

**Béatrice DIDIER**

## L'air dans quelques dictionnaires de musique du XVIII<sup>e</sup> siècle

Bien caractéristique est le fait qu'il y ait huit articles « air » dans l'*Encyclopédie*, et que Diderot lui-même ait éprouvé le besoin d'ajouter à l'article de D'Alembert un bref article signé de l'astérisque où il évoque l'aspect mythologique et esthétique de ce que D'Alembert avait surtout traité en physicien. « Les Grecs adoraient l'air [...] Il y avait des divinations par le moyen de l'air » ce qui permet un éloge du paganisme : « Plus on considère la religion des païens, plus on la trouve favorable à la poésie. »

La dimension mythologique pour Diderot est inséparable de la dimension esthétique. Et l'air a une place importante dans les arts, il n'est que de voir la sensibilité de Diderot à la représentation de l'air dans la peinture, telle qu'il l'évoque dans ses *Salons* : l'air violent des tempêtes, bien entendu, chez Joseph Vernet, mais aussi plus subtilement cet air qui circule entre les objets, chez Chardin, presque invisible, et pourtant qui fait vivre ce que l'on appelle, bien à tort, « nature morte ».

N'ayant pas l'ambition de traiter ici de l'ensemble de cette dimension esthétique de l'air, que d'autres communications abordent, je me limiterai à mon domaine d'études préféré, la musique, et même dans ce domaine qui pourrait être très vaste, à la question des dictionnaires de musique. Il peut sembler nécessaire cependant de rappeler auparavant l'importance de ce sujet pour ces dictionnaires, et la variété des aspects qu'ils se doivent d'aborder, puisque l'air, s'il est nécessaire pour la vibration d'une corde, est essentiel à la fois pour le fonctionnement des instruments dits « à vent » et pour la voix humaine.

La facture des instruments à vent s'est beaucoup développée au XVIII<sup>e</sup> siècle qui va voir l'ascension de la clarinette dont Mozart saura si bien utiliser les ressources, tandis qu'au début du siècle, et l'*Encyclopédie* dans sa première version est encore révélatrice, cet instrument n'est considéré que comme une variété de hautbois. Si un certain nombre d'instruments à vent baroques sont relégués à des rôles modestes et campagnards, tel par exemple le serpent, la constitution de l'orchestre

classique amène un perfectionnement du passage de l'air grâce aux anches et aux pistons dans les instruments à vent. Inversement, des instruments rustiques sont mis à la mode dans les salons, ainsi la corne-muse, la musette.

L'instrument à vent le plus impressionnant est évidemment l'orgue. L'orgue français se distingue d'autres orgues européennes : « il est avant tout haut en couleur. Il lui faut des jeux solistes bien caractérisés, des anches, des cornets, des tierces, bien tranchés et bigarrés, sans être criards. Il lui faut un plein-jeu riche et éclatant »<sup>1</sup>. Il lui faut surtout de l'air, activé par les soufflets, et par le travail d'un souffleur. *L'Encyclopédie* dans ses planches, montre ces soufflets si importants de face et de profil, et n'hésite pas à dire à propos de l'air que c'est « l'âme » de l'orgue : « L'orgue ne peut parler que quand les soufflets lui poussent de l'air qui lui sert d'âme ». Définition extrêmement intéressante, me semble-t-il, puisqu'elle rattache l'air à la fois à la parole, au Verbe, mais aussi au « pneuma », et, curieusement, sous la plume de ce franc matérialiste qu'est Goussier, introduit des concepts théologiques.

L'air c'est aussi la base du chant, et tous les traités et dictionnaires insistent sur cette importance de la respiration et de l'utilisation de l'air, sur les problèmes de phonation, *l'Encyclopédie* est riche également, et j'avais abordé la question dans *La musique des Lumières*<sup>2</sup> ; autour de ces problèmes de la voix, tout un réseau d'articles vont avoir à aborder la question de l'utilisation de l'air par le chanteur : « glotte », « larynx », etc. Diderot avait travaillé, on le sait, au *Dictionnaire universel de médecine* de James où l'article « Larynx » est particulièrement développé : « la glotte, comme une fente étroite, modifie l'air qu'on respire, et par sa facilité de se rétrécir et de se dilater, elle forme en partie les différents tons de la voix, et cela principalement par le moyen des différents muscles attachés aux cartilages arythénoïdes ». On perçoit ici une autre direction fantasmagorique des organes de la voix, sollicités par des images sexuelles.

