



HAL
open science

Les Troqueurs d'Antoine Dauvergne (1753) à l'aune des conceptions rousseauistes et de la confrontation des styles français et italiens dans le cadre de la Querelle des Bouffons

Pierre Saby

► **To cite this version:**

Pierre Saby. Les Troqueurs d'Antoine Dauvergne (1753) à l'aune des conceptions rousseauistes et de la confrontation des styles français et italiens dans le cadre de la Querelle des Bouffons. Journée d'étude "La Querelle des Bouffons", Nov 2019, Mulhouse, France. halshs-03318399

HAL Id: halshs-03318399

<https://shs.hal.science/halshs-03318399v1>

Submitted on 9 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Troqueurs d'Antoine Dauvergne (1753) à l'aune des conceptions rousseauistes et de la confrontation des styles français et italiens dans le cadre de la Querelle des Bouffons

Pierre SABY

« D'où je conclus que les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » Sur cette condamnation lapidaire et définitive, Jean-Jacques Rousseau refermait sa *Lettre sur la musique française*, pamphlet incendiaire composé fin 1752 et publié en novembre 1753, par lequel il signait sa contribution à la Querelle qui avait enflammé Paris à la suite des représentations à l'Académie royale de musique, à partir du 1^{er} août 1752, de l'*intermezzo* de Pergolesi, *La Serva padrona*, ainsi que d'autres œuvres italiennes de même genre, par la troupe et les musiciens de Eustachio Bambini.

Appuyant son argumentation sur l'exposé des qualités musicales de la langue italienne et la mise en regard, terme à terme, des défauts de la langue française, jugée quant à elle impropre à la mélodie et par suite à quelque musique que ce soit, tant instrumentale que vocale, Rousseau concentre son examen des tares de la musique des français autour de questions timbrales (sonorités sourdes), rythmiques (défaut d'accentuation, prosodie peu caractérisée) et compositionnelles (notamment, usage d'un langage harmonique surchargé, tentation de sur-accompagner un chant en soi inexpressif, tendance à multiplier les parties et les motifs), le tout générant comme de façon endogène un style d'interprétation imprécis, affecté, d'un goût détestable enfin. Même si les modulations sont « savantes », les accompagnements « vifs et brillants », ce n'est qu'à force de naturel et de simplicité que le véritable musicien pourra produire de « grands effets » :

Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets ? Est-ce à force [...] de multiplier les accords, les notes, les parties ? Est-ce à force d'entasser dessein sur dessein, instrumens sur instrumens ? Tout ce fracas, [...] étoufferait le chant loin de l'animer [...].

La question des textures d'accompagnement du « chant » (c'est-à-dire de la mélodie) forme à la suite la matière d'un développement spécifique, consacré à ce que Rousseau nomme le principe « d'unité de mélodie », notion à laquelle il consacra ultérieurement un article de son *Dictionnaire de Musique* :

Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste qu'une suite d'accords, qui, quoi qu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas. [...]

Afin qu'un excessif déploiement de science et de moyens n'engendre pas « que de la confusion et du bruit », il convient

que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer ; [...] en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

L'article du *Dictionnaire de Musique*, plus détaillé au plan technique, ajoute quelques éléments à cette profession de foi en la simplicité du langage et du style : il s'agit bien « de faire en sorte que

le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent », mais Rousseau précise sa pensée en matière d'écriture. Par exemple : « L'unité de Mélodie exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre ». Sans s'étendre plus cependant, Rousseau indique bien, par ailleurs, que le principe doit opérer non seulement dans les airs ou les pièces pour un instrument principal, mais encore être appliqué « aux Duo, Trio, Quatuor, aux Chœurs et aux Pièces de Symphonies ».

S'agissant d'opéra, la question de l'écriture des ensembles vocaux constitue bien alors une pierre de touche dans le débat opposant les styles nationaux. Rejoignant en cela les recommandations et l'argumentation de Grimm (*Lettre sur Omphale* en février 1752, article « Poème lyrique » de l'*Encyclopédie*), ou plus tard de Marmontel (« article « Duo » dans les *Éléments de littérature*), Rousseau fera observer dans son *Dictionnaire* (article « Duo ») que « rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre [...] ». Le duo, servant *a fortiori* d'exemple pour les autres ensembles de solistes, devra donc être principalement dialogué, surtout

formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement et rapidement d'une Partie à une autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir.

