*, 2 avril 1827, p. 3. Alfred de Bougy, *Voyage dans la Suisse française et le Chablais*, Paris, Poulet-Malassis, 1860, p. 301-303. J. Germiquet, *L'île de St-Pierre dans le lac de Bièvre*, Neuveville, V. Beerstecher, 1876, p. 53-56. Auguste Meylan, *Jean-Jacques Rousseau, sa vie et ses œuvres*, Paris, Sandoz, 1978, pp. 101-104. *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1^{er} janvier 1906, p. 205.

³³ Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau, II. Le deuil éclatant du bonheur*, Paris, Taillandier, 1989, p. 296. Il remplace le luth par un cistre. « Le 24 octobre, il passe sa dernière soirée avec ses hôtes tout attristés de son départ et chante, en s'accompagnant d'un cistre, une chanson d'adieu composée pour la circonstance. »

³⁴ Aujourd'hui Bourgoin-Jallieu, en Isère.

³⁵ Louis Fochier, *Recherches historiques sur les environs de Bourgoin*, Lyon, L. et O. Boullieux, 1865, p. 163-164. Luc-Antoine Donin de Rosière Champagneux (1744-1807), nommé maire de Bourgoin en 1767, avait écrit ses mémoires sous forme de lettres à un ami. Ces lettres furent retrouvées vers 1865 par Louis Fochier, avocat à Bourgoin, et aussitôt publiées. Le passage de Rousseau à Bourgoin est attesté dans les registres de la ville, ainsi que le repas offert aux officiers municipaux le 15 août 1768, au cours duquel il se montra « fort gai et très agréable ». Dans les souvenirs de Champagneux, ce repas eut lieu le 29 août. Voir François Ponsard, « Deux ans de la vie de Jean-Jacques », dans *Le Temps*, 15 mars 1904, p. 2. Notons que ce mariage est bien confirmé par Rousseau dans plusieurs lettres datées de fin août et début septembre. S'il juge le mariage indissoluble, il est conscient que « cet honnête et saint engagement a été contracté dans toute la simplicité, mais aussi dans toute la vérité de la nature » (lettre à Laliaud, 31 août 1768, OC, t. XXII, p. 2812).

³⁶ Rousseau, *Confessions*, livre VIII, OC, t. I, p. 502.

³⁷ *Consolations*, 1781, p. 190.

³⁸ *Consolations*, Manuscrit Benoît, p. 157.

³⁹ « Copies de musique commencées le premier septembre 1770 ». Ce registre, aujourd'hui non localisé, a été publié par Jansen, p. 474-479 (en particulier les pp. 477-478 pour ses propres œuvres). Le classement effectué par Rousseau comprend six volumes dont cinq ont été déposés à la B.n.F. et publiés. Le volume III (ariettes et duos) et le volume V (chansons) constituent le recueil *Consolations des misères de ma vie* publié en 1781.

⁴⁰ On peut le supposer dans un passage d'une lettre du 15 janvier 1772 (C.C., n° 6922, t. XXXIX, p. 13) : « Il m'a prié de lui faire un triage de chansons dans les anciens recueils pour en faire un nouveau ». Elles ont été enregistrées en 2012 par l'ensemble Alba.

⁴¹ Le nombre de treize était traditionnellement retenu depuis l'édition de Bernard Gagnelin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1969, t. II, p. 1166-1173 et note p. 1907-1908 (*Bibliothèque de La Pléiade*). La mise au point a été faite par Christophe Van Staen dans OC, t. XVII, p. 113-118. On peut y ajouter « Grâce à tant de tromperies », qui figure dans cet album (n° 17, p. 36) mais déjà publiée en 1750 et généralement publiée parmi les poésies (dans cette édition, t. XVII, p. 78), quoiqu'elle soit mise en musique dans les *Consolations*. « J'avais pris mes pantouflettes » est présenté comme un « branle » populaire et parfois attribué à Rousseau, mais le plus souvent omis de ses œuvres, quoiqu'elle ne semble pas attestée avant les *Consolations*. Elle a été recueillie en Franche-Comté en 1894 (DIC, p. 172).

