

Le *Pygmalion* de Rousseau et son esthétique de l'opéra¹⁾

Yoshihiro NAITO

要約

ルソーは、『ピグマリオン』によって、エールとレシタティブによって構成される音楽悲劇とも、語られる台詞の合間にエールが挿入されるオペラ・コミックとも違う、語られる台詞（独白）と器楽曲が交互になって進行するメロドラマという新しいジャンルを創始した。『ピグマリオン』にアプローチした研究の多くはこの特異な形式に注目するばかりで、なぜルソーがこのようなジャンルを考案したのかという問題、すなわちこのジャンル考案の土台となっているルソーのオペラ観との関係の検討を怠ってきた。ルソーのオペラ観を知るために、まず幻想概念を検討し、ルソーの幻想概念が当時支配的であったそれとは異なって、感情の連鎖こそが描かれるべきであると考え、観客が演じられている人物に心理的に同化できる題材、主題、提示方法を要求するものであったことを明らかにした。次に、ルソーがレシタティブを重視しつつも、『ピグマリオン』において用いなかったことに注目し、近代諸言語は古代ギリシャ語のような音楽的言語ではないので、レシタティブは次善の策にすぎないというルソーの主張を示した。その結果、ルソーが音楽的でない言語に無理やり音楽を合わせようとするレシタティブという形態を用いるよりも、感情を表現する力をもつ器楽音楽と語られる言語を交互に置くことによって、古代ギリシャ語のような理想的な形を仮想的に作ることによって、感情の連鎖を的確に表現しようとしたのだということ明らかにした。

Keywords : mélodrame, récitatif, illusion théâtrale, imitation musicale, ritournelle

1. Introduction

Un esprit de génie invente souvent des choses qui paraissent d'une grande originalité aux gens ordinaires. Le *Pygmalion* de Rousseau en est un exemple. Non seulement Rousseau met en scène *Pygmalion* en tant qu'artiste souffrant d'épuisement de l'inspiration artistique dans le sens moderne,²⁾ mais aussi il y invente un genre nouveau, le mélodrame, composé successivement de monologue déclamé et de musique instrumentale, à une époque où les paroles chantées sont d'usage dans le théâtre lyrique. Rousseau ne compose que les monologues, la musique étant celle d'un autre amateur. Rousseau met une vingtaine de croix dans son texte pour indiquer la situation des ritournelles. Cette structure originale du *Pygmalion* a inspiré plusieurs musiciens dans leurs compositions de pièces mélodramatiques : *Ariadne auf Naxos* de Benda (représenté en 1775), *Lélio*

ou le Retour à la vie de Berlioz (en 1832), *L'Histoire du soldat* de Stravinsky (en 1912) et *Pierrot lunaire* de Schönberg (composé en 1912).³⁾ Elle a également attiré l'attention de plusieurs chercheurs.⁴⁾ Mais l'originalité même du *Pygmalion* les détourne d'un problème élémentaire : quelle conception du théâtre lyrique a-t-elle permis à Rousseau d'inventer un genre si original et si influent auprès de la postérité. Nous nous proposons de répondre à cette question dans cette étude.

2. Le *Pygmalion* de Rousseau

Le texte du *Pygmalion* fut rédigé en 1762.⁵⁾ Après un long voyage en Allemagne, en Angleterre et en France, pour fuir la « persécution » menée contre lui, Rousseau arriva à Lyon le 10 avril 1770. Le 13 avril, il y eut un concert, après lequel on lui présenta Horace Coignet, musicien amateur. Le 15, ce dernier rendit visite à Rousseau. Ce grand écrivain parla à Coignet de son *Pygmalion* et lui demanda de le mettre en musique. Et le 19, dans un petit théâtre à l'Hôtel de Ville de Lyon, on représenta le *Pygmalion* dont les paroles étaient de Rousseau, et la musique d'Horace Coignet.⁶⁾

La création du *Pygmalion* à Lyon remporta un si grand succès que la rumeur arriva vite à Paris. Le 15 mai, Grimm rédigea une critique théâtrale dans la *Correspondance littéraire*, où il y présenta par erreur le *Pygmalion* comme étant un opéra-comique. Charles Burney, qui séjournait à Paris à cette époque, écrivit dans son journal les mots de Robert Walpole, ambassadeur britannique, que toute la pièce était composée en pantomime.⁷⁾ Ces faits nous font comprendre que la structure du *Pygmalion* de Rousseau était originale à cette époque. Le texte du *Pygmalion* fut publié dans le *Mercur* en janvier 1771, ce qui permit sa rapide diffusion à l'étranger. La réputation de la pièce de Rousseau était si grande qu'elle fut mise en musique par un musicien allemand en 1772, et qu'elle fut représentée en italien et en espagnol plusieurs fois.⁸⁾ En France, elle fut représentée à la Comédie-Française le 30 octobre 1775. Comme la musique était celle d'un amateur mal connu, le texte de Rousseau fut quelquefois mis en musique par des musiciens français.⁹⁾

