

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 18 (1998)

Artikel: Les motets de Jean-Jacques Rousseau
Autor: Montagnier, Jean-Paul C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835300>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les motets de Jean-Jacques Rousseau

Jean-Paul C. Montagnier

Si depuis l'ouvrage fondateur d'Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*¹, les études sur le musicien Rousseau sont relativement nombreuses, celles-ci, toutefois, s'attachent essentiellement à son œuvre profane et à sa pensée esthétique et philosophique². Quant à ses pièces latines, elles n'ont jamais reçu l'attention qu'elles méritent, bien qu'elles fassent parfois l'objet de brefs paragraphes dans les travaux à l'instant évoqués³. Certes, leur valeur artistique est controversée. Pour les uns, dont Arthur Pougin, les motets du Genevois ne valent rien, ou du moins pas grand chose; pour les autres, ils renferment des passages devant compter parmi «ce que Jean-Jacques Rousseau nous a laissé de meilleur en musique»⁴. Somme toute, ces pages sont inégales. Certaines sont à mettre sur le même plan que ses pièces de théâtre, dans lesquelles ce n'est pas le grand Rousseau qu'il faut chercher, mais plutôt un Rousseau mondain qui tâtonne en quête d'un style personnel. D'autres – et paradoxalement ses premiers essais connus dans ce domaine, le

- 1 Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker* (Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1884; Reprint, Genève: Slatkine Reprint, 1971), 482p.
- 2 Il serait fastidieux de recenser ici les études publiées depuis une dizaine d'année. Nous renvoyons pour une telle liste au volume-bible *J.-J. Rousseau, Œuvres complètes*, vol. V. Edition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Collection «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris: Gallimard, 1995) (=OC), 1928p., auquel nous ajouterons les derniers travaux imprimés en date: Sylvie Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996), chapitre IV («Jean-Jacques Rousseau: un séjour musical et initiatique sur la Lagune»), pp. 274–295; Daniel Hertz, «Italian by Intention, French of Necessity: Rousseau's *Le Devin du village*» in *Echos de France & d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*. Textes réunis par Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux (Paris: Buchel/Chastel, Société Française de Musicologie, 1997), pp. 31–46.
- 3 Parmi les travaux de nos prédécesseurs abordant les motets de Rousseau, nous retiendrons surtout, outre l'ouvrage de Jansen: Léon [Ephrem] de Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», *Bulletin de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure. Exercice 1878–1879* (Rouen: J. Lecerf, 1879), pp. 212–227; Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien* (Paris: Fischbacher, 1901), 141p.; Julien Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», *Revue musicale S.I.M.*, 8^e année no. 6 (15 juin 1912), pp. 34–56; idem, *J.-J. Rousseau, un maître de la musique* (Paris: Félix Alcan, 1912; 2nd éd. 1920; reprint, Plan-de-la-Tour: Editions d'Aujourd'hui, 1977), 281p.
- 4 Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», p. 45.

Salve regina et l'*Ecce sedes hic tonantis* – font preuves d'une très réelle inspiration. Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner systématiquement ces œuvres latines pour en offrir un aperçu le plus complet possible, tant sur le plan de leurs sources et de leur chronologie, que de leur histoire et de leur style musical.

Mais d'abord, il convient de s'interroger sur les connaissances de Rousseau en matière de musique religieuse. Pour avoir tâté du protestantisme et du catholicisme, notre auteur s'était forgé une spiritualité toute personnelle mais sincère, qui se traduisait notamment par le chant des psaumes qu'il pratiquait depuis sa plus tendre enfance. De par sa formation musicale, qui le conduisit de la maîtrise d'Annecy à celle de Besançon pour y recevoir quelques paroles encourageantes de la part d'Antoine Blanchard, Rousseau aurait dû être naturellement porté à composer de la musique religieuse⁵. A Turin, il assistait «régulièrement tous les matins à la Messe du Roi», avouant que sa «passion pour la musique, qui commençoit à se déclarer, avoit plus de part à [s]on assiduité que la pompe de la Cour», car ces messes étaient rehaussées de «la meilleure symphonie de l'Europe»⁶. C'est probablement là que Jean-Jacques prit goût pour une musique latine entâchée d'une certaine mondanité sans points communs avec la gravité des psaumes protestants. Bien qu'ayant tôt renoué avec la confession de Calvin, il n'écrivit jamais de motets en ce style sévère, car pour lui – comme pour d'autres, dont son contemporain Mondonville – les paroles sacrées n'étaient généralement qu'un prétexte à une imitation – une «peinture» – musicale parfois excessive (ou du moins jugée comme telle de nos jours).

Les motets et leurs sources

Il est bien difficile d'évaluer le nombre exact de motets rédigés par le philosophe-musicien, celui-ci reconnaissant sur le tard avoir, outre «[m]on Opéra de *Daphnis et Cloé* [...] et le *Devin du Village* [...] composé plus de cents morceaux de Musique en divers genres, la plus part vocale avec des accompagnements, tant pour obliger des personnes qui [m'] ont fourni les paroles

5 Sur la maîtrise d'Annecy au temps du séjour de Rousseau, cf. Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Annecy. Les maîtrises, 1630–1789* (Annecy: Académie Salesienne; Paris: Editions A. & J. Picard, 1970), ouvrage dans lequel le témoignage de Rousseau est fréquemment sollicité.

6 Rousseau, *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, p. 72.

que pour [m]on propre amusement»⁷. Parmi ces morceaux, combien y avait-il de pièces latines? A l'heure actuelle, cinq motets seulement ont été recensés, tous conservés en manuscrit autographe au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, Paris, tant dans le propre fonds de ladite bibliothèque (cf. Annexe, p. 146) que dans l'ancien fonds du Conservatoire.

Ces cinq motets, *Salve regina*, *Quam dilecta*, *Quomodo sedet sola civitas*, *Principes persecuti sunt* et *Ecce sedes hic tonantis* couvrent les cahiers 19 à 23 du célèbre volume composite (qui en compte 26, plus un dernier ensemble indépendant) des «Manuscrits Originaux/de la Musique de J. J. Rousseau/trouvés apres sa mort parmi Ses Papiers,/et déposés à la Bibliothèque du Roi/le dix avril 1781», coté *F-Pn Rés. Vm*⁷ 667⁸. Cette «Musique Latine» (pour reprendre les termes de Rousseau, p. 364), répertoriée dans la table générale (fol. 8v), occupe les pages 364 à 461 (anciennement paginés de 1 à 93), de même format oblong (132x308 mm), et divisées en cinq cahiers d'inégale importance⁹:

7 Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jaques*, *Deuxième dialogue* in *OC*, vol. I, pp. 831–832. Dans le *Premier Dialogue* (p. 684), Rousseau s'accuse encore d'avoir écrit: «beaucoup d'autres Mottets que le même J. J. dit ou dira de même avoir faits depuis lors». De par ses activités de copiste, Rousseau nous a laissé une très importante quantité de musique écrite de sa main. Cette activité n'ayant fait l'objet d'aucune étude systématique et les œuvres copiées par le Genevois n'ayant jamais été répertoriées, il est admissible que des œuvres de Rousseau se cachent parmi ce corpus autographe. Toutefois, il est extrêmement délicat de lui attribuer telle ou telle pièce anonyme, sous le simple prétexte qu'elle fut copiée de sa main.