⁴² Jenny H. Batlay, « Une chanson de Jean-Jacques Rousseau : “L’air de trois notes” », dans *Cahiers de l’AIEF*, t. 28, 1976, p. 174, qui cite l’article « Romance » du *Dictionnaire de la musique*. Voir l’analyse qu’elle en donne dans Batlay, p. 24-46.

⁴³ OC, t. XVII, p. 123.

⁴⁴ L’anecdote est publiée dans « Einige flüchtige Worte über Verbindung der Musik mit der Poesie », dans *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10 avril 1799, t. I, n° 28, col. 437-438, journal dont Rochlitz est fondateur. Traduction personnelle.

⁴⁵ Voir *Für Freunde der Tonkunst*, I. Band, Leipzig, K. Knobloch, p. 193 et IV. Band, 1832, p. 474. En 1824, il parle de l’air de trois notes de Rousseau comme un exemple de ce que cherchent ceux qui écoutent la musique avec leur esprit et aiment les chansons d’enfants. En 1834, il parle de la musique des Bashkirs, qui font mieux que Rousseau puisqu’ils n’ont besoin que de trois notes avec un bémol GAB (sol, la, si bémol) et non GAH (sol, la, si), donc un demi-ton de moins.

⁴⁶ Corancez, en 1796, prétend que c’est lui qui a apporté la romance à Rousseau de la part de sa femme – Rousseau s’était engagé à mettre en musique tout ce que celle-ci lui apporterait. Il fit deux airs, la femme en choisit un, qu’il qualifie de « chef-d’œuvre » (Olivier de Corancez, *De J.-J. Rousseau, Extrait du Journal de Paris, des nos. 251, 256, 258, 259, 260 & 261 de l’an VI*, imprimerie du *Journal de Paris*, p. 25-28). Corancez n’est pas un témoin fiable. Ami de la fin de sa vie, il se met en valeur, exagère la durée de leur relation, leur intimité, croit que Rousseau se serait suicidé parce qu’il ne se serait pas plu chez Girardin alors que Corancez l’avait décidé à vivre avec lui... Voir l’article de Trousson dans le DIC.

⁴⁷ Arsenne Thiébaud-de-Berneaud, *Voyage à Ermenonville, contenant des anecdotes inédites sur J.-J. Rousseau, le plan des jardins, et la flore d’Ermenonville publiée pour la première fois*, Paris, Dupont, 1819, p. 52-53 et note VIII p. 186-188 ; J.-Henri Volbertal, *Ermenonville ses sites ses curiosités son histoire*, 1923, p. 47-48 pour la disparition du saule. Le saule n’est pas mentionné dans la première description du parc, *Promenade ou Itinéraire des jardins d’Ermenonville*, de Stanislas de Girardin, fils de René-Louis de Girardin, Paris, Mérigot, 1788. Il parle bien des « saules qui ne sont pas mutilés » aux abords du tombeau de Rousseau, mais non de l’inscription qu’il y aurait laissée de sa main. Il n’aurait pas manqué de le faire si cela avait été le cas. Pas plus de mention dans la *Description d’Ermenonville* de Fayolle (Paris, Sajou, 1811).

⁴⁸ *Receuil [sic] de chansons nouvelles anciennes, 1784*, manuscrit, coll. J.C. Bologne, 3-18-028, p. 13.

⁴⁹ Dans l’édition de La Pléiade, *Op. cit.*, t. II : [Fragments d’une cantate] p. 1117 - Imitation libre d’une chanson italienne de Métastase p. 1153 - [Air pastoral] p. 1162 – Chanson (« Un papillon badin caressait une rose ») p. 1163 - Romance (« Contre un engagement ») p. 1163 – Romance (« Au lever de l’aurore ») p. 1164 - *Daphnis et Chloé* (duo « Dans un nouveau parentage » et romance de Philétas « Je ne suis ni jeune ni beau ») p. 1165. Dans l’édition du Tricentenaire, le « Papillon badin », l’air pastoral (« Sûre de ta foi »), le duo de *Daphnis et Chloé* et la romance de Philétas, malgré les réattributions ou les réserves développées en introduction (t. XVII, p. 111-112, 117-118).

