

"J'ai imaginé un genre de drame" : une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de Pygmalion

Autor(en): **Waeber, Jacqueline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **18 (1998)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835301>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«J'ai imaginé un genre de drame»: une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de *Pygmalion*

Jacqueline Waeber

Introduction

Le point de départ de cet article s'ancre dans une réflexion sur le *Pygmalion*, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau (texte) et Horace Coignet (musique), créé en 1770¹, et plus particulièrement sur la fonction des ritournelles musicales de ce mélodrame, qui n'a jusqu'à présent guère suscité l'intérêt des chercheurs. Seul J. Van der Veen s'était livré à une analyse musicale *stricto sensu* de ces ritournelles². Son approche est malheureusement datée et pêche par le manque de considération envers les implications texte-musique. Ce n'est pas le cas des deux contributions d'Alain Cernuschi³, qui sont des textes de référence pour la connaissance de ce *Pygmalion*, et où le complexe tissu de relations texte-musique est analysé de manière quasi-définitive, ainsi que la conception rousseauiste du récitatif obligé qui est à l'origine de *Pygmalion*.

Il y a sans aucun doute deux raisons évidentes quant au manque d'intérêt des chercheurs pour la partition musicale de Coignet: d'une part sa très médiocre qualité artistique, et d'autre part sa rareté. La musique de Coignet était connue jusqu'à présent sous trois formes manuscrites, avant que je ne découvre en 1995 un exemplaire de la première édition, sous forme de parties séparées, imprimée durant l'hiver 1770–1771 chez Castaud à Lyon. C'est sur la base de ce jeu de parties que j'ai pu entreprendre la première édition critique du texte et de la musique de cette scène lyrique.

- 1 Quant à la genèse de cette oeuvre, cf. Jean-Jacques Rousseau, Horace Coignet: *Pygmalion*, scène lyrique. Edition (texte et musique) J. Waeber. Genève, Editions Université-Conservatoire de musique, 1997, *Introduction*, pp. VIII–XIV. Cette édition sera dorénavant abrégée *Pyg*.
- 2 J. Van der Veen: *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme*. La Haye, Nijhoff, 1955.
- 3 Alain Cernuschi: «Le monologue et l'émergence du mélo-drame dans l'invention de *Pygmalion* de Rousseau». *Travaux du SETH*, Université de Neuchâtel, 2, 1990, pp. 43–75; Id.: «La musique projetée dans *Pygmalion* de Rousseau ou l'enjeu du principe d'alternance entre paroles et musique aux origines du mélodrame». *Equinoxe, revue romande de sciences humaines*, n° 9, printemps 1993, Fribourg, pp. 37–55.

Il était cependant intéressant de confronter les implications esthétiques de cette scène lyrique avec le débat mené en parallèle, notamment par Rousseau, sur l'émancipation de la musique instrumentale. Non pas que Rousseau ait revendiqué cette émancipation en des termes francs; sur ce point, Diderot se sera montré plus progressiste que son collègue Encyclopédiste, sans pour autant éviter les contradictions. Mais les écrits musicaux de Rousseau se font l'écho, d'ailleurs parfois inquiet, de cette musique instrumentale dotée d'un pouvoir si *expressif*. Dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, l'idée d'expression est d'autant plus malaisée à accepter que l'on se heurte encore et toujours au concept d'imitation, même si celui-ci est progressivement affaibli par les attaques de certains Encyclopédistes, Diderot en tête. La lente érosion du concept d'imitation va permettre le glissement vers le concept d'expression, et par conséquent une acceptation progressive de la musique instrumentale indépendante d'un support textuel. Mais cette justification d'une musique purement instrumentale doit aussi beaucoup à la mise en place des concepts suivants: l'«idée accessoire» proposée par Rousseau, et le «hiéroglyphe» défendu par Diderot dès 1751 dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*. Deux concepts dont l'origine se situe de manière évidente dans l'univers linguistique et qui trouveraient une mise en pratique, quoiqu'encore fort embryonnaire, dans les ritournelles instrumentales de la scène lyrique de *Pygmalion*, dont le rôle reste encore aujourd'hui à définir.

1.1 La partition de Coignet

Pygmalion, scène lyrique ou le «premier mélodrame» de l'histoire de la musique: c'est ainsi qu'est présentée le plus souvent cette oeuvre hybride associant musique et texte *parlé*. Il s'agit d'un monologue du statuaire Pygmalion, d'une durée d'environ une demi-heure, avec sur la fin six répliques de Galathée. Ce monologue est entrecoupé à des moments bien précis (didascalies, fins de paragraphe) par vingt-six ritournelles d'une durée variable, comportant de deux à vingt mesures. La musique est l'oeuvre d'un musicien amateur, le Lyonnais Horace Coignet (1736–1821), sauf pour deux notables exceptions, sur lesquelles je reviendrai. La réalisation musicale de Coignet se compose d'une *Ouverture* tripartite (*Allegro-Andantino-Presto*), jouée en guise de lever de rideau avant que ne débute le monologue. Cette page est de loin la contribution la plus importante tant sur le plan de la durée (8'35") que de l'écriture, ici incontestablement plus achevée et moins malhabile que dans les pages suivantes (*Pyg*, pp. 2–14, 17–22), dont les durées oscillent entre quatre secondes et une minute cinquante secondes (cf. annexe: *Table des minutages et tonalités des ritournelles*, p. 179).

L'orchestre de *Pygmalion* n'est pas très fourni: outre les instruments du quatuor à cordes, les vents (un hautbois, une paire de cors et un basson) ne sont sollicités que pour les mouvements extrêmes de l'*Ouverture* et sept des vingt-six ritournelles⁴. Au sujet de la qualité musicale de la réalisation de Coignet, personne ne songera à contester l'assertion suivante: il s'agit bien de l'ouvrage d'un musicien amateur. Les maladresses d'écriture, tant sur le plan de l'harmonie que de l'instrumentation, sont plus que nombreuses, mais il n'entre pas dans le cadre de cet article d'en dresser la liste. La seule lecture de la partition intégrale révèle déjà une disproportion flagrante entre l'*Ouverture* et les vingt-six ritournelles. Déséquilibre temporel qui devient tout à fait flagrant à l'audition⁵, étant donné qu'après l'*Ouverture* viennent s'enchaîner les *Andante n° 1* et *2*, le monologue de Pygmalion ne commençant qu'après l'*Andante n° 2*.

Les premier et troisième mouvements de cette *Ouverture* pourraient bien provenir d'une composition antérieure de Coignet, comme l'indiquent les éléments suivants: tout d'abord, celui déjà signalé quant à la facture bien plus élaborée de ces deux mouvements par rapport au reste de la partition. Mais il faut également rappeler les circonstances obscures ayant précédé la création de cette oeuvre sur les planches de l'Hôtel-de-Ville de Lyon, le 19 avril 1770, en présence de Rousseau et de son musicien. Arrivé à Lyon le 10 avril de cette même année, le philosophe n'aurait rencontré Coignet que trois jours plus tard, lors du «grand concert de cette ville (c'était un vendredi-saint)»⁶, c'est-à-dire un vendredi 13 avril⁷. Les deux hommes sympathisent et dès le lendemain, Rousseau montre à Coignet le texte de la scène lyrique de *Pygmalion*. Six jours plus tard, soit le jeudi 19 avril, le monologue est représenté sur la scène d'un théâtre privé. Le laps de temps entre la rencontre Coignet-Rousseau

4 Bien que la partition de Coignet ne donne pas de basse chiffrée et que son instrumentation ne mentionne nulle part un clavecin, il est cependant recommandé d'ajouter cet instrument, ceci afin d'étoffer la masse sonore, comme dans l'*Ouverture*, et de donner plus de mordant rythmique à certaines ritournelles jouées dans un contexte dramatique: il s'agit surtout des *Allegro n° 7, 11, 18, 25* et de l'*Allegro con sordini n° 26*, mais certaines ritournelles aux tempi plus lents gagneraient également à être étoffées de la sorte. L'apport du clavecin a ainsi été justifié lors de la représentation genevoise de *Pygmalion*: cf. note suivante.