Le mot « air » signifie également des formes musicales, essentiellement vocales, mais pas uniquement. Les suites de Bach, de Couperin, œuvres pour le clavecin ou pour des instruments à cordes, prévoient dans leur structure même la succession d'un certain nombre d'airs de danse : gavotte, rigaudon, menuet, passepied, gigue, sarabande. Pour ce qui est de l'air dans la musique vocale, là aussi, en raison de l'évolution de la musique et des querelles qui traversent le XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept d'« air » est très important. Rappelons quelques faits bien connus : l'opéra

1. Philippe Beaussant, Jean et Brigitte Massin, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1998, p. 400.

2. P.U.F., 1985, p. 119 sq.

français est né au XVII<sup>e</sup> siècle de la réunion de « l'air de cour », qui est une chanson, et de la danse. Avec Lully, l'air d'opéra acquiert toute son importance, mais est concurrencé, si l'on peut dire, par le « récitatif », parole modulée. Autour de l'air d'opéra se cristallisent un certain nombre de querelles, aussi bien celles qui vont opposer Rameau et Rousseau, que plus tard gluckistes et piccinistes. Chez Rameau, le passage du récitatif à l'air se fait de plus en plus subtil, presque insensible ; certains grands « airs » sont célèbres : la plainte de Phèdre dans *Hippolyte et Aricie*, l'air de Dardanus en prison, les airs terribles d'Abramante dans *Zoroastre*. Les airs de l'opéra-comique, plus familiers sont, dans la polémique, opposés à ces grands airs. Mais la continuité entre le récitatif et l'air alimente une réflexion sur les rapports du chant et de la parole, deux formes d'expression où le souffle est nécessaire.

Quelle différence entre la « voix de chant » et la « voix de la parole » ? C'est une question que pose Rousseau, à la suite de Dodart, question technique certes, mais qui prend pour Rousseau une dimension philosophique dans la mesure où Rousseau suppose une origine commune au chant et à la parole. Reprenant Dodart, Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* écrit : « La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis et en repos sur ses attaches, et ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action et mû par un balancement de haut en bas et de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent ». L'oiseau est l'animal aérien par excellence, et l'on rejoint les réflexions de Diderot sur la mythologie de l'air, ce qui nous amène encore à une autre acception du mot « air » dans le domaine musical : l'opéra baroque, en effet, ne néglige pas le fait que l'air peut être un personnage mythologique et par conséquent fournir des ballets qui seront particulièrement impressionnants par leur légèreté, tandis que l'art des machinistes pourra aussi permettre d'évoquer l'air funeste des tempêtes, et l'on rejoint alors les représentations picturales que j'évoquais au début (que l'on regarde, par exemple, le frontispice de l'*Armide* de Lully qui évoque l'orage de la fin du premier acte et des perturbations atmosphériques fort violentes : c'est l'air des tempêtes).

Ces quelques aperçus montrent la variété de l'emploi du mot « air » dans le domaine de la musique et de l'opéra à l'âge des Lumières. Il était nécessaire de replacer rapidement ce mot dans des perspectives plus vastes, mais je voudrais maintenant en venir aux dictionnaires. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est l'âge des dictionnaires<sup>3</sup>. À côté de vastes encyclopédies, paraissent aussi des dictionnaires spécialisés, et la musique, en ce siècle

3. Cf. Béatrice Didier, *Alphabet et raison*, Paris, P.U.F., 1998 et « Dictionnaires en Europe », *Dix-Huitième Siècle*, n° 38, Paris, 2006.

où elle tient une telle place dans la vie sociale, a la part belle, que ces dictionnaires s'adressent aux musiciens ou à l'honnête homme : depuis le début du siècle, ce type d'ouvrages se multiplie, et l'on peut se reporter au dictionnaire de Brossard auquel puise souvent l'*Encyclopédie*, sans oublier Dodart, et aller jusqu'au *Dictionnaire de musique* de Rousseau qui reprend, mais en les complétant, les articles qu'il avait donnés à l'*Encyclopédie* et enfin consulter le *Supplément* de l'*Encyclopédie*, puis l'*Encyclopédie méthodique. Musique* qui nous amène à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle (mais le premier volume, donc celui de la lettre « a », paraît avant la Révolution) ; c'est dire que le sujet est très vaste, et que nous ne proposons ici que quelques sondages dans les dictionnaires majeurs, sans pour autant oublier qu'un inventaire exhaustif augmenterait beaucoup notre moisson.