Il est incontestable que le *Pygmalion*, dénommé « scène lyrique » par l'auteur lui-même, est une pièce très originale dans l'histoire du théâtre lyrique car le monologue déclamé de Pygmalion est entrecoupé par des interludes musicaux, alors que l'opéra est, lui, composé d'airs et de récitatifs, et que l'opéra-comique se compose de paroles parlées et d'ariettes ou de vaudevilles. Par ailleurs, les monologues tragiques suffisant à nous émouvoir dans la tragédie française traditionnelle, pourquoi Rousseau a-t-il besoin de musique dans son *Pygmalion*, là où le monologue pourrait remplir cette tâche? D'autre part, le Rousseau auteur de la *Lettre sur la musique française* appelait récitatif « une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques »¹⁰⁾ et affirmait qu'« il est évident (...) que le meilleur récitatif, dans quelque langue que ce soit, (...) est celui qui approche le plus de la parole ; s'il y en avait un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper » (*LMF*, 319). Pourquoi le Rousseau du *Pygmalion* n'utilise-t-il pas le

récitatif? Pour répondre à ces questions, nous devons nous référer aux idées de Rousseau sur l'esthétique de l'opéra.

3. L'esthétique de l'opéra de Rousseau

Nous focalisons d'abord notre attention sur la description historique de l'opéra qu'il donne au début de l'article « OPÉRA »¹¹⁾ de son *Dictionnaire de musique*,¹²⁾ pour mieux comprendre sa vision de l'esthétique de l'opéra par comparaison avec celle de l'âge classique. Rousseau pense qu'il y avait une grande difficulté à résoudre pour que l'opéra moderne puisse naître. Il s'agit d'appliquer la musique à la parole : « Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle » (*DM*, « OPÉRA », 950). L'introduction de l'harmonie remplaça le plaisir moral par le plaisir des sens :

En écoutant un langage hypothétique¹³⁾ et contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre quand on le flatte sans l'émouvoir. (*DM*, « OPÉRA », 951)

Si les inventeurs de l'opéra choisirent les cieux et les enfers, les dieux et les diables comme lieux et personnages, c'est qu'ils pensaient qu'il n'était pas naturel d'unir la musique à la parole dans la représentation de la vie humaine. De là vient que la magie et le merveilleux devinrent les fondements de l'opéra et qu'il fallut faire appel à l'art de la perspective et de la décoration ainsi qu'à la machinerie « pour soutenir une si forte illusion » (*DM*, « OPÉRA », 951).¹⁴⁾ A la naissance de l'opéra, les machines étaient très ingénieuses et les orchestres faisaient un bruit considérable pour étonner les yeux et les oreilles. Mais l'œuvre ne parvenait néanmoins pas à émouvoir :

Ainsi l'appareil était immense et produisait peu d'effet, parce que l'imitation était toujours imparfaite et grossière, que l'action prise hors de la nature, est sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas. (*DM*, « OPÉRA », 952, souligné par nous.)

Comment l'illusion fonctionne-t-elle dans l'esthétique classique? C'est en construisant un monde merveilleux par des moyens matériels. L'esprit moderne appréhende que la terre tourne

autour du soleil, mais les sens, eux, nous disent que c'est le soleil qui tourne. C'est l'illusion. Tant que nous avons un corps, l'illusion existe. S'il est impossible de chasser l'illusion, n'y a-t-il pas de moyens d'ajouter le plaisir des sens à la connaissance de la vérité? La manière par laquelle l'universel devient le sensible et par laquelle le plaisir moral se transforme en plaisir des sens, voilà l'illusion conçue par les artistes de l'âge classique. Le spectateur entre dans l'illusion présentée sous la forme d'un monde merveilleux et, dans le même temps, il a conscience que ce monde merveilleux est construit par des machines. Les spectacles animés grâce aux machines donnent au spectateur de l'âge classique à la fois un grand plaisir des sens né du contact avec le merveilleux et un plaisir de l'intelligence provenant de la connaissance du mécanisme de la nature.¹⁵⁾ Pour Rousseau, l'illusion théâtrale consiste dans les effets moraux.¹⁶⁾ Pour comprendre cela, nous retournons à ce passage de Rousseau.

On découvrit bientôt que la musique possédait de propres effets moraux indépendamment de la poésie. Rousseau dit que la musique devint « un troisième art d'imitation », c'est-à-dire un art d'imitation indépendant de la poésie, en découvrant et perfectionnant l'harmonie et la mesure, c'est-à-dire « son langage, son expression, ses tableaux, tout à fait indépendants de la poésie » (*DM*, « OPÉRA », 953).

La musique étant ainsi devenue un art d'imitation, les poètes de l'opéra choisissaient comme personnages et sujets des hommes et leurs sentiments que le spectateur pouvait juger vrais ou faux. On parvint ainsi à mettre en scène des hommes qui souffraient ou éprouvaient passions et sentiments :

Les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion: l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique était de se faire oublier elle-même; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'âme du spectateur, elle l'empêchait de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accents de la douleur; et qu'Achille en fureur pouvait nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps. (*DM*, « OPÉRA », 954, souligné par nous.)