5 Nous nous basons sur l'audition intégrale de *Pygmalion* qui a été donnée au Conservatoire de Musique de Genève le 4 septembre 1997.

6 Horace Coignet: «Particularités sur J. J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770». [Récit manuscrit d'Horace Coignet réalisé par celui-ci à l'intention de Charles Pougens, membre de l'Institut]. MAHUL, A.: *Annuaire nécrologique, [...] IIème année* (1821). Paris, 1822, pp. 123–128; cit. p. 123. Ce récit, vraisemblablement dicté par Coignet à Charles Pougens, a été établi une année avant la mort du musicien lyonnais. (= [Coignet]: 1822).

7 Ralph A. Leigh: *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Genève, Institut et Musée Voltaire; Oxford, The Voltaire Foundation, 1995, 51 vol; vol. XXXVIII, A592, note explicative b.

et la création de l'œuvre est suffisamment bref pour que l'on s'autorise à penser que Coignet avait déjà dans ses affaires une *Ouverture* toute prête. Hypothèse qui gagne à être mise en parallèle avec l'origine du mouvement lent *Andantino* de cette même *Ouverture*. Si l'on en croit les dires de Coignet, ce mouvement aurait été composé expressément par Rousseau à l'intention de sa scène lyrique de *Pygmalion*, tout comme la «ritournelle des coups de marteau» (*l'Andante n° 2*) afin «qu'il y eût quelque chose de lui dans cette musique»⁸. En effet, comme le signalent systématiquement les principales sources manuscrites de la musique ainsi que l'édition imprimée aux frais de Coignet durant l'hiver 1770–1771, le mouvement lent de *l'Ouverture* et *l'Andante n° 2* sont bien «de Mr. Rousseau». Mais en réalité, *l'Andantino* de *l'Ouverture* a été composé en 1744: Rousseau a tout simplement repris *l'Air des Songes* extrait de la première entrée (*Hésiode*) de ses *Muses galantes*, en se gardant bien de le faire savoir... Notons enfin que contrairement aux premier et troisième mouvements de *l'Ouverture*, lesquels font appel au tutti, dix-neuf ritournelles sur les vingt-cinq (nous ne comptons pas *l'Andante n° 2* de Rousseau) se contentent du seul concours du quatuor à cordes. Seules les ritournelles n° 10, 19 et 26 (quatuor et deux cors), n° 16 (quatuor, deux cors à l'unisson et basson), n° 21 (quatuor et basson), et n° 22 (quatuor, deux cors et hautbois) font appel à une instrumentation qu'on serait néanmoins bien en peine de qualifier de plus fournie. Six jours pouvaient alors bien être suffisants pour que Coignet compose les vingt-cinq ritournelles restantes.

Reste que le caractère de *pasticcio* de *l'Ouverture*, dont on sait au moins avec certitude qu'elle est de la plume de deux compositeurs, pourra laisser perplexe plus d'un auditeur, tant la facture des premier et troisième mouvements de Coignet se démarque de celle de *l'Andantino* central de Rousseau. S'il est quelque peu outré de juger les deux mouvements de Coignet comme harmoniquement élaborés, il faut bien considérer que ceux-ci sont beaucoup plus écrits que la page extraite des *Muses galantes*. D'où un certain déséquilibre à la fois stylistique et auditif, faisant d'autant plus ressortir la simplicité de *l'Andantino*. Simplicité due à l'écriture à trois voix, avec l'alto doublant systématiquement la basse, tandis que le deuxième violon se permet bien rarement de quitter la voix du premier. Cependant, cette page permet d'y vérifier un authentique don mélodique dont le compositeur Rousseau, si souvent sujet aux critiques, pouvait vraisemblablement se prévaloir sans rougir.

8 [Coignet]: 1822, p. 124.

Exemple 1: Pygmalion, Andante de l'Ouverture (Pyg, p.15)

Exemple 1 (suite)

Cet Andante est de Mr. Rousseau

Andantino

The musical score is for a string quartet in 3/8 time, marked *Andantino*. It consists of four staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Alto (Viola), and Basso (Cello). The key signature has one flat (B-flat). The VI. I and VI. II parts feature a melodic line with triplet markings and dynamic markings: *[sotto voce]*, *F*, *[sotto voce]*, *[poco F]*, and *[P poco F]*. The Alto and Basso parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pizzicato* and *[pizzicato]*.

Exemple 1 (suite)

Exemple 1 (suite)

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *[F]*, *F*, *Sotto voce*, *[Sotto voce]*, *Pmo*, *[rinf.]*, and *rinf.*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a repeat sign.

Exemple 1: Éditions musicales de Montréal (1984)

Exemple 1 (suite)

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six measures. The first measure has a dynamic marking of *F*. The second measure has *[sotto voce]* and a triplet of eighth notes. The third measure has *[poco F]* and a triplet of eighth notes. The fourth measure has *poco F*. The fifth measure has *P*. The sixth measure has *[poco F]*. There are various musical notations including slurs, accents, and hairpins throughout the score.

A cette *Ouverture* viennent encore s'enchaîner deux ritournelles (*Andante* n° 1 et 2 dite «des coups de marteau», de la plume de Rousseau). Avant d'aborder les implications de ce terme de «ritournelle» (cf. *infra* p. 171 sq.), on relèvera dans le titre donné à l'*Andante* n° 2 une intention clairement descriptive. Laquelle n'apparaît sans doute pas de la manière la plus évidente à l'auditeur: s'il y a bien intention descriptive, celle-ci doit être rendue par l'alternance syncopée des croches jouées par le groupe violon 1 et violon 2 et celles jouées par le groupe alto et basse des mes. 3-4, 9-10 (cf. ex. 2 pp. 155-157).

Les ritournelles *Andante* n° 9 et 12 traduisent également des gestes du statuaire, à savoir pour la première ritournelle le geste de Pygmalion voulant lever le voile recouvrant la statue de Galathée, puis l'abandon de son geste, «comme effrayé» (*Pyg*, p. 33), et pour la seconde ritournelle le moment où après avoir donné un coup de ciseau, Pygmalion sent pour la première fois la chair de Galathée (*Pyg*, p. 38).

A l'exemple des *Andante* n° 9 et 12, la plupart des autres ritournelles se distinguent par leur brièveté (cf. annexe: *Table des minutages et tonalités des ritournelles* p. 179). Ces ritournelles doivent précisément être traduites comme autant de «gestes» musicaux, ce qui vient renforcer la lecture pantomimique de celles-ci. La pantomime est indéniablement l'un des aspects fondamentaux de *Pygmalion*. Un exemple bien précis tiré de la partition de Coignet permettra de le démontrer de manière tout à fait concrète. Avant que ne commence à proprement parler le monologue du statuaire, une introduction musicale fait entendre un bloc composé par trois pièces: l'*Ouverture*, l'*Andante* n° 1 puis l'*Andante* n° 2. La durée approximative de ce bloc est de douze minutes. Si l'*Ouverture* en trois mouvements forme musicalement un tout, on est en revanche beaucoup plus sceptique quant au bien-fondé de la succession des deux ritournelles. L'*Andante* n° 1 (Fa majeur) s'achève sur un accord suspensif (cf. ex. 3 p. 158), accord lui-même suivi de deux mesures de silence. La dernière de celles-ci, luxe de précision, est encore surmontée d'un point d'orgue. Quelle est l'utilité pour les musiciens que d'avoir sous les yeux ces deux mesures à compter, si ce n'est pour indiquer que sur la scène, Pygmalion se livre à une pantomime? En effet, on imagine mal l'enchaînement résultant entre ces deux *Andante*, même avec une pause aussi rigoureusement indiquée qu'exigée entre le dernier accord de la première ritournelle et le début de l'*Andante* n° 2 de Rousseau, ce dernier débutant sur la tonique de Fa majeur (cf. ex. 2 p. 155). Cet enchaînement est à ce point malaisé que lors de la représentation genevoise de *Pygmalion*⁹, les musiciens ont tout

9 Cf. n. 5.

Exemple 2: *Pygmalion*, Andante n° 2, Coups de marteau (*Pyg*, p. 25)

Cet Andante est de M. Rousseau

Andante Nr. 2

VI. I
[P]

VI. II
[P]

Viola
[P]

Basso
[P]

Exemple 2 (suite)

The musical score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'd' (diminuendo). There are also performance instructions such as '+' and '[+]' above certain notes. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat.