### *Brossard*

Il convient de commencer par le dictionnaire de musique de Brossard, si souvent cité et qui a véritablement un rôle inaugural, puisqu'il paraît en 1705 ; dédié à Bossuet, qui comme on sait n'aimait guère l'opéra, il reflète aussi un état de la musique nettement antérieur à celui de l'*Encyclopédie* parue cinquante ans plus tard, et même quelque peu antérieur à cette date de 1705. Il est de dimensions modestes et apparaît essentiellement comme un dictionnaire de mots, permettant la traduction en français des mots italiens de plus en plus envahissants dans le vocabulaire musical au cours du siècle qui vient de se clore.

On sera peut-être déçu de ne pas trouver d'article « air », mais on trouve son équivalent italien :

*Aria* veut dire air ou chanson. C'est à dire un chant dont les mouvements sont justes et égaux, et les temps, surtout les premiers de chaque mesure, bien marqués ; et cela presque toujours un peu vite et gaiement, pourvu qu'il n'y ait pas quelque terme comme *aria larga* ou *affetuosa*, etc. qui le demande autrement.<sup>4</sup>

Il faut aussi se reporter à d'autres articles voisins, ainsi :

*Arietta*, diminutif d'*aria*, veut dire petit air ou chansonnette. Une ariette a ordinairement deux reprises, ou bien elle se recommence *da capo*, comme un *Rondeau*. On ajoute souvent à ces deux mots *prima*, *seconda*, *terza*,

4. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique*, C. Ballard, 1705. Plusieurs rééditions, art. « aria ».

*quarta*, premier air, second, etc. Quand il y a plusieurs strophes ou couplets soit qu'ils soient sur le même chant ou non, voyez *canzonetta*.<sup>5</sup>

On y apprend que *Canzonetta* est le diminutif de *canzone* et que *canzone* « veut dire en général chanson ». Ce serait assez décevant au total si cela ne permettait de faire le point d'un état ancien de la langue et de la musique où l'air est essentiellement la chanson. L'article « Opera » ne parle pas d'air, et se contente de cette définition minimale : « *Opera* veut dire proprement *ouvrage*. De là sans doute est venu tant en Italie qu'en France, l'usage de nommer opera les tragédies, les pastorales, et autres poésies mises en musique et mêlées de spectacles et de danses ». On retrouve encore l'air à l'article « *Variatio* : différentes manières de jouer ou de chanter un air soit en subdivisant les notes en plusieurs de moindre valeur, soit en y ajoutant des agréments, de manière qu'on puisse toujours reconnaître le fond de cet air ». Voilà donc toujours le mot air synonyme d'une forme musicale assez brève et proche de la chanson.

Si maintenant on s'intéresse aux questions de physique et de physiologie, on trouvera l'air comme substance à propos des mécanismes de la voix, pour lesquels Brossard distingue trois catégories : « *Voce* au pluriel *voci* veut dire voix. C'est généralement parlant un bruit ou un son formé par l'air modifié, c'est-à-dire poussé, ou frappé ou pressé, etc. par les organes ou les différents conduits de la gorge des animaux. Or entre les divers sons que cette modification de l'air produit, il y en a qui ne souffrent aucune variation ni changement de ton comme le sifflement des serpents, il y en a d'autres qui souffrent à la vérité quelque changement de ton mais ne sont point articulés, telle la voix des animaux, le chant des oiseaux, etc. Il y en a enfin qui sont sujets à la variation de ton, et en même temps articulés, c'est à dire tellement distincts et différents les uns des autres, qu'il est aisé à l'oreille d'en faire le discernement, tel est communément la voix des hommes et des femmes ».

### Rousseau

De Brossard à Rousseau la différence est grande, non seulement par ce qu'il s'agit de deux tempéraments différents, mais aussi parce que la musique s'est transformée pendant le xviii<sup>e</sup> siècle, que la réflexion sur la musique s'est considérablement enrichie, enfin que les sensibilités du public se sont elles aussi transformées.

5. *Ibid.*, art. « arietta ».

