

# La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV

Claude Dauphin  
Université du Québec à Montréal, Canada  
dauphin.claude@uqam.ca



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 139-153

Reçu le 01-12-2010/Accepté le 28-01-2011

**Résumé :** Les représentations de *La Serva Padrona*, opéra de Pergolèse, entreprises à Paris à partir d'août 1752 par la troupe italienne des Bouffons, firent éclater une crise du goût musical qui ébranla la royauté de Louis XV. À l'Opéra, les partisans de la musique française se regroupèrent sous la loge du roi et ceux de la musique italienne, sous celle de la reine. Les libelles contre la musique française et leurs réfutations, publiées dans le cadre de ce conflit du goût, totalisent plus de deux mille pages. Ils ont pour auteurs des écrivains aujourd'hui célèbres, Rousseau, Diderot, d'Alembert, Grimm, d'Holbach, le Père Castel, mais aussi d'autres sujets qui, comme eux, appartiennent aux trois ordres de la nation : peuple, noblesse et clergé. Sur l'emblème de la musique, tous veulent inscrire une allégeance identitaire apparemment italienne versus française, plus fondamentalement européenne versus versaillaise. Madame de Pompadour commande des œuvres musicales, Diderot met au concours des sujets de dissertation... Une période de créativité fascinante, fertile et menaçante qui apparaît comme une symbolique répétition générale du spectacle de la Révolution.

**Mots-clés :** opéra, musique italienne, musique française, XVIIIe siècle, esthétique, symbolisme, politique, créativité

## La batalla de los Bouffons: crisis del gusto musical y división del reino bajo Luís XV

**Resumen:** Las representaciones de *La Serva Padrona*, opera de Pergolese, realizadas en Paris a partir de agosto de 1752 por la compañía italiana de los Bouffons, hicieron estallar una crisis del gusto musical que sacudió el reinado de Luís XV. En la Ópera, los partidarios de la música francesa se agruparon bajo el palco del rey, y los de la música italiana, bajo el de la reina. Los libelos contra la música francesa y sus refutaciones, publicados en el marco de este conflicto del gusto, alcanzaron más de mil páginas. Tienen como autores a escritores hoy célebres, Rousseau, Diderot, d'Alembert, Grimm, d'Holbach, el Padre Castel, pero también otros súbditos quienes, como ellos, pertenecen a los tres estamentos de la nación: pueblo, nobleza y clero. Bajo el emblema de la música, todos desean manifestar una pertenencia identitaria aparentemente italiana versus francesa, más profundamente europea versus versallesca. Madame de Pompadour encarga obras musicales, Diderot propone temas de disertación... Un periodo de creatividad fascinante, fértil y amenazadora que aparece como un simbólico ensayo general del espectáculo de la Revolución.

**Palabras clave:** ópera, música italiana, música francesa, siglo XVIII, estética, simbolismo, política, creatividad

### The battle of the Bouffons: the crisis of musical taste and the court's division under Louis XV

**Abstract:** The performances of Pergolese's opera *La Serva Padrona* in Paris by the Italian company of the Bouffons from August 1752 sparked off a crisis of musical taste that convulsed Louis XV's court. In the Opera house, the devotees of French music gathered beneath the King's box, whereas the followers of Italian music gathered beneath the Queen's. The satires on French music and their refutations, published during this conflict of taste, were around one thousand pages. Some were written by such well-known authors as Rousseau, Diderot, d'Alembert, Grimm, d'Holbach, Father Castel, as well as other subjects also belonging to the three nation's social strata: common people, nobility and clergy. Under the emblem of music, everyone wants to express their Italian vs French (more deeply European vs Versailles) distinctiveness. Madame de Pompadour commissions musical pieces, Diderot writes dissertations... A period of fascinating, rich, yet threatening creativity that stands as a symbolic rehearsal of the spectacle of the Revolution.

**Keywords:** opera, Italian music, French music, 18<sup>th</sup> century, aesthetics, symbolism, politics, creativity

En ce xviii<sup>e</sup> siècle, dit des Lumières, Paris se veut le soleil qui gouverne la galaxie européenne. Pourtant, si son éclat attire, il irrite aussi. La ville fascine ses visiteurs malgré ses inégalités sociales, ses rues sales et boueuses, la densité de la circulation, la liste quotidienne des crimes et attentats.

D'Italie, y accourt Casanova convaincu « *qu'on ne vivait qu'à Paris et [qu']on végétait ailleurs* ». Le « misanthrope » Citoyen de Genève, Jean-Jacques Rousseau s'y fixe à demeure. Melchior Grimm vient de la Bavière y planter ses racines. Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach, quitte le Palatinat, pour venir y cultiver son matérialisme athée. De la Bourgogne arrivent Rameau et Diderot. Voltaire y est né, mais s'en tient éloigné sa vie durant, et a du moins l'élégance de revenir y mourir. Des salonnières de la plus haute culture, mesdames d'Épinay, de Tencin, du Deffand, Dupin, Geoffrin, d'Aiguillon, de Lespinasse dominent la vie intellectuelle, justifiant la remarque du père Castel : « *On ne fait rien à Paris que par les femmes* ».

C'est dans ce même Paris que Mozart vécut, en 1778, son plus mortifiant séjour hors d'Autriche. Il exprime dans ses lettres des propos infamants au sujet du goût musical des Parisiens tout en aspirant à la reconnaissance d'au moins l'une des trois sociétés de spectacle : le Concert spirituel, l'Académie royale de musique (désignée aussi sous le nom d'Opéra de Paris) et le Concert des Amateurs. D'autres lieux participent aussi de l'animation musicale et culturelle : le Théâtre de la Foire et le Théâtre des Italiens où l'influence napolitaine confond les genres et bouscule les styles.

Le 28 juin 1751, dans cette métropole agitée, où l'intelligence du public est déjà affûtée et sa sensibilité frémissante, le rideau se lève sur le 1<sup>er</sup> acte de la plus grande aventure éditoriale de l'histoire humaine, l'*Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot et d'Alembert.

## Les Bouffons à Paris

Un an et cinq semaines plus tard, alors que cette prometteuse *Encyclopédie* vient d'être rappelée à l'ordre et interdite de publication, arrive, le 1<sup>er</sup> août 1752, pour une troisième tournée parisienne, la troupe italienne des Bouffons. Elle est ainsi dénommée parce que son répertoire appartient au genre *buffa*, terme d'origine pour désigner l'opéra comique italien. Son directeur, Eustachio Bambini (1697-1770), jouit d'un sens de la créativité vivace et fécond. La tournée qu'il dirige en 1752 déclenche une tempête du goût qui ébranlera tout l'ordre politique du royaume de Louis XV.