Exemple 2 (suite)

Musical score for Exemple 2 (suite), consisting of four staves. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *[F]* and *F* are indicated. Performance markings include accents (*+*) and breath marks (*||*). The score is divided into measures by vertical bar lines.

simplement inversé l'ordre de ces deux *Andante*, de manière à ce que l'accord suspensif de l'*Andante n° 1* introduise le début du monologue de Pygmalion. Lors du Festival International de Lyon de 1980 où la scène lyrique fut également représentée, on s'est autorisé le même stratagème. Or, celui-ci aurait pu être évité, à la condition *sine qua non* que l'acteur se livre entre les deux *Andante* à une pantomime suffisamment développée. Ce qui malheureusement ne fut pas le cas à Genève. Pourtant, le texte de Rousseau est des plus explicites quant à l'exigence d'une pantomime avant le début du monologue. Le texte de la scène lyrique s'ouvre sur une longue didascalie en deux parties: si la première s'attache en toute logique à rendre compte de la géographie des lieux et du décor, la seconde décrit l'activité du statuaire, laquelle peut d'ailleurs être facilement décomposée en trois temps:

- [1] Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste;
- [2] puis se levant tout à coup, il prend sur sa table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques unes de ses ébauches,
- [3] se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.¹⁰

L'*Ouverture*, tant dans sa rythmique que dans sa tonalité de Ré majeur pour les mouvements extrêmes, se prête certes mal à soutenir musicalement la rêverie «d'un homme inquiet et triste». Il faut donc la considérer comme une musique fonctionnelle d'avant le «lever de rideau». Cette interprétation peut être encore confortée dans ce qui a été soutenu plus haut, toujours au sujet de cette *Ouverture*, considérée comme un «corps étranger» au sein de la scène lyrique. Par conséquent, c'est avec l'*Andante n° 1* que commence véritablement la scène lyrique de *Pygmalion*, d'autant plus que cette ritournelle rend assez bien compte du temps [1] de la didascalie (*Pyg*, p. 23).

Toujours selon des critères d'interprétation pantomimique de ces ritournelles, le temps [2] de la didascalie, qui marque le premier geste brusque du statuaire, serait amené par l'accord suspensif final de l'*Andante n° 1* (cf. ex. 3 p. 159). L'action décrite dans le temps [2] est à la fois moins statique et plus développée que dans [1] et [3], ce qui devrait permettre de respecter l'enchaînement original des ritournelles *n° 1* et 2.

Il n'y aurait guère de sens à établir dans cet article un catalogue des procédés descriptifs relevés dans la partition de Coignet. Tout au plus pourra-t-on mentionner quelques caractéristiques inhérentes à la partition de cette scène lyrique. La plus notable ressortant particulièrement à l'audition concerne l'aspect fragmentaire donné par l'ensemble des ritournelles: fragmentaire par leur brièveté, qui empêche tout développement. Aucune des vingt-cinq ritour-

¹⁰ *Pyg*, p. 1.

nelles composées par Coignet ne va plus loin que la simple exposition d'un matériau mélodique toujours sommaire, la seule forme de développement étant la répétition, et encore faut-il que les dimensions toujours modestes des ritournelles le permettent. A vouloir chercher une cohérence purement musicale dans l'agencement des ritournelles de Coignet, J. Van der Veen a dressé un bilan purement négatif, en fustigeant ce qu'il appelle «le manque de logique tonale dans la succession des morceaux»¹¹. A la décharge de Coignet, il faut dire qu'on serait bien en peine de créer ladite logique à partir de ritournelles au matériau musical aussi sommaire. Toujours selon le musicologue belge, le principal facteur d'illogisme tonal est constitué par les cadences conclusives de ces ritournelles. A l'exception de l'*Andante n° 2* de Rousseau, aucune ritournelle ne s'achève par une cadence conclusive sur la tonique. On a déjà eu un exemple avec la fin suspensive de l'*Andante n° 1* (cf. ex. 3 p. 159) et on dénombre quatre autres ritournelles se terminant de manière similaire, pour vingt-et-une demi-cadences (arrêt sur la dominante, mais pas nécessairement celle de la tonalité de départ). L'intention *extra-musicale* de tels gestes musicaux suspensifs est ici aussi transparente que maladroite dans sa réalisation: la ritournelle dépourvue de cadence conclusive n'est pas considérée comme un morceau en soi, mais *se lie* au texte de monologue qu'elle précède. A titre anecdotique, on donnera ici la lecture proposée par Van der Veen, pour qui «la déclamation [est devenue] une espèce de pont entre les interludes, qui ne veulent pas être trop indépendants les uns des autres. Mais ce raisonnement ne rendait pas nécessaire le manque de logique tonale; ici Coignet a commis une erreur d'esthétique [d'autant plus lourde que l'*Andante n° 2* de Rousseau commence et se termine en Fa majeur: les cadences suspensives de toutes les ritournelles de Coignet doivent être] sans doute [une] idée de Coignet seulement [sic]»¹².

Sans pour autant se livrer à une analyse musicale de la partition – mais cela en vaut-il vraiment la peine? Alain Cernuschi s'est néanmoins attaché à étudier la nature du lien entre les parties du monologue et les ritournelles. Si vingt-deux d'entre elles sont concernées par une didascalie (c'est-à-dire qu'elles interviennent à un moment où une action ou un affect est décrit par la didascalie), les quatre autres ritournelles restantes interviennent entre deux paragraphes du monologue de Pygmalion. Pour les vingt-deux premières ritournelles, Cernuschi a relevé deux types de didascalies au sein du texte de *Pygmalion*, celles «prescrivant une action» et «celles marquant un affect de parole»¹³. S'il ne fait aucun doute que les didascalies d'action s'adressent

11 Van der Veen: 1955, p. 10.

12 Id., p. 10–11.

13 Cernuschi: 1993, p. 43.

à l'acteur¹⁴, il semble que le second type de didascalie, relatif à «un affect de parole» détermine un peu trop précisément dans sa formulation le destinataire. La didascalie *Tendrement* de l'exemple suivant ne pourrait-elle pas aussi être destinée aux musiciens (cf. ex. 4)¹⁵? Un raisonnement identique peut être appliqué pour l'*Allegro n° 18* et la didascalie *Impétueusement* (Pyg, p. 42).

Exemple 4: Pyg, p. 39

*Tendrement.*14. *Largo [con espressione]*

The image shows a musical score for a piece titled '14. Largo [con espressione]'. The score is written for four staves: two treble clefs (violin and flute) and two bass clefs (viola and cello). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music is marked with a dynamic of *[P]* (piano) at the beginning of the first staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a fermata on the final note of each staff.