*L'Encyclopédie* qui fait une si large place à la musique, à l'entrée AIR se devait d'intégrer un article qui a été confié à Rousseau et qui est signé « S ». Il commence par une définition qui elle-même est triple : « AIR, *en musique*, est proprement le chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée ; et par extension on appelle *air* la chanson même. Dans les Opéra on donne le nom d'airs à tous les morceaux de musique mesurés, pour les distinguer du récitatif qui ne l'est pas ; et généralement on appelle *air*, tout morceau de musique, soit vocale, soit instrumentale, qui a son commencement et sa fin. ». La définition procède comme par cercles concentriques de la signification minimale à la signification maximale, la dépendance de la musique au texte étant d'abord soulignée, pour en arriver à un troisième niveau où elle peut s'affranchir totalement de la parole. L'opéra y tient une place qu'il n'avait pas chez Brossard ; enfin la définition maximale n'évite pas le vague avec l'expression « qui a son commencement et sa fin », mais ce truisme a le mérite de souligner l'autonomie de l'air. Avant d'en arriver à l'étymologie, Rousseau ajoute — ce qui prêtera à la critique : « Si le sujet est divisé entre deux parties, l'air s'appelle *duo* ; si entre trois, *trio*, etc. ».

*L'Encyclopédie* veut être à la fois, comme l'annonçait D'Alembert, un dictionnaire de mots et de choses. Dictionnaire de mots, elle fait donc place à l'étymologie, même si celle-ci nous paraît fantaisiste assez souvent. L'on pourrait trouver disproportionnée la place que cette question occupe — à peu près la moitié de l'article de Rousseau, si on n'avait présent à l'esprit d'autres dictionnaires contemporains, ainsi, comme me le fait remarquer Marie Leca-Tsiomis, le dictionnaire de Trévoux (1721) que Rousseau connaît forcément. Ce qui peut sembler étrange, c'est que l'étymologie du mot ait été ainsi placée non en tête des articles AIR, mais dans celui qui concerne la musique et qui se trouve dans les derniers de cette série. Rousseau invoque des autorités contradictoires : Saumaise et Burette d'une part, Ménage de l'autre ; il rappelle aussi que le mot « *aera* » a pu être lié à un système de notation par des chiffres — question qui fut toujours brûlante pour Rousseau (trouvant trop complexe celui de son temps, il a proposé un nouveau système, par chiffres, que Rameau juge, avec raison, impraticable par les interprètes) : « *aera* pris pour le nombre ou la mesure du chant, dans la suite désigne le chant même ».

La troisième partie de l'article est très succincte. Elle évoque la musique grecque, chère aux encyclopédistes. Dans une lettre de Rousseau à M<sup>me</sup> de Warens du 27 janvier 1749, il parle de sa collaboration à *L'Encyclopédie* : « je bouquine, j'apprends le grec. Chacun a ses armes ; au lieu de faire des chansons à mes ennemis, je leur fais des articles de Dictionnaire ». Cette lettre qui souligne l'arrière-plan déjà polémique de

ces textes, permettrait de dater avec une certaine exactitude le moment où Rousseau rédige ces articles ; quant à sa connaissance du grec, elle est rudimentaire, mais Burette, cité dans la partie étymologique de l'article, avait traduit le *Dialogue sur la musique* de Plutarque en 1735, et Rousseau s'en sert souvent. Il passe rapidement sur la « musique moderne » qui « a diverses espèces d'airs qui conviennent chacune à quelque espèce de danse dont ils portent le nom. Voyez Menuet, Gavotte, Musette, Passepié, Chanson, etc. » L'air lyrique d'opéra même s'il ne connaît pas encore le développement qu'il va atteindre ultérieurement, aurait pu être cité ; Rousseau évite de parler de Rameau. *Hippolyte et Aricie* aurait pu pourtant lui fournir de beaux exemples d'airs.

Rousseau a été conscient des insuffisances de ses articles de l'*Encyclopédie*. Son *Dictionnaire de musique* (1<sup>re</sup> éd. 1763) bénéficie du travail fait pour l'*Encyclopédie* mais l'améliore. Rousseau avait été chargé par Diderot et D'Alembert d'un grand nombre d'articles de musique, mais il déplorait d'avoir dû les rédiger dans la hâte, aussi les reprit-il, les augmenta-t-il pour son *Dictionnaire de musique*. Il faut cependant rappeler que dans l'*Encyclopédie* Rousseau n'avait pas fait les articles d'organologie, d'où leur faible présence dans son *Dictionnaire*, d'ailleurs Rousseau a toujours préféré la voix à l'instrument. En revanche il est un domaine où l'*Encyclopédie* était déficiente, celui de la musique médiévale et grégorienne, et sur ce point le *Dictionnaire* de Rousseau marque un net progrès.