Le chant à deux parties, cependant, n'est pas banni, à condition d'être convergent, d'écriture parallèle et strictement tenue en sujétion :

Quand on joint ensemble les deux Parties (ce qui doit se faire rarement et durer peu), il faut trouver un Chant susceptible d'une Marche par Tierces ou par Sixtes, dans laquelle la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la première (voyez UNITÉ DE MÉLODIE).

La dernière partie de la *Lettre sur la musique française* est, on le sait, consacrée à la question du récitatif, et à une implacable (et parfois contestable) analyse du monologue d'Armide, « Enfin il est en ma puissance », dans la tragédie en musique de Lully. Le propos, en dernier ressort, consiste en la condamnation d'une déclamation chantée sans rapport avec la parole : usant d'un *ambitus* trop étendu, d'intervalles disjoints trop fréquents et trop grands, d'une variété rythmique excessive et faisant place à trop de valeurs longues, un récitatif en un mot trop proche du chant, alors même que la musicalité de la langue est si pauvre... L'article « Récitatif » du *Dictionnaire de Musique* offre relativement à cette question quelques formules synthétiques sans ambiguïté :

[...] plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le Récitatif est naturel, et approche du vrai discours : il n'est que l'Accent noté dans une Langue vraiment musicale ; mais dans une Langue pesante, sourde et sans accent, le Récitatif n'est que du Chant, des cris, de la Psalmodie ; on n'y reconnaît plus la parole.

Radicalement, la conclusion induite devrait être que l'opéra, en tant que genre dramatique entièrement chanté, sera italien ou ne sera pas... On peut comprendre dans cette perspective l'invention, due à Rousseau, du genre du mélodrame, avec la création, en 1770 à Lyon, de son *Pygmalion*, scène dramatique entièrement parlée et simplement accompagnée de musique. Mais il est de fait que Rousseau, alors même que sa doctrine concernant l'esthétique et la stylistique de l'opéra était entièrement formulée et articulée, donna également l'intermède en langue française *Le Devin du village*, représenté à l'Académie royale de musique le 1^{er} mars 1753, dans lequel le récitatif tient une place non négligeable. Il faudrait ainsi à tout le moins comprendre que tenter de réformer le récitatif français restait dans l'esprit du philosophe une entreprise concevable, pour autant que l'on

n'oubliait pas le principe salvateur, formulé tant dans la *Lettre* : « le meilleur récitatif, dans quelque Langue que ce soit, [...] est celui qui approche le plus de la parole », que dans le *Dictionnaire* : « Le meilleur récitatif est celui où l'on chante le moins. »

À la lumière de l'ensemble de ces éléments, la lecture de la note que Rousseau insère à la fin de la *Lettre sur la musique française* suscite évidemment l'intérêt :

« On a applaudi cet été à l'Opéra-comique l'ouvrage d'un homme de talent qui paroît avoir écouté la bonne Musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en François d'aussi près qu'il était possible ».

L'ouvrage en question est celui d'Antoine Dauvergne, qui fit représenter le 30 juillet 1753 son intermède en deux parties *Les Troqueurs*, sur un livret de Jean Joseph Vadé, d'après La Fontaine. Le chroniqueur du *Mercur de France*, rendant compte, dans la livraison de septembre, de la création et de la réception de l'ouvrage, émit un jugement tout proche de celui de Rousseau :

La musique de cet Intermede, le premier que nous ayons eu en France dans le goût purement Italien, est de M. Dauvergne. Il n'y a personne qui n'ait été étonné de la facilité qu'a eue ce grand harmoniste à saisir un goût qui lui était tout-à-fait étranger. Le désir de voir une chose si singuliere a attiré tout Paris à ce spectacle, & le plaisir y a rappellé ceux qui sont sensibles aux charmes d'une bonne musique.