Si la question quant à la destination de ces didascalies *d'affect* reste ouverte, il ne faudrait pas rejeter l'hypothèse vérifiant que celles-ci soient considérées comme source d'information pour la ritournelle qui vient s'y insérer. L'exemple de la ritournelle n° 22¹⁶ terminera cette discussion: dans

14 Nous donnons ici quelques unes de ces didascalies d'action à titre d'exemple:

«Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque tems en rêvant les bras croisés» (Pyg, p. 27);

«Il s'asseye et contemple tout autour de lui» (id., p. 29);

«Il la voit s'animer, et se détourne saisi d'effroi et le coeur serré de douleur» (id., p. 50).

15 Pyg, p. 39. Cette hypothèse peut être également motivée par le fait que l'adverbe *Tendrement* fait l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau: cf. p. 169.

16 Pyg, p. 47.

une édition du texte de *Pygmalion* vraisemblablement imprimée en 1771, la didascalie a été légèrement modifiée par l'ajout de l'adverbe *Lentement* en tête de phrase («*Lentement. Il revient à lui [...]*»). Cette modification devait se trouver dans la copie manuscrite ayant servi de source à cette édition de 1771¹⁷: aussi ce *lentement* aurait bien pu être ajouté en tant que commentaire musical d'ordre interprétatif, d'autant plus qu'elle correspond musicalement à la ritournelle n° 22 *Amoroso* (cf. ex. 5 p. 163).

Reste à déterminer quelle est la fonction des ritournelles de *Pygmalion*: doivent-elles annoncer, postluder, bref, ont-elles plus généralement fonction de commenter la déclamation du statuaire? C'est vers cette définition que semble se diriger Cernuschi, en se basant sur la définition rousseauiste du récitatif obligé, modèle de référence idéal de la scène lyrique de *Pygmalion*. Or, cette dernière ne peut être qu'un monologue, car «dans un dialogue, l'échange entre interlocuteurs ne laisse pas d'espace d'intervention au musicien pour prolonger l'expression des paroles. L'absence d'interlocuteur dans le monologue libère une place que le musicien occupe formellement, non comme antagoniste, mais comme *interprétant* de la parole du personnage»¹⁸. Si dans un dialogue, il y a impossibilité pour le musicien de prolonger l'expression des paroles, cela présuppose que la musique doit nécessairement avant et après chaque tirade des personnages annoncer et commenter le texte. Ce qui limite singulièrement le rôle de ce «discours musical» et le ramène au rang de subalterne par rapport au discours des acteurs, ou plus exactement au rang d'*interprétant*. Tant que l'instance du monologue est respectée, poursuit Cernuschi, *la musique peut s'articuler au discours*. Mais quel est ici le type d'articulation? Les ritournelles instrumentales du récitatif obligé (lequel est le point de départ de la réflexion de Cernuschi), et à plus forte raison celles de *Pygmalion*, ne doivent pas tant être considérées comme des articulations *supplémentaires* greffées sur celles du discours de l'acteur: la situation scénique dialogique évacuée au profit d'un monologue se verrait en quelque sorte reproduite dans un nouveau dialogue *acteur-musique*. Ces deux termes (acteur et musique) doivent plutôt être considérés comme le double rouage d'un nouveau langage expressif, qui ne peut se développer par le seul apport de la parole, et où les apports respectifs texte-musique *ne peuvent être ordonnés*

17 Rappelons que le *Pygmalion* a été créé à Lyon en avril 1770, et que les premières impressions du texte ont été faites à partir de copies manuscrites, certaines d'entre elles réalisées dans le sillage de ces représentations lyonnaises. Il n'est donc pas impossible que la copie ayant servi de base à cette édition de 1771 proviennent directement d'une «souche» lyonnaise. Sur les manuscrits et les premières éditions du texte de *Pygmalion* entre sa création et 1782, cf. *Pyg*, *Notice bibliographique*, pp. 81–86.

18 Cernuschi: 1990, p. 65.

Exemple 5: Pyg, p. 47

*flutes
calme¹
+ 2

^dIl revient à lui^d par degrés avec un
mouvement d'assurance et de joye.

22. *Amoroso*

Oboe
[P]

Corno I
in Do
P

Corno II
in Do
P

VI. I
[P]

VI. II
[P]

Viola
P

Basso
P

hiérarchiquement. On le voit, le simplisme de la facture des ritournelles de Coignet cache une conception des plus novatrices quant aux fonctions dévolues à la musique instrumentale. Il est par ailleurs révélateur que Cernuschi, dans un autre passage de ce même article, attribue aux ritournelles de Coignet des vertus cette fois-ci «essentiellement pantomimiques»¹⁹. Mais au moins Cernuschi, contrairement à Van der Veen, reconnaît-il la principale innovation du mélodrame rousseauiste, à savoir la mise en place d'un nouveau concours expressif où la pantomime est doublée au savoir-faire du musicien. Savoir-faire qui accède ici à «une dignité égale à [la déclamation et à la pantomime], puisque l'orchestre a une «voix» qui atteint à une «expression analogue» aux silences chargés d'expression de l'acteur»²⁰.

1.2 Le langage de Pygmalion

La pantomime est l'un des trois vecteurs essentiels de communication *expressive* exigés par la scène lyrique de *Pygmalion*. Pour celle-ci, Rousseau a donc conçu un triple médium expressif, constitué par les trois formes de langage que sont la déclamation, la musique et la pantomime. Si c'est à l'oreille de décrypter les messages expressifs de la musique et de la déclamation, le langage de la pantomime s'adresse quant à lui exclusivement à l'oeil. «Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions»²¹: pour Rousseau, la langue des gestes, «[dictée par] les besoins», a précédé la parole, «[arrachée par] les passions»²². La facilité et l'attachement moindre aux conventions de cette langue gestuelle font que dans la vision historico-utopique de Rousseau, ce langage est antérieur à la parole. Une antériorité temporelle qui le rend par conséquent *supérieur* à la parole dans le domaine de l'éloquence:

«Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Trasibule abatant les têtes des pavots, Alexandre appliquant son cachet sur la bouche de son favori, Diogène se promenant devant Zenon, ne par-

19 Id., p. 45, n. 6.

20 Id., p. 66–67.

21 Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues [...]. Oeuvres complètes, V: Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris, Gallimard (la Pléiade), 1995, p. 376. Ce volume sera dorénavant abrégé OC V.

22 Id., p. 380.

loient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eut aussi bien exprimé les mêmes idées? [...] L'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles: [...] *les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchasse le plus d'images*»²³.

Le langage des gestes est d'autant plus supérieur, qu'il peut dire la chose en étant quasiment la *chose même*: signifiant et signifié tendent à se fondre en un, alors que leur différence est accentuée dans la parole. Mais si la supériorité du langage gestuel est telle, pourquoi Rousseau lui adjoint-il le concours de la parole? La réponse est donnée en théorie dans *l'Essai sur l'origine des langues*, et en pratique dans la scène lyrique de *Pygmalion*, où pantomime et discours sont deux vecteurs d'expression auxquels correspondent deux degrés d'expression. Si Rousseau estime que «la seule pantomime sans discours laissera [le spectateur] presque tranquille», «le discours sans geste [...] arrachera [quant à lui] des pleurs». Et de conclure que si «les signes rendent l'imitation plus exacte, [...] l'intérêt s'excite mieux par les sons»²⁴. Est-ce dire que le discours viendrait se greffer au langage gestuel afin d'en augmenter le pouvoir d'éloquence? L'image est sans doute trop réductrice: il faut rappeler que pour Rousseau, le geste est antérieur à la parole, car l'homme a d'abord eu à exprimer ses besoins avant ses passions: c'est le thème du Chapitre II de *l'Essai sur l'origine des langues*, intitulé «Que la pre[m]ière invention de la parole ne vint pas des besoins mais de la passion»²⁵:

«Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler, on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître; *mais pour émouvoir un jeune coeur, pour repousser un agresseur injuste la nature dicte ses accens, des cris, des plaintes*: voila les plus anciens mots inventés»²⁶.