8 A ce titre fait suite la déclaration suivante (fols 2r-v): «Ces manuscrits originaux sont tous écrits de la main de M Rousseau et les/mêmes qu'on voyoit chès lui sur Son Clavecin; comme ils pourroit peut être/ rester quelque doute la dessus, M Benoit ancien contrôleur des domaines et Bois/de toulouse, qui a fait graver la plus grande partie de ces morceaux de musique,/a Reclamé L'attestation des personnes cy après en consequence il a prié M Le/ Marquis de Gerardin Brigadier des armées du Roi, M Barbier de Neuville,/M Olivier de Corancez, M Caillot Pensionnaire du Roi, M de Sauvigny chevalier/de St Louis et censeur Royal, M Le Begue De Preste Ecuyer Docteur en medecine/Censeur Royal, M le Comte de Belloy officier aux Gardes françaises, M Deleyre secretaire/de S.A.R. Infant duc de Parme et M le Conte Duprat Lieut^t Colonel du regiment d'Orleans/de Certifier que les manuscrits composant ce Recueil sont les mêmes que ceux/qu'ils ont toujours vûs chès M Rousseau écrits de sa main, que certains morceaux/ont été composé pour eux à leur priere ce qu'ils ont certifiés veritable et ont signé/la presente attestation avec ledit Sieur Benoit depositaire desdits manuscrits qu'il a Remis ce jourd'hui à la Bibliotheque du Roi pour Remplir la tache qu'il sétoit/imposée par attachement pour l'auteur. fait a Paris ce dixieme avril mil Sept cent quatre vingt un. [suivent les signatures]».

9 Le contenu de ce volume est partiellement disponible dans Jules Ecorcheville, *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale* (Paris: Terquem & Cie, 1914), vol. 7, pp. 198–201. La dimension des pages 1 à 525 est de 132x308 mm, celle des pages 526 à 608 de 268x343 mm.

- 1er cahier, pp. 364–387 (pp. 1–24), soit 24 pages.
 2e cahier, pp. 388–396 (pp. 25–29, plus 3 pp. de portées vides entre pp. 28–29), soit 8 pages.
 3e cahier, pp. 397–418 (pp. 30–51), soit 22 pages.
 4e cahier, pp. 419–442 (pp. 52–75), soit 24 pages.
 5e cahier, pp. 443–461g (pp. 76–9[9], dont 5 pp. de portées vides après la p. 461[a]), soit 24 pages.

La copie des cinq motets et de la «Table/des Pièces contenues dans ce Volume [de musique latine]» se répartissent de la manière suivante:

- Salve regina*, pp. 364–382 (pp. 1–19), soit 19 pages.
Quam dilecta tabernacula, pp. 383–391 (pp. 20–28), soit 9 pages.
 (trois pages de portées vides, pp. 392–395.)
Quomodo sedet sola civitas plena populo, pp. 396–404 (pp. 29–37), soit 9 pages.
Principes persecuti sunt, pp. 405–408 (pp. 38–41), soit 4 pages.
Ecce sedes hic tonantis, pp. 409–460 (pp. 42–93), soit 52 pages.
 Table, p. 461[a].
 (cinq pages de portées vides, pp. 461[b–g].)

Etant donné que la fin d'un motet ne coïncide jamais avec la dernière page d'un cahier, il advient que leur auteur les copia les uns à la suite des autres, afin de les regrouper en un volume homogène de «Musique Latine», paginé de 1 à 93 (la page de la table n'est pas numérotée)¹⁰. De fait, il est admissible que celui-ci soit le «volume de musique latine. Pages 93», que Rousseau avait encore par devers lui en septembre 1770¹¹, et qu'il considérait ce manuscrit comme contenant l'état définitif de ses motets: le volume *F-Pn Rés. Vm*⁷ 667 s'impose donc comme leur source principale.

Une source secondaire autographe, probablement antérieure à la précédente, est passée jusqu'à présent inaperçue: le volume *F-Pc Ms* 379. Celui-ci, anciennement propriété de Charles Malherbe¹², transmet l'«*Ecce sedes hic tonantis*/mottet à voix seule/Pour la dédicace de la Chapelle du Château de la Chevrette». Ce manuscrit de 38 pages est enveloppé dans une double page de papier réglé usagé¹³. Sur la page de «faux titre», on lit: «NB. Ce Manuscrit

10 Il est probable qu'un bibliothécaire, après avoir réuni les manuscrits épars du Genevois en un gros volume – celui que nous connaissons aujourd'hui – repagina l'ensemble.

11 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, annexe n° 8, «Copies de musique commencées le premier septembre 1770», p. 478.

12 Son tampon est visible en maints endroits.

13 Au verso de la page de titre, par exemple, on y lit un poème (de chanson?) commençant par «Voix touchante de ma Themire».

est l'original d'un motet composé par jj. Rousseau et écrit de sa main». Par ailleurs, des indications de nuance, de tempo et d'instrumentation notées au crayon rouge apparaissent çà et là, ainsi que des suggestions de coupures: il s'agit très certainement de la partition qui servit à la première audition de l'œuvre au château de la Chevrette en 1757 et à sa reprise au Concert Spirituel en 1765 (cf. infra)¹⁴.

Ces manuscrits de la main même de leur auteur – copiste professionnel – sont extrêmement propres et sans ratures. Ils utilisent le même papier oblong, leurs pages comptant dix portées chacune.

Chronologie et historique des motets

Rousseau, tant dans la «Table générale» (fol. 8v) que dans la «Table/des Pièces contenues dans ce Volume [de musique latine]» (p. 461) du volume *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, fournit une date pour quatre de ses cinq motets:

1752: *Salve regina*

1757: *Ecce sedes hic tonantis*

1769: *Quam dilecta*

1772: *Quomodo sedet sola*

Dans l'ensemble cette chronologie est exacte, bien qu'elle puisse être quelque peu raffinée. Si le *Salve regina* fut, au dire de l'auteur, «composé en 1752 pour M^{lle} [Marie] Fel»¹⁵, celle-ci ne le fit connaître au public du Concert Spirituel que le mardi 17 avril 1753. Ce jour là,

«Après que M. Carminati eut joué un Concerto, M^{lle} Fel chanta, comme elle seule savait chanter, *Salve Regina*, petit motet de M. Rousseau, Auteur du *Devin du Village*, & du Discours de Dijon. On a trouvé dans ce Motet beaucoup de chant & d'expression, & les Connoisseurs désirent que M. Rousseau continue à enrichir la Littérature & la Musique Française & Latine par ses ouvrages.»¹⁶

Suite à cet accueil chaleureux, Marie Fel redonna le motet aux concerts du

14 Cette dernière hypothèse est étayée par la note que Rousseau porta sur la page de titre, note que nous reproduisons plus bas dans cet article.

15 Rousseau, «Manuscrits originaux», *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, p. 461. Cf. *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, p. 464: «un mottet que j'avois fait pour Mlle Fel et qu'elle avoit chanté au Concert Spirituel».

16 *Le Mercure de France* (juin 1753), vol. 1, p. 167.

mercredi 18 et du dimanche de la Quasimodo, 22 avril¹⁷. Le compte rendu du 18 avril, paru dans *Le Mercure de France*, précise que ce *Salve regina* était un «petit motet nouveau [nos italiques] de M. Rousseau»: que cette pièce fut expressément composée pour Pâques 1753 comme le croit Jansen¹⁸, ou qu'elle fut déjà prête dès la fin de 1752 comme le laisse entendre Rousseau lui-même, personne ne le saura. Pareillement, aucune source ne permet d'affirmer, à l'instar d'un Tiersot¹⁹, que cette page fut dès l'origine destinée aux séances du Concert Spirituel. L'adjectif «nouveau», toutefois, suggère au moins que le public ne prit connaissance du *Salve regina* que durant les trois séances d'avril 1753.