L'article « air » dans le *Dictionnaire de musique* est long, bien construit, selon ce qui semble avoir été le plan de beaucoup d'articles de l'*Encyclopédie* : définition, étymologie d'abord, puis, contrairement à Brossard, contrairement aussi à ce qu'il avait écrit pour l'*Encyclopédie*, Rousseau s'intéresse essentiellement à l'air d'opéra et à la réception de cet air par l'auditeur.

La définition, reprise de celle donnée à l'*Encyclopédie*, part encore de celle de Brossard, c'est à dire de l'air synonyme de chanson, mais va tout de suite vers l'opéra. Depuis Brossard l'opéra a envahi la société et l'aire culturelle, d'où la suite : « Dans les opéra l'on donne le nom d'Airs à tous les chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, et généralement on appelle *air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau forme lui-même une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie et l'exécuter séparément ». On remarque, par rapport au texte de l'*Encyclopédie*, une suppression intéressante : après le mot « récitatif », Rousseau a supprimé la relative : « qui ne l'est pas », car le « récitatif obligé » qui s'est beaucoup développé dans l'opéra, est un récitatif mesuré, et le *Dictionnaire de musique* lui consacre un article : « Jusqu'ici la musique française n'a su faire aucun usage du récitatif obligé. L'on a tâché d'en

donner quelque idée dans une scène du *Devin du village* et il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenait plus intéressante. »<sup>6</sup> L'évolution de l'*Encyclopédie* au *Dictionnaire* est manifeste : entre temps les polémiques autour des Bouffons ont fait rage, d'où l'injustice bien connue de Rousseau envers la musique française (alors que Rameau, au dire même de D'Alembert, avait si considérablement enrichi le récitatif) ; la création du *Devin de Village* (octobre 1752) lui a permis d'expérimenter, mieux qu'il ne l'avait fait jusque là, une pratique de l'opéra.

Puis Rousseau parle du duo, du trio, etc., sans rien ajouter ni enlever de significatif. Il passe vite sur les airs de danse — il n'aimait guère cet art — cite, comme dans l'*Encyclopédie*, menuet, gavotte, musette, passe-pied, pour en venir à l'air d'opéra, ce qui constitue la partie nouvelle et la plus intéressante de son article. « Les airs de nos opéras sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative ; la mélodie est le dessin, l'Harmonie est le coloris ». La métaphore de la peinture permet essentiellement à Rousseau de développer habilement la théorie classique de l'imitation, qui pourtant convient assez mal à la musique. Grâce à l'air, la musique d'opéra peut à la fois imiter les « objets de la nature » et les « émotions », et Rousseau de concilier ainsi musique-imitation et musique-expression, ce qui marquera le tournant de l'esthétique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Rousseau en vient alors au compositeur et à l'auditeur, avec sa double expérience. L'auteur du *Devin du village* écrit : « Un air savant et agréable, un air trouvé par le génie et composé par le goût est le chef d'œuvre de la Musique ; c'est là que se développe une belle voix, que brille une belle symphonie ; c'est là que la passion vient insensiblement émouvoir l'âme par le sens ». On remarquera le caractère complet et complexe de cette définition où entre non seulement le « génie », mais le goût et la science, au service du plaisir (« savant et agréable ») — Rousseau a, bien injustement d'ailleurs, reproché à Rameau de nuire au plaisir par l'abus de la science harmonique — Essentiellement mélodiste, il ne néglige pas cependant la « symphonie », c'est-à-dire l'orchestre, mais comme accompagnement de la voix.

Le plus intéressant de l'article se situe peut-être à sa fin avec une subtile et déjà proustienne analyse du rôle de l'air dans la mémorisation, et de la prise de possession de l'air par l'auditeur : « Après un bel air, on est satisfait ; l'oreille ne désire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté, sans pouvoir en rendre une seule note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle ;

6. *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchesne, 1768, art. « Air », p. 28-30.

on voit la scène, l'acteur, le théâtre ; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux airs qu'il entendit en sa vie, il fait commencer l'Opera quand il veut ».

Les Philosophes des Lumières, et Rousseau lui-même, ont parfois critiqué cette invraisemblance qui, dans l'opéra, consiste à répéter plusieurs fois la même phrase ; or, ici, Rousseau entend la justifier :

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du compositeur ; elles ne font pas une narration qui passe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, et les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, et c'est encore par le même principe que les roulades, qui, dans les *airs* pathétiques paraissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours ; le cœur pressé d'un sentiment très vif l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vivement que par des paroles<sup>7</sup>.