Ce langage du besoin qui correspond en quelque sorte à un premier degré de l'expression n'implique pas pour Rousseau un échange communicatif: «on prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins; cette opinion me paroît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fut d'écartier les hommes et non de les rapprocher»²⁷. La parole, née du langage

23 Id., pp. 376–377; c'est nous qui soulignons.

24 Id., p. 378.

25 Id., pp. 380–381.

26 Ibid; c'est nous qui soulignons.

27 Id., p. 380.

des passions, correspondra quant à elle à un deuxième degré de l'expression, où cette fois un échange communicatif est requis, que ce soit «pour émouvoir un jeune coeur [ou] pour repousser un agresseur injuste». Comme il a été dit plus haut, ce premier degré de l'expression paraît être dans un premier temps supérieur par son immédiateté: langage direct, où la chose à dire et la chose dite tendent à se confondre, tandis que le deuxième degré aggrave la séparation entre ces deux termes. La chose à dire (les passions) sont rendues ainsi par des signes vocaux, qui prennent quant à eux la forme «des accens, des cris, des plaintes». C'est la première mise en place d'une langue *de conventions*, car d'essence métaphorique:

«[les] premières expressions [du langage des passions] furent des Tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après»²⁸.

Langage métaphorique, donc plus arbitraire: mais n'est-ce pas justement de cet arbitraire que va émerger toute sa force expressive²⁹? A cela vient s'ajouter la dimension capitale de la temporalité. La pantomime, art purement destiné à l'oeil, et sur ce plan parent de la peinture, ne possède pas la temporalité propre au discours, que celui-ci soit poétique ou musical, dans la mesure où le signe de la pantomime nous frappe immédiatement. L'absence de linéarité temporelle de la langue des gestes la met cette fois en position d'infériorité expressive face à la langue plus conventionnelle des passions:

«Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles [...]. Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le coeur et d'enflammer les passions, c'est tout autre chose. *L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés* vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même où d'un coup d'oeil vous avez tout vû. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le tems de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. [...] Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons»³⁰.

28 Id., p. 381.

29 On aura l'occasion de répondre à cette interrogation en fin de cet article lorsque seront abordées, dans un champ strictement musical, les notions d'idée accessoire et d'hieroglyphe.

30 Id., pp. 377-378; c'est nous qui soulignons.

A travers *Pygmalion*, Rousseau semble bien être parti à la recherche de ce langage primitif désormais perdu, langage mythique car doté d'une charge expressive *immédiate*³¹. De ce fait, la portée théorique du mélodrame de *Pygmalion* occupe une place-clef dans l'évolution esthétique de Rousseau. Les implications esthétiques de *Pygmalion* ne doivent pas se cantonner au seul domaine musical, mais à celui de l'art scénique en général, qui comprend l'opéra, le théâtre et la pantomime. *Pygmalion* est aussi la mise en pratique des visées théoriques essentielles de Rousseau sur le langage, celui-ci compris dans le sens utopique propre au philosophe, c'est-à-dire le langage originel où langue des passions, quand la langue des gestes et la musique formaient une seule entité expressive. Sur ce point, Rousseau rejoint singulièrement Condillac, dans une définition du «terme de la musique [qui] comprend non seulement l'art qu'il désigne dans notre langue, mais encore celui du geste, la danse, la poésie et la déclamation»³².

Il a fallu que les implications expressives de la scène lyrique de *Pygmalion* soient jugées à ce point *extra-ordinaires* par Rousseau pour que celui-ci mette en place un nouveau dispositif d'expression dramatique. La scène lyrique de *Pygmalion* est bien révélatrice des changements décisifs, tant sur le plan de la *sensibilité* que sur celui de l'esthétique du drame, que ce dernier soit mis en musique ou non. C'est l'éclosion de cette «poésie qui veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage»³³. Autrement dit, une poésie qui exige une inflation de l'expressivité: dans sa *Lettre à M. Burney*, Rousseau dresse le tableau des conditions à réunir pour mettre sur pied ce «genre de drame»³⁴. Drame qu'il ne nomme pas – le manuscrit autographe de la *Lettre à M. Burney* s'arrête juste après ces trois mots, et donne en marge une indication non

31 De ce langage mythique émergent deux certitudes quant à sa physionomie, également relevées par Diderot et par Condillac, celle de son «holophrastie primitive», à l'origine du «mythe du monosyllabisme» propre à la linguistique du XVIIIe siècle: «Aux origines de la parole, un cri, un mot offraient le sens d'une phrase entière: ce n'est pas seulement une conviction «historique» unanimement partagée, de Condillac à Rousseau, c'est, chez beaucoup, un leitmotiv aux accents de légende, voire d'utopie» (Daniel Droixhte: *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600–1800). Rationalisme et révolutions positivistes*. Genève, Paris, Droz. 1978, p. 332). L'autre certitude est celle d'un langage constitué à parts égales de sons et de gestes, d'où l'expression de Condillac qui parle dans ce cas précis de «langage d'action» (Etienne Bonnot de Condillac: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Amsterdam, 1746, section II, § 67). Sur ce *topos* qu'a été la recherche sur l'origine des langues au siècle des Lumières, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage mentionné de D. Droixhte.

32 Condillac: 1746, section II, § 67.

33 Denis Diderot: *De la poésie dramatique. Oeuvres, IV: Esthétique-Théâtre*. Edition L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1331.

34 OC V, p. 448.

autographe: «L'Auteur allait parler de *Pygmalion*. note du copiste»³⁵. Quelles sont d'après Rousseau les conditions propres à enfanter ce nouveau drame? «[Lorsque] la violence de la passion fait *entrecouper* la parole par des propos *commencés et interrompus*, tant à cause de *la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans 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*»³⁶. C'est l'excès des passions qui permet d'atteindre à un «au-delà» du discours. L'avènement de la forme mélodramatique est donc intrinsèquement lié à l'acmé émotionnel, lequel provoque une rupture au niveau de la cohérence discursive. Cohérence mise à mal car désormais incapable de trouver des «termes suffisans» pour rendre toute «la force des sentimens». Si les passions sont ici le moteur de cette nouveauté scénique, la parole (et plus précisément, la langue française) reste néanmoins frappée d'anathème, incapable de remplir pleinement son rôle de «véhicule» des passions.

2.1 «Renforcer l'expression»³⁷

«Ce *Pygmalion* avec sa statue moitié prose moitié musique [,] montre du génie de Rousseau»³⁸ aura été, à l'exception du *Devin du village*, l'œuvre musicale indiscutablement la plus commentée et débattue du vivant de Rousseau. Outre la nouveauté formelle de ce monologue, basée sur l'association alors audacieuse entre musique et texte parlé, il y a eu les nombreuses et épineuses interrogations au sujet de la paternité de l'œuvre: ne dit-on pas encore aujourd'hui le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau en oubliant quasi-systématiquement le nom de l'obscur Coignet, alors que le philosophe n'est auteur que du texte, à l'exception des deux *Andante* déjà signalés? Mais surtout, la scène lyrique de *Pygmalion* illustre une problématique essentielle dans le débat esthétique-musical de la seconde moitié du XVIII^e siècle, à savoir les rapports entre musicien et poète³⁹.

35 Cernuschi: 1990, p. 73.

36 *Lettre à M. Burney*: OC V, p. 447; c'est nous qui soulignons.