Lors d'un premier séjour, en juin 1729, la troupe italienne avait donné, à l'Opéra de Paris, deux *intermezzi* dans le goût comique italien<sup>3</sup>: *Don Mico e Lesbina* et *Serpilla e Baiocco* (d'Antonio Salvi et Giuseppe Maria Orlandini). Les hôtes de la deuxième tournée, celle de l'été 1733, manifestent davantage de prudence. La troupe est déplacée à la Comédie italienne, car on redoute la proximité désobligeante de ces petits opéras bouffes avec la grande tragédie lyrique française qui fait déjà l'objet d'une désaffection du public. Le voisinage de la comédie et de la tragédie a toujours été aussi malaisé que la conciliation du genre trivial et du genre noble.

Les Bouffons présentent, en cette deuxième tournée, *La Serva padrona* de Pergolèse et *Le Prince de Salerne*, une comédie italienne anonyme en cinq actes, qui ravit toute l'attention du public au détriment de l'excellent intermezzo du musicien napolitain. 1733 est aussi l'année où Jean-Philippe Rameau inaugure sa carrière de compositeur lyrique avec *Hippolyte et Aricie*, présenté à l'Opéra de Paris (Académie royale de musique) le 1<sup>er</sup> octobre.

Près de vingt ans se sont écoulées avant que les Bouffons ne reviennent à Paris, pour leur troisième et dernière tournée, celle de 1752, qui provoqua l'inoubliable querelle. Les choses se passent tout à fait à l'insu de la troupe dont la simple présence attise un feu qui couvait sous la cendre. En effet, la première pièce versée au dossier est une lettre ouverte de Grimm *Sur Omphale*, tragédie lyrique d'André Cardinal Destouches, sur un livret d'Houdar de La Motte, une œuvre datant de 1701, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. À la suite de cette représentation, Grimm, immodéré et sans retenue, avait, publiquement manifesté sa mauvaise humeur contre *Omphale* en dénigrant le style français. Madame de Pompadour, favorite de Louis XV, qui était à l'origine de la remise en honneur de l'ouvrage, exigea justification, ce que fit Grimm sans tarder: « *J'ai osé condamner Omphale, Madame, avant de savoir que vous la protégiez. Vous m'ordonnez de justifier en public mon jugement, et vous avez raison sans doute ; j'ai besoin d'une justification pour avoir jugé de la musique française, et beaucoup plus encore, pour n'avoir pas été de votre avis* ». Les barricades sont dressées : d'un côté, l'amalgame entre *Omphale* que condamne Grimm et la *musique française* ; de l'autre, un crime de lèse majesté, car n'être pas de l'avis de la favorite, n'est-ce pas s'opposer à l'opinion du roi lui-même ?

Cette controverse se poursuit, une fois la Guerre des Bouffons réellement engagée, c'est-à-dire après que Grimm a publié un pamphlet d'une ironie caustique contre la musique française, *Le petit prophète de Boehmischbroda*, en janvier 1753. À l'Opéra de Paris, les partisans de la musique française se regroupent au parterre sous la loge du roi et de la favorite, alors que sous la loge de la reine, Marie Leczinska, se rassemblent

les partisans de la musique italienne qui voient en cette souveraine simple, aimée du peuple, leur alliée naturelle. Cette géographie symbolique vaudra une autre appellation à la Querelle : la Guerre des coins.

Pour incontournables que soient les allusions guerrières visant à caractériser ce conflit du goût, il paraît indispensable, dans un premier temps, de concentrer l'attention sur la dimension musicale de la question. Ainsi, laisserai-je la priorité aux enjeux esthétiques de la Querelle avant de considérer, en un second temps, sa symbolique politique et les raisons de son lexique belliciste.

### **La crise du goût et ses acteurs**

La désinvolture de Grimm et ses libres propos à l'adresse du cercle immédiat du roi est symptomatique d'un nouveau rapport de force qui oppose la nouvelle sensibilité esthétique d'une classe de penseurs réunis autour de *l'Encyclopédie* aux goûts artistiques et philosophiques de la monarchie. Il importe, au départ, de prendre la mesure de cette opposition dans le Paris du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Melchior Grimm, excellent musicien et claveciniste, brillant historien formé à l'Université de Ratisbonne où il soutint, en 1747, une thèse sur l'unification de l'Europe à la suite du règne de Maximilien I<sup>er</sup>, fait partie d'une petite société du savoir qui a conscience de représenter un nouveau pouvoir dont l'influence ne cesse de croître dans les monarchies d'Europe. Ces monarques qui se veulent éclairés, dont Catherine II de Russie et Frédéric II de Prusse deviendront plus tard les modèles accomplis, tolèrent et encouragent l'essor de ces lettrés et savants pleins d'initiatives. Grimm se sent conforté par deux piliers qu'il croit inébranlables : 1) *l'Encyclopédie*, dont il est l'un des principaux collaborateurs, suscite un enthousiasme délirant hors de France où elle soulève plutôt de vives controverses ; 2) la *Correspondance littéraire philosophique et critique*, revue manuscrite destinée à l'aristocratie cultivée d'Europe, fondée par l'abbé Raynal en 1747, dont Grimm s'apprête à prendre la direction en 1753.

Dans cette ère nouvelle, la passion du public pour le grand style français, la déclamation théâtrale et la tragédie lyrique se tempère. Le spectateur cultivé porte plus que jamais attention aux genres alternatifs comme la comédie lyrique, la comédie ballet ou la pastorale héroïque, qui tentent de former un rempart contre l'opéra léger napolitain dont les voyageurs ultramontains rapportent les succès grandissants.

Au sortir de ces représentations, le public touché par cette nouvelle sensibilité exprime son sentiment à l'endroit de ces spectacles du grand style qui lui paraissent de plus en plus ternes et démodés. Dans les cafés, les salons, on prête l'oreille aux témoignages des voyageurs ultramontains qui vantent l'atmosphère d'un spectacle captivant et vrai. Rousseau a immortalisé, dans *Les Confessions*, l'entretien très privé qu'il eut, à ce sujet, avec son parent Mussard, violoncelliste et conchyliomane : « *Un soir nous [...] parlâmes beaucoup avant de nous coucher, [...] des opere buffe que nous avions vues l'un et l'autre en Italie. [...] Comment on pourrait faire pour donner en France l'idée [...] de ce genre ; car Les Amours de Ragonde n'y ressemblaient point du tout* ». Ce conciliabule rapportait sous une forme intimiste un syndrome sociétal, diffus et généralisé que répercutaient publiquement les pamphlets, articles, lettres ouvertes et opuscules qui composent le corpus littéraire de la Querelle des Bouffons.