C'est donc bien comme heureuse adaptation française d'un genre théâtral et d'un style de musique italiens qu'à la fois connaisseurs et amateurs ont entendu *Les Troqueurs*. Mais s'il n'est aucune ambiguïté quant à l'identité de « la bonne musique », peut-être pourrait-on s'interroger sur le sens, sous la plume de Rousseau, de l'expression « avec de bonnes oreilles ». En effet, dans les premières lignes de la note citée plus haut, le Genevois commençait-il par émettre de sérieuses réserves quant à la viabilité du transfert stylistique en question :

Je n'appelle pas avoir une Musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne [...]

et précisait ensuite, à propos de la tentative de Dauvergne :

[...] ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés, et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire.

C'est la lumière de l'ensemble de ces éléments d'esthétique et de ces préconisations de style que nous avons voulu tenter une évaluation, raisonnée autant que possible, de l'italianité à l'œuvre dans l'intermède des *Troqueurs*, en en confrontant l'écriture à celle, d'une part, de Pergolesi dans *La Serva padrona*, d'autre part, de Rousseau lui-même, dans *Le Devin du village*. Renonçant ici à essayer de décider si, dans ses airs, Dauvergne a ou non « fait du chant », suivant l'expression de Rousseau, nous nous sommes intéressés aux éléments les plus exposés et les plus directement appréhensibles de la composition, soit : texture musicale d'ensemble et écriture des accompagnements, mise en œuvre des duos, et bien entendu récitatif. Nous pourrions, en retour, revenir sur quelques uns des aspects stylistiques de cette œuvre si particulière que constitue, de son côté, *Le Devin du village*.

Il n'y a guère difficulté, à l'écoute et à la lecture des *Troqueurs*, à en constater la proche parenté d'écriture, dans les duos (scènes 2 et 7), et par extension le quatuor de la scène 3, avec les modèles bouffons italiens, entendus à Paris en 1752 et 1753 et auxquels se réfèrent soigneusement, dans ses différents écrits, les préconisations de Rousseau pour ce qui concerne les régimes d'énonciation possibles d'un discours chanté à plus d'un personnage. Dans le duo Lubin-Lucas de la scène 2, le jeu des réponses ou entrées imitatives des huit premières mesures de chant pourraient

induire le lecteur ou l'auditeur en erreur, mais il s'agit de motifs brefs, en valeurs simples, et la seconde entrée intervient sur la chute de la première : il ne s'agit pas de superposition réelle, mais bien plutôt d'alternance. À partir de la mesure 16, apparaît l'écriture à deux parties strictement homorythmiques, sur paroles communes et en certains endroits parallèles, régime d'énonciation convergente qui représente dans le morceau plus de la moitié de l'espace chanté. Le reste reproduit le schéma vivement dialogué des huit premières mesures, et les brèves réponses ou tuilages de deux textes différents sonnent en réalité comme autant de redites, les verbes « troquons » et « changeons » ne constituant que deux avatars du même propos : pas de signal perturbant, nulle diaphonie, seulement l'animation quasi réaliste d'un discours partagé.

Voir : *Les Troqueurs*, sc. 2, duo Lubin/ Lucas « Troquons, changeons compère », début.

Le duo de la scène 7, entièrement dialogué (Lubin-Margot), met d'abord en œuvre, ici au service de l'effet comique, le procédé d'écho familier des musiciens italiens depuis au moins les premiers opéras florentins ou mantouans : le schéma du dialogue induit est divergent, mais avec une partie réduite à sa plus simple expression. La brève seconde section du duo est réellement d'écriture divergente, mais toujours en dialogue sur le mode successif.

Voir : *Les Troqueurs*, sc. 7, duo Lubin/ Margot « Sans rire, comment va... », début.

Voir : *Les Troqueurs*, sc. 7, duo Lubin/ Margot « Sans rire, comment va... », fin.

[N. B. À la scène 3, le quatuor, principalement dialogué, fait place à deux péroraisons homorythmiques à 4, dans lesquelles chacun des personnages parle pour son propre compte, mais sur paroles communes, à l'exception d'un monosyllabe (« moi »/ « lui »).]

Ce sont bien là les gestes compositionnels à l'œuvre dans, par exemple, le duo final de *La Serva Padrona* : dialogue en prises de paroles alternées, et écriture à deux voix parallèles, le tout accompagné de façon légère par les instruments usant beaucoup de doublures des parties vocales.

Voir : *La Serva padrona* (fin du 2^e intermède), duo Serpina/ Uberto, « Per te io ho nel core ».