Les circonstances dans lesquelles l'*Ecce sedes hic tonantis* vit le jour sont très documentées, notamment grâce à la page de titre du manuscrit F-Pc Ms 379, sur laquelle on lit: «Les paroles sont de M. de Linant Gouverneur du/fils de M. d'Épinay./chanté par Mad^e Bruna à la dédicace de la Chapelle/de la Chevrette en 1757. et par M^{lle} Fell [sic] au concert spirituel/en 1764. J'ai découvert depuis lors que les paroles étoient de Santeuil.» Ces détails précieux sont corroborés par une page des *Confessions*:

«Il y eut des fêtes à la Chevrette [château des Epinay sis non loin d'Enghien et dont il ne reste rien de nos jours] pour lesquelles je fis de la musique. Le plaisir de me faire honneur auprès de Mad^e [Elisabeth-Sophie-Françoise] d'Houdetot d'un talent qu'elle aimoit excita ma verve, et un autre objet contribuoit encore à l'animer; savoir le desir de montrer que l'Auteur du *Devin de Village* savoit la musique; car je m'appercevois depuis longtems que quelqu'un travailloit en secret à rendre cela douteux, du moins quant à la composition. [...] tout sembloit devoir prévenir un pareil doute. Il existoit, cependant, même à la Chevrette, et je voyois que M. [Denis-Joseph] d'Épinay n'en étoit pas exempt. Sans paroître m'appercevoir de cela je me chargeai de lui composer un Mottet pour la dédicace de la Chapelle de la Chevrette, et je le priai de me fournir des paroles de son choix. Il chargea [Jean] De Linant le Gouverneur de son fils de les faire. De Linant arrangea des paroles convenables au sujet, et huit jours après qu'elles m'eurent été données le Mottet fut achevé. Pour cette fois le dépit fut mon Apollon, et jamais

17 *Le Mercure de France* (juin 1753), vol. 1, p. 168 et p. 171.

18 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 481. Tiersot, dans son livre *J.-J. Rousseau*, p. 109, et dans son article «La musique de J. J. Rousseau», p. 45, laisse entendre que le motet fut créé au Concert Spirituel dès 1752. Les programmes recensés par Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790* (Paris: Heugel et Cie, Société Française de Musicologie, 1975), pp. 231–344 ne mentionnent aucune œuvre latine de Rousseau avant 1753; cf. aussi p. 107: Rousseau fit entendre son *Salve regina* suite au succès de son *Devin du village*, représenté à l'Opéra le 1^{er} mars 1753.

19 Tiersot, «La musique de J. J. Rousseau», p. 45. Son affirmation émane probablement d'une «interprétation» du passage des *Confessions* cité supra note 15.

musique plus étoffée ne sortit de mes mains. Les paroles commencent par ces mots. *Ecce sedes hic tonantis**. La pompe du début répond aux paroles, et toute la suite du Mottet est d'une beauté de Chant qui frappa tout le monde. J'avois travaillé en grand Orchestre. D'Épinay rassembla les meilleurs symphonistes. Mad^e Bruna chanteuse italienne chanta le mottet, et fut bien accompagnée. Le mottet eut un si grand succès qu'on l'a donné dans la suite au concert spirituel, où malgré les sourdes cabales et l'indigne exécution il a eu deux fois les mêmes applaudissemens.

*J'ai appris depuis que ces paroles étoient de Santeuil, et que M. de Linant se les étoit doucement appropriées.»²⁰

Dans une lettre adressée à Louise-Florence-Pétronille Lalive d'Épinay en date du mardi 16 août 1757, Rousseau, convalescent, annonce que «Voilà, Madame, de la Musique de Malade, c'est tout dire. Je vous prie de donner le plus tôt qu'il se pourra cette partition à M. d'Épinay afin que je me sois acquité au moins de ce qui a dépendu de moi»²¹. Et à R. A. Leigh d'avancer que la dédicace de la chapelle, nouvellement achevée, se tint le 15 septembre 1757, jour de la fête du hameau de La Barre²².

Ecce sedes hic tonantis fut encore chanté deux fois au Concert Spirituel le jour de l'Ascension jeudi 16 mai, et le dimanche de Pentecôte 26 mai 1765²³, et non pas en 1764 comme l'indique par erreur la page de titre du manuscrit F-Pc Ms 379. Le 15 mai, le genevois François Coindet écrivait au Philosophe: «Je viens de voir affiché que l'on doit donner demain au Concert Spirituel un Motet de votre façon, Sans doute que vous en aurez été prevenu, quoi que je ne sois pas grand musicien je ferai ensorte de vous aller entendre. Je me Souviens que vous m'avez parlé d'un motet que vous fites autres fois pour Mad^e D'Épinay, je pense que c'est celui-là»²⁴. Ladite Madame d'Épinay confirme cette identification en écrivant à Rousseau le même jour: «Vous ne me Sçavez Surement pas mauvais grez, Monsieur, d'avoir Cedé a l'Empressement qu'ont eu tous vos amis et les vrais amateurs de la bonne Musique d'Entendre au Concert Spirituel le joli motet que vous avez fait pour la Chapelle de la Chevrette. Il doit y être chanté par M^{elle} Fel demain jour de l'Ascension. J'ai eu Soins de faire faire les repetitions que l'ouvrage merite, et je crois qu'il Sera bien

20 Rousseau, *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, pp. 464–465. Cf. encore, Tiersot, *J.-J. Rousseau*, pp. 151–152.

21 *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Edition critique établie et annotée par R. A. Leigh (Genève: Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1967) (=CC), vol. IV, p. 235 (lettre 515). Il est possible que la partition jointe à cette lettre soit F-Pc Ms 379.

22 CC, vol. IV, p. 236 («notes explicatives»).

23 *Le Mercure de France* (juin 1765), pp. 191–193. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 139, n'avait pas identifié l'œuvre chantée ce jour là, et suggérait une reprise du *Salve regina*.

24 CC, vol. XXV, p. 282 (lettre 4404).

exécuté»²⁵. Malheureusement, d'après Toussaint-Pierre Lenieps les interprètes étaient insuffisamment préparés et la qualité de l'interprétation médiocre, ce qui n'empêcha pas un franc succès :

«L'on aficha & l'on jouïa Jeudy au concert spirituel, un *motet de Jean Jaques Rousseau de Geneve*, il y eut plein concours, ce que l'on avoit pas vû il y avoit longtemps. La simphonie fut trouvée belle, & l'on crut y apercevoir quelques traits du Devin du Village. Un qu'elcun [*sic*] de ma Connoissance demanda au Directeur ([Antoine] Douvergne) comment [*sic*] il avoit eû ce Motet? Il répondit, que M^r Dépinay le lui avoit donné, que vous l'aviez fait pour Son Epouse, à l'occasion d'une Chapelle que l'on devoit bénir dans Son Chateau. Sans doute que l'on vous en aura écrit. Il a été très applaudi, quoique mal joué, au rapport qui m'en a été fait. On le redonnera de demain en huit jour.

La servante selon vôtre coeur [Marie Fel?] n'a pas une bouche pour prononcer le latin, on ne l'entendit point, & le serviteur [Pierre Jelyotte] n'y joua pas.»²⁶

Lenieps nous apprend encore la manière par laquelle Antoine Dauvergne entra en possession de la partition et atteste que Rousseau, alors à Môtiers-Travers, ne favorisa aucunement son exécution. Quant à la marquise de Verdelin, elle lui écrivit le 25 mai que le motet «a Esté fort aplaudy sur tout Le Commencement»²⁷, ce que confirme le chroniqueur du *Mercur de France*. Toutefois pour ce dernier, le motet reçut un accueil mitigé, en raison de son style ultramontain :

«M^{lle} FEL chanta un nouveau [pour le public du Concert Spirituel] Motet a voix seule, de M. J. J. ROUSSEAU, dont les symphonies d'un goût agréable & nouveau, furent généralement applaudies avec vivacité; la vocale de ce morceau, point ou très peu analogue aux paroles n'a été goûtée que par les amateurs déclarés de la manière Italienne, laquelle ne s'adopte [*sic*] pas encore au genre du Motet, pour des oreilles françoises accoutumées à la majesté & à la convenance des images & des expressions dans les bons morceaux de notre musique latine, qui, sans contredit, est plus riche de vraie science que la plûpart des Motets d'Italie parvenus à notre connoissance.»²⁸

25 CC, vol. XXV, p. 283 (lettre 4405).

26 CC, vol. XXV, p. 294 (lettre 4413, du 18 mai 1765). L'identification des interprètes est due à R.A. Leigh («notes explicatives», p. 296). Pour Bachaumont, *Mémoires secrets*, cité d'après Leigh, CC, vol. XXV, p. 283 («Remarque» du n° 4404), le 26 mai 1765, le motet «n'a point eu de succès», et ce «malgré l'exécution rendue par M^{lle} Fell».

