

**Special Topic 2 / Dossier spécial 2 : Qu'est-ce qu'un auteur " extraordinaire " ?
à partir des marges du champ culturel à l'âge classique**

Sur les « Auteurs » des *Fêtes de Ramire*: lecture d'un passage des *Confessions* de Rousseau

Dans le livre septième de ses *Confessions*, Rousseau insère un épisode apparemment anodin qui porte sur le processus de production des *Fêtes de Ramire*, une adaptation en un acte de ballet de *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet de Rameau et de Voltaire. Rousseau y raconte comment les deux hommes et lui, trois auteurs emblématiques du siècle des Lumières, se lancèrent, par un curieux hasard, dans une étrange collaboration. Récit évidemment auto-panégyrique, cette anecdote soulève pourtant, nous semble-t-il, une question redoutable pour le statut d'auteur ou l'auctorialité. Comment apprécier à sa juste valeur le travail accompli par Rousseau qu'il présente comme une véritable collaboration intellectuelle et artistique, mais qui ne fut assurément qu'une besogne ingrate et subalterne aux yeux de Rameau et de Voltaire ? Il ne s'agit pas simplement de s'interroger sur le statut de l'« adaptateur » (au sens large du terme) qui, n'étant ni le père du texte, ni celui de la musique, procède à un arrangement esthétique dans le cadre d'un projet – dans ce cas-là commandé par le duc de Richelieu, premier Gentilhomme de la Chambre, chargé d'organiser les festivités de la cour –, mais aussi de tenir compte des rapports de force symboliques entre les deux prestigieux auteurs et le simple candidat au statut d'auteur. Cet épisode nous pose une autre question non moins épineuse : pour quelles raisons Rousseau accorde-t-il une importance exceptionnelle à cette anecdote dans le récit de ses *Confessions* ? Comme chacun le sait, dans ses écrits autobiographiques, il sous-estime volontairement les fruits du travail collectif (les articles destinés à l'*Encyclopédie*, pour ne citer qu'un seul exemple) ainsi que les ouvrages auxquels il a travaillé avec d'autres (les *Institutions chimiques*, par exemple) pour faire ressortir l'identité à soi de l'auteur, fondatrice de son *œuvre*, et caractérisée par une étrange unité parfaitement cohérente. Nous commencerons par rappeler le processus de production bien connu de *La Princesse de Navarre* afin de soulever quelques problématiques-clés liées à la structure et à l'objectif sous-jacent du récit préparé par Rousseau. L'examen de la manière dont il y revendique non seulement l'auctorialité de son *œuvre* mais aussi sa propriété intellectuelle ou sa part de la co-propriété artistique nous permettra d'éclairer un aspect méconnu de son projet apologétique et autobiographique.

I. « Moi travailler pour la cour ! » : Rameau et Voltaire en 1744-1745

L'année 1745 où furent représentées *La Princesse de Navarre* et *Les Fêtes de Ramire* marque une étape décisive dans le parcours atypique de Rameau. Depuis son installation définitive à Paris en 1722, c'est-à-dire depuis la décision extraordinaire prise à quarante ans de faire table rase de tous ses acquis sociaux, il avait entamé une carrière toute nouvelle, menant un combat acharné pour accéder à l'Académie royale de musique, et ensuite pour s'imposer dans le monde de l'opéra¹. Ayant déployé tous ses efforts pour parvenir à ces buts, il réalisa en effet une ascension sociale étonnante surtout grâce à une série d'œuvres lyriques comme *Hyppolyte et Aricie* (1733), *Les Indes Galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), et ne tarda pas à établir sa réputation. Les rencontres avec des librettistes tels que Pellegrin et Piron, les relations et les *amis* bienveillants qu'il avait dans les milieux intellectuels parisiens, et surtout les soutiens apportés par des mécènes comme le célèbre La Poplinière contribuèrent sans aucun doute à la montée et à l'établissement de sa renommée. Et l'année 1745 marque un tournant capital dans la carrière qu'il menait ainsi à Paris, puisque le 4 mai, à la suite de la représentation à Versailles de *La Princesse de Navarre* (le 23 février) et de celle de *Platée* (le 31 mars), il reçut le titre de Compositeur de la musique de la Chambre du roi, assorti d'une pension de 2000 livres². Après cette consécration qui est en quelque sorte l'aboutissement d'un parcours hors norme, « au cours de vingt dernières années de sa vie », il composera « les œuvres de commande destinées à la célébration d'événements extraordinaires³ » ; pour commencer, *Le Temple de la Gloire*, une tragédie lyrique représentée le 27 novembre de la même année, toujours à Versailles – il s'agit également d'une pure œuvre de commande, sur le livret de Voltaire.