⁵⁰ Voir le registre publié par Jansen, pp. 474-479.

⁵¹ Voir le *Journal de la musique*, 1777, n° 2, p. 31.

⁵² « Pour aimer » (Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde, où elle figure toujours au catalogue informatisé)

⁵³ *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*, t. VIII, 1903, p. 338.

⁵⁴ Tiersot, p. 276-277.

⁵⁵ Louis Charles Alexandre Boullenger (1759-1822), *Recueil De différentes pieces de vers tant latines que françoises & De quelques morceaux de Prose mesles de compliments & de chansons. Année 1777*, coll. J.C. Bologne, 2-18-044, p. 101.

⁵⁶ *Émile*, livre IV, OC, t. VIII, p. 819-820.

⁵⁷ *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, V^e partie, lettre VII, OC, t. XV, p. 1014.

⁵⁸ Voir Jean Starobinski, « ‘Le déjeuner sur l’herbe’ et le pacte social », dans *Studi Francesi* n°167 (LVI | II), 2012. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3929>

⁵⁹ *Émile*, livre V, OC, t. VIII, p. 849-850.

⁶⁰ *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*, seconde partie, OC, t. V, p. 148-149.

⁶¹ *Émile*, livre II, OC, t. VII, p. 492.

⁶² *Émile*, livre V, OC, t. VIII, p. 850.

⁶³ *Émile*, livre IV, OC, t. VIII, p. 818.

⁶⁴ Rousseau, *Confessions*, livre IX, OC, t. II, p. 552.

⁶⁵ *Les rêveries du promeneur solitaire*, cinquième promenade, OC, t. III, p. 525 (N.B. : la leçon « quelque bonne quelle vieille chanson » semble erronée et n’apparaît pas dans les autres éditions).

⁶⁶ J. Germiquet, *L’Île de St-Pierre dans le lac de Bienne*, Neuveville, V. Beerstecher, 1876, p. 44.

⁶⁷ DIC, p. 172.

⁶⁸ *Dictionnaire de musique*, OC, t. XIII, p. 475-476.

⁶⁹ Voir Baud-Bovy, p. 103-123, « Rousseau, les musiques exotiques et le ranz-des-vaches ».

⁷⁰ DIC, article « Musique », p. 317.

⁷¹ Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Seité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », dans *L'homme*, n° 158-1589, 2001, p. 35-52. Cité p. 35. 1

⁷² lettre à Henriette de mai 1764, n° 3256, C.C., t. XX.

⁷³ Ibid. Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Seité, *Op. cit.*, p. 49.

⁷⁴ Lettre 2282 à Sartine, 15 janvier 1772, OC, t. XXIII, p. 3277.

⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques, manuscrit Condillac avec les variantes ultérieures*, édition critique de Jean-François Perrin, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 353. Le manuscrit de Paris (Palais Bourbon) est publié sur Gallica, p. 118. Quelques variantes avec l'édition de Londres, 1782, t. II, p. 6.

⁷⁶ *Consolations*, 1781, p. 2.

⁷⁷ Art. « Musique » de l'ENC.

⁷⁸ Claude Dauphin, « Le vertige des origines », dans Dauphin, p. XI.

⁷⁹ Article « musique » du DIC, p. 634-640 (Raymond Court).

⁸⁰ Martin Stern, « Le problème de la conversion dans la pensée musicale de Rousseau », dans Dauphin, 2004, p. 36.

⁸¹ Batlay, 1976, p. 15.

⁸² *Essai sur l'origine des langues*, OC, t. II, p. 474.

⁸³ *Essai sur l'origine des langues*, OC, t. XII, p. 520-526.