La désaffection du public pour le grand opéra crée un manque à gagner dans les recettes de l'Académie royale. C'est dans ce contexte que les nouveaux administrateurs de la célèbre institution, François Rebel et François Francœur, décident de se tourner vers les pimpantes productions italiennes afin de redresser la situation financière et l'image publique du spectacle dont ils ont la charge. Ce sont eux qui attirent Bambini et sa troupe par un alléchant contrat, après avoir pris soin d'assujettir les Bouffons à l'exclusivité des droits de l'Académie royale de musique sur l'ensemble de leurs représentations.

### ***L'enjeu musical de la Querelle : la bouffonnerie à la française***

S'il faut évaluer la Querelle sous l'angle musical, on doit considérer les trois œuvres impliquées au premier plan de ce conflit des goûts musicaux : *Les Amours de Ragonde*, de Jean-Joseph Mouret (1682-1738), *Platée*, de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), et, du côté italien, *La Serva padrona* de Pergolèse (1710-1736). C'est sur elles que se fondent les comparaisons des querelleurs. La comparaison de leurs procédés comiques permet de comprendre en quoi les œuvres françaises ne « *ressembraient point du tout aux opere buffe d'Italie* » pour reprendre l'expression de Rousseau. Elle concrétise l'objet musical de la Querelle.

On a beaucoup reproché à Rousseau d'avoir instauré un comparatif boiteux entre la tragédie lyrique française et le *buffa* italien. Sa référence aux *Amours de Ragonde* pour faire valoir la différence entre la bouffonnerie française et le *buffa* italien, prouve, tout au contraire, qu'il savait parfaitement comparer des éléments comparables. *Les Amours de Ragonde* constitue de fait une référence obligée pour jauger le burlesque dans l'opéra français.

*Les Amours de Ragonde*, sous-titré *La Veillée du village*, a été composé par Jean-Joseph Mouret (1682-1738) sur un livret de Philippe Néricault Destouches (1680-1754) en 1714 et créé en décembre de la même année. Conçue comme une « comédie en musique », l'œuvre est en fait une sorte de pastorale féérique que ses auteurs destinaient aux Grandes Nuits du château de Sceaux organisées par la duchesse du Maine, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon-Condé. Ses concepteurs eurent l'audace d'appliquer au genre comique le style du grand opéra de Lully.

Quelle est la trame dramatique de *Ragonde*, en quoi consiste le comique du livret et comment la musique le seconde-t-elle?

La situation est tout à fait grotesque : Ragonde, une vieille paysanne, hideuse, têtue et obstinée, élabore une terrifiante machination afin de forcer Colin, un jeune homme épris, de sa fille à la prendre pour épouse, elle, la mère. Le jeune Colin louvoie. Mais la vieille Ragonde resserre l'étau en promettant à Colette et à son fiancé, Lucas, d'agréer leur projet de mariage seulement s'ils acceptaient de se faire complices de son plan pour forcer Colin à convoler en justes noces avec elle. Grâce à la complicité de sa voisine Mathurine, elle exerce un chantage sur les paysans et sur les troupes de vagabonds du village. Elle parviendra à ses fins en amenant Thibault, le notaire, à parapher son contrat de mariage avec Colin en même temps que celui de Colette et de Lucas.

On voit qu'il s'agit d'une œuvre phare du comique français, car les personnages types du marivaudage, Colin et Colette, présentés au public pour la première fois, réapparaîtront

à foison sur la scène légère. Idiomes paysans, déguisements, bastonnades, simulation d'esprits infernaux, toutes les ficelles du burlesque sont tendues pour faire lever cette farce opératique. Pour ajouter au comique du spectacle, *Ragonde* est un rôle travesti : son personnage féminin étant incarné par un acteur masculin.

Malgré la grande impression exercée par l'œuvre sur ses premiers auditeurs à la treizième Grande Nuit de Sceaux, en 1714, *Ragonde* ne fut reprise qu'en 1742, année où Rameau et Rousseau la découvrent simultanément. Rameau s'en inspirera pour son *Platée* et Rousseau voudra en redresser le genre avec son *Devin du village*.

Cette occultation de près de trente ans n'est pas dépourvue de significations politiques. Neuf mois après la présentation de l'œuvre au château de Sceaux, mourrait Louis XIV. Entrevoquant l'occasion pour son mari, le duc du Maine, fils bâtard, mais légitimé de Louis XIV avec Mme de Montespan, d'accéder au trône, la duchesse trempa dans le complot de Cellamare visant à retirer la régence à Philippe d'Orléans. De retour à Sceaux, en 1720, après un séjour en prison, la duchesse ne put reprendre ses spectacles nocturnes à grands déploiements.

La musique de *Platée* a été composée par Jean-Philippe Rameau d'après une comédie de Jacques Autreau (1657-1745) intitulée *Platée ou Junon jalouse* dont le compositeur avait acheté les droits. L'acquéreur chargea Valois d'Orville (1715-1780) et Ballot de Sauvot (?-?) de tirer de la pièce un livret d'opéra et de renforcer son aspect bouffon. L'œuvre est créée à Versailles le 31 mars 1745 dans le cadre des festivités entourant le mariage du Dauphin avec l'Infante d'Espagne. L'humour de Rameau fut accueilli avec froideur par le prince et son entourage qui jugèrent l'ouvrage d'autant plus outrageant que cette histoire de mariage raté entre une fiancée disgracieuse et son prétendant divin ressemblait fort à une allusion au physique plus qu'imparfait de l'Infante. L'histoire de *Platée* est celle d'une nymphe des marais dont les membres ont gardé la forme palmée de ceux des batraciens, qui reçoit la visite de Mercure venu lui révéler l'amour que Jupiter éprouve pour elle. L'air de Mercure adressé à *Platée*, « *Déesse qui régnés dans ces marais superbes* » (I, 5) est la pièce qui résume le mieux la trame générale de cette comédie lyrique :

Déesse qui régnés dans ces marais superbes,  
 Sur des sujets sans nombre errans parmi les herbes,  
 Ne trouverés-vous point indigne de vos fers,  
 Le Dieu qui lance le tonnerre?  
 Ce Dieu par vos beautés attiré sur la terre,  
 Veut soumettre à pieds son cœur et l'univers.