Pour le poète qui menait une vie ô combien mouvementée et dramatique – nous n'aurions pas besoin de rappeler ses expériences infiniment variées, marquées par des triomphes et des effondrements –, il est difficile de trancher sur la signification à donner à l'année 1745 dans sa carrière. Mais elle constitue incontestablement une période décisive pour réfléchir sur le Voltaire courtisan (aucun sens péjoratif dans ce terme) ; il accomplit sa triste besogne, séjourna à Versailles pour assister aux répétitions de *La Princesse de Navarre*, et après la représentation de cette pièce, le roi lui accorda « l'expectative d'une charge de Gentilhomme ordinaire, la place d'historiographe de France, avec deux mille livres d'appointements et les

¹ On se référera à la récente synthèse de Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014.

² *Ibid.*, p. 565. Notons que *Platée* qui « avait été programmée en 1745 par l'Académie royale de musique », fut récupéré pour clore les festivités du mariage du dauphin (*ibid.*, pp. 591-592).

³ *Ibid.*, p. 567. Pour autant, il ne rompit pas ses rapports avec l'Académie royale de musique et n'abandonna pas non plus ses recherches sur l'innovation pédagogique ainsi que celles sur la théorie musicale, qui provoqueront, comme on le sait, de violentes polémiques avec maints compositeurs et théoriciens, dont Rousseau et d'Alembert.

entrées dans sa chambre⁴ ». En tant qu'historiographe, il s'empessa ensuite de composer *La Bataille de Fontenoy* pour célébrer « Louis⁵ » et l'Armée française, et dans *Le Temple de la Gloire*, il flatte encore le roi en le comparant à Trajan. Tout cela contribua sans doute à son entrée à l'Académie française l'année suivante.

Ainsi, l'année 1745, marquée par les différentes festivités à l'occasion du mariage du dauphin et de la victoire de la Bataille de Fontenoy fut celle d'un grand changement dans la vie des deux auteurs, surtout dans leurs rapports avec la cour et la société culturelle de l'époque. Pour l'« artiste philosophe », il s'agit évidemment d'une éblouissante réussite sociale qui lui procura beaucoup de biens économiques et symboliques (une pension non négligeable, un titre officiel, une renommée incontestable, un prestige grandissant etc.). Il est possible que pour le grand poète, le succès de cette année n'ait été, après tout, qu'un épisode insignifiant dans sa longue carrière ; en effet, après son installation dans des lieux idéaux ou légendaires tels que *Les Délices* et Ferney, particulièrement dans ses dernières années, il regrettera souvent cette période : « en 1744 et 1745, je fus courtisan⁶ » ; dans son *Commentaire historique sur les Œuvres de l'auteur de La Henriade*, il qualifiera de même le livret de *La Princesse de Navarre* de « farce de la foire⁷ » ; de plus, il céda même les droits d'auteur de son poème, et lorsqu'il fut question, à un certain moment, du projet de la publication de ses *Œuvres*, il n'hésita pas à écrire : « Je désavoue absolument *Le Temple de la Gloire* et *La Princesse de Navarre* » (D4382). Ainsi, Voltaire porte un jugement nettement négatif *a posteriori* sur

⁴ Cité dans René Pomeau, *Voltaire en son temps*, nouvelle édition intégrale et revue et corrigée, Fayard-Voltaire Foundation, 1995, t.1, p. 451. Pour la charge de Gentilhomme ordinaire de la chambre, Voltaire reçut environ 60000 livres !

⁵ *Le poème de Fontenoy, Les Œuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, désormais OCV, t.28B, p. 345. Nous modernisons l'orthographe.

⁶ Voltaire, *Correspondence and Related Documents*, Thodore Besterman (éd.), dans *The Complete works of Voltaire*, t.85-135, Genève, Baudury et Oxford, D19905. Nous modernisons l'orthographe. Ce court billet adressé à Duvernet, son futur biographe, est prodigieusement intéressant, du point de vue de l'image de soi que Voltaire voulait laisser à la postérité : « Ceux qui vous ont dit, Monsieur l'abbé, qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité. Je le fus ; je m'en corrigeai en 1746, et je m'en repentis en 1747. De tout le temps que j'ai perdu en ma vie, c'est sans doute celui-là que je regrette le plus. » Il va sans dire que la correspondance de Voltaire constitue un document particulier dont le traitement exige diverses précautions méthodologiques. Sur ce point, on pourra se référer, entre autres, à l'article de Christophe Cave, « Lettre et biographie : Voltaire 'peint par lui-même' », *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e - XXI^e siècles*, textes réunis et présentés par Christophe Cave et Simon Davis, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, pp. 107-123.