Rousseau propose de représenter le monde de l'âme humaine, des sentiments intimes et des passions pour que le spectateur puisse juger au travers de ses sentiments intimes si ce qui est représenté sur scène correspond à une réalité. Dès lors, le spectateur n'aura plus en face de lui un simple acteur déguisé en un personnage quelconque, mais un être véritable.

C'est un changement de conception très important concernant l'imitation. Les musiciens classiques considéraient que les objets à imiter étaient les inflexions langagières des paroles et les phénomènes de la nature comme les orages. Rousseau propose d'imiter les mouvements de l'âme.

Pour mieux comprendre l'esthétique de Rousseau, nous nous référons à *La Nouvelle Héloïse*. Saint-Preux parle de la suprématie de la mélodie :

Je n'apercevais pas dans les accents de la mélodie appliqués à ceux de la langue, le lien puissant et secret des passions avec les sons : je ne voyais pas que l'imitation des tons divers dont les sentiments animent la voix parlante donne à son tour à la voix chantante le pouvoir d'agiter les cœurs, et que l'énergique tableau des mouvements de l'âme de celui qui se fait entendre, est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l'écoutent.¹⁷⁾

Dans le passage cité, nous trouvons l'essence de la théorie de l'imitation musicale de Rousseau : les mouvements du cœur sont les objets à imiter et c'est uniquement l'accent de la mélodie qui leur est appliquée qui rend cela possible. En ce qui concerne l'illusion dont nous parlons, « l'énergique tableau des mouvements de l'âme de celui qui se fait entendre, est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l'écoutent » et ce qui permet l'identification psychologique du spectateur avec un héros ou une héroïne. Qu'est-ce qui accompagne cette identification psychologique?

Mais quand après une suite d'airs agréables, on vint à ces grands morceaux d'expression, qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdais à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation; je croyais entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir; je croyais des mères éplorées, des amants trahis, des tyrans furieux, et dans les agitations que j'étais forcé d'éprouver j'avais peine à rester en place.¹⁸⁾

Le spectateur a l'impression de voir sur la scène non pas des acteurs, mais des héros ou des héroïnes, et les mouvements de leur âme. Il est captivé par leurs agitations touchantes au point d'être incapable de rester en place. C'est l'illusion rousseauiste. L'objet à imiter ne consiste ni dans les inflexions langagières comme chez Lully, ni dans le système d'acoustique caché dans la nature comme chez Rameau, mais dans les mouvements de l'âme. Nous pouvons en déduire que l'opéra rousseauiste est un lieu permettant d'exprimer les états d'âme par la parole et la mélodie. Nous pouvons affirmer que, même si Rousseau paraît répéter les dogmes classiques (la vraisemblance, l'unité du sujet, ou des doctrines qui en résultent), son concept d'opéra est fondé sur une esthétique tout à fait différente.

Il n'est pas vain de nous rappeler que la théorie du roman chez Rousseau se confond à son esthétique de l'opéra. La théorie du roman sur laquelle Rousseau s'appuie en écrivant *La Nouvelle Héloïse* n'est pas celle du classicisme, comme le dit Guyon, éditeur de l'édition de la « Pléiade ». Dans la théorie classique, les caractères des personnages sont les mêmes dans toutes les situations, tandis que Rousseau pense qu'ils changent toujours en fonction des différentes situations et qu'il faut bien les suivre pour les comprendre. C'est pourquoi c'est seulement la « chaîne de sentiments » qui donne une unité intime et son existence à une personne. Il en résulte que, même si Rousseau utilise la forme épistolaire pour *La Nouvelle Héloïse*, ce n'est pas qu'il soit influencé par Richardson, écrivain à la mode de son époque, mais c'est parce que cette œuvre est fondée sur une nouvelle conception de l'homme, élaboré par l'auteur.¹⁹⁾

L'opéra, lui aussi, est un lieu où la « chaîne des sentiments » des personnages doit être représentée. Et l'opéra convient d'autant plus à la représentation de la « chaîne des sentiments » que les mouvements sentimentaux firent naître le chant, c'est-à-dire le germe du langage et de la mélodie, comme l'a écrit Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*.²⁰⁾

4. Pourquoi Rousseau refuse-t-il le récitatif?

Pourquoi Rousseau refuse-t-il le récitatif dans son *Pygmalion*? Pour répondre à cette question, il faut nous occuper du concept de chant chez Rousseau. Notre auteur qualifie la langue des anciens Grecs de « musicale ». Selon lui, elle serait toute proche de l'état primitif du langage et le système musical des anciens grecs apparaîtrait comme le résultat de leurs observations sur les inflexions de leur langue.