37 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article *Ritournelle*, OC V, p. 1028.

38 Ferdinando Galiani, Louise d'Épinay: *Correspondance*, III. Paris, Desjoncquères, 1994; cit. p. 207.

39 Chez Rousseau et dans le cas précis de *Pygmalion*, cette problématique jouera un rôle décisif dans le débat autour de la paternité de la scène lyrique, faussement attribuée au seul Rousseau jusqu'en 1775. Sur cette question, cf. Jacqueline Waeber: «*Pygmalion* et J.-J. Rousseau: «un grand poète, qui serait en même temps un peu musicien»». *Fontes Artis Musicae*, vol. 44/1, janvier-mars 1997, pp. 32-41.

Il ne fait guère de doute que le musicien Coignet a travaillé sous les ordres du poète Rousseau, même si aucun témoignage direct de la part de ce dernier ne permet de vérifier cette hypothèse. Nous possédons en revanche le document de Coignet, en sachant toutefois qu'il peut être sujet à caution quant à sa totale véracité⁴⁰. Mais c'est avant tout la réalisation musicale de Coignet pour cette scène lyrique qui permet de fonder cette hypothèse. Le manuscrit du texte de *Pygmalion*, achevé dès 1762 à Môtiers par Rousseau, comporte vingt croix marginales autographes signalant les emplacements musicaux prévus. Pour deux d'entre elles, Rousseau a même pris la peine de donner en marge de son manuscrit des indications d'ordre instrumental et interprétatif: «flûtes/calme» et «accords/basson» (cf. ex. 5 p. 163 et 6 p. 170).

L'indication concernant le basson trouve un écho dans la ritournelle *Andante moderato n° 21* écrite par Coignet. Avec l'*Andante n° 16*, c'est la seule ritournelle où le basson est l'instrument soliste principal. La précision «accords» de Rousseau a été respectée par Coignet qui fait entrer l'instrument avec un motif en basse d'Alberti (cf. ex. 6 p. 170).

Quant à l'indication relative aux flûtes, on pourra objecter que l'orchestre de *Pygmalion* ne comporte pas ces instruments, mais un seul hautbois. Il est cependant assez remarquable que la seule ritournelle de *Pygmalion* où le hautbois joue un rôle soliste soit justement celle correspondant à cette indication de Rousseau⁴¹. La ritournelle correspondante donne l'indication de tempo *Amoroso* qui correspond bien au caractère pastoral de la flûte ainsi qu'à l'indication originelle «calme». Rousseau, pour qui l'italien *Amoroso* est quasiment équivalent en français de l'adverbe *Tendrement*, donne de ce dernier terme la définition suivante dans son *Dictionnaire de musique*: «Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose: mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné»⁴².

40 [Coignet]: 1822, p. 1724.

41 Horace Coignet, *Œuvres*, Paris, Librairie de France, 1971, pp. 198-200.

42 OC V, p. 1012.

43 Melchior-Friedrich Zimmer, *De la Didgeridoo*, Jacob Wilhelm Neuberger, Correspondance littéraire, 1771, Édition Tournoux, Paris, Garnier, 1879, p. 278.

40 Cf. n. 6.

41 Dans ces deux cas, nous ne prenons pas en compte les soli de hautbois et de basson donné dans l'*Allegro* de l'*Ouverture*, tant il nous semble clair que celle-ci n'a pas été composée expressément pour le *Pygmalion*.

42 OC V, p. 1115.

Exemple 6: Pyg, p. 45

accords
basson.^e 1

Avec un enthousiasme plus pathétique.

+ 2

21. *Andante moderato*
solo

Fag. *p*

VI. I *[P]*

VI. II *p*

Viola *p*

Basso *[P]*

2.2 Du vague en musique: idées accessoires et hiéroglyphes

Avant d'aborder la question de la musique instrumentale au prisme du *Pygmalion*, il est nécessaire de s'interroger sur la pertinence du terme de «ritournelle» couramment adopté pour évoquer les numéros de musique instrumentale entrecoupant le monologue de Pygmalion. Ce vocable trouve les faveurs du musicien lyonnais: «[Rousseau] me demanda de lui laisser faire [...] la ritournelle des coups de marteau»⁴³; «dans les vingt-six ritournelles qui composent la Musique de ce drame»⁴⁴. La ritournelle, telle qu'elle est exploitée dans *Pygmalion*, est en fait mentionnée par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* à l'article *Récitatif obligé*: «[le Récitatif obligé] entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre»⁴⁵. Les rédacteurs de la *Correspondance littéraire* emploient également ce terme de ritournelle dans leur recension de la scène lyrique le 15 janvier 1771: «[dans *Pygmalion*,] la musique n'est employée que pour couper, par différentes ritournelles, le discours de l'acteur, et pour exprimer son action ainsi que les divers mouvements dont il est agité»⁴⁶. Enfin, il faut signaler le texte de *Pygmalion* publié par l'éditeur Kurzböck en 1771, à l'occasion des représentations de la scène lyrique avec une musique de Franz Aspelmayer à Vienne durant la période du Carnaval, les 19 et 22 février 1772. Les emplacements des ritournelles d'Aspelmayer, qui diffèrent sensiblement de ceux de Coignet, sont rigoureusement signalés dans cette édition. Les pages sont divisées en trois colonnes, le texte tout à droite, tandis que les colonnes de gauche donnent respectivement la «description des ritournelles» et leur «durée»⁴⁷. Quant à Rousseau, il utilise ce terme à deux reprises après la création de *Pygmalion* en 1770 dans la *Lettre à M. Burney* (dont la rédaction initiale date de 1774), où ce terme s'applique de toute évidence à la description de la scène lyrique de *Pygmalion*, bien que celle-ci n'y soit mentionnée que de manière implicite: «jetter dans des ritournelles de symphonies toute la mélodie», et un peu plus loin «ces pauses remplies d'une expression analogue

43 [Coignet]: 1822, p. 124.

44 Horace Coignet: «LETTRE sur le *Pygmalion* de M. J. J. Rousseau». *Mercure de France*, janvier 1771, pp. 198–200; cit. p. 200.

45 OC V, p. 1012.

46 Melchior-Friedrich Grimm, Denis Diderot, Jacob-Heinrich Meister: *Correspondance littéraire*, IX. Edition Tourneux, Paris, Garnier, 1879, p. 238.

47 L'année de publication de cette édition Kurzböck (la première en 1771 avec une introduction en allemand et la seconde en 1772 sans introduction) démontre la rapidité avec laquelle se diffusa le texte de Rousseau. Kurzböck donne le texte de Rousseau traduit en allemand et en italien ainsi que dans une version française considérablement modifiée par le poète Landes, également auteur de la traduction allemande.

par une ritournelle [melodieuse et bien ménagée]»⁴⁸. Mais déjà bien auparavant, Rousseau avait consacré à la ritournelle un article dans son *Dictionnaire de musique*:

«Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce. Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *Ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté. *Ritournelle*, vient de l'italien *Ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne tient plus guère à de simples répétitions, aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli»⁴⁹.