27 CC, vol. XXV, p. 329 (lettre 4436).

28 *Le Mercur de France* (juin 1765), pp. 191–192.

Dans un souci de complétude, citons encore la lettre du 6 avril 1770 que Rousseau adressait au gouverneur de Bourgoin, Louis-Jacques-Marie, marquis de Beffroi de La Grange-aux-Bois :

«J'ai un autre regret de n'avoir pu remplir le petit cahier que vous m'aviez envoyé. Mais, Monsieur, le barbouillage auquel vous avez daigné faire attention ne sauroit se noter ni se chanter comme une Chanson, c'est de la Musique d'Eglise dont l'exécution demande plusieurs voix et des instruments, et toutes ces diverses parties occupent trop de place pour que votre cahier eut pu les contenir. Je n'imagine pas comment vous auriez trouvé dans ce pays [Bourgoin] à faire exécuter tout cela, et quand vous le pourriez, ce seroit ce me semble un assez triste amusement de chambre que de la Musique d'Eglise. S'il m'est donné, Monsieur, de pouvoir encore consacrer à mes plaisirs quelques moments de tranquillité, je m'en ferai un bien vrai de chercher à contribuer aux vôtres, en vous envoyant en genre de Musique quelque petit morceau plus propre à vous amuser.»²⁹

Rousseau fait indubitablement allusion à une œuvre à grand effectif, dont les multiples parties vocales et instrumentales ne pourraient être copiées dans le modeste cahier du marquis. En conséquence, le motet en question est probablement *l'Ecce sedes hic tonantis*, à moins que ce ne soit le *Salve regina* ou un autre motet aujourd'hui introuvable. L'hypothèse de Jansen, qui voit en cette lettre une référence au *Quomodo sedet sola*³⁰, n'est en aucun cas admissible : ce dernier n'exige effectivement que deux portées pour noter la partie de dessus et celle de basse-continue. En revanche, la fin de la missive pourrait éventuellement laisser entendre que Rousseau composera à ses heures perdues une courte page latine pour le marquis : ledit *Quomodo sedet sola*, daté de 1772 (cf. infra) ?

Le troisième motet conservé de Jean-Jacques, *Quam dilecta*, daterait, selon Léon de Vesly et Julien Tiersot, de son séjour chez le prince de Conti au château de Trye, entre juin 1767 et juin 1768³¹. Toutefois, les deux tables du manuscrit *F-Pn Vm*⁷ 667 donnent bien la date de 1769³² : celle-ci serait-elle celle de la rédaction définitive d'une page esquissée l'année précédente ? Cette pièce est dédiée à Madame Jeanne-Anne (ou Anne-Jeanne) du Pouget de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine (abbaye sise à proximité dudit château, du côté de Chaumont-en-Vexin), qui recevra en dépôt divers papiers du

29 CC, vol. XXXVII, p. 355 (lettre 6702).

30 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 412.

31 Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», passim ; Tiersot, *J.-J. Rousseau*, p. 156 (Tiersot donne ici la date 1767-1768) et p. 224 (Tiersot accepte ici la date de 1769).

32 A la page 461 du volume, Rousseau précise bien «composé pour Madame de Nadaillac Abbessse de Gomerfontaine en 1769» (nos italiques).

Philosophe, dont plusieurs cahiers des *Confessions*. C'est en raison même de cette dédicace que Vesly et ses épigones situent le *Quam dilecta* durant l'hiver 1767–1768, à une époque où Rousseau, très angoissé, aurait été proche de l'abbesse, et plus occupé de botanique et de musique que de littérature³³.

De la «Leçon de Tenebres», *Quomodo sedet sola*, l'on ne sait rien. D'après son unique source, elle aurait vu le jour en 1772, mais Albert Jansen avance encore la date de 1770, suite à une lecture erronée de la lettre au marquis de Beffroi reproduite ci-dessus. Le musicologue avance encore qu'au dire de Rousseau, ce motet aurait été écrit pour les nonnes de Dijon³⁴.

Quant au *Principes persecuti sunt*, Jansen pense qu'il fut composé durant l'hiver 1767–1768 pour Madame de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine³⁵, alors que dans les deux tables du manuscrit F-Pn Vm⁷ 667, Rousseau précise clairement, qu'il ne rédigea qu'un seul motet pour ladite abbesse, le *Quam dilecta* présenté ci-dessus. De toute évidence, Jansen confond les deux œuvres. (Dans son livre, il ne fait d'ailleurs aucune allusion au *Quam dilecta*.) Il vaut mieux admettre avec Julien Tiersot que le *Principes persecuti sunt* «est d'une date inconnue. Son petit style, ses allures de menuet vieillot, ses reprises du motif à l'unisson, véritable «refrain en chœur», nous feraient volontiers supposer que Rousseau l'a écrit à une époque où ses idées ne s'étaient pas encore élevées»³⁶. Le jugement sévère de Tiersot – ne conclut-il pas sa description par la remarque lapidaire: «C'est, des cinq [motets], le plus négligeable»? – nous suggère une autre hypothèse (toute gratuite) qui permettrait de concilier nos deux prédécesseurs: eut égard à la sobriété de son style et de sa facture générale, qui ne sont pas sans évoquer les petits motets destinés à la Maison de Saint-Cyr, le *Principes persecuti sunt* fut peut-être écrit pour une communauté de religieuse, celle de Gomerfontaine, dirigée par Madame du Pouget de Nadaillac. Comme celle-ci succéda à Marie-Anne de La Vieville au titre d'abbesse de cette communauté en août 1751³⁷, le motet pourrait même être la première des pièces latines composées par Rousseau, précédant de peu le *Salve regina*.

En conséquence, la chronologie fournie par Rousseau est relativement fiable et le contexte dans lequel ses pages latines virent le jour point trop mal connu.

33 Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Introductions. Les Confessions», in *OC*, vol. I, p. XXVIII.

34 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 412. Dans sa chronologie, Jansen fait preuve de prudence en écrivant, p. 482: «1770 (oder 1772?)».

35 Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 299 et p. 412. La même date est encore reprise dans sa chronologie, p. 482.

36 Tiersot, *J.-J. Rousseau*, pp. 224–225.

37 Cf. *CC*, vol. XXXIV, p. 275; et Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», p. 218, note 2.

Le support littéraire

Dans l'ensemble, Rousseau travaille sur des textes courants, comme l'antienne à la Vierge, *Salve regina*.

La «Leçon de Tenebres avec un Répons», *Quomodo sedet sola*, elle, met en musique la première des Leçons du Mercredi Saint, sans pour autant musiquer le verset introductif («Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ»), ni les lettres hébraïques: ceux-ci étaient-ils entonnés en plain-chant par le célébrant (pour autant que cette page ait eu une véritable destination liturgique)? Ce motet se referme sur le répons *Ego quasi agnus mansuetus*.