La langue étant mélodieuse, il suffisait d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout à fait musicale; d'où vient que ceux qui versifiaient appelaient cela *chanter*. (*DM*, « RÉCITATIF », 1008)²¹⁾

Rousseau utilise les termes « chant » ou « chanter » à propos de la musique grecque seulement pour souligner l'aspect musical de leur langue. C'est dans ce sens que Rousseau affirme souvent, soit que « Les Grecs pouvaient chanter en parlant » (*DM*, « RÉCITATIF », 1008), soit encore que « leur chant n'était presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantaient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poèmes » (*DM*, « OPÉRA », 949), ou encore que « Dans une langue qui serait tout harmonieuse, comme était au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant serait nulle; on n'aurait que la même *voix* pour parler et pour chanter » (*DM*, « VOIX », 1149).

Rousseau soutient aussi que les « pièces de théâtre [des anciens Grecs] étaient des espèces d'*opéra* », « mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéras* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéras* sans airs » (*DM*, « OPÉRA », 949). Cela veut dire que toutes leurs pièces de théâtre étaient constituées en déclamation. Leur déclamation, tout à fait différente de celle du Classicisme, était chantante en elle-même. Si les modernes avaient assisté à la représentation d'une pièce des anciens Grecs, il leur aurait semblé entendre des récitatifs. C'est comme si l'on avait assisté à un opéra sans airs. C'est pourquoi Rousseau dit que « c'est pour cela même qu'il ne pouvait y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux » (*DM*, « OPÉRA », 949).

Tout change avec les langues modernes. Là, la langue et la musique sont parfaitement séparées. La séparation des deux parties langagières, ayant déjà commencé au temps de l'Antiquité, devint définitive après l'invasion des Barbares. Les langues européennes perdirent complètement leurs composantes musicales; les inflexions, les sons, les nombres, tandis que la musique européenne fut soumise au règne du système de l'harmonie en perdant les inflexions

langagières et en les remplaçant par le déchant et le contrepoint découverts par hasard en superposant des consonances (*EOL*, chap. 19).

La séparation complète de la langue et de la musique fait ressentir aux modernes la nécessité du récitatif qui est un moyen intermédiaire entre elles. Le récitatif constitue hypothétiquement un état de langue=musique.²²⁾ D'ailleurs la théorie traditionnelle de l'imitation des inflexions langagières au moyen de la musique n'a aucune signification chez les Français, puisque la langue française n'a pas d'inflexions musicales. Telle est la raison pour laquelle l'auteur du *Pygmalion* refuse de faire chanter ses monologues. Si la musique ne peut trouver d'inflexions musicales dans la langue à imiter, ne pourrait-elle pas inventer un autre principe original d'imitation? Rousseau propose une réponse à cette question dans *EOL*. C'est un des résultats les plus importants de ses recherches sur l'origine de la musique.

5. La musique instrumentale

La musique était hors du champ d'influence de la théorie classique, selon laquelle les arts avaient pour but d'imiter la belle nature²³⁾ et les œuvres de l'Antiquité. Car Descartes affirmait que la musique n'avait ni autant de signification ni d'expressivité précises que le langage, et que les phénomènes acoustiques n'étaient pas précisément en corrélation avec les états psychologiques du spectateur.²⁴⁾ L'attitude négative de Descartes vis à vis de l'expression musicale qui était aussi celle de la plupart des esthéticiens français, poussait à conférer à la musique uniquement le rôle d'imiter les inflexions, mesure et mouvement de la poésie.²⁵⁾ La musique était considérée comme étant reliée à la poésie, et cela parce que l'on savait que la poésie des anciens Grecs avait toujours été chantée et que leur musique avait eu de merveilleux effets par ses liens avec la poésie. On pensait généralement que la musique avait pour objet de faire valoir la poésie qui décrivait les passions et les mouvements de l'âme.²⁶⁾ Lully qui avait la réputation d'être le meilleur musicien de France, visait à établir le langage musical des Français en s'attachant à la prosodie de la langue française,²⁷⁾ et les esthéticiens tels Lecerf de la Viéville, Dubos, Mably, ou Rémond de Saint-Mard, refusaient la musique savante et polyphonique.

Un autre aspect de développement de la pensée musicale a été apporté par les musiciens du XVIII^e siècle et surtout par Rameau. Rameau affirmait que la musique pouvait évoquer une passion quelconque par le moyen d'un accord qui lui soit propre. Il pensait que le rapport entre l'harmonie et les passions était inscrit dans le corps humain comme s'il s'agissait d'un instinct. D'ailleurs il considérait que son système de l'harmonie était fondé sur la résonance du corps sonore. D'après lui, nous pourrions évoquer n'importe quelle passion en changeant le son d'un accord quelconque et décrire « la belle nature » par la musique.²⁸⁾ La musique de Rameau poussa d'Alembert à proposer l'élargissement des objets de l'imitation musicale dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie*.²⁹⁾ La musique de Rameau et la popularité des sonates encouragèrent les partisans de la pensée de « la musique pure »³⁰⁾ grâce à laquelle il devenait possible d'exprimer quelque chose

sans l'aide de paroles.