Agrémentés de menus aménagements (texte chanté en tuilage par l'un des partenaires, sur une note tenue par l'autre), entrées successives (volontiers en imitation parfaite) et écriture parallèle constituent également les deux seuls régimes d'énonciation des deux duos Colin/ Colette, dans le *Devin du Village* de Rousseau (sc. 6).

Voir : *Le Devin du village*, sc. 6, duo Colette/ Colin « Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire », début.

Voir : *Le Devin du village*, sc. 6, duo Colin/ Colette « À jamais Colin t'engage son cœur et sa foi », début.

Les questions des textures de la partie instrumentale et de l'accompagnement dans les airs, sans se confondre tout à fait, sont étroitement liées entre elles, et sont aussi de celles auxquelles il est aisé d'apporter quelques réponses simples. Dans *Les Troqueurs*, les deux premiers airs de Lubin, « On ne peut trop tôt se mettre en ménage » (sc. 1), puis « Margot, morbleu, est trop joyeuse » (sc. 2), de même que l'air de Margot « D'un amant inconstant, l'amour se vange » (sc. 3), offrent maints passages dans lesquels les procédés de doublure de la voix par les instruments, d'une part, et d'écriture à l'unisson de deux des parties instrumentales, d'autre part, apparaissent clairement

comme éléments organiques de l'écriture, la texture résultante étant le plus souvent à 3 parties réelles, basse et partie vocale comprises. On relève cependant des occurrences d'harmonies complètes dans une écriture à 4 parties (même si le violon 1 double la voix), ou la présence de quelques séquences procédant d'une texture un peu moins chichement nourrie. On note aussi que certaines cadences conclusives de phrases ou de sections, fût-ce à 3 parties, sont harmonisées.

Voir : *Les Troqueurs*, Sc. 1, Air de Lubin « On ne peut trop tôt se mettre en ménage » [doublures alternées : 2 violons avec voix, ou alto avec basse, parfois basse avec la voix : à la tourne ; mais aussi harmonies complètes dans une écriture à 4 parties, même si le v.1 double la voix : voir mes. 20 p. 9, sur 1 système et demi – mais conclusion à l'unisson ; cadences harmonisées, voir p. 9].

Voir : *Les Troqueurs*, Sc. 2, Air de Lubin « Margot, morbleu, est trop joyeuse » [idem ; intro à 3 ; jeu du violon autour des doublures, texture à 3-4 parties, voir p. 13-14 (en bas)].

Voir : *Les Troqueurs*, Sc. 3, Air de Margot « D'un amant inconstant » [voix doublée au violon mais séquences à 4 parties réelles avec passages ou appuis sur harmonies complètes, voir p. 36, 2 derniers systèmes ; exemple de cadence harmonisée p. 37, fin du 1^{er} système].

Tout en restant à l'évidence absolument compatible avec l'exigence roussélienne d'unité de mélodie, l'écriture dont use Dauvergne à l'occasion pourrait ainsi être jugée, à la rigueur, d'une texture tant soit peu plus riche (plus française ?) que celle dont use Pergolesi dans les *arie* et duos de *La Serva padrona*, dont certaines pages sont même entièrement écrites à deux parties réelles, soit le chant et la basse, voire, à l'occasion en unisson et doublures d'octave. De rares et brefs passages, par exemple dans l'*aria* de Serpina « Stizzoso, mio stizzoso », peuvent présenter l'apparence d'une écriture à quatre, mais on a tôt fait de s'apercevoir que, le jeu des doublures aidant, il ne s'agit que d'une illusion. Seule la section centrale, *Largo*, de l'*aria* de Serpina « A Serpina penserete » dans le second intermède, fait – modérément – exception à la règle ; mais, précisément, il s'agit d'un *Largo*, dont l'animation rythmique ne peut à elle seule soutenir l'expression. Les cadences conclusives de phrase ou de section sont toutes réalisées en unisson, avec un simple arpège descendant en substitution de l'accord final. Rousseau, pour sa part, s'en est tenu systématiquement à une écriture à trois ou à deux parties réelles dans les airs du *Devin du village*, comme il l'a fait, par ailleurs, dans les quelques pièces du recueil des *Consolations des misères de ma vie* requérant un ensemble instrumental pour l'accompagnement de la voix. Les cadences de Rousseau sont en règle générale réalisées en unisson. Globalement, les gestes compositionnels, témoignent bien, chez les deux compositeurs « français », de leur familiarité et de leur allégeance choisie à la stylistique italienne en matière d'accompagnement, mais on retiendra tout de même que l'écriture de Dauvergne (qui pratiqua, par ailleurs la musique d'orchestre, le genre français du motet à grand chœur et la tragédie en musique) semble ne pas renoncer tout à fait aux vertus de la plénitude harmonique chère aux compositeurs français, et, vaille que vaille, en conserver malgré tout quelques traces.