L'héroïne est à ce point troublée en présence de son amoureux divin qu'elle en perd l'esprit; d'où le deuxième acte entièrement voué au personnage de la Folie. En fin de compte, ce projet de mariage « contre nature » échoue grâce à la vigilance de Junon qui intervient au moment ultime pour s'opposer à la folie de son époux. La pauvre *Platée* est abandonnée à son désespoir et à son peuple humide. Pour inciter l'héroïne déçue à faire contre mauvaise fortune bon cœur, le peuple de l'étang entonne le grand air emblématique de l'opéra « *Chantons Platée, égayons-nous* », dont le motif mélodique et la métrique composée s'inspirent directement du Prélude des *Amours de Ragonde*.

D'autres scènes confirment la dette de *Platée* envers *Ragonde*. Tel est le cas du fameux « *Tintamarre des grenouilles* » (I, 4), apogée burlesque de l'œuvre de Rameau comme l'était le charivari des noces de *Ragonde* et de Colin, à la fin de l'acte III, chez Mouret.

À la fin du troisième acte de *Platée* (sc. 3), Rameau place un second charivari, celui des oiseaux ponctué par les « hi han » de l'âne à l'orchestre pour célébrer la rencontre contre nature de Platée et de Jupiter, le dieu apparaissant à sa promise sous les traits d'un hibou. En outre, pour accentuer la farce, *Platée* et *Ragonde* ont en commun d'être des rôles travestis : deux personnages féminins confiés à des acteurs masculins. Platée a été créée par le célèbre haute-contre Pierre Jélyotte (1713-1797).

*Platée* de Rameau n'est cependant pas qu'une œuvre légère car son comique est contrecarré par une évidente volonté d'érudition, ce dont témoigne en soi le rappel de Mouret. Mais plus précisément, ce tintamarre des grenouilles apparente *Platée* aux *Grenouilles* d'Aristophane, poète comique grec du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., dont le chœur est la source des procédés onomatopéïques, fourmillant d'allitérations et de calembours :

Brékékékex, coax, coax!  
Brékékékex, coax, coax!  
Humides filles des fontaines,  
Vocoaxcoacalisons  
Flûtis suaves, harmonieux - ,  
*les clameurs de notre cantique,*  
*que dans le quartier du Marais,*  
*au pardon des saintes Marmites,*  
*nous modulons pour faire honneur*  
*à Dionysos, dieu nysiaque,*  
*quand ivrogante et festivante,*  
*vient défiler sur notre fief la foule humaine!*  
Brékékékex, coax, coax!

[...]

*Pour sûr Monsieur De-quoi-j'me-mêle!*  
*Sommes-nous pas les favorites*  
*des Muses à la douce lyre?*  
*et du dieu Pan le chèvre-pied*  
*qui joue du jonc si joliment?*  
*et d'Apollon le citharède?*  
*Car, au fond de nos marécages,*  
*C'est nous qui engraissons les roseaux aquatiques*  
*Sur lesquels il tendra les cordes de sa lyre,*  
*Brékékékex, coax, coax<sup>5</sup>!*

Etc.

*Platée* entreprend sa carrière parisienne en 1749 et s'impose comme l'opéra à succès de Rameau. Visiblement, le compositeur désire inaugurer une nouvelle ère avec son opéra bouffon érudit. Sentant le vent tourner, ce professionnel du spectacle adapte sa manière au nouveau goût du public pour la légèreté et la drôlerie, intention mise en abîme dès le Prologue de l'œuvre :

*Formons un spectacle nouveau*  
*Les Filles de mémoire*  
*Publieront à jamais la gloire*  
*Des auteurs d'un projet si beau*

La question est de savoir dans quelle mesure ces stratégies d'innovations correspondent vraiment au registre de l'humour attendu du public nouveau. Car, à aucun moment Rameau n'abandonne la langue opératique française commune pour atteindre au changement de ton visé. Avec *Platée*, il entend même donner une impulsion nouvelle à la lyrique française par association de la musique aux scènes bouffonnes. Au contraire de Mouret et Destouches qui avaient inscrit leur œuvre dans un décor paysan réaliste, Rameau persiste dans la pure lignée de l'opéra français en gardant la fable mythologique pour cadre et comme source des ressorts dramatiques. Sous l'angle des dialogues, tout ce qu'il concède au dialogisme italien ce sont des formules conatives, des interjections monosyllabiques : « *Dis donc, dis donc* » (II, sc. 4); « *Hé, bon, bon, bon* » (fin de l'acte II). Partout ailleurs, il accentue l'idée que l'originalité de la musique française consiste en une peinture sonore des mots, des idées et des situations. Parmi les nombreuses figures de vocalismes, de mélismes, de quilismas qui magnifient le sens des mots, des métaphores et des tropes littéraires du livret, retenons le rire de Thepsis dans « *Charmant Bacchus, tu nous permets de rire* » (Prologue, sc. 1).

### La picturalisation dans l'opéra français

Autre trait de sa nationalité, *Platée* demeure engagée dans une poétique picturale caractérisée par une recherche d'analogie entre les traits mélodiques et la métaphore des paroles. On peut remarquer une velléité systématique de rendre les sentiments par des mélismes mélodiques correspondant aux images métaphoriques du texte : « *coulés en abondance* », « *gloire* », « *victoire* », « *l'amour et ses flammes* », « *rire* », « *je vois Mercure descendre* » (I, 1), « *le Dieu qui lance le tonnerre* », « *Un torrent de célestes ondes* », « *pleurés, arrosés mes États* », « *inonder ces climats* », etc. Ce figuralisme systématiquement attaché aux tropes littéraires du poème d'opéra vise à se servir de la musique pour seconder une idée déjà rendue sensible par le poème. J'ai appelé ailleurs « *tropoïstation*<sup>6</sup> » ce procédé hyperbolique que je considère être l'une des plus saisissantes caractéristiques du style lyrique français, sans distinction des genres tragique ou comique. L'air de *Platée*, « *Quittés, Nymphes vos demeures profondes* » (I, 5) illustre de manière convaincante l'aisance de Rameau à composer des tropes musicaux.