Nous pouvons trouver une nouvelle théorie de l'imitation musicale dans l'*EOL*. D'après Rousseau, l'objet à imiter n'est ni la prosodie de la poésie, ni les phénomènes naturels, mais les mouvements du cœur. Car la musique et le langage sont nés à partir de l'imitation des mouvements du cœur excités à la vue des choses et des hommes (*EOL*, 382). Autrement dit, la musique instrumentale la plus apte à imiter les sentiments intimes peut exprimer sans l'aide des paroles n'importe quel phénomène naturel.

Pour quelle raison la mélodie, qui n'est qu'une composition de sons, peut-elle imiter les mouvements du cœur? Voici justement le problème que Rousseau a dû s'efforcer de mettre en lumière après que Rameau l'eut critiqué en affirmant que la mélodie n'était qu'un produit de l'harmonie. Si le langage primitif se forme en tant qu'unité de mouvement du cœur=mélodie=voix, c'est parce qu'un mouvement du cœur se représente sous une forme ressemblant à une mélodie. Autrement dit, pour Rousseau, le mouvement du cœur est une espèce de mélodie.³¹⁾

Les langues modernes européennes n'ont plus la faculté d'imiter les mouvements du cœur.³²⁾ Le fondement du système de l'harmonie moderne européenne fait en sorte que la mélodie se forme en dehors de la prosodie des langues. Mais, tant que la musique instrumentale imite les mouvements du cœur, elle est apte à exprimer aussi bien les phénomènes naturels que les sentiments intimes.

L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant. (*EOL*, 422, souligné par nous.)³³⁾

Le système de l'imitation musicale de Rousseau est comme suivant : un objet provoque un mouvement du cœur chez un musicien → le musicien imite le mouvement du cœur par la musique instrumentale → une exécution de la musique instrumentale → l'exécution provoque le même mouvement du cœur chez un spectateur. Mais, le processus suivant reste invisible : « un objet provoque un mouvement du cœur chez un musicien → le musicien imite le mouvement du cœur par la musique instrumentale ». Il semble au spectateur que c'est comme si la musique produisait une signification par elle-même. Ce n'est pas autre chose que la « production d'un simulacre » comme l'indique Murat.³⁴⁾ Si l'imitation musicale est, chez Rousseau, une représentation du système du langage primitif au moyen de sons musicaux, nous pouvons considérer que l'imitation musicale n'est qu'un langage et que la mélodie est un discours. Pour les musiciens romantiques, la

musique est un langage qui exprime une image intérieure. Cette théorie de l'imitation musicale de Rousseau annonce les conceptions musicales de notre temps.

6. L'esthétique du *Pygmalion*

A propos de l'invention du genre nouveau théâtral dénommé « scène lyrique », Rousseau dit :

Persuadé que la langue française destituée de tout accent n'est nullement propre à la musique, et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, (...). (FAG, 448)

Nous remarquons dans ce passage une position négative de sa part vis à vis du récitatif français. L'accent et le rythme de la langue française ne peuvent pas s'harmoniser avec ceux de la musique. Fondamentalement, ils ne sont pas compatibles. Forcer la combinaison des deux diminue d'autant l'expression de chacun. Alors, Rousseau propose « le mélange alternatif de la parole et de la symphonie » (FAG, 448) et cette solution lui semble la meilleure façon d'utiliser l'expression propre à chaque élément théâtral. Rappelons-nous de ce qu'a écrit Coignet, à qui Rousseau demanda de mettre en musique son *Pygmalion*.

Ce n'est point un opéra : il l'a intitulé, scène lyrique. Les paroles ne se chantent point, et la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation. M. Rousseau voulait donner, pour ce spectacle, une idée de la mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale; il désirait que la musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentait l'Acteur.³⁵⁾

Le manuscrit de Rousseau contient vingt croix dont le but est, indiscutablement, de signaler l'emplacement des ritournelles musicales.³⁶⁾ Quant à la ritournelle, Rousseau formule une proposition très intéressante sur l'utilisation efficace de la ritournelle à l'opéra dans les *Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck* écrits vers 1774 :

Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre. Je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant ; cependant ce rythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. (FAG, 447-448, souligné par nous.)

C'est justement l'état d'âme de Pygmalion créé par Rousseau. Ses monologues nous expriment d'abord le sculpteur désespéré d'avoir perdu son inspiration artistique avec son talent épuisé, son feu éteint et son imagination glacée, puis surpris de trouver son Galatée sculptée parfaitement par lui-même, enfin accablé excessivement après avoir follement appelé l'exaucement des dieux. Rousseau présente à nos yeux tour à tour les sentiments de Pygmalion : désespoir, angoisse, impatience, irritation, surprise, etc. Il nous semble que Rousseau demande à l'orchestre d'exprimer les sentiments intérieurs du sculpteur. Le terme « ritournelle » n'a pas de sens propre, mais désigne une symphonie qui, précédant ses paroles ou en leur succédant, exprime les sentiments d'un acteur.³⁷⁾

Rousseau affirma à Charles Burney qu'il n'était pas possible de faire plusieurs airs différents sur les mêmes paroles grecques.³⁸⁾ La poésie propre aux paroles ne lui permettait qu'une seule mélodie. L'accent musical propre à la langue grecque n'étant qu'une mélodie, l'accent des paroles la déterminait. Cette dernière était un noyau de signification car elle se rapportait directement aux passions à évoquer. L'« ancienne déclamation théâtrale des Grecs » nous fait imaginer la trinité poésie=passion=mélodie.