Bien qu'en tête du *Quam dilecta*, Rousseau précise que Madame de Nadailac en «a fourni les paroles», force est de constater que l'abbesse n'avait guère d'imagination: cette pièce est fondée sur les premier, troisième et onzième versets du psaume 83.

Le «Mottet à voix seule en Rondeau», *Principes persecuti sunt*, en appelle aux versets 161 (refrain), 163 («1^{re} Reprise») et 176 («2^e reprise») du psaume 118. Cet assemblage littéraire était chanté lors de la communion de la messe pour une sainte femme martyre³⁸: ce détail tendrait à étayer notre hypothèse selon laquelle *Principes persecuti sunt* aurait été destiné à une communauté de religieuse, nécessairement enclin à célébrer les femmes martyres.

Quant à *Ecce sedes hic tonantis*, les «paroles [furent] fournies par M. [Jean] de Linant», mais le Genevois découvrit par la suite qu'elles «étaient de Santeuil». Cette affirmation, toutefois, doit être considérée avec circonspection. S'il est fort probable que ce «Santeuil» puisse s'identifier à l'un des deux poètes néo-latins Jean de Santeul, chanoine de Saint-Victor, ou Claude de Santeul, chanoine de Saint-Malgoire, il demeure qu'une recherche dans ce sens est restée vaine³⁹. Rousseau est-il sûr de son fait? Jean de Linant n'aurait-il pas pu exercer sa plume à l'imitation de l'un de ces deux poètes, ou tout simplement

38 *Paroissien Romain* (Paris, Tournai, Rome: Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée & Cie, 1939), p. 1238.

39 Cf. Rousseau, *Les Confessions*, in *OC*, vol. I, p. 464, note 4 («Notes et variantes», p. 1497). Aucun *Ecce sedes hic tonantis* ne figure dans Jean de Santeul, *Hymni novi* (Paris: Petri Le Petit Regii, 1685); idem, *Hymni sacri et novi* (Paris: Dionysus Thierry, 1689); et Claude de Santeul, *Hymni sacri* (Paris: Joannis-Baptistae Coignard, 1723). Il s'avère, nous dit Jean Duron, dans «Les «Paroles de musique»: quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV», in *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*. Textes réunis par Jean Duron (Versailles, Paris, Royaumont: Centre de Musique Baroque de Versailles, Editions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997), p. 156, que «le mystère demeure pourtant, et peut-être pour longtemps encore, sur ces innombrables textes mis en musique au siècle de Louis XIV» et de Louis XV.

emprunter – «doucement appropri[er]» pour reprendre les termes de Jean-Jacques – ça et là divers versets de l'un ou de ces deux Santeul et les coudre ensemble? La question est ouverte.

Le style musical

De par son séjour à Turin (1728) et à Venise (1743–1744), Rousseau était parfaitement au fait de la production musicale italienne vers 1720–1745⁴⁰. Par ailleurs, de par son activité de copiste, qui l'amena à dupliquer maintes pages de Hasse et de bien d'autres auteurs ultramontains, comme Vinci, Perez, Rinaldo, Galuppi, Jommelli, Leo, Durante, Pergolèse⁴¹ dont il loue les mérites dans les articles «Compositeur», «Génie» et «Opéra» du *Dictionnaire de musique*⁴², il pratiqua ce style de l'intérieur, mémorisant des formules toutes faites. Cette connaissance profonde de l'art italien eut l'heur de le faire accuser de plagiat, voire de s'être approprié les motets de Pergolèse⁴³. Cette assertion est calomnieuse, mais elle a du moins le mérite de situer la mouvance esthétique à laquelle Rousseau appartenait. Si *Le Devin du village* – quoique novateur en son temps – obéit encore à certains canons français⁴⁴, les motets, eux, ne font pour ainsi dire aucune concession au style national: le premier mouvement (éponyme) du *Quam dilecta* et le refrain du *Principes persecuti sunt* sont exceptionnels à cet égard. Car pour Rousseau, un motet est une «Pièce de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, etc. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine». En d'autres termes, et même s'il reconnaît que «Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique», le «mottet» est avant tout un genre italien, réservé à l'Eglise romaine⁴⁵, et partant nécessite une musique *ad hoc*.

40 Sur la musique entendue durant son séjour à Turin, cf. Rousseau, *Les Confessions*, in OC, vol. I, p. 72. Pour une liste des opéras auxquels le Philosophe a pu assister lors de son séjour à Venise, cf. Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, pp. 275–277 et la note 6.

41 Rousseau finança la première édition française de *La Serva Padrona*.

42 Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in OC, vol. V, pp. 719–720, p. 837 et p. 955.

43 Cf. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques, Deuxième dialogue*, in OC, vol. I, p. 684. Le Largo ouvrant le dernier mouvement du *Quam dilecta* rappelle le n.º 3 du *Stabat mater* du maître italien.

44 Sur ce point, nous renvoyons au récent article de Daniel Hertz, «Italian by Intention, French of Necessity: Rousseau's *Le Devin du village*», art.cit.

45 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in OC, vol. V, p. 912.

Par delà la terminologie exclusivement italienne du Genevois⁴⁶, l'auteur de la *Lettre sur la musique française* se devait donc d'imiter de son mieux les modèles entendus en Piémont et en Vénétie. Ainsi ne prise-t'il guère les architectures musicales simples en vogue en sa patrie adoptive. La forme «unitaire», où une même idée mélodico-rythmique nourrit tous les développements à venir, n'est utilisée que cinq fois: dans le mouvement «Ad te clamamus» du *Salve regina*, et dans quatre petits airs «Via Sion», «Ego quasi agnus»⁴⁷, «Mittamus lignum in panem ejus» et «Dedi dilectam animam meam» de la «Leçon de Tenebres». Les formes «accumulatives», dans lesquelles sections et/ou phrases contrastées s'enchaînent les unes aux autres, ne sont pas légion non plus: le premier mouvement du *Quam dilecta* et le numéro conclusif, «Sit perennis laus parrenti» de l'*Ecce sedes hic tonantis* en sont les deux seuls exemples. Le dernier mouvement, «Magis quam habitare» du *Quam dilecta* se situe à mi-chemin entre ces deux procédés formels: l'introduction lente de cinq mesures, «Elegi abjectus», revient (mes. 82–89) en tempo rapide peu avant la péroraison de l'allegro. Quant à la forme rondeau, typiquement française, elle n'est exploitée que dans le *Principes persecuti sunt*, qui compte deux couplets à la facture italianisante.

Rousseau explore plus volontiers la forme ternaire avec *da capo* – écrit en toutes notes ou simplement matérialisé (en une occasion) par un signe de reprise – et ses développements successifs qui aboutiront à ce que nous appellerons – par commodité – une forme «d'esprit» sonate. L'*aria da capo* «Quam libenter hic pudicis», extrait de l'*Ecce sedes hic tonantis*, répond peu ou prou à la définition que Rousseau en donne dans sa *Lettre sur l'Opéra italien et français* (ca. 1744–1745); les airs d'*opera seria*

«sont tous jettés sur le même moule [*da capo*], et divisés en deux parties [A et B], la première est encore subdivisée en deux autres, dont la première est encore subdivisée en deux, savoir la ritournelle et la cadence de la dominante et l'autre contient la cadence finale, après quoi vient la seconde partie de l'air [B] toujours modulée sur la 4^e note du ton [c'est-à-dire, au ton de la sous-dominante], modulation qui par parenthèse n'est ni si naturelle ni si agréable que la note sur la

46 L'instrumentation et toutes les autres indications (tempi, nuances, «tourne») sont signalées en italien. Autrement dit, aucun terme français n'est employé dans le cadre de la partition, sauf dans les titres et la note infrapaginale de l'*Ecce sedes hic tonantis*: «je voudrais bien qu'on eut la bonté de ne pas mettre là [à la partie de traverso] des haubois [*sic*] malgré moi, quand ce sont des Flutes que j'y veux» (*F-Pn* Rés. Vm⁷ 667, p. 409).