### « Le bruit de l'orchestre »

L'autre caractéristique du style français, évident pour ses contradicteurs, c'est la notion de « bruit de l'orchestre ». Là encore il s'agit d'une volonté de peindre par les sons, d'une velléité de rendre la musique descriptive sans que la frontière entre son et bruit ne soit précisément définie. De là proviennent ces tableaux qui trouvent dans les éléments de la nature prétexte au vacarme (tremblement de terre - celui des *Indes galantes* de Rameau étant le plus célèbre - fracas du tonnerre, agitation faunique, comme le charivari aviaire qui, dans *Platée*, suit l'apparition de Jupiter sous les traits du hibou, et le tintamarre des grenouilles qui le précède. Convaincu du bien fondé de cette singularité stylistique, Chabanon soutient un vibrant plaidoyer en faveur du « bruit de l'orchestre » :

*Voulez-vous reconnoître plus positivement encore, combien est vague et indéterminée l'expression de la musique forte et bruyante ? Une expérience peut vous en assurer. Otez à cette musique le commentaire des paroles, celui du bruit qui l'accompagne ; réduisez-la à la seule mélodie exécutée, je ne dis pas sans accompagnement, mais sans fracas ; et interrogez alors cette mélodie ; vous écouterez ce qu'elle vous dira. Je donne à l'homme le plus versé dans la musique, le choix*



*de l'air françois, italien, allemand, qui lui aura paru exprimer la colère et la rage avec le plus de vérité : sans savoir quel sera le morceau choisi, j'affirme d'avance qu'il perdra toute son expression lorsqu'il perdra l'accessoire des paroles et du bruit. (Ibid., p. 157-158).*

À la recherche du sens, cette musique française, doublant la métaphore poétique au moyen de la vocalise sonore ou par le bruit de l'orchestre, accorde une moindre importance au dessin de la mélodie. Ainsi faut-il comprendre l'argument des contradicteurs, qui, tel Rousseau, n'y entendent que « *charivari sans fin d'instrumens sans mélodie [...] une espèce de psalmodie à laquelle il n'y a pour l'ordinaire ni chant ni mesure*<sup>7</sup> ». La représentation des métaphores du poème, par les vocalises et par les traits d'orchestre, est accueillie comme une sorte de vague plasticité visuelle sans dessin ni dessein, dépouillée de musicalité immédiate puisque dépourvue de courbe mélodique précise et expressive<sup>8</sup>. Pour Rousseau, « *La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture ; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs. [...] Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille*<sup>9</sup> ».

### L'enjeu musical de la Querelle : le buffa à l'italienne

Envisageons maintenant le cas de *La Serva padrona* de Pergolèse, l'intermezzo par lequel est arrivé le scandale des Bouffons, car pour comprendre le conflit des goûts musicaux, il importe de se représenter les différences musicales auxquelles se rapportent les pamphlets de la Querelle. Notons d'abord combien le librettiste de *La Serva padrona*, Gennaro Antonio Federico (?-1744), a su s'inspirer de la vie quotidienne des petites gens au contraire de ses homologues français Destouches, d'Orville, et Sauvot qui privilégiaient le conte fantastique et fable mythologique. La représentation des maîtres et valets déjà florissante pourtant dans la comédie française du XVII<sup>e</sup> siècle tarde à s'imposer au genre opératique. Elle se trouve des échos dans la parodie mais ne sied pas aux œuvres des maîtres.

L'intermezzo italien, spectacle bref destiné à remplir l'intermission entre deux actes d'un grand opéra, ou à occuper l'un des deux volets d'une soirée, ne réclame de l'auditeur aucune érudition littéraire : ni connaissance de l'antiquité ni celle de la mythologie, ni même celle des modes de vie de la paysannerie. On n'y trouve donc pas ces caricatures physiques extravagantes par lesquelles la pastorale féérique confond l'anthropomorphique et le zoomorphique. C'est un spectacle urbain dans lequel les citadins peuvent mirer les travers de leur propre société. Les types sont sociaux et psychologiques : dans *La Serva Padrona*, Uberto, bon bourgeois célibataire, vit entouré de sa malicieuse servante Serpina, « petit serpent » s'il fallait traduire son prénom, et de son valet Vespone. Serpina qui rêve de mariage, décide de séduire Uberto et l'amener à l'épouser. Pour ce faire, elle lui présente un prétendu fiancé, désolant, balourd et niais : un gaffeur dévastateur nommé Tempesta (rôle muet). Confronté à la perspective de voir cet homme entrer dans son paysage domestique, affligé à l'idée de voir sa pétillante Serpina ainsi aveuglée par l'amour, Uberto décide de sauver la situation en proposant à Serpina de l'épouser lui-même. Ainsi, l'habile héroïne passe de l'état de servante à celui de maîtresse, d'où le titre de l'opéra.

Ce canevas dramatique d'intérieur offre peu de prise à la peinture du paysage et des sentiments bucoliques, sources des allégories musicales du style français. Dans un

genre plus humoristique que loufoque, le *buffa* partage avec l'opéra *séria* le goût du *beau chant* plutôt que la recherche du *beau sens*, d'où son qualificatif de *bel canto*. Ainsi *séria* et *buffa* misent sur les figures de dialogisme, celles de l'élocution, de l'échange rapide, de la réplique immédiate, sans fioriture et sans métaphore : un premier crayon du vérisme. Sous des formes diverses, affirmation, négation, obstination, dubitation, abruption, ponctuation, interjection, exclamation, interrogation, le dialogisme soutient la conception rousseauienne de l'accent. D'Alembert qui partage cette idée écrira de *La Serva Padrona* : « Il est difficile [...] de pousser plus loin dans le chant l'imitation de la nature [humaine, s'entend] et la vérité de l'expression<sup>10</sup> ». Par son recours à l'élocution, aux procédés de l'échange verbal déterminé par l'accent, ce dialogisme réaliste et spontané s'éloigne de la poétique française qui aspire à donner au trait musical une valeur lexicale et une sémantique recherchée. La mobilité et la vivacité des dialogues culminent dans la caressante rêverie de l'aria et forment les principaux attributs du *buffa*.

Les figures dialogiques génèrent dans le *buffa*, et par extension à tout le discours musical italien, une insistante réitération des motifs mélodiques, ce dont la musique française use avec parcimonie. Ces répétitions incessantes sont fonction du plaisir d'entendre et de réentendre un mot, un fragment mélodique similaire à lui-même, de la satisfaction d'opposer une courbe intonative convexe à une courbe concave, de la délectation de reconnaître dans le trait instrumental le reflet de la voix. Ainsi, Charles Burney reproche à Paisiello, l'un des compositeurs italiens qui font l'admiration de Rousseau, « d'abuser de ce procédé en répétant jusqu'à six fois un même passage ». Du fait qu'elles épousent les contours de l'élocution, les mélodies du *buffa* gagnent, paradoxalement, en signification intrinsèque sans perdre de leur sensualité auditive. C'est ce dont témoignent les insistantes contradictions, « sì, sì / no, no » que nous entendrons dans le fameux air d'Uberto, à la scène 3 de la *Serva Padrona* de Pergolesi. La fin du premier acte de *La Serva Padrona* (*duetto* de Serpina et d'Uberto), achèvera de convaincre de l'aisance du compositeur napolitain à produire les séquences d'affirmation, d'énumération, de contradiction, entrecoupées d'abruptions mélismatiques pour rehausser le côté picaresque des scènes, comme Mozart en usera dans ses propres opéras italiens.