On comprend que ce n'est pas tant le vocable qui est devenu quelque peu daté que son contexte éminemment vocal («les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne»). Comme l'a relevé A. Cernuschi, cet article, intégralement repris de l'*Encyclopédie*, n'a subi que de minimes modifications. Deux d'entre elles sont particulièrement remarquables, à savoir l'ajout de l'adjectif «vieille» et celui de la phrase conclusive, cette dernière symptomatique de l'«autonomie prise par la musique instrumentale entre (approximativement) 1750 et 1770»⁵⁰, période qui correspond bien à celle de la rédaction du *Dictionnaire de musique*, soit entre 1755 et 1764. L'article *Ritournelle* présente les diverses fonctions de ce «*petit retour*». Fonctions qui peuvent être d'encadrement, à savoir prélude, annonce ou postlude au chant, avec les deux premiers cas pouvant être apparentés à la ritournelle désignée par l'expression *si suona*. Dans ce cas, la ritournelle joue essentiellement le rôle de relais thématique, quand ce n'est pas plus simplement un rôle décoratif, ce qui en fait n'intéresse guère Rousseau. En revanche, la ritournelle permettant de «renforcer l'expression» mérite toute les attentions. C'est précisément cette fonction qui est développée dans l'article *Récitatif Obligé* de ce même *Dictionnaire*:

48 OC V, p. 448.

49 OC V, p. 1028.

50 Cernuschi: 1990, p. 62.

«[Le *récitatif obligé*] est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre, l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne»⁵¹.

Pour Rousseau, il y a désormais deux manières d'envisager la ritournelle: la première utilisée «simplement pour embellir la Pièce», «aujourd'hui» en vogue dans «la Symphonie [qui] a pris un caractère plus brillant»⁵², et la seconde manière dont tout indique qu'elle soit motivée par un *surcroît* d'expression. La première catégorie s'inscrit dans ce qu'A. Cernuschi a mentionné, à savoir ce mouvement d'autonomie progressive de la musique instrumentale. Un mouvement dont il faut également rappeler qu'il n'est que la conséquence du développement vertigineux de la virtuosité instrumentale qui déferle alors sur la France, comme en témoignent, pour prendre ce seul exemple, les programmes du Concert Spirituel⁵³. A l'instar de nombreux autres écrits musicaux de l'époque, le *Dictionnaire de musique* se fait l'écho de la vogue de l'instrumental sur le vocal, et sur un ton d'ailleurs plus perplexe qu'enthousiaste:

«Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, et le Chant accompagne l'accompagnement [...]. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure. La Symphonie anime le Chant, et ajoute à son [...] expression, mais elle n'y supplée pas»⁵⁴.

C'est de la virtuosité qu'est venue tout le mal: le *Sonate, que me veux-tu?* de Fontenelle ne doit pas seulement être compris comme une critique fustigeant le manque de dimension expressive de la musique instrumentale mais aussi comme une condamnation de la débauche virtuose que permet ce répertoire.

51 OC V, pp. 1012–1013.

52 Id., p. 1028.

53 Concerts qui auront souvent échauffé l'esprit du Neveu de Rameau: «Comme si le violon n'était pas le singe du chanteur, qui deviendra un jour, lorsque le difficile prendra la place du beau, le singe du violon. Le premier qui joua Locatelli, fut l'apôtre de la nouvelle musique» (Denis Diderot: *Le neveu de Rameau. Oeuvres, II: Contes*. 1994; cit. p. 675).

54 Article *Sonate*, OC V, pp. 1059–1060.

L'essor technique aura quelque peu faussé le débat entre musique instrumentale et musique vocale. Dès lors, peut-on dire, à l'instar d'A. Cernuschi, qu'«en tant qu'inventeur du mélo-drame, Rousseau [...] contribue à l'indépendance d'un langage proprement musical, lui qui quelques années auparavant paraissait l'avoir combattue en radicalisant le lien de la musique aux langues»⁵⁵? Cette assertion n'est pas à réfuter dans sa globalité, mais il est nécessaire d'y introduire quelques nuances. Non pas qu'à travers la scène lyrique de *Pygmalion* Rousseau soit retombé dans une situation où la soumission de la musique au texte serait encore plus flagrante. Mais paradoxalement, ne serait-ce pas justement en renforçant encore plus ce lien entre musique et langage que Rousseau s'engage dans la voie de l'émancipation de la musique instrumentale? Au départ de cette hypothèse, il y a le signe, ce médiateur entre la chose à dire – à imiter auraient dit Dubos ou Batteux, et le «récepteur» qui le perçoit. La pantomime, comme la peinture, doivent leur immédiateté expressive à une quasi-absence de signe. La pantomime, qui «dépend moins des conventions» est une langue immédiate et dénuée de signes arbitraires; quant à la peinture, son signe ne renvoie-t-il pas directement à la chose imitée? C'est à partir de ces constatations – qui par ailleurs témoignent du bouleversement général dans la hiérarchie des beaux-arts depuis Dubos et ses *Réflexions critiques sur la poésie et la musique* (1719) et les *Beaux-Arts réduits à un même principe* de Batteux (1746), que Diderot va asseoir une conception toute particulière du signe, dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* de 1751 avec la notion de «hiéroglyphe» qu'il appelle parfois «emblème»⁵⁶. Et Diderot de constater que la peinture, art imitateur par excellence – d'où sa suprématie jusqu'alors, est désormais l'art le plus pauvre, car son hiéroglyphe est dépourvu de tout codage arbitraire:

«Le peintre n'ayant qu'un moment n'a pu rassembler autant de symptômes [...] que le poète; mais en revanche ils sont bien plus frappants. C'est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes»⁵⁷.

Plus le hiéroglyphe de la musique est arbitraire, plus il sera «facile de le perdre ou de le mésinterpréter». Si celui de la peinture «montre l'objet même [et

55 Cernuschi: 1990, p. 63; c'est nous qui soulignons.

56 La seule contribution réellement éclairante sur le hiéroglyphe est de J. Doolittle: «Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et les muets*». *Diderot Studies*, II, 1952, pp. 148–167. Cette étude permet de cerner les causes purement linguistiques ayant présidé à la genèse de ce concept.

57 *Lettre sur les sourds et les muets. Oeuvres*, IV, 1996, p. 45; c'est nous qui soulignons.

celui de] la poésie le décrit, [celui de] la musique en excite à peine une idée. [...] Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, *celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme?* Serait-ce que *montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination*, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux?»⁵⁸.

De par sa richesse arbitraire, le hiéroglyphe semble être ici singulièrement proche de la notion linguistique de «connotation», telle qu'elle est défendue par la Grammaire de Port-Royal, et plus encore particulièrement, pour son application dans le champ strictement musical, par la *Lettre sur les sourds et les muets*, où, sans que soit citée nommément la connotation, Diderot en donne néanmoins la définition suivante:

«Je mangerais volontiers icelui ne sont que des modes d'une seule sensation. Je marque la personne qui l'éprouve; *mangerais*, le désir et la nature de la sensation éprouvée; *volontiers*, son intensité ou sa force; *icelui* la présence de l'objet désiré; mais la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois⁵⁹ [...]. Mais au défaut de plusieurs bouches voici ce qu'on a fait: *on a attaché plusieurs idées à une seule expression*; si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes, au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit, la quantité d'idées rendues à la fois pourrait être telle que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle [...]. Quoique nous n'ayons guère de ces termes qui équivalent à un long discours, ne suffit-il pas que nous en ayons quelques-uns [...] pour vous convaincre que *l'âme éprouve une foule de perceptions*, sinon à la fois, du moins avec une rapidité si tumultueuse qu'il n'est guère possible d'en découvrir la loi?»⁶⁰

Ce n'est pas le moindre paradoxe que de voir Diderot et Rousseau prendre des chemins radicalement divergents pour aboutir à deux réinterprétations strictement musicales et en définitive identiques de la connotation linguistique. Chez Rousseau, l'idée de connotation est à rattacher à cette «impression successive du discours» qu'il défend dans *l'Essai sur l'origine des langues*. Le discours est d'autant plus riche d'expressivité d'une part par sa capacité à se

58 Denis Diderot: *Lettre à Mademoiselle...* . Id., p. 60; c'est nous qui soulignons.

59 On retrouve à travers cet éloge de la bréviléquence de la langue latine la nostalgie d'un langage holophrastique: cf. supra n. 31.