⁷ Voltaire, *Commentaire historique sur les Œuvres de l'auteur de La Henriade*, OCV, t.78C, p. 50. Voltaire a souvent exprimé son mépris pour le théâtre de la foire, tandis que Rameau s'est plongé au moins pour une certaine période dans la culture de la foire.

ses ouvrages de cette période. Mais l'important est pour nous de voir le fait qu'il avait à ce moment-là un capital symbolique spécifique sur le champ culturel, que la plupart des gens de lettres ne pouvaient qu'envier.

On peut se demander à juste titre pourquoi le poète décida de s'imposer une besogne sur laquelle il exprimera ultérieurement un si vif regret et une si profonde déception. Plusieurs raisons peuvent être évoquées : le désir d'être enfin reçu à l'Académie, l'envie d'améliorer son image dans la société de cour et par là-même sa situation financière personnelle, l'ambition de graver son nom dans l'Histoire (française) pour ainsi dire d'une manière officielle et légitime. Mais sans entrer dans le détail à ce sujet, nous rappellerons brièvement deux aspects étroitement liés au projet de collaboration entre Voltaire et Rameau.

En premier lieu, sa position complexe et ambiguë à l'égard de l'opéra, genre en pleine expansion et mutation. À ce propos, le poète-dramaturge écrit dans la Préface de 1730 à *Ceïpe* que « l'opéra est un spectacle aussi *bizarre* que magnifique⁸ », et, comme on le sait, ce genre fait parfois l'objet de sa raillerie dans ses contes philosophiques et ses écrits satiriques. Mais dans *Le Siècle de Louis XIV*, il estime beaucoup *Armide* de Lully et de Quinault. Bref, sans être partisan de l'opéra de son temps, il n'a pourtant jamais été indifférent à ce genre à la mode et qui dominait la musique de l'époque. Pour preuve, il pratique lui-même les différents genres : la tragédie lyrique avec *Tanis et Zélide* (1733), *Samson* (1734), *Pandora* (1740), *Le Temple de la Gloire* ; la comédie-ballet avec *La Princesse de Navarre* (dont il est question ici), et encore l'opéra-comique avec *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux*, adressés à Grétry vers 1768. Selon certains musicologues, il est même possible de déceler l'intérêt de Voltaire pour ce genre dans un ouvrage tel que *Sémiramis* (1748)⁹ que le roi de Prusse se décidera en effet à « mettre en opéra » avec l'aide de Graun¹⁰. De plus, il ne cessait d'approfondir ses réflexions sur la possibilité de réformer ce genre comme en témoigne sa correspondance ainsi que son importante *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, mise en tête de cette tragédie (*Sémiramis*) – il y réfléchit sur les défauts (« les airs détachés » ou les airs interrompant l'action par exemple) des grandes tragédies lyriques (« tragédies opéra¹¹ ») de Métastase ou de Quinault qui comportent pourtant selon lui des scènes comparables au théâtre grec.

En second lieu, Voltaire avait déjà fait l'expérience de la collaboration avec Rameau pour produire le fameux *Samson*. En 1733, l'année du succès d'*Hyppolyte et Aricie*, Voltaire sembla se mettre à la composition de la pièce, et c'est probablement lui-même qui proposa ce sujet

⁸ Voltaire, *Ceïpe, tragédie*, OCV, t.1A, p. 272. Nous soulignons.

⁹ Sur ce point, voir Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique : une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, ch.XII ; Pierre Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », *Voltaire à l'opéra*, études réunies par François Jacob, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 21-34.

¹⁰ François Jacob, « Introduction », *Voltaire à l'opéra*, p. 8.

¹¹ Voltaire, *Sémiramis*, OCV, t.30A, p. 142.

biblique au compositeur¹². L'exécution de la première version de 1734 fut pourtant empêchée, et Rameau en dispersa la musique dans d'autres ouvrages. Plusieurs causes peuvent être données à cette non-représentation : une éventuelle impiété du livret de Voltaire, que certains de ses adversaires dénoncèrent comme une attaque mal cachée contre l'autorité politique, un mandat d'arrêt ayant été lancé en mai contre l'auteur des *Lettres philosophiques* que le Parlement condamna en juin, etc. Mais l'intéressant pour nous est de voir que, malgré cet échec, Voltaire n'abandonna point le projet de collaboration avec Rameau, mais au contraire le reprit¹³ bientôt, et que pendant ce temps, l'image du compositeur avait nettement changé. Jadis qualifié avec un certain dédain de « pédant en musique » (D661), Rameau devint un homme avec lequel le poète ne cachait plus son « envie de travailler » (D709) et se transforma ensuite en « grand musicien » dont il avait besoin pour « ouvrir une nouvelle carrière à l'opéra » (D1000). Malgré tous les efforts déployés par Voltaire, la version de 1736 ne fut pas non plus représentée. Mais dans l'Avertissement pour le livret publié en 1746, Rameau est présenté littéralement comme « le plus grand musicien de France¹⁴ ». Une seule chose est donc certaine : Voltaire avait conscience de l'importance de la collaboration avec Rameau et trouvait de l'intérêt à s'investir dans ce projet¹⁵.