⁸⁴ Voir Martin Stern, « Le problème de la conversion dans la pensée musicale de Rousseau », dans Dauphin, p. 30-38.

⁸⁵ Batlay, 1976, p. 15.

⁸⁶ *Essai sur l'origine des langues*, OC, t. XII, p. 496-497.

⁸⁷ *Essai sur l'origine des langues*, OC, XII, p. 433

⁸⁸ *Fragment d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier de Gluck*, dans OC, t. XII, p. 612.

⁸⁹ Voir Catherine Kintzler, « Musique, voix, intériorité et subjectivité : Rousseau et les paradoxes de l'espace », dans Dauphin, p. 3-19.

⁹⁰ Batlay, p. 17.

⁹¹ Lettres 2340 et 2341 à la marquise de Créqui, vers 1773-1774, OC, t. XXIII, p. 3388 et 3389.

⁹² Tiersot, p. 275. Muller, p. 79-113.

⁹³ L'orthographe adoptée par Rousseau (*batello* au lieu de *battello*) est vénitienne (Muller, p. 90). J'ai préféré la respecter.

⁹⁴ *Rousseau juge de Jean-Jacques, Op. cit., Premier Dialogue*.

⁹⁵ Julien Tiersot, « Une œuvre retrouvée de Jean-Jacques Rousseau », dans *Le Temps*, 10 mai 1916, p. 3.

⁹⁶ Müller, p. 80. Sylvie Mamy, *Op. cit.*

⁹⁷ Voir Lettre de Lenieps à Rousseau, non datée (1763 ?), bibliothèque de Neuchâtel, fol. 9, publiée dans la *Correspondance générale*, éd. Théophile Dufour, Paris, Armand Colin, 1928, t. IX, p. 124-125 (lettre n° 1709). « Pannard a donné 4 vol. de vers et chansons, y compris douze opéra-comiques ; il en a eu 2 m[ille] l[livres] de Duchesne, // et il en veut beaucoup. Vous en avez nombre de ces chansons. Si vous vouliez les rassembler et les mettre à prix, sûrement vous en tireriez bon parti. C'est le temps des petites choses : il faudroit en profiter. On les donneroit sous un autre nom, si vous ne voulez pas paroître, et vos intérêts en seroient plus avancés. Tel est, mon bon ami, ce que je pense, ce que je crois devoir vous représenter, et ce que je soumets à votre prudence. » Albert Jansen signale un « Recueil de chansons, Paris, Duchesne, 1771 », mais le dit déjà introuvable (p. 422)

⁹⁸ Jansen, p. 414.

⁹⁹ *Lettre sur la musique italienne*, dans OC, t. XII, p. 260. Voir la démonstration dans toute cette lettre.

¹⁰⁰ Art. « Barcarolles » du *Dictionnaire de la musique*, dans OC, t. XIII, p. 199.

¹⁰¹ *Essai sur l'origine des langues*, OC, t. XII, p. 529.

¹⁰² Voir ci-dessus, Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques, manuscrit Condillac avec les variantes ultérieures*, édition critique de Jean-François Perrin, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 353.

¹⁰³ Lettre 2340, automne hiver 1773-1774, OC, t. XXIII, p. 3388.

¹⁰⁴ P. VI, lettre 2, OC, t. XV, p. 1061.

¹⁰⁵ P. I, lettre LII, dans OC, t. XIV p. 302. Voir Jean-François Perrin, « La musique dans les lettres selon Rousseau », dans Dauphin, p. 20-38.

¹⁰⁶ L'air de Leonardo Leo n'a pas été publié. Il est présenté comme un duo. Dans les *Airs à une et deux voix*, instruments et basse, dont le manuscrit est conservé à la B.n.F. (département de la musique, D-6880, numérisé sur Gallica), apparaît un Air (n° 5, fol. 23) ainsi intitulé (*Vado a morir, ben mio*). Il ne s'agit pas d'un duo. Y a-t-il eu une autre version ? Rousseau a-t-il eu mauvaise mémoire ou a-t-il introduit une deuxième voix pour dramatiser la scène, Julie chantant « avec assez de négligence » sans remarquer le baiser donné à sa cousine ? On ne peut en tout cas être totalement sûr qu'il s'agisse bien du même air.