Nous pouvons comparer cette trinité poésie=passion=mélodie à une feuille de papier. Sur l'une des faces de cette feuille, sont inscrits les sons articulés (=poésie), sur l'autre face, les inflexions (=mélodie). La langue et la musique apparaissent ici comme les deux facettes d'une même chose : la passion. Elles étaient inséparables chez les anciens Grecs. Mais elles se sont séparées chez les Modernes. Il est impossible de les coller l'une à l'autre comme le sont deux pôles magnétiques. Dans ce cas-là, on ne parlera jamais de récitatif. Cependant, si la musique instrumentale est faite pour annoncer les sentiments intimes présentés par les monologues, ou qu'elle y supplée, la trinité poésie=passion=musique ne fera qu'un dans l'esprit du spectateur.

7. Conclusion

Tels sont nos arguments fondés sur les idées esthétiques de Rousseau à l'occasion de la mise en musique de son *Pygmalion* dans le cadre de l'invention de ce genre nouveau qu'est le mélodrame. D'après Rousseau, le merveilleux et les machines sont des moyens de produire l'illusion dans l'esthétique classique, tous les deux étant faits pour le plaisir des sens. Mais Rousseau propose d'abandonner le merveilleux et les machines pour peindre le monde humain. Pour parvenir à cela, les sujets à représenter recommandés par Rousseau sont les sentiments intimes. Ce que Rousseau cherche à éveiller chez le spectateur de l'opéra, c'est la sensibilité par laquelle l'on peut s'identifier aux personnages mis en scène. L'opéra, lui aussi, est un lieu où la « chaîne des sentiments » doit être représentée. L'opéra convient d'autant plus à cette représentation que ce sont ces mouvements sentimentaux qui firent naître le chant, c'est-à-dire le germe du langage et de la mélodie. L'opéra présente au spectateur un monde d'illusion où il s'identifie psychologiquement aux héros ou héroïnes. Mais Rousseau, pensant que la poésie et la

musique modernes possèdent leur propre prosodie à cause de leur dégénérescence respective, se propose de faire suivre le monologue parlé et la musique instrumentale au lieu des monologues chantés. Nous pouvons donc conclure que la structure utilisée dans l'écriture du *Pygmalion* est mise en place pour exprimer une situation psychologique suggérée grâce au monologue déclamé et à la gestuelle (jeu des acteurs).

Notes

- 1) Dans cet article, nous avons largement réécrit le septième chapitre « L'esthétique de l'opéra » de ma thèse *La Pensée musicale de Rousseau* (écrit en japonais) soutenue en 2002 à l'Université Kansai et publiée sous le même titre en 2002 à Tokyo. Nos arguments de la théorie de l'imitation musicale de Rousseau et ses concepts de chant y ont été ajoutés.
- 2) L'originalité du *Pygmalion* de Rousseau est évidente, si l'on le compare avec celui de Rameau et Ballot de Sauvot, d'après Houdar de La Motte, créé en 1748, là où *Pygmalion*, misogyne, craint de tomber amoureux de Galatée, statue sculptée par lui, à cause de la vengeance de l'Amour.
- 3) Cf. J. Van Der Veen, *Le mélodrame musical de Rousseau au Romantisme, ses aspects historiques et stylistiques*, Le Haye, 1955 ; Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren Éditeur, Paris, 2005.
- 4) 1) Edgar Istel, « La partition originale du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1, 1905, p. 141-177 ; 2) Alain Cernuschi, « La musique projetée dans *Pygmalion* de Rousseau ou l'enjeu du principe d'alternance entre paroles et musique aux origines du mélodrame », *Équinoxe : revue romande de sciences humaines*, 9, Association Arches, Lausanne, 1993, p. 37-55 ; 3) Philip Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*, ch. 19, Berne, 1984 ; 4) Jacqueline Waeber, « *Pygmalion* et J.-J. Rousseau », *Fontes artis musicae*, 44/1, 1997, p. 32-41 ; 5) Jacqueline Waeber, « Introduction », *Pygmalion*, Université-Conservatoire de musique, Genève, 1997 ; 6) Jacqueline Waeber, « « J'ai imaginé un genre de drame » : une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de *Pygmalion* », *Annales suisses de Musicologie*, Nouvelle série, 18, Musicologie en Suisse, 1998, p. 147-179.
- 5) Cf. R. Trousson et F. S. Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau au jour le jour, chronologie*, Honoré Champion, 1998, p. 187; *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Genève, Institut et Musée Voltaire et Oxford, Voltaire Foundation, 1965-1998, t. XV, lettre n° 2445, datée du 21 janvier 1763, de Julie von Bondeli à Johann Georg Zimmermann. Waeber pense que Rousseau a déjà en tête le canevas musical du *Pygmalion*. Voir Jacqueline Waeber (1997), p. 33.
- 6) Horace Coignet, « Particularité sur J.J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770 », [Récit manuscrit d'Horace Coignet réalisé par celui-ci à l'intention de Charles Pougens, membre de l'Institut], Mahul, A., *Annuaire nécrologique, [...] II^{ème} année (1821)*, Paris, 1822, p. 123-128, cité par J. Waeber (1998), p. 149.
- 7) Grimm, *Correspondance littéraire*, notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, t. IX, Paris, 1879, p. 22-23. Charles Burney, « L'État présent de la musique en France et en Italie, ou, Journal du voyage », 1771, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Flammarion, 1992, p. 75.
- 8) Sur ce point, nous nous référons à l'« Introduction » de Charles Guyot dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, t. II, p. C-CI. Dorénavant, les *Œuvres complètes* de Rousseau (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 5 tomes, 1959-1995) sont abrégées en OC I-IV.