47 Cet air compte quatre phrases cousines germaines fondées sur les mêmes paroles et dont le contenu musical est peu différencié:

A₁ (mes. 1–12), A₂ (mes. 13–18), A₂' (mes. 19–25) et A₂' (mes. 26–31).

Dominante [si le ton initial est mineur] ou sur la 6^e note [le ton relatif, si le ton initial est majeur].»⁴⁸

Or donc, la coupe de «*Quam libenter hic pudicis*», un *Andante* à 2/4 et un *Largo* à 3/4, peut se réduire à un schéma assez proche – au plan tonal près – de celui décrit à l’instant:

Partie :			A			B		D.C.
Tempo :			<i>Andante</i>			<i>Largo</i>		
Section :	Rit.	a ₁		Rit.	a ₂		Rit.	
Phrase :		α ₁	β ₁		α ₂	β ₂		
Mesure :	1-15	16-21	22-29	29-35	36-42	43-54	54-62	63-73
Tonalité :	sol	sol	sol → Si _b	Si _b	Si _b	Si _b → sol	sol	sol → V/Si _b

Le «*Plorans ploravit*» de la «*Leçon de Tenebres*», dont le *da capo* est réécrit en toutes notes, permet une manipulation formelle d’importance⁴⁹: la partie initiale (A) va de la tonique (Si bémol majeur) au ton de la dominante (Fa majeur), sa reprise (A’) *reste* au ton principal, «réexposant» en Si bémol majeur ce qui avait été entendu en Fa; quant à la partie centrale (B, mes. 23–47), elle «projette dans la durée» le matériau mélodique de A en un parcours tonal modulant, qui *ipso facto* nécessite un retour à la stabilité de la tonalité principale.

Rousseau développe cet «embryon de forme sonate»⁵⁰, dans cinq pages⁵¹ de ses motets: sans nul doute était-il au fait des innovations formelles des italiens, telles celles pratiquées par un Jommelli. Il faut en effet souligner que Rousseau fut très tôt actif dans cette quête de la nouveauté. Déjà les mouvements extrêmes du *Salve regina* – la première tentative de «musique latine» connue du Genevois, et tentative révélée au public dès 1753, en pleine Guerre des Bouffons – mettent en œuvre le schéma formelle qui présidera aux autres mouvements référencés en note 51. Cette forme est, somme toute, une synthèse de l’air *da capo* de par la *reprise au ton principal* de la partie initiale qui,

48 Jean-Jacques Rousseau, [*Lettre sur l’Opéra italien et français*], in *OC*, vol. V, p. 256.

49 Le «*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*» de ce même motet, quant à lui, offre un exemple simpliste d’air *da capo*. Le retour de la partie A, quoique réécrite, n’apporte rien de nouveau, exception faite de quelques ornements et d’une brève conclusion.

50 Nous avons employé cette expression dans notre article «De l’air *da capo* à un embryon français de «forme sonate»: le cas du *Confitebor tibi* et du *Beatus vir* de Nicolas Bernier», *Revue de musicologie* 79 (1993), pp. 308–318, afin de décrire le moins mal possible le parcours tonal si caractéristique de la forme dite «sonate» dans deux récits de Bernier, lui-même à l’affût des nouveautés ultramontaines.

51 Cf. «*Et enim passer in venit*» dans *Quam dilecta*; «*Salve regina*» et «*O clemens o pia*» dans *Salve regina*; «*Quatis ara*» et «*Hinc facesse quem profana*» dans *Ecce sedes hic tonantis*.

elle, évolue de la tonique vers le ton de la dominante (de fait, certes un peu abusivement, baptisées respectivement «exposition» et «réexposition» dans le schéma ci-dessous), et de la forme «accumulative» de tout à l'heure de par l'opposition de deux phrases A et B harmoniquement contrastées, reliées entre elles par une transition modulante (plus ou moins longue suivant qu'elle se trouve dans l'«exposition» ou la «réexposition») et prolongées par une conclusion affirmant, par réitération, la cadence harmonique. Une ritournelle de l'orchestre, énonçant les desseins principaux du mouvement à venir préface l'ensemble. Le premier mouvement du *Salve regina* fournira un exemple parangon. Il illustre chacun des points de la description précédente:

Partie :	Rit.	Exposition-----				Réexposition-----			
Phrase :		A	transition	B	cadences	A'	transition	B'	cadences
Mesure :	1-26	27-35	36-40	41-54	54-66	67-75	76-88	89-102	102-123
Tonalité :	Sol	Sol	Sol → Ré	Ré/ré	Ré	Sol	Sol	Sol	Sol
		I	→	V		I-----			

Ne lit-on pas une parfaite «forme sonate sans développement», forme encore rare à l'époque, surtout dans la musique vocale⁵²? L'on notera que la transition de l'exposition (cinq mesures, mes. 36–40) est brève, tandis que celle de la réexposition est plus longue (treize mesures, mes. 89–102), évitant la modulation en Ré majeur par une marche empruntant à la mineur, et *anticipant sur le matériau mélodique de B*, sans toutefois être B. Par là – et ceci est encore vrai dans les quatre autres airs référencés en note 51 – Rousseau, bien que prônant la suprématie de la mélodie sur l'harmonie, reconnaît l'importance structurelle de cette dernière⁵³. Sans embrasser tout de go les idées de Rameau (pour qui la mélodie ne serait qu'un élément de surface né de la progression harmonique et venant l'habiller), l'auteur de la *Lettre sur la musique française* admet que l'harmonie sert à rendre la musique «plus énergique»⁵⁴, en lui conférant une orientation harmonique rationnelle.

Sur le plan formel les motets de Rousseau apparaissent comme novateurs, mais force est d'admettre que leurs autres composantes sont plutôt impersonnelles.

52 Vers 1750–1760, les compositeurs préfèrent une architecture ternaire proche de celle de l'*aria da capo*, dans laquelle la section B module dans différentes tonalités:

A₁ B A₂
I → V mod. I

Cf. Charles Rosen, *Sonata Forms*. Revised Edition (New York, London: W.W. Norton & Company, 1988), p. 57.

53 Rousseau aurait en effet pu se contenter de la forme traditionnelle de l'air *da capo*, depuis longtemps reconnue comme efficace et économique sur le plan de l'invention musicale (le retour de A n'a pas à être réécrit).

54 Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *OC*, vol. V, p. 305.

Julien Tiersot a déjà loué le mouvement central, «Ad te clamamus», du *Salve regina* pour ses «accents vraiment expressifs et pleins d'une belle ardeur»⁵⁵, accents dus essentiellement aux progressions harmoniques (intégrant des accords de sixte augmentée) soutenant le verset «Ad te suspiramus, gementes et flentes» et peu ou prou inspirées de Pergolèse. Pareillement, nous pourrions citer les belles marches harmoniques, à la fois banales et expressives, qui émaillent le «Hinc facesse»⁵⁶ et le «Quam libenter hic pudicis» de l'*Ecce sedes hic tonantis*. (Exemple 1, p. 139/140) D'après Tiersot, Rousseau aurait confessé avoir déversé en ce motet une part de la passion qu'il nourrissait alors pour Madame d'Houdetot⁵⁷. Ce style galant, aux triolets caractéristiques, est agréable, noble et évoque, une fois encore, le savoir-faire d'un Pergolèse, notamment par la cadence évitée de la mesure 6 de l'Exemple 1, p. 139.