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 1^{re} *aria* d'Uberto, « Aspettare, e non venire » [doublures, unissons].

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 2^e *aria* d'Uberto « Sempre in contrasti » [introduction à 3 parties, doublures ensuite, exemple de cadence arpégée en guise d'accord].

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 2^e *aria* d'Uberto « Sempre in contrasti » [autres exemples de cadences arpégées].

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 1^{re} *aria* de Serpina « Stizzoso mio stizzoso » [autre exemple de cadence arpégée].

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 1^{re} *aria* de Serpina « Stizzoso mio stizzoso » [écriture à 3 parties : vs 1 et 2 en unisson ou 3ces, partie d'alto à l'unisson de la basse...].

Voir : *Le Devin du village*, sc. 2, air du Devin « L'amour croît s'il s'inquiète » [écriture à l'italienne, 3 parties, unissons...].

Voir : *Le Devin du village*, sc. 5, air de Colin « Quand on sçait aimer et plaire [écriture à 3 ou 2 parties, cadences en unissons].

Reste la question du récitatif... Nous proposerons ici les seuls résultats d'ensemble d'un travail d'analyse mené à l'aide d'outils méthodologiques qu'il nous est nécessaire de présenter au préalable. Dans un article paru en 1978 dans la *Revue de Musicologie* (XIV, n° 2, p. 55-75), le musicologue Robert Fajon a exposé les éléments d'une méthode propre à mettre en lumière de façon rationnelle les caractères stylistiques d'un récitatif de type lullyste : de ces éléments, nous retiendrons ici la notion de « débit », qui concerne la fluidité de la profération du texte, sa rapidité, sa volubilité. Nous avons pour notre part, en 2000, dans notre travail d'HDR, resté inédit, proposé quelques aménagements sur certains points de cette méthode, et fait des propositions de critères complémentaires, notamment au service de la prise en compte de la vocalité proprement dite du discours. Nous reprendrons ici deux de ces éléments : d'une part, le critère de l'« amplitude mélodique », d'autre part, celui que nous nommerons aujourd'hui « indice de chant » (plutôt que « coefficient mélodique », terme que nous employions initialement). Par ailleurs, il nous paraît toujours nécessaire d'indiquer clairement que ce type d'analyse, et ses résultats chiffrés, présentent de l'intérêt surtout dans une perspective de comparaison, entre, par exemple, l'écriture de plusieurs compositeurs, ce qui précisément nous occupe ici.

Le mesure chiffrée du « **débit** » de la déclamation peut être effectuée ainsi : pour un fragment récitatif donné (ou pour un ensemble de fragments), le rapport entre le nombre d'unités métriques de base (U.M. : la noire, ou la blanche en fonction d'éventuels changements de mesure) et le nombre de syllabes du texte (S) donnera une valeur chiffrée du débit, exprimé en « unités métriques par syllabe » : $D = U.M. / S$.

La notion d'« **amplitude mélodique** » consiste en la mesure de l'*ambitus* vocal d'un personnage, entre la note la plus grave et la note la plus aiguë de ses interventions au cours d'une scène (ou de la totalité de son rôle), sur la base la plus simple qui soit : $\frac{1}{2}$ ton = 1 (un *ambitus* de quinte = 7, une octave = 12...).

L'« **indice de chant** » (I. Ch.), que l'on suppose propre à donner une idée de la plus ou moins grande musicalisation de la parole, peut être calculé en attribuant à chacun des intervalles écrits une valeur mélodique ($\frac{1}{2}$ ton = 1), puis en réalisant le total de ces valeurs intervalliques (V.I.) pour l'ensemble que l'on a choisi d'étudier (une scène, un acte, un rôle, une œuvre entière...), et en divisant ce total par le nombre de syllabes correspondant : $I. Ch. = V.I. / S$.