- 9) Voir Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Fischbacher, Paris, 1901, p. 125.
- 10) Rousseau, *Lettre sur la musique française* (abrégée en LMF), OC V, p. 318.
- 11) Si nous pensons que l'article « OPÉRA » est un des documents les plus importants pour connaître son esthétique de l'opéra, c'est que Rousseau avait l'intention de publier cet article avec l'*Examen de deux principes avancés par Rameau* et l'*Essai sur l'origine des langues* dans le sixième tome de ses *Œuvres* de 1765. D'ailleurs il suggérait que cet article était « une petite dissertation » « sur la véritable constitution du drame lyrique » vers la fin de la lettre 23 de la seconde partie dans *La Nouvelle Héloïse*, OC II, p. 288; Enfin, l'article « OPÉRA » est un des plus grands articles du *Dictionnaire de musique*. À ce propos, voir aussi Jean-Jacques Eigeldinger, « Pour une esthétique de l'art lyrique », OC V, p. 1711-1712 ; Michel Murat, « Jean-Jacques Rousseau: Imitation musicale et origine des langues », *Travaux de linguistique et de littérature*, XVIII, 2, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1980, p. 152.
- 12) Rousseau, *Dictionnaire de musique* (abrégé en DM), OC V.
- 13) Le « langage hypothétique » signifie un récitatif. Nous reviendrons à ce propos plus tard.
- 14) Cf. notre article, « Histoire de la critique de l'opéra français au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université Kansai*, 37, 2011, p. 95-116.
- 15) Le passage fameux de Fontenelle est un exemple-type de l'esthétique classique : « Sur cela je me figure toujours que la nature est un grand spectacle, qui ressemble à celui de l'Opéra. Du lieu où vous êtes à l'Opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est; on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements. » (Fontenelle, *Les entretiens sur la pluralité des mondes habités*, *Œuvres complètes*, t. II, texte revu par Alain Niderst, Fayard, Paris, 1998, p. 20.)
- 16) Nous nous sommes référés à l'excellente étude de C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, Paris, 1988.
- 17) *La Nouvelle Héloïse*, lettre n° 48, première partie, OC II, p. 132.
- 18) *Ibid.*, p. 133-134.
- 19) Voir Matsumi Tobe, « Étude sur *La Nouvelle Héloïse* (2) » (en japonais), *Bulletin de la faculté des lettres*, 16, Université Aoyamagakuin, 1974, p. 56-66. Robinson, considérant ce roman épistolaire comme une espèce d'opéra, affirme que Rousseau voulait que ce roman soit estimé de ce point de vue. Voir Philip Robinson, *op. cit.*, p. 421. Du même point de vue, il explique que Rousseau présente dans le *Pygmalion* sa conception de l'art comme étant le reflet de l'intérieur et que Pygmalion veut animer Galathée (*ibid.*, chap. 19). Il considère aussi *Les Confessions* comme étant un exemple de sa théorie musicale (*ibid.*, p. 450).
- 20) Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (abrégé en EOL), OC V, p. 423-424.
- 21) Et Rousseau de le répéter dans ses dernières années. Voir Rousseau, *Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck* (abrégés en FAG), OC V, p. 445 : « La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux, il ne fallait qu'y joindre le rythme, pour rendre la déclamation musicale ; ainsi, non seulement les tragédies mais toutes les poésies étaient nécessairement chantées ; les poètes disaient avec raison, je chante, au commencement de leurs poèmes (...) ». Or, le commentaire de S. Baud-Bovy est intéressant : « Rousseau a raison. Dans le Grec du V^e siècle, non seulement la longueur relative des syllabes était l'un des éléments constitutifs de la langue, mais aussi la hauteur relative des diverses syllabes du mot était naturellement fixée, et comme dans les langues à tons de l'Orient, seule la *musique* sur laquelle ils étaient parlés distinguait des mots par ailleurs identiques phonétiquement » (« De l'*Armide* de Lully à l'*Armide* de Gluck : un siècle de récitatif à la française », *Rousseau et la musique*, textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, La Baconnière, Neuchâtel, 1988, p. 64).
- 22) Voir DM, « RÉCITATIF », 1008 : « Les Grecs pouvaient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler

- ou chanter; on ne saurait faire à la fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. (...) Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs. »
- 23) La belle nature que les arts doivent imiter n'est pas la nature telle qu'elle est, mais la plus belle partie de la nature telle qu'ils la choisissent. Voir Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, édition critique de Jean-Rémy Manton, Aux amateurs de livres, Paris, 1989, p. 83.
- 24) René Descartes, *Œuvres de Descartes*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, t. I (Correspondance I), Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1974, p. 126.
- 25) Cf. Louis Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912, p. 45-46 : « C'est qu'ils réclamaient de la musique, avant tout, avant même l'agrément de l'oreille, une qualité primordiale : la justesse de l'expression. La musique était pour eux une reproduction de la parole; (...) Le musicien le meilleur n'est pas celui qui exprime des sentiments personnels ni celui qui cherche la nouveauté, c'est celui qui fait de la musique l'expression la plus fidèle, la plus transparente de la parole. »
- 26) Sur ce point, voir C.-F. Méneestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, Minkoff Reprint, Genève, 1992, p. 134-135; Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, t. I, Bruxelles, 1705, Minkoff Reprint, Genève, 1972, p. 80; Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, septième édition, 1770, Slatkine Reprints, Genève, 1993, t. I, p. 466-467; Gabriel Bonnot de Mably, *Lettres à Madame la marquise de P*** sur l'opéra*, 1741, AMS, New York, 1978, p. 33-34; Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, 1741, Minkoff Reprint, Genève, 1972, p. 10-11.
- 27) Cf. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris, 1991, p. 392 : « La collaboration entre Lully et Quinault est ici très éclairante. On sait que pour les passages faisant l'objet de récitatif, Quinault fournissait les vers que Lully mettait en musique, éventuellement en se les faisant déclamer par un comédien. Que pouvait donc « noter » le musicien? Certainement pas la « chaleur » propre à la déclamation, mais plutôt les relations prosodiques apparaissant plus sensiblement dans l'exercice effectif de la « parole ». Quant à la dimension métaphorique, le texte écrit suffisait. Le récitatif, objet qui s'écrit, représente donc un traitement musical (mélodique, rythmique, harmonique) asservi à certains systèmes linguistiques (prosodique, métrique, sémantique). En revanche, lorsqu'il s'agissait d'airs, Lully envoyait à Quinault un canevas, schéma rythmique sur lequel le poète s'efforçait de placer le texte, la musique étant préexistante. »
- 28) Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, 1754, Slatkine Reprints, Genève, 1971, p. vj : « C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions ». La musique de Rameau avait, contrairement à la pensée ordinaire, une fonction de signification et de description. À ce propos, voir Charles William Dill, *Monstrous Opera : Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton University Press, 1998, p. 29.
- 29) D'Alembert, « Discours préliminaire », *Encyclopédie*, t. I, 1751, Compact Edition, Pergamon Press, 1969, p. xii.
- 30) Nous pouvons comprendre, par l'époque de sa naissance et par le fait que ce concept était soutenu par les ramistes, que la naissance du concept de « musique pure » se rapportait étroitement au grand succès de la musique de Rameau. Voir *OC V*, p. 1459-1460. Sur le rapport entre la musique pure et la théorie de l'imitation musicale, voir Maria Rika Maniates, « "Sonate, que me veux-tu?" The Enigma of French Musical

- Aesthetics in the 18th Century », *Current musicology*, 6, 1969, p. 117-140.
- 31) A l'égard de la controverse de Rousseau avec Rameau, voir notre article, « L'unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau », *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université Kansai*, 38, 2012, p. 117-140.
- 32) « (...) dans nos langues ces passions n'ont point d'inflexions musicales (...). » (*EOL*, 416)
- 33) Rousseau dit la même chose dans les articles « OPÉRA » (958-959) et « IMITATION » (861) de son *DM*.
- 34) Murat, article cité, p. 155-161. S'il y a un point où nous ne sommes pas d'accord avec lui, c'est celui où Murat considère le système de la formation du langage primitif comme étant fondé sur la théorie traditionnelle du mimesis.
- 35) *OC V*, p. 1601, souligné par nous.
- 36) J. Waeber (1997), p. VIII.
- 37) Comme nous l'indique Cernuschi (article cité, p. 44), « les interventions orchestrales sont donc agencées de telle manière que les motifs musicaux interagissent tantôt avec le seul discours, tantôt avec l'action, et parfois médiatisent le passage de l'un à l'autre ».
- 38) Rousseau, *Lettre à M. Burney*, *OC V*, p. 438. Rousseau avait déjà fait la même affirmation dans *EOL*, p. 392.