Prenons ici la défense de notre auteur, accusé par le «conseiller musical» de Léon de Vesly, d'avoir été incapable d'écrire lui-même le mouvement central du *Quam dilecta*, «Et enim passer», sous prétexte qu'«on y trouve même des imitations, et des marches harmoniques: combinaisons peu habituelles dans la manière d'écrire de ce compositeur [Rousseau], ce qui fait supposer qu'il a dû avoir un collaborateur, surtout pour la partie harmonique»⁵⁸. Les quelques mesures reproduites ci-dessous suffisent à montrer que ces «combinaisons», bien qu'assez adroitement réalisées (malgré les quintes parallèles), ne requièrent pas une science consommée dans l'art des sons, et sont à la portée de Jean-Jacques:

55 Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», p. 45. Cf. encore Tiersot, *J.-J. Rousseau*, pp. 221–223, où cette page est partiellement retranscrite.

56 Un extrait de ce mouvement est retranscrit dans Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», pp. 50–56.

57 Tiersot, «La musique de J.J. Rousseau», p. 45.

58 Vesly, «J.-J. Rousseau à Trye-Château», p. 219. L'auteur porte la même accusation au sujet du dernier mouvement: si tel était vraiment le cas, le «collaborateur» de Rousseau aurait pu éviter les octaves parallèles entre la basse et le premier dessus aux mesures 4 et 6–7 (début de l'Allegro) et celles, peu adroites, des mesures 64–67 (p. 390 du manuscrit). Par ailleurs, signalons que, dans ce même dernier mouvement, la progression des mesures 40–46 est cousine germaine de celle entendue dans le premier air de l'*Ecce sedes hic tonantis* (mes. 41–47). Vesly transcrit intégralement le *Quam dilecta* entre les pages 218–219. Pougin, dans *Jean-Jacques Rousseau musicien*, pp. 128–129, s'en prend aussi à ce motet «sans autre accompagnement qu'une basse chiffrée, et quelle basse!»; sauf erreur de notre part, cette basse est très correctement chiffrée: Pougin et consorts viseraient-ils plutôt la banalité de la courbe mélodique ou la progression harmonique maladroite des mesures 41–44 du premier mouvement? Notons enfin que l'étude de Henri Kling, «Jean-Jacques Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint», *Rivista Musicale Italiana* 12 (1905), pp. 40–62, n'apprend rien sur les capacités techniques du Genevois.

68 *Andante*
430

The musical score is handwritten and consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining eight staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'p' and 'f' indicating a crescendo. The vocal line includes a triplet of eighth notes in the first measure. The score is written on ten staves, with the vocal line on the top two and the piano accompaniment on the remaining eight.

Exemple 1: Rousseau, «Quam libenter hic pudicis», in *Ecce sedes hic tonantis*, F-Pn Rés. Vm⁷ 667, pp. 430–431.
Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France.

Exemple 1 (suite)

Handwritten musical score for a vocal piece, consisting of multiple staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Lyrics visible in the image:

Quantibentes hic predicis inserit se cordibus in serie se cor-di-

-bis hic amantis to-ta christi ex erit se charitas hic amantis to ta christi e-xe-

~~64~~
431

et tur- tur ni- dum si- bi

Exemple 2: Rousseau, «Et enim passer in venit», in *Quam dilecta tabernacula*, F-Pn Rés. Vm⁷ 667, p. 387, mes. 55–59.

Certes, l'écriture harmonique de Rousseau ne possède pas les richesses de celle d'un Rameau et fait parfois preuve de maladresses⁵⁹, mais sa simplicité répond (presque) toujours à celle de la mélodie qu'elle accompagne, et demeure en adéquation avec le sentiment à exprimer⁶⁰. Ainsi, l'opposition rapide entre majeur et mineur permet de beaux effets dans les mouvements extrêmes du *Salve regina*. Remarquons encore que dans ses cadences, Rousseau, à l'imitation de ses modèles ultramontains, abuse de l'accord de quinte diminuée et septième, et de celui de septième diminuée sur le quatrième degré pour préparer l'arrivée sur la dominante. Voici une progression harmonique qui, en plus des nombreuses appoggiatures et des triolets de doubles-croches, trahit un attachement au style galant.

L'écriture vocale est maîtrisée. La courbe mélodique – destinée à chaque occasion à un (ou deux) bas-dessus noté(s) en clé d'ut première ligne – est généralement assez fragmentée en de brèves périodes plus ou moins distinctes, les marches harmoniques palliant – si nécessaire – au défaut de l'imagination. Dans les meilleures pages, cette courbe est souple et toute entière tournée vers l'Italie, ainsi qu'en témoigne le «Plorans ploravit» de la «Leçon de Tenebres», au style élevé et aux vocalises profanes. (Exemple 3, p. 142)

59 Nous pensons, par exemple, aux enchaînements maladroits sur «sacerdotes ejus gementes» (mes. 91–92) et sur «convertere» (mes. 133–135) de la «Leçon de Tenebres» (F-Pn Rés. Vm⁷ 667, p. 399 et p. 401). Il est possible que ce genre de scories ait inspiré les jugements plus que sévères d'Arthur Pougin pour qui le *Salve regina*, notamment, est «d'une platitude rare»; cf. Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, p. 128.

60 N'en déplaise au chroniqueur du *Mercur de France* dont l'opinion, référencée en note 28, diverge quant au rapport texte/musique dans l'*Ecce sedes hic tonantis*. Il est vrai que ce motet d'apparat est le moins «intérieurisé» de Rousseau, quoiqu'il faille admettre avec son auteur (cf. le texte cité en note 20) que «La pompe du début répond[e parfaitement] aux paroles».

Largo

Plorans ploravit in nocte et la -

- cry - mæ e - jus in ma - xil - lis e - jus, et la -

- cry - mæ e - jus, in ma - xil - lis e - jus, in ma - xil - lis

e - jus,

Exemple 3: Rousseau, «Plorans ploravit in nocte», in «Leçon de Tenebres», *F-Pn Rés. Vm⁷ 667*, p. 396.

La plasticité de cette ligne est incomparablement plus réussie que celle rencontrée dans la section «Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum» du même motet. Cette dernière, en effet, souffre d'une faiblesse d'invention: la phrase est triviale, guère développée et ne peut se détacher du ton principal de sol majeur.

Le «récitat[iv]o» ouvrant l'*Ecce sedes hic tonantis*, quant à lui, mérite un commentaire pour les conseils que Rousseau fournit sur son interprétation. Les six mesures qu'il compte auraient pu être composées par un italien (Exemple 4a, p. 144). Rousseau le sait, mais craint que les interprètes français ne sachent point (vers 1756) rendre les appoggiatures non écrites, mais obligatoires au regard des conventions ultramontaines. De fait, il précise au bas de la page 4 du manuscrit *F-Pc Ms 379* la façon de chanter les mots «tonantis, janua, sacerdos»: «ces deux notes [répétées] ni les semblables ne se chantent pas dans le recitatif comme elles se notent», et donne l'exemple suivant (Exemple 4b, p. 144).