¹⁰⁷ *Nouvelle Héloïse*, lettre XLVIII, dans OC, t. XIV, p. 285.

¹⁰⁸ Tiersot, p. 228-229.

¹⁰⁹ Belinda Cannone, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 (coll. *Que sais-je ?*), p. 113.

¹¹⁰ Lettres n° 386, OC, t. XIX, p. 631, 14 mars 1759 et n° 335, t. XVIII, p. 559, 8 juillet 1758.

¹¹¹ Voir Noito Yoshihiro, « Notation de Rousseau », dans *Departmental Bulletin Paper*, Kansai University, 15 mars 2013, vol. 39, p. 53-77.

¹¹² *Émile*, livre V.

¹¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, Quillau, 1743, p. 88.

¹¹⁴ *Sur la musique moderne*, dans OC, t. XII, p. 126.

¹¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, *Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁶ « Voyons, cependant, si en épiant la nature de plus près, nous ne pourrions point nous dispenser de recourir à l'art, pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux, qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres » ; « À l'égard du mode mineur j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avait point enseigné directement » (OC, t. XII, p. 93 et 112).

¹¹⁷ *Sur le système de Mr Rousseau touchant la manière de noter la Musique*, lu le 5 septembre 1742.

¹¹⁸ Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), mathématicien, et astronome, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences. Jean Hellot (1685-1766), chimiste et ingénieur. Jean-Paul Grandjean de Fouchy (1707-1788), astronome.

¹¹⁹ « A l'égard de l'utilité dont elle peut être dans la Musique, nous croyons que les personnes qui chantent pourroient aisément s'en accommoder : La facilité d'avoir toutes leurs intonations marquées, et de n'avoir jamais à transposer, les dédommageroit des avantages qu'elles peuvent retirer de la manière ordinaire d'écrire la Musique : D'ailleurs cette méthode entre assez dans l'esprit de la Musique vocale où les Syllabes *ut, ré, &c* expriment des intervalles, et se donnent à toutes les Notes du Clavier indifféremment. Mais à l'égard de la Musique Instrumentale, la méthode se trouve dans des circonstances bien différentes, elle s'éloigne absolument de l'esprit de celle qui est en usage, *Ut, ré &c* ne sont point par rapport aux Symphonistes des noms qui désignent les intervalles, ils marquent au contraire certains sons déterminés, et certaines touches du manche ou du Clavier de l'Instrument. » *Registres de l'Académie royale des sciences*, t. 61 (5 septembre 1742), p. 392*-396* (*interpolation après la p. 393*). Les registres manuscrits sont conservés aux Archives de l'Académie des sciences et numérisés sur Gallica.

¹²⁰ *Dictionnaire de la musique*, OC., t. XIII, p. 613 (édition originale, Paris, Vve Duchesne, 1768, art. « Notes », p. 332).

¹²¹ Émile Chevé, *Méthode élémentaire de musique vocale*, Paris, chez les auteurs, 1850, p. 23.

¹²² Rousseau, *Confessions*, livre XII, OC, t. II, p. 814.

¹²³ « Au sujet des sorties faites par J. J. Rousseau de Genève, contre nos Poètes & nos Musiciens. Sur l'air : *Des Fraises*. » Dans ses *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Lambert, 1776, p. 347.

¹²⁴ *Le Chansonnier françois*, 1760, t. 15 (après 1762), p. 123-125. Sur l'air R'li, r'lan, r'lan tan plan.

¹²⁵ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 13 septembre 1779, t. XIV, p. 177 et *Chansons choisies avec les air notés*, Londres, 1783, t. III, p. 42-43.

¹²⁶ Publié dans l'*Almanach des Muses* de 1782, p. 158.