### Symbolisme religieux, politique et guerrier

Il est de notoriété publique que la Querelle des Bouffons a provoqué une brèche par où s'est infiltrée la contestation des institutions protocolaires de la monarchie, prélude à la détérioration de l'image de la royauté. Pour comprendre ce lien, il importe de remonter au siècle de Louis XIV et se rappeler comment les arts en général, et l'opéra en particulier ont été promus au rang de symbole de la toute puissance de sa majesté. Dans un ouvrage collectif, présenté par Jean Duron (éd.), *Regards sur la musique... La naissance du style français (1650-1673)*, Bénédicte Louvat-Molozay propose un article intitulé « Le théâtre français et le 'partage du chant' », (p. 69-88) où elle rappelle cette association de l'opéra aux symboles du pouvoir, survenue « au milieu des années 1640, [où] les Français [...] découvrent [...] un théâtre entièrement chanté et reposant sur un dispositif scénographique spectaculaire [...] représentations initiées par [...] Mazarin dans le contexte de la Fronde, très vite politisées » (p. 75). D'abord consacrés à la représentation des chefs-d'œuvre de la Camerata Fiorentina, ces spectacles se nationalisent : le cardinal de Richelieu commande des œuvres françaises qui symbolisent par des allégories la connivence entre la royauté et la mythologie. Le *Ballet de la prospérité des armes de la France*, d'Henry Desmarests est l'un de ces titres

qui ne laissent point de doute sur l'intention de ces spectacles à grands déploiement de machines et d'ingénierie, destinés à représenter le triomphe et l'éclat du pouvoir.

La remise en question du goût musical français qui surgit dans la Querelle des Bouffons prend ainsi l'allure d'une contestation du symbole musical de la royauté. Par elle, un nouvel état d'esprit s'oppose au régime d'état, menant à une confrontation aux allures de guerre civile. Les métaphores guerrières, les images et les arguments bellicistes abondent dans ces libelles qui constituent les volumineuses pièces à conviction de la Querelle. S'il fallait élire un de ces textes pour démontrer le fonctionnement de cette rhétorique guerrière provoquée par la conflagration esthétique franco-italienne, celui de d'Alembert intitulé *De la liberté de la musique* paraîtrait certes le plus approprié.

Jean Le Rond d'Alembert, co-éditeur, avec Denis Diderot, de l'*Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, a adopté les attitudes les plus ambivalentes dans le cadre de la Querelle des Bouffons. Au début, il s'en tient à une certaine neutralité, comme Diderot d'ailleurs, espérant ne pas aggraver les sanctions à l'encontre de l'*Encyclopédie* interdite de publication. Quand paraît *Titon et l'Aurore* de Mondonville, en 1753, l'œuvre musicale par laquelle la Pompadour entend faire valoir une fois pour toute la supériorité picturale du style français, d'Alembert se réjouit des difficultés rencontrées par les partisans de la musique italienne : « *Mondonville réussit, et les Bouffonistes en ont dans le cul. Dieu veuille que cela dure*<sup>11</sup> » écrit-il à un ami. Mais, avec du recul, il révisé ses positions. *De la liberté de la musique*, paraît en 1758, c'est-à-dire six ans après l'arrivée des Bouffons, et quatre ans après leur renvoi. Ce texte nous permet d'observer le glissement du débat esthétique vers le symbolisme politique. Il donne à voir comment cette confrontation des goûts musicaux a pu représenter dans l'imaginaire de son auteur, et pour plusieurs de ses contemporains, une provocation antimonarchique aux conséquences insondables. Je me contenterai, autant que possible, de mettre les faits en évidence à travers quelques citations choisies.

Commençons par rappeler deux événements d'importance qui constituent la toile de fond politique de la Querelle : la résurgence du vieux conflit religieux de la bulle *Unigenitus* et l'interdit de publication de l'*Encyclopédie*. Indirectement reliés, les deux événements se produisirent dans les 6 mois qui séparent l'arrivée des Bouffons, en août 1752 et la parution du *Petit Prophète* de Grimm en janvier 1753, texte qui déclencha l'hostilité des deux coins.

La bulle *Unigenitus* est une vieille histoire qui remonte à 1713. Est ainsi nommé un décret papal commençant par ces mots : « *Unigenitus Dei Filius* » (« le fils unique engendré par Dieu ») qui visait à régler une fois pour toutes le conflit latent soulevé par la doctrine du sévère théologien flamand Cornélius Jansénius (1585-1638) taxant de laxisme la théologie vaticane. L'ordre des jansénistes, connu comme le « parti des dévots », était devenu très puissant en France. S'y étaient alliés les réformateurs Jean Duvergier de Hauranne, abbé Saint-Cyran (1581-1643), sœur Angélique Arnauld (1591-1661) et son frère Antoine (1560-1619) avocat au Parlement de Paris, et par leur intermédiaire, le couvent du Port-Royal. Lorsque Pasquier Quesnel (1634-1719) accéda à la direction du parti des jansénistes, il publia ses nouveaux dogmes intitulés *Réflexions morales sur le Nouveau Testament*, en 1699, qui rallumèrent l'incendie. Le Saint-Siège publia en retour un nouvel édit, la bulle *Unigenitus dei Filius* (1713) ordonnant le ralliement de tous les dévots sous peine d'excommunication. Les jansénistes en appelèrent à un concile

général. Louis XIV, n'osant appliquer la bulle papale pour éviter d'assujettir son autorité au pouvoir romain, préféra agir par voie diplomatique en envoyant une délégation à Rome pour faire valoir au Saint-Siège la position de Versailles dans la manière d'amener les jansénistes à plus de souplesse. Mais, les jansénistes clamant à tue-tête leur reconnaissance exclusive de l'autorité royale, raidirent encore plus l'opposition entre Versailles et le Vatican. Le conflit dégénéra, opposant le parti des dévots à Richelieu et aux jésuites. Le bras de fer dura jusqu'en 1730, date à laquelle le pouvoir ordonna l'expulsion des religieuses du Port-Royal et la destruction de leur abbaye.