Quels sont donc les résultats de notre enquête ?

L'étude du débit montre, et c'est presque une surprise, que les récitatifs dans les œuvres françaises ne sont, au stade de l'écriture, pas moins fluides que celui de Pergolesi. Il y aurait, ce que nous ne ferons pas ici, à envisager la question complexe, piègeuse et probablement insaisissable des traditions d'interprétation pour mieux éclairer ces résultats. Mais en amont, il n'y a pas lieu de commenter de sensibles différences. Les fragments analysés sont : pour *Les Troqueurs*, les deux monologues des scènes 5 et 6, et les dialogues à 2 personnages des scènes 2, 4 et 7 ; pour *La Serva padrona*, le monologue initial d'Uberto et le dialogue Serpina/ Uberto qui ouvre le second intermède ; pour *Le Devin du village*, le monologue initial de Colette et les deux dialogues Colette/ Devin et Colin/ Devin, respectivement aux scènes 2 et 4.

	<i>Troqueurs</i>	<i>Serva padrona</i>	<i>Devin</i>
D. en U.M./ S.	0,52 (monologues) 0,46 (dialogues)	0,49 (global)	0,48 (global) 0,60 (monologue Colette)

(les monologues français sont un peu plus lents que les dialogues ; le débit est parfaitement homogène chez Pergolesi).

Les relevés d'amplitude mélodique montrent que l'écriture de Dauvergne n'est nullement plus emphatique que celle de Pergolesi : respectivement 14 et 15 pour Lubin et Lucas dans les deux morceaux analysés ; 14 pour Uberto dans son premier monologue, 14 pour Serpina dans le dialogue du second intermède (18 ponctuellement pour Uberto). L'amplitude est en revanche globalement plus large sous la plume de Rousseau : 15 pour Colette (dans les deux scènes), 16 pour Colin, 18 et

19 pour le Devin. On note (avec un sourire ?) que ces derniers résultats sont de même ordre que certains de ceux que l'on obtient, par exemple, à l'analyse de l'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, dans un genre et avec une typologie de caractères bien différents...

L'« indice de chant » se révèle nous semble-t-il, le critère le plus discriminant :

	<i>Troqueurs</i>	<i>Serva padrona</i>	<i>Devin</i>
I.Ch. en V.I./ S.	2,02 (global (ponctuellement : Lubin : 2,38 Lucas : 2,12 Margot : 2,27)	2	2,32 (Devin : 2,49 ; 2,58 ds sc. 4 Colette : 2,42 ds sc. 1)

On pourrait ici relever qu'à l'aune de ce critère, le récitatif de Dauvergne n'est globalement pas plus chantant que celui de Pergolesi, même si par endroits il le devient dans la partie des trois personnages étudiés. En revanche, les résultats sont un peu cruels pour Jean-Jacques, et tendraient, de fait, à mettre en lumière les attaches françaises de son récitatif, en dépit de la tendresse qu'il portait à cette partie de son œuvre...

Un dernier élément permettrait de préciser la perspective, à savoir le calcul de ce que l'on peut nommer la « prégnance intervallique », soit la densité d'utilisation de chaque intervalle musical au sein du discours. Par exemple, dans le *corpus* étudié ici, les petits intervalles de seconde et de tierce sont sensiblement plus présents chez Pergolesi (72 %) que chez Dauvergne (66 %) et Rousseau (64%). Inversement, les intervalles de quarte et quintes justes sont plus nombreux chez Dauvergne et Rousseau (environ 30 %) que chez Pergolesi (environ 25 %), de même que les quintes diminuées ou les sixtes. Encore faudrait-il tenir compte, s'agissant du compositeur italien, de l'omniprésence de formules de cadence sur syllabe atone, utilisant la quarte, surtout, ou parfois la quinte descendante (1^{er} degré-5^e degré de l'échelle, ou 5^e-1^{er} degré, schémas étrangers à la déclamation française), ce qui réduit encore sensiblement la prégnance de ces deux intervalles dans le corps même du discours.