¹²⁷ Willemain d'Abancourt, « Le temps passé, Chanson d'un bon vieillard », sur l'air « Il n'est qu'un mal, il n'est qu'un bien », dans *Étrennes de Polhymnie*, 1785, p. 174.

¹²⁸ Joseph Léopold de Miscalut, *Recueil de Romances. Avec de nouveaux Accompagnemts de Guitare, Basse ou Clavecin*, 1790, manuscrit conservé à la B.n.F. (Musique, RES VMD MS-125) et publié sur Gallica, p. 246.

¹²⁹ n° 86, 87, 513, 530, 597, 1003, 1074, 1074, 1076, 1080, 1264, 1324, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 2008

¹³⁰ *La vallée de Montmorency ou Jean-Jacques Rousseau dans son hermitage, opéra-comique en trois actes, en prose, mêlé de vaudevilles*, par les CC. Piis, Barré, Radet et Desfontaines, représenté, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 23 Prairial, an 6, Paris, chez le Libraire au Théâtre du Vaudeville, An VII.

¹³¹ Louis Huard, *Physiologie de la grisette*, Paris, Aubert et Lavigne, 1841, p. 61.

¹³² *Mandement de Messieurs les vicaires généraux du chapitre métropolitain de Paris, le siège vacant, pour le saint temps de carême* (9 février 1817), Paris, Adrien Le Clère, 1817.

¹³³ Jean-François Chaponnière, chansonnier de Genève (1769 -1856), fondateur du Caveau genevois.

¹³⁴ Le manuscrit a été exposé à Genève sous le n° 176, dans l'exposition *Vivant ou mort il les inquiètera toujours*, du 20 avril au 16 septembre 2012 (Fondation Martin Bodmer, Bibliothèque de Genève, Institut et Musée Voltaire). Il est publié dans le catalogue, Golion, Infolio éditions, 2012, p. 267, et daté de ca 1830. La chanson porte le n° 97 dans le manuscrit intitulé *Poésie de F. Chaponnière*. Publication dans les *Poésies genevoises*, Paris, Genève, J. Barbezat, 1830, p. 47-51. Elle est signée de l'initiale E., que l'éditeur, en avertissement, déclare « si connue » (p. vij) et que le préfacier, [Louis Reybaud] attribue au « roi-chansonnier », sans le nommer (p. xlij). « Chanson faite en 1817 », « Air nouveau de M.E. », qui n'est pas compatible avec celui de Béranger. La chanson, selon le préfacier, a été populaire et revendiquée par de nombreux chansonniers (p. xli).

¹³⁵ *L'Esprit des journaux français et étrangers*, Volume 468, avril 1817.

¹³⁶ *Le Vigilant*, s.d., p. 161-170, paru sur abonnement puis en recueil. Il se dit aussi *Les annales de la justice belge* (p. 275).

¹³⁷ Bruxelles, A. Wahlen, 1717, p. 183

¹³⁸ *Courrier de Moselle*, 16 avril 1836, p. [3].

¹³⁹ Article Rousseau, pamphlet contre les ultras, sous la forme « C'est la faute à Rousseau / C'est la faute à Voltaire », (*Petit dictionnaire ultra*, Paris, Mongie aîné, 1823, p. 84).

¹⁴⁰ Balzac, *Études de mœurs, Scènes de la vie privée, Un début dans la vie*, éd. P.-G. Castex (dir.), Paris, Gallimard, 1976 (*Bibliothèque de La Pléiade*), t. I, p. 767.

¹⁴¹ M^{me} de Surville, née Balzac, « Le voyage en coucou », dans *Le compagnon du foyer*, Paris, D. Giraud, 1854, p. 147.

¹⁴² Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Pagnerre, 1862, t. IX, P. V-1, « Jean Valjean », chap. XV, p. 122

¹⁴³ Notons qu'il circule aussi sur YouTube une musique d'Alain Jacques indépendante de celle de la comédie musicale.

¹⁴⁴ *Dictionnaire de la musique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Trousson (dir.), t. XIII, p. 625.