Loin d'avoir été endiguée, ni par la diplomatie ambiguë de Louis XIV ni par la rigueur du cardinal Richelieu, l'affaire refit surface en plein milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La décision du Parlement de Paris, cour de cassation de l'ancien régime, de reconnaître la validité de la bulle *Unigenitus* et de refuser les sacrements aux adeptes du jansénisme, provoqua une levée de boucliers. Une nouvelle rivalité éclata entre jansénistes, partisans d'une prédestination divine sur l'humanité, et jésuites, défenseurs de la liberté individuelle et de la recherche de la vérité. L'exil des parlementaires et des jésuites qui s'en suivit consacra la victoire des jansénistes.

Les jésuites condamnés, les savants avec lesquels ils pactisaient se trouvèrent abandonnés par le pouvoir politique. Les jansénistes pressèrent le pouvoir royal de mettre l'*Encyclopédie* à l'index et d'en proscrire la publication. Ils accusèrent l'ouvrage d'être antéchrist, de favoriser des explications du monde fondées sur l'évolutionnisme, à l'encontre du créationnisme divin, et de menacer la cohésion et la paix sociale.

L'*Encyclopédie* interdite, le vent de liberté, l'esprit cosmopolite, la philosophie des Lumières devinrent l'objet d'attaques incessantes. L'absence soudaine d'espace pour exercer les droits de l'esprit, poussa les intellectuels à la recherche d'un exutoire. Cette question de musique tombait à point pour leur permettre de poursuivre en terrain inoffensif leurs débats sur l'évolution des mœurs. Les débatteurs virent dans la musique un domaine qui, selon toute vraisemblance, devait être gardé hors d'atteinte des sanctions.

La Querelle des Bouffons permit aux philosophes et aux esthètes de défier doublement l'autorité : en poursuivant l'exercice du droit à l'expression et en l'appliquant à un domaine où toute sanction ouverte de l'état se couvrirait de ridicule. Même les partisans de l'ordre français, qui ne versaient pas dans le rigorisme religieux, se félicitèrent de l'éclosion de ce débat artistique malléable où ils pouvaient, à loisir, exercer la rhétorique politique et militaire à l'encontre de leurs adversaires. C'était vraiment « la drôle de guerre ».

Écoutons l'entrée en matière de ce texte de d'Alembert, impressionnant de lucidité :

*« Il ya, chez toutes les nations, deux choses qu'on doit respecter ; la religion et le gouvernement ; on pourroit ajouter qu'en France il en est une troisième ; la musique du pays. M. Rousseau a osé pourtant en médire, dans une Lettre fameuse [Lettre sur la musique française, 1753, qui se terminait ainsi : « Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux<sup>12</sup>. »], tant combattue et si peu réfutée ; mais les vérités qu'il a eu le courage d'imprimer sur ce grand sujet, lui ont fait plus d'ennemis que tous ses paradoxes ; on l'a traité de perturbateur du repos public, qualification d'autant mieux méritée, que la musique française laisse fort en repos ceux qui l'écoutent. Quelques uns néanmoins prétendoient, et avec autant de raison, que M. Rousseau eut été mieux nommé perturbateur du bruit public attendu que la musique française en fait beaucoup.*

*« Dans les matières les plus sérieuses, il est permis à nos écrivains de faire la satire de la nation; on est bien reçu à nous prouver, que sur le commerce, sur le droit public, sur les grands principes de la législation, nous ne sommes encore que des enfans; mais c'est un crime que de nous dire que nous ne faisons que balbutier en musique. La plupart des Lecteurs du Citoyen de Genève opinoient à le traiter comme cet Artiste de la Grèce, que de sévères magistrats chassèrent pour avoir voulu ajouter une corde à la lyre. Aurions-nous adopté ce principe de Platon, que tout changement dans la musique annonce un changement des mœurs? Si c'est là le sujet de nos craintes, nous pouvons être tranquilles; nos mœurs sont à un point de perfection où le changement n'a rien à leur faire perdre. »*

Remarquons déjà l'expression de prudence de d'Alembert qui édulcore passablement les propos de Platon lesquels ne se limitaient point aux mœurs mais s'étendaient aux lois mêmes : *« Nulle part les modes de la musique ne sont ébranlés sans que ne soient ébranlées par le fait même les lois politiques les plus élevées<sup>13</sup>».*

Plus loin, d'Alembert ose affirmer que l'imprudence ...

*« qu'on eut de montrer les Bouffons sur le théâtre de l'Opéra a été la « funeste cause d'une guerre civile très-vive qu'elle a excitée parmi nous [...] Notre parterre divisé présentait l'image de deux armées en présence, prêtes à en venir aux mains; et cet espace d'une année, employé à disserter bien ou mal sur la musique, est sans doute un tems fort honnête pour un pays où l'on ne parle que deux jours d'une bataille perdue, et où l'on emploie même le second à chançonner le général. Aussi notre querelle musicale avait été préparée de longue main, comme les grands événemens qui doivent agiter les États. Des mouvemens qui d'abord paroisoient légers, s'étendant et se fortifiant peu à peu, ont enfin produit une fermentation violente » (III, p. 385-6).*

D'Alembert semble avoir bien compris combien *Platée* s'est immobilisé sur son élan de changement pour fixer le cliché du goût musical français :

*« C'est par cet opéra qu'il faut juger de l'état de [la musique] parmi nous, des progrès dont il est redevable à M. Rameau et du chemin qui lui reste encore à faire [...] : [avec Platée] il nous a donné, non la meilleure musique dont il fut capable mais la meilleure que nous pussions recevoir » (III, 388).*

La formule est belle mais forte, car elle traite de l'*idéal* et du *possible* dans le goût musical des nations comme il en est des régimes politiques auxquels aspirent les peuples. En effet, la musique donnée par M. Rameau aux Français, « non la meilleure musique dont il fut capable mais la meilleure que nous pussions recevoir », se compare au pessimisme empirique exprimé par Winston Churchill : *« La démocratie est un mauvais système, mais elle est encore le moins mauvais de tous les systèmes ».*

Le texte de d'Alembert n'est pas en mal non plus de métaphores militaires : « M. Rousseau a soutenu presque seul, les attaques de l'armée française, animée et réunie contre sa lettre et contre sa personne » (389). Et d'Alembert de continuer :

*« Cette armée il est vrai, n'étoit guère composée que de troupes légères; mais si elles ne portoient pas à leur ennemi des coups bien redoutables, elles faisoient contre lui presque autant de bruit que la Musique qu'elles défendoient. » (III, 389).*

Selon d'Alembert, c'est cette guerre musicale qui a eu pour effet de radicaliser encore plus les attaques contre l'*Encyclopédie* ...