Après avoir ainsi brièvement rappelé les situations où les deux auteurs se trouvaient dans le champ culturel pendant cette année significative et les positions spécifiques de chaque auteur à l'égard de l'opéra, nous suivrons rapidement le processus de production ou de collaboration de *La Princesse de Navarre* afin de soulever quelques problématiques clés¹⁶.

La correspondance de Voltaire témoigne que le poète s'occupait de la composition, en avril 1744 au plus tard, dans une « solitude délicieuse » (D2971) à Cirey. À ce moment-là, il n'imaginait sans doute ni à quelles épreuves pénibles il devrait résister, ni combien de temps il lui en coûterait pour terminer la rédaction, à lui qui se vantait d'avoir écrit *Zaïre* (1732) « en vingt-deux jours¹⁷ ». Certes, il avait déjà vécu une collaboration orageuse avec le musicien lors de la composition de *Samson*, mais cette fois-ci, il lui fallait surmonter une toute autre difficulté : à la différence de *Samson*, *La Princesse de Navarre* était une œuvre de commande au

¹² Il est toujours difficile de préciser la date de composition ; certains spécialistes avancent que Voltaire commença la rédaction vers 1732.

¹³ Recommencer « pour ainsi dire à zéro », selon Catherine Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de Musicologie*, t.67, n.2, 1981, p. 144.

¹⁴ Voltaire, *Samson, opéra en cinq actes*, OCV, t.18C, p. 261.

¹⁵ Selon Catherine Kintzler, ce fut la prise de conscience de Voltaire sur l'originalité et l'audace de la musique de Rameau qui le conduisit à réfléchir d'une manière sérieuse à son projet de réforme du théâtre lyrique. Voir son article cité, pp. 148-154.

¹⁶ Sur le contexte de la collaboration, on se référera avec profit à l'introduction bien détaillée à *La Princesse de Navarre*, édition procurée par Russel Goulbourne, OCV, t.28A, pp. 85-169.

¹⁷ Voltaire, *Zaïre*, OCV, t.8, p. 391.

sens strict, destinée à la cour. Voltaire fut obligé sans cesse ou à chaque étape de la rédaction d'obtenir l'approbation du duc de Richelieu et de son entourage ; le rôle joué par Richelieu, « ordonnateur de la fête » (D2956), membre de l'Académie, très influent sur ses collègues, fut d'autant plus considérable que ses indications ou demandes étaient parfois impératives, et qu'il avait apparemment son idée sur le statut générique de l'œuvre en question : un genre très particulier, « une sorte de comédie-ballet dans le style de *La Princesse d'Élide* ou des *Amants magnifiques* de Molière, mais en amalgamant toutes sortes de registres¹⁸ ». Nous n'entrerons point ici dans les questions épineuses de théorie et de esthétique musicales, mais noterons que Richelieu exigea que le poète préparât le prologue – dont l'innovation était absolument indispensable aux yeux de Voltaire – et qu'il lui indiqua la nécessité d'apporter des corrections aux divertissements.

Une question se pose pourtant : peut-on en conclure que Voltaire ne savait point du tout de quel genre de travail dont il s'agissait ? Grand connaisseur des règles du jeu socio-culturel, il avait d'ailleurs pratiqué les différents genres littéraires, en d'autres mots, il était loin de manquer d'expériences. Dans sa lettre datée du 8 mai, il confia cependant à Cideville son inquiétude sur ce point :

« Je suis d'ailleurs presque glacé par mon ouvrage pour la cour. Je me représente un dauphin et une dauphine ayant toute autre chose à faire qu'à écouter ma rhapsodie. Comment les amuser, comment les faire rire ? Moi travailler pour la cour ! J'ai peur de ne faire que des sottises. *On ne réussit bien que dans des sujets qu'on a choisis avec complaisance.*

Cui lecta potenter erit res
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Molière et tous ceux qui ont travaillé de commande y ont échoué. » (D2968, nous soulignons.)