Dans un souci de complétude, quelques mots sur l'accompagnement de ces motets sont nécessaires, puisque les auditeurs du Concert Spirituel applaudirent «les symphonies d'un goût agréable & nouveau» de l'*Ecce sedes hic tonantis*. Ce motet est le seul, avec le *Salve regina*, à solliciter le concours d'un petit orchestre (deux parties de violon et de traverso, deux cors, altos, et basses). La marche ouvrant l'*Ecce sedes hic tonantis*, pompeuse, au «style rococo en usage»⁶¹, est l'unique page purement instrumentale et contient quelques effets concertants, dont un bref dialogue entre flûtes et violons. Son écriture, comme celle des accompagnements, n'est guère raffinée et est en tout point comparable à celle du *Devin du village*. Généralement, les instruments de dessus (violons, flûtes) jouent servilement à l'octave, à l'unisson ou en tierces parallèles. De même, les «violons» et les basses sont souvent à l'unisson ou à l'octave. Quant aux cors, ils enrichissent cette écriture fondamentale à deux parties par des notes tenues ou par de courtes phrases mélodiques. Les échanges entre voix et instruments sont rares, Rousseau doublant fréquemment la ligne vocale par un des pupitres de dessus (cf. Exemple 1, p. 139). Ces traits de style – rudimentaires – évoquent pourtant ceux de certains mouvements du *Stabat mater* de Pergolèse, comme l'air «Eja mater fons amoris» dont la texture, par le jeu des doublures, n'est qu'à deux parties réelles⁶². L'usage du motto initial (la devise), pratique très italienne, est systématique, sauf dans les motets soutenus par la seule basse-continue. Cette dernière est alors réduite à un simple rôle de soutien harmonique, à la notoire exception du

61 Tiersot, *J.-J. Rousseau*, p. 223. Cf. aussi Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 292.

62 Cette texture est, remarque Rousseau, le résultat du «grand principe de l'unité de Mélodie, suivi trop exactement par Pergolèse et par Léo»; cf. *Lettre de J. J. Rousseau à M. le docteur Burney*, in *OC*, vol. V, p. 438.

a

Recitat[iv]o

Es ce se-des hic To- nan-tis ec-ce cœ-li ja - nua hîc sa - cer-dos a - ra tem-plum hîc a-mor li-lat

De-um.

b

nan - tis ja - nua cer - dos

Exemple 4: Rousseau, «Ecce sedes hic tonantis», in *Ecce sedes hic tonantis*, F-Pc Ms 379, p. 4 (a) récitatif, (b) note infrapaginale.

mouvement central du *Quam dilecta* (cf. supra, Exemple 2, p. 141). Le Philosophe, toutefois, ne ménage pas pour autant certains effets ultramontains, tels les octaves creuses concluant le premier couplet du *Principes persecuti sunt*, ou celles des mesures 47–48 du premier mouvement du *Salve regina*, qui dans les deux cas, viennent souligner l'arrivée sur la dominante.

Conclusion

Le style des motets de Rousseau, bien que sacrifiant à la brillante virtuosité de l'époque, nous montre une autre facette de l'art du Genevois, facette qui équilibre le style rustique et parfois simpliste du *Devin du village*. A leur lecture, l'on ne peut qu'adhérer au jugement de Tiersot, que nous citons en tête de ce travail: ces aimables pages comptent bel et bien parmi les plus inspirées de la production musicale de leur auteur, mais ne se distinguent pas de la production contemporaine italianisante. Tantôt graves ou enjoués, tantôt élégants ou banals, les motets de Rousseau méritent d'être mieux connus, en ce qu'ils ont pu – par leur exemple – favoriser le goût pour la musique religieuse italienne à Paris. Ces pièces, qui n'ont jamais rencontré l'indifférence des contemporains, sont néanmoins en contradiction – Jean-Jacques n'en est plus à une près! – avec la position esthétique formulée dans l'article «Mottet» du *Dictionnaire*, position selon laquelle «les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puisse dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contresens»⁶³. Pourtant, Rousseau ne met-il pas tout en œuvre – dont ... les pouvoirs de l'harmonie! – dans son *Salve regina* (entre autre exemple), pour dépeindre et imiter les soupirs, les gémissements et les pleurs des enfants d'Eve? Pouvait-il, en héraut d'un «art humain» fondé sur le sentiment, rejeter cet aspect de sa propre musique? Peut-être est-ce en celà que ses pièces latines offrent encore pour nous quelque attrait; leurs maladresses n'enlèvent rien de leur sincérité et l'on écoute toujours l'*Ecce sedes hic tonantis* avec plaisir⁶⁴.

63 Rousseau, *Dictionnaire*, in OC, vol. V, pp. 912–913.

64 Bernard Gagnebin, «Les écrits sur la musique, la langue et le théâtre», in Rousseau, OC, vol. V, p. XXVIII.

Annexe

Contenu du manuscrit F-Pn Rés. Vm⁷ 667, «Musique latine», pp. 364–460.

Titres pris en tête de partition	Mouvements	Paginations	Métriques	Longueurs en mesures	Tonalités générales	
<i>Salve Regina</i> [violons, cors, altos, basses et bas-dessus]	<i>Salve Regina</i> Amoroso	pp. 364–371	♩	123	Sol maj.	
	<i>Ad te clamamus</i>	pp. 372–374	3/8	49	sol min.	
	<i>O clemens</i> Andantino	pp. 374–382	3/8	154	Sol maj.	
<i>Motet à deux Voix/ Pour Madame de Nadaillac</i> <i>Abbesse de Gomerfontaine/qui a fourni les paroles</i> [<i>Quam dilecta</i> pour deux bas-dessus et Bc]	<i>Quam dilecta</i> Andantino	pp. 383–385	♩	50	Fa maj.	
	Grazioso					
	<i>Et enim</i> Larghetto	pp. 386–387	3/8	85	la min.	
	<i>Elegi abjectus esse</i> Largo [alternant avec:] <i>Magis quam habitare</i> Allegro	pp. 388–391	C	113	Fa maj.	
<i>Leçon de Tenebres</i> [bas-dessus et Bc]	<i>Quomodo sedet sola</i> [récitatif]	p. 396	C	6	Si b maj.	
	<i>Plorans ploravit</i> Largo [air]	pp. 396–398	3/4	69	Si b maj.	
	<i>Migravit Judas</i> [récitatif]	p. 398	C	8	mi min.	
	<i>Via Sion</i> Larghetto [air-récitatif]	pp. 398–400	C	24	mi min.	
	<i>Jerusalem convertere</i> Andantino [air]	pp. 400–401	2/4	56	Sol maj.	
	<i>Ego quasi agnus</i> Larghetto [air]	p. 402	6/8	31	sol min.	
	<i>Cogitaverunt</i> [récitatif]	p. 402	C	2	Do maj.	
	<i>Mittamus lignum</i> Allegro moderato [air]	pp. 402–403	[C]	9	Do maj.	
	<i>Dedi dilectam</i> Andante [air]	pp. 403–404	3/8	28	Do maj.	
	<i>Mittamus lignum</i> Allegro moderato [air]	p. 404	C	11	Do maj.	
	<i>Mottet à voix seule en Rondeau</i> [<i>Principes persecuti sunt</i> pour bas-dessus et Bc]	<i>Principes persecuti sunt</i> Andantino Grazioso	p. 405	3/4	22	Fa maj.
		<i>Iniquitatem</i> Allegretto (1 ^{re} reprise)	pp. 405–406	2/4	36	Si b maj.
		<i>Erravi</i> Andante (2 ^e reprise)	pp. 407–408	2/4	40	fa min./ Fa maj.
[<i>Ecce sedes hic tonantis</i> pour violons, traversos, cors, altos, basses et bas-dessus]	<i>Marcia</i> maestoso	pp. 409–412	C	19	Mi b maj.	
	<i>Ecce sedes hic tonantis</i> Récitatif	p. 413	C	6	ré min.	
	<i>Quatis ara quanta sedes</i> Moderato	pp. 414–429	3/4	104	Si b maj.	
	<i>Quam tibentes</i> Andante-Largo- D.C.	pp. 430–436	2/4 – 3/4	129	sol min./ Si b maj.	
	<i>Hinc facesse</i> Allegro non troppo	pp. 436–448	3/8	197	Mi b maj.	
	<i>Sit perennis</i> Andante grazioso	pp. 449–460	♩	47	Sol maj.	