60 *Lettre sur les sourds ...*, id., pp. 27–28; c'est nous qui soulignons.

développer dans le temps, et d'autre part en véhiculant le signe des passions par les métaphores des «Tropes». Ceux-ci d'autant plus arbitraires que riches de significations, et d'autant plus riches que la linéarité temporelle du discours permet l'intensification du nombre de tropes, «en frappant à coups redoublés» (cf. *supra* p. 166). Or, c'est dans le but de contrer cette temporalité inhérente au discours que Diderot va échafauder son concept de «hiéroglyphe» en défendant l'immédiateté de la langue gestuelle si apte à rendre la sensation, opposée à la parole, handicapée par la succession temporelle de ses signes. Le discours est inapte à rendre compte de l'instant immédiat, indivisible et unique de la sensation:

«l'état de l'âme un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession»⁶¹.

Qu'importe qu'il s'agisse de la temporalité de Rousseau ou de l'immédiateté chez Diderot: indépendamment de ces deux facteurs, l'expressivité du discours est désormais intrinsèque à sa capacité d'arbitraire. L'avènement de la scène lyrique de *Pygmalion* était liée à un changement radical de cap dans la sensibilité artistique, et qui dans le domaine plus spécifique du théâtre se traduit par une manière de débridement des émotions. Sans trop craindre de forcer le parallélisme, ce changement de cap affecte aussi la perception du signe. C'est ainsi que Diderot peut désormais se demander «comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination?»⁶²

Rousseau ne dit pas autre chose: plus métaphorique (ou connoté) est le langage des passions, plus grande sera sa force expressive. En faisant passer la notion de trope métaphorique du langage à la musique, Rousseau peut ainsi développer le concept de signe mémoratif, à travers l'exemple concret de ce trope musical qu'est le Ranz-des-Vaches, «Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays», mais qui est dénué de tout effet sur des oreilles non hélvètes, car cet effet mémoratif «ne [vient] que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances [...] retracées par cet Air à

61 Id., p. 29.

62 *Lettre à Mademoiselle...* . Id., p. 60.

ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, [...]. La *Musique* n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif»⁶³. En transposant la connotation de la parole à la musique, Rousseau pourra désormais défendre dans sa *Lettre sur la musique française* de 1753 son concept d'«idée accessoire»:

«Si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le Musicien l'enchassera dans des silences ou dans des tenues, de manière qu'il puisse la présenter à l'Auditeur, sans le détourner de celle du chant. L'avantage serait encore plus grand, si cette idée accessoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fit plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme seroit le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux: car alors le compositeur pourroit séparer tout à fait le chant de l'accompagnement, et destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de manière à donner des jours fréquens à l'orchestre, en observant avec soin que la symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du Compositeur, que de l'exécution des Instrumens»⁶⁴.

Ces «jours fréquens à l'orchestre» sont à rapprocher de ces moments où «l'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui»⁶⁵. La définition des ritournelles de *Pygmalion* est ici toute trouvée, avec cet orchestre parlant pour l'acteur, dans cet au-delà du discours suscité par l'excès des passions. L'idée accessoire de Rousseau n'est autre que le hiéroglyphe de Diderot: dans la *Lettre sur la musique française*, Rousseau dévoile ses sources, avant d'amorcer la réflexion qui le mènera à exposer son idée accessoire, par une citation de la *Lettre sur les sourds et les muets* de Diderot, où ce dernier démontre comment le musicien doit appliquer le hiéroglyphe de la musique:

«Quand le Musicien sçaura son art, dit l'Auteur de la Lettre sur les Sourds et les Muets, les parties d'accompagnement concourront ou à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajoûter de nouvelles idées que le sujet demandoit, et que la partie chantante n'aura pu rendre. Ce passage me paroît renfermer un précepte très-utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre»⁶⁶.

63 *Dictionnaire de musique*, art. *Musique*, OC V, p. 924.

64 OC V, p. 307; c'est nous qui soulignons.

65 *Dictionnaire de musique*, art. *Récitatif Obligé*, OC V, p. 1013.

66 OC V, p. 306.

Ainsi le hiéroglyphe ou l'idée accessoire, celle-ci à peine effleurée dans la scène lyrique de *Pygmalion*, auront permis d'entrevoir ce vague de la musique, préparant le terrain pour Chabanon et son «orchestre [faisant] parler cent voix, puissantes par leur diversité et leur réunion» alors que l'acteur «n'en fait parler qu'une infiniment bornée dans ses moyens d'exécution»⁶⁷. Force est de constater que c'est finalement en se raccrochant au plus essentiel de la théorie linguistique des Lumières que l'autonomie expressive de la musique instrumentale aura pu prendre son envol.

Rousseau ne dit pas autre chose: plus métaphorique (ou coupinatif) de langage des passions, plus grande sera sa force expressive. En faisant passer la parole de l'âme à l'âme de l'âme, il veut dire que la parole est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme, et que l'âme de l'âme est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme. Il veut dire que la parole est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme, et que l'âme de l'âme est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme. Il veut dire que la parole est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme, et que l'âme de l'âme est une chose qui se fait entendre par l'âme de l'âme.

63 Dictionnaire de musique, art. Musique, OC V, p. 324.
 64 OC V, p. 307; c'est nous qui soulignons.
 65 Dictionnaire de musique, art. Récitant, Obligé, OC V, p. 1013.

67 Michel Paul Gui de Chabanon: *Observations sur la musique*. Paris, 1779, p. 212.

Annexe

Table des minutages et tonalités des ritournelles de *Pygmalion*⁶⁸

Ouverture: *Allegro* (3'40"), *Andante* (2'15"), *Presto* (2'40")

	Ré/ré/Ré
<i>Andante</i> n° 1 (1'50")	Fa> VI de Do
<i>Andante</i> n° 2 (1'30"; ritournelle des coups de marteau)	Fa
3. <i>Allegro maestoso</i> (15")	sol> IV+
4. <i>Andante</i> (22")	do/Mi bémol/V de Fa
5. <i>Andante</i> (25")	la> V de mi
6. <i>Andante</i> (33")	la> V de mi
7. <i>Allegro</i> (18")	do> IV+ mi bémol
8. <i>Andante</i> (32")	La> V de Mi
9. [<i>Andante</i>] (5")	mi> V de si
10. <i>Andante</i> (1'30")	mi/Mi> V de Mi
11. <i>Allegro</i> (16")	mi> V de mi
12. <i>Andante</i> (8")	mi> V de si
13. <i>Maestoso</i> (27")	Sol> V
14. <i>Largo</i> [<i>con espressione</i>] (10")	do> V de Mi bémol
15. <i>Lento</i> (10")	do> V
16. <i>Andante</i> (23")	Fa> V
17. <i>Andante</i> (23")	do> V de mi
18. <i>Allegro</i> (7")	mi bémol> V de Si bémol
19. <i>Moderato</i> (24")	Mi bémol> V de Mi bémol
20. <i>Adagio</i> (33")	Si bémol> IV ⁺
21. <i>Andante moderato</i> (57")	Si bémol> V de Fa
22. <i>Amoroso</i> (38")	Do> V
23. <i>Andante</i> (7")	la> V de mi
24. <i>Andante</i> (8")	la> V
25. <i>Allegro</i> (4")	ré> V
26. <i>Allegro con sordini</i> (29")	Ré> V de mi

Durée du bloc *Ouverture* + *Andante* n° 1 et 2: 11'55"

Durée de l'ensemble des ritournelles n° 3 à 26: 9'24"

68 Les durées ont été établies sur la base de la représentation genevoise de *Pygmalion*, cf. n. 5.