Voir : *La Serva padrona*, 1^{er} intermède, 1^{er} monologue d'Uberto [voir : 1^{re} page : l. 1, mes. 1 ; l. 2, mes. 2 ; l. 3, mes. 3 ; l. 5, mes. 2. 2^e page : l. 1, mes. 2 ; l. 3, mes. 2, etc.].

Il semble donc que, sous réserve d'une étude plus complète, notamment, des deux œuvres choisies ici comme contre*corpus*, pour ce qui relève tant de la mise en œuvre de l'écriture à deux parties dans les duos, que de la texture des accompagnements instrumentaux, de la mise en œuvre de l'« unité de mélodie » théorisée par Rousseau, et même de l'écriture du récitatif, une analyse systématique autorise sans ambiguïté la validation du certificat d'italianité qui fut décerné aux *Troqueurs* dès la réception initiale et qui fit jusqu'à nos jours la réputation de l'œuvre. Nous avons cru voir, cependant, que la formation et la culture françaises du compositeur pouvaient transparaître, au travers de certains gestes compositionnels : d'une part, pour ce qui concerne la texture des accompagnements, présence en certains passages d'harmonies complètes au sein d'une écriture à quatre parties, et cadences harmonisées ; d'autre part, pour ce qui concerne le récitatif, musicalisation de la déclamation occasionnellement un peu plus sensible que dans le strict modèle italien, et ancrage des intonations dans un *melos* non strictement conforme, usant différemment de l'éventail des intervalles constitutifs. On constate en regard que dans l'écriture de Rousseau, ces caractéristiques d'ascendance française sont également présentes (débit un peu ralenti parfois, usage des intervalles disjoints supérieurs à la tierce), voire, paraissent encore plus sensibles (amplitude mélodique). Voilà qui, dans l'un et l'autre cas, nous incite à conclure que les éléments fécondant l'écriture musicale résident à la fois dans la volonté d'embrasser les canons du modèle étranger, et

dans la familiarité linguistique avec l'idiome qu'ils musicalisent. Tout en rendant hommage au genre moderne des italiens, Dauvergne l'écoute « avec de bonnes oreilles », et ne cède pas à la tentation d'en importer trop servilement tous les procédés. La réussite du *Devin du village*, quant à elle, doit être comprise, quoi qu'en ait voulu l'auteur, à la lumière de ce qui relie encore l'œuvre au modèle versaillais désormais honni : présence de chœurs, de ballets-pantomimes, et d'un personnage, le Devin, qui, même s'il s'agit en réalité d'un magicien d'imposture, entretient encore des liens avec le fonds merveilleux de l'opéra français, ce qui contribue à l'évidence à l'originalité de l'ouvrage : moins italien que l'intermède de Dauvergne quant à sa poétique, voire, quant à sa vocalité, mais usant plus radicalement de textures musicales d'orchestre en pleine conformité avec les prises de position théoriques et polémiques de la *Lettre sur la Musique française*.

Références :

- Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française* (introd. de Alain Cernuschi) dans : *Œuvres Complètes*, « Édition thématique du tricentenaire », sous la dir. de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, vol. XII, *Écrits sur la musique*, Genève et Paris, Slatkine-Champion, p. 234-307 ; ou : (introduction d'Olivier Pot) *Œuvres Complètes*, dir. B. Gagnebin et M. Raymond, vol. 5, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. XCIX-CXXXVI et 286-328.
- Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchesne, 1768, éd. en fac similé (Claude Dauphin, éd.), Arles : Actes Sud, 2008 ; ou : (introduction de Jean-Jacques Eigeldinger) *Œuvres Complètes*, dir. B. Gagnebin et M. Raymond, vol. 5, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. CCLXIX-CCXCVIII et 602-1191.
- *Mercur de France*, septembre 1753, p. 173-179.

Partitions : en accès libre sur <https://gallica.bnf.fr>

Sources :

Dauvergne (Antoine), *Les Troqueurs* B.n.F. département Musique, H-758

Pergolesi (Giovanni Battista), *La Serva padrona*, B.n.F., département Musique, D-12537

Rousseau (Jean-Jacques), *Le Devin du village*, B.n.F., département Musique, VM2-455