Et voilà Rousseau qui revient donc sur une autre critique qu'il avait faite à l'opéra, celle de l'usage des « roulades », des vocalises, en introduisant la notion du temps nécessaire à la pénétration de l'émotion chez l'auditeur, temps de l'émotion qui n'est pas le même que celui du récit.

Si l'article « Air » est capital, tant pour son intérêt intrinsèque, que par rapport à notre sujet d'aujourd'hui, beaucoup d'autres articles cependant dans ce *Dictionnaire* d'une si grande richesse devraient aussi être explorés, ainsi les articles « chant » et « son ». La définition du « son » fait intervenir l'air :

quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit* (voir *Bruit*). Mais il y a un *Bruit* résonnant et appréciable qu'on appelle *son*.<sup>8</sup>

Quelle que soit la nature du son l'air est son véhicule, d'abord, avance Rousseau, parce que l'air est « le seul corps intermédiaire dont on soit parfaitement assuré », ensuite par ce que « un corps sonore ne rend pas de son dans un lieu tout à fait privé d'air ». Qu'est-ce qui

7. *Ibid.*

8. *Dictionnaire de musique*, 1768, art. « Son », p. 438.

explique la durée d'un son ? « Il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression ». Rousseau évoque alors les instruments à cordes (avec cet instrument relativement nouveau qu'est le violoncelle) et les instruments à vent, ainsi que la question des harmoniques, en se rangeant à une théorie des rapports numériques qui est bien celle de Rameau, pourtant si vivement attaquée au moment de la querelle des Bouffons.

On parcourra toute une série d'articles : « chant », « chant en ison », « chant sur le livre », « chanter », « chantre ». La définition du chant est assez classique : « sorte de modification de la voix humaine par laquelle on forme des sons variés et agréables ». Nous surprend davantage cette affirmation que l'on retrouve aussi chez le musicologue Chabanon : le chant n'est pas naturel à l'homme, les « sauvages » ne chantent pas — ce qui pourrait sembler contradictoire avec l'*Essai sur l'origine des langues* (d'abord « Essai sur l'origine de la mélodie ») qui attribue au chant et à la parole une origine commune à la naissance même de la société humaine, à l'époque des rencontres autour des premiers échanges, autour des fontaines — peut-être cette époque est-elle, dans l'esprit de Rousseau, postérieure à l'état sauvage, puisqu'il marque le début de la vie en société. Mais nous n'avons pas l'intention d'aborder ici la question difficile de la chronologie des premiers temps chez Rousseau, ni du rapport entre nature et culture.

Si l'article « air » est focalisé sur l'opéra, on consultera aussi l'article « chanson » ; on sait l'extrême sensibilité de Rousseau aux chansons de tante Suzon, on se rappelle aussi que dans les *Confessions*, il raconte comment il aimait dans sa jeunesse à se promener en chantant. Voici la définition de la chanson :

Poème lyrique fort court [...] auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, ou même seul, pour éloigner, quelques instants, l'ennui si l'on est riche ; et pour supporter plus doucement la misère et le travail, si l'on est pauvre<sup>9</sup>.

Les chansons remontent à une haute antiquité, sont antérieures aux lois, à la poésie lyrique ; Rousseau brosse alors un historique depuis l'Antiquité, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans oublier le moyen âge et les troubadours (Thibault, Guillaume de Machaut), et à son époque les chansons satiriques (vaudevilles) et les parodies.

L'article « Neume » (« espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété

9. *Dictionnaire de musique*, 1768, art. « Chanson », p. 78.

de sons et sans y joindre aucunes paroles »), article qui n'existait pas dans l'*Encyclopédie*, contient comme une justification métaphysique de l'air sans paroles, en citant saint Augustin : « Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable ? et comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des sons inarticulés ». On rapprochera ce texte de l'article AIR et de la justification de la vocalise, comme aussi des propos de l'athée Diderot dans le *Troisième Entretien sur le Fils Naturel* où l'air d'opéra a pour fin d'imiter « le cri de la nature »<sup>10</sup> ; l'air musical va plus loin que la parole, et à la limite n'a plus vraiment besoin d'elle. Le débat *prima la parola* ou *prima la musica* est définitivement dépassé au profit de la musique, donc de l'air sans paroles, seul capable d'exprimer l'ineffable de la passion amoureuse ou mystique.