« dont les principaux auteurs avoient eu le malheur de penser comme M. Rousseau et la témérité de le dire [...]; ce fut comme la première étincelle de l'embrasement général, qui en gagnant de proche en proche a depuis échauffé tant d'esprit contre cet ouvrage. On se représenta les auteurs comme une société formée pour détruire à la fois la religion, l'autorité, les mœurs et la musique [...] L'effervescence qu'on les accusoit d'exciter, s'étendit de la capitale aux provinces; Lyon fut troublé comme Paris; et c'étoit encore un Encyclopédiste, et par malheur un homme de beaucoup d'esprit, que l'on plaçoit à la tête des séditieux » (III, 390).

D'Alembert fait remonter à plus anciennement la métaphore de la sédition à l'encontre de l'empire représentée par la musique française, image du pouvoir royal :

« Ce n'est pas la première fois qu'on a manqué de respect à la musique française dans le lieu même de son empire. Au commencement de ce siècle, l'abbé Raguenet, écrivain d'une imagination vive, mit au jour un petit ouvrage, où notre musique étoit presque aussi maltraitée que dans la Lettre de M. Rousseau. Cet écrit n'excita ni guerres ni haine dans le tems où il parut; la musique française régnoit alors paisiblement sur nos organes assoupis; on regarda l'abbé Raguenet comme un séditieux isolé, un conjuré sans complices, dont on n'avoit rien à craindre. M. Rousseau a trouvé des lecteurs plus aguerris et plus disposés à l'entendre, et par conséquent plus de gens intéressés à le combattre. » (III, 392).

Signalons au passage le dialogue de d'Alembert avec un janséniste qui désirant comprendre ce qui se passe dans Paris, se fait expliquer qu'une agitation musicale a pris la relève de « l'affaire de la sœur Moyzan, et celle de la sœur Perpétue. Mon janséniste gémit, et alla prier Dieu pour l'aveuglement de son siècle » (III, 394).

Évidemment, d'Alembert ne fut pas le seul à réaliser que le débat critique sur la musique française pouvait représenter une menaçante affaire d'état. Rousseau aussi en sait quelque chose, lui qui a été, suite à sa critique irrémédiable de la musique française, niant à cette dernière toute existence, s'est vu interdit d'accès à l'Opéra de Paris, pendu en effigie et brûlé au cours d'une démonstration de force du personnel de l'Opéra. Point étonnant de trouver dans *La Nouvelle Héloïse*, sous la plume de Saint-Preux, la mise en garde suivante : « Ici [à Paris] l'on peut disputer de tout hors de la musique et de l'opéra, il y a du danger à manquer de dissimulation sur ce seul point; la musique française se maintient par une inquisition très sévère » (Rousseau, N.H., p. 281).

Rousseau a-t-il consciemment voulu changer la société en s'attaquant d'abord à l'image et au style de la musique française, accomplissant la présomption de Platon à l'effet que « nulle part les modes de la musique ne sont ébranlés sans que ne soient ébranlées par le fait même les lois politiques les plus élevées ». Chose certaine, c'est par le biais de la musique et en s'attaquant au style noble de la tragédie lyrique qu'il accomplit son premier crime de lèse-majesté. En effet, à en croire Catherine Kintzler, « Rousseau a fait chavirer l'esthétique du sublime [caractéristique de la grande tragédie lyrique française]. Par [son] extraordinaire travail de sape théorique, [il] se profile comme le géographe minutieux du dispositif qu'il combat. Il en détermine le lieu exact et en décrit les propriétés. Pour s'en faire le meurtrier, il s'en fait aussi le spécialiste et le conservateur: il s'agit là d'un meurtre philosophique [...] accompli dans la plus savante préméditation<sup>14</sup> ».

## Notes

- <sup>1</sup> Jacques Casanova de Seingalt, *La cour et la ville sous Louis XV*, Paris, éd. Albin Michel, 1910.
- <sup>2</sup> Cité par Marguerite Glotz et Madeleine Maire, *Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1949, p. 12.
- <sup>3</sup> Créés à Venise en 1718 (cf. Andrea Fabiano (2005), p. 12.
- <sup>4</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 374.
- <sup>5</sup> Aristophane, *Les Grenouilles*, dans *Théâtre complet*, vol. II, Victor-Henry Debidour (éd. et trad.), Paris, Gallimard, Folio, 1966, p. 282-364; extrait, p. 297-298. Inspirée des *Béotiques* (IX<sup>e</sup> livre, chap. 3, de la *Description de la Grèce* de Pausanias (115-180) la pièce de Jacques Autreau, achetée par Rameau, drainait toutes ces influences du burlesque à l'antique.
- <sup>6</sup> Cf. Claude Dauphin, « La vocale et l'instrumentale : jeu de miroirs au temps des Lumières », *Itamar, revista de investigación musical : territorios para el arte*, Institut Valencià de la Música, 2008, p. 19-29.
- <sup>7</sup> Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 2<sup>e</sup> partie, lettre 23, p. 286.
- <sup>8</sup> Pourtant Rousseau se soumet à l'exercice du trope dans l'ariette « Avec l'objet de mes amours » placée vers la fin du *Devin du village*. Que l'on porte attention aux deux interminables mélismes sur le mot « chaîne » dans le syntagme « c'est une chaîne d'heureux jours » : le premier (mes. 50-55) s'articule sur 36 notes et le second (mes. 96-103) sur 46 réparties sur huit mesures. Par cette démonstration du style français Rousseau illustre le pari de son intermède à l'effet que l'on peut composer de la musique bien française tout en opposant des airs mélodieux à des récitatifs parlants selon le modèle italien.
- <sup>9</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, OC*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1995, p. 413-414.
- <sup>10</sup> Jean Le Rond d'Alembert, *De la liberté de la musique*, dans Denise Launay (éd.) *La Querelle des Bouffons*, t. III, p. 427.
- <sup>11</sup> Jean Le Rond d'Alembert, cité par John Passas, « D'Alembert et la querelle des bouffons, d'après des documents inédits », *Revue d'histoire littéraire de la France*, No 65, 1965, p. 481. Rapporté par Elisabeth Cook, p. 159, « Challenging the Ancien Régime: the Hidden Politics of the «Querelle des Bouffons» » (141-160), dans *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, CNRS Éditions, 2005, Coll. Sciences de la musique / série Études.
- <sup>12</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française, O.C.*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1995, p. 328.
- <sup>13</sup> Platon, rapportant les paroles de Socrate citant et approuvant Damon, dans *La République* Livre IVe, 424c, traduction de Georges Leroux, Paris, 2002, p.222.
- <sup>14</sup> Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 440.