### *Le Supplément de l'Encyclopédie*

L'article AIR qu'avait donné Rousseau à l'*Encyclopédie* était insuffisant ; cette insuffisance fut ressentie par Rousseau lui-même, nous l'avons dit, et aussi par l'équipe des encyclopédistes : l'article de Rousseau, en effet, contenait la définition, l'étymologie, une énumération de diverses danses ; mais il s'arrêtait là, et toute la partie vraiment intéressante de l'article du *Dictionnaire de musique* que nous avons analysée, ne figurait pas dans l'*Encyclopédie* et constitue un apport neuf du *Dictionnaire* de Rousseau. Lorsque paraît le *Supplément*, les relations entre Rousseau et Diderot se sont envenimées, et ce n'est pas Jean-Jacques qui est chargé de compléter l'article, mais Marmontel qui n'ayant pas la double compétence de Rousseau à la fois compositeur et écrivain, organise essentiellement autour du livret un article intitulé « Littérature. Poésie lyrique ». Il y reconnaît, dès le départ, sa dette envers Chastellux<sup>11</sup>. Cet article est plus curieux par ses silences que par son texte même.

La référence à la rhétorique est d'abord affirmée dans cette équation : « L'air est à la musique ce que la période est à l'éloquence, c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus satisfaisant pour l'oreille ». L'article est axé sur le parallèle entre musique italienne et musique française, ce qui semble ramener de vieux débats, il est vrai jamais tout à fait clos puisqu'ils renaissent avec les querelles autour de Piccini ; à bien des égards, cependant, en lisant le texte de Marmontel, on

10. Diderot, *O.C.*, Club français du livre, 1970, t. II, p. 206.

11. Diderot a rendu compte de ses *Observations sur un ouvrage intitulé Traité du mélodrame* dans la *Correspondance littéraire*, 15 déc. 1771, Lew, t. IX, p. 937-941.

se croit ramené au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, tant, curieusement, il cite exclusivement Lulli, Quinault, Métastase, et semble ignorer Rameau et Gluck. Quand Marmontel s'essaie à un jugement équitable, il fait songer aux débats antérieurs même à l'*Encyclopédie*. « C'est surtout le charme de l'air qui dédommage les Italiens de la monotonie du récitatif et de la froideur de leurs scènes épisodiques ; c'est ce qui manque à l'opéra français pour en dissiper la langueur, et pour le ranimer par des impressions plus vives, et plus sensibles que celles de la danse, qui semble être aujourd'hui la seule ressource contre l'ennui ».

Après avoir distingué le « récitatif simple » qui convient à des situations claires, du « récitatif obligé » qui correspondrait à l'irrésolution du personnage entre plusieurs solutions au conflit qui le déchire, l'air est chargé d'exprimer soit une « passion simple », soit « deux passions qui l'emportent tour à tour », et à ce moment-là l'air devra comporter deux motifs contrastés. Le poème devra être « simple », et le librettiste avoir « le pressentiment du chant ». Le vers convient à la musique, parce que le nombre lui est indispensable, mais cela ne suffit pas et n'importe quelle forme de vers ne conviendra pas. Là où Marmontel se rapprocherait de l'article du *Dictionnaire de musique* (qui est antérieur au *Supplément*) mais sans atteindre la même profondeur, c'est lorsqu'il reconnaît à la répétition le mérite de permettre l'approfondissement de la sensation donnée par la musique. Il s'insurge contre les « ritournelles », ces « longs préludes et ces longs épisodes de symphonie ». Marmontel croit à l'avenir de l'opéra français, s'il parvient à « l'art d'arrondir et de symétriser la période musicale » ; mais les débats entre Raguenet et Le Cerf de la Viéville aboutissaient déjà à ce genre de conclusion, dans les toutes premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle !

Pourquoi ignorer Rameau ? par prudence, pour ne pas revenir à la querelle des Bouffons, ou parce qu'alors, Rameau mort en 1764 est, bien injustement, un peu oublié ? La gloire de Gluck commence seulement à s'imposer en France. *Iphigénie en Aulide* est joué à Paris en 1774, mais il est vraisemblable que l'article a été rédigé avant cette date, même s'il paraît en 1776. Marmontel songe essentiellement aux librettistes ; il juge probablement que ceux de Rameau, si l'on excepte Voltaire, ont été médiocres. Il ne va pas tarder à écrire lui-même des livrets pour Piccini, et *Roland*, en 1778, obtiendra un triomphe qui sera utilisé par les ennemis de Gluck.

### *L'Encyclopédie méthodique. Musique*

L'éditeur Panckoucke publie une version remaniée de l'*Encyclopédie*, dite « méthodique », c'est à dire en regroupant les articles par matières et en faisant opérer des révisions parfois considérables. Le

premier volume de ce qui concerne la musique paraît en 1791, sous la direction de Framery et de Ginguené. À l'article « Air » il reproduit non pas l'article de l'*Encyclopédie*, ni celui du *Supplément*, mais l'article du *Dictionnaire de Musique* de Rousseau (avec sa signature), après quoi il place un long complément signé Suard.

Suard critique d'abord l'article de Rousseau où il juge que la notion d'« air » y est « vague et indéterminée », ajoutant, comme une excuse : « rien n'est plus difficile que de bien définir les termes d'un langage aussi imparfait que celui de la musique ». Il objecte, en se référant à Gluck, qu'il existe des chants mesurés qui ne sont pas des récitatifs, ainsi les chœurs, et qu'on n'appelle pas « air » les duos (ainsi celui d'*Orphée*) ni les trios (ainsi le trio de *Didon*) ; il souligne ce qui lui semble une « inconséquence » de Rousseau qui paraît dans cet article favorable à l'harmonie, alors qu'il la condamne en général.

L'article de Suard serait de peu d'intérêt, s'il se contentait de critiquer Rousseau. Il est intéressant dans la mesure où il reflète un progrès dans la connaissance de l'Histoire de la musique, et où l'on y sent aussi en arrière plan des combats postérieurs à ceux qu'avait connus Rousseau.

Des perspectives historiques d'abord expliquent que « les progrès successifs de la musique ont fait donner le même nom à des compositions très diverses » ; Suard évoque l'*Euridice* de Rinuccini et Peri ; puis Scarlatti, Vinci, Pergolèse ; après eux, prétend-il, on a dénaturé les airs dans des « mélodies confuses ». Suard évoque aussi « nos anciennes chansons » et les chants d'Église, « source de toute la musique moderne ».

À ce rappel historique succède une analyse détaillée d'un air de l'*Olympiade* de Métastase et Pergolèse, l'air de Mégacles : « *Se cerco, se dice* ». Suard juge que les vers de Métastase ont été « coupés arbitrairement par les nécessités musicales, que « les répétitions gâtent tout », qu'enfin le « da capo » est pour le moins « étrange », puisqu'il semble ramener le personnage à son état d'esprit initial, et donc nier l'utilité de l'air. Suard critique, de façon, plus générale, la structure de l'air divisé en deux parties avec une première partie qui aboutit sur la dominante, et une seconde qui permet le retour final sur la tonique ; c'est « monotone », et l'on chante « presque quatre fois la première partie », et seulement « une fois » la seconde.

À vrai dire, ces critiques ne sont pas très neuves ; mais elles sont en quelque sorte renouvelées par l'état des querelles musicales qui opposent piccinistes et gluckistes. Un hommage ambigu est rendu aux Italiens : « ils ont créé l'art [musical] mais ils n'ont pas su l'appliquer aux grands effets du théâtre, parce qu'ils n'ont jamais eu de véritable théâtre ». En revanche, Gluck est célébré comme « un homme de génie ».

Suard, comme Marmontel dans le *Supplément*, parle de l'air davantage en librettiste qu'en musicien. Il a lu des ouvrages théoriques, et critique Chastellux et son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* — peut-être parce qu'ainsi il veut répondre à Marmontel et au *Supplément* qui en faisait l'éloge. Il tire du *Traité du mélodrame* une critique de Jommelli ; il utilise la *Philosophie de la musique* de Saverino Mattei, parce que, quoique italien, cet auteur se montre critique à l'endroit de la musique de son pays.

À travers ces divers articles, ce qu'ils disent et ce qu'ils taisent (ainsi on remarque les silences significatifs autour de Rameau), transparaît donc l'histoire de la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle et son évolution. À vrai dire, si l'on regarde ces quelques articles « Air » que nous venons d'analyser, on est bien obligé de constater que seul Rousseau possède — ce qui semble nécessaire pour ce sujet — une double compétence de librettiste et de musicien, tandis que Brossard est seulement musicien, Marmontel et Suard sont seulement librettistes. À quoi s'ajoutent chez Rousseau une sensibilité et un don d'écriture qu'il est seul à posséder, et qui s'exprime dans l'article du *Dictionnaire de musique*, où il s'est senti plus libre et moins pressé par le temps que dans l'*Encyclopédie*.

Béatrice DIDIER  
Paris, ENS Ulm