Malgré sa pénétration et sa perspicacité, ce fut après son entrée en négociation concrète et épineuse avec Richelieu, nous semble-t-il, qu'il prit conscience de la véritable difficulté de s'occuper d'une œuvre de commande, destinée aux festivités de la cour. Au début, Voltaire projetait de donner à son œuvre une cohérence d'ensemble et un cadre générique nouveau (« le mélange du tendre, du plaisant, des fêtes et de la comédie » (D2978)), mais son ambition créatrice s'éclipsa vite devant la nécessité de satisfaire le premier Gentilhomme. Sa lettre à Richelieu datée du 18 juin témoigne déjà du grand embarras dans lequel se trouvait le poète : « Vous m'avez donné une terrible besogne. [...] La difficulté est presque insurmontable, mais je me flatte qu'à la fin mon zèle me sauvera » (D2991).

¹⁸ Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, p. 576.

SUR LES « AUTEURS » DES FÊTES DE RAMIRE

Comme le montre ce petit exemple, le processus d'élaboration du projet est bien intéressant. Contentons-nous de retenir ici le point essentiel pour notre propos : loin d'imposer sa volonté, le Voltaire courtisan tenta de satisfaire les exigences et les attentes de l'« ordonnateur de la fête », en suivant des indications précises et en abandonnant pour ainsi dire sa vision esthétique. Sa correspondance fait voir en effet qu'il continua, encore en janvier 1745, à retoucher son œuvre « avec un dégoût extrême » (D3066). En d'autres mots, il avait résolu de se montrer courtisan jusqu'au bout¹⁹.

Mais ce ne furent pas seulement les exigences de Richelieu que Voltaire devait satisfaire ; il était obligé de donner suite aussi aux demandes du compositeur. À ce sujet, il était très optimiste, nous semble-t-il, avant d'entrer en discussion concrète. Son optimisme se trahit par exemple dans un passage de sa lettre à Richelieu écrite pour le tranquilliser en lui indiquant la date prévue de l'achèvement du travail : « Soyez sûr que tous les divertissements seront faits avant le mois de juillet, qu'il ne faudra pas un mois à Rameau » (D2989)... À travers ces lignes, transparaît son point de vue très partial sur l'entreprise collaborative avec le compositeur ; c'est lui, le grand poète, qui joue un rôle primordial dans ce travail collectif, celui du musicien étant largement minimisé. Lorsque Voltaire fait l'éloge de l'*Armide* dans *Le Siècle de Louis XIV*, rappelons-le, c'est le langage poétique de Quinault qu'il a en tête²⁰. À ses yeux, la primauté de la poésie sur la musique était une évidence ; il lui était inimaginable de composer une pièce à la manière de Da Ponte, dont les livrets permettront à Mozart, dit-on, de composer ce qu'on appelle les opéras Da Ponte²¹.

Quant à Rameau, il n'hésita pas à demander bien des fois au poète d'apporter des modifications aux paroles envoyées par lui, comme s'il ne se souciait point du prestige, de la renommée, de la réputation, bref, du pouvoir symbolique du poète. Après avoir eu l'opportunité d'assister à la séance de lecture de la dernière version, Hénault rapporta le 9 juillet à d'Argenson ce qui s'était passé entre les deux auteurs :

« Il [Voltaire] m'a lu sa pièce [*La Princesse de Navarre*]. J'en ai été très content. Il n'a pas omis aucun de mes conseils, ni aucune de mes corrections. [...] Mais que dites-vous de Rameau, qui est devenu bel-esprit et critique, et qui s'est mis à corriger les vers de Voltaire ?

J'en ai écrit à M. de Richelieu deux fois. Ce fou-là [Rameau] a pour conseil toute la racaille des poètes. Il leur montrera l'ouvrage. L'ouvrage sera mis en pièces, déchiré, critiqué, etc., et il finira

¹⁹ Il s'agit donc d'une méthode de travail autre que celle du Voltaire dramaturge qui consiste « à écrire très vite le premier jet, sous le coup de l'inspiration, à le tester et le retravailler auprès d'amis experts, de comédiens et surtout des premières réactions du public » (Introduction, Voltaire, *Zaïre - Le Fanatisme ou Mahomet le prophète - Nanine ou l'Homme sans préjugé - La Café ou l'Écossaise*, présentation par Jean Goldzink, GF Flammarion, 2004, p. 29).

²⁰ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, OCV, t.13D, p. 22.

²¹ Cf. Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.

par nous donner de mauvaise musique, d'autant plus qu'il ne travaillera pas là dans son genre. » (D2996)

Corriger les vers de Voltaire à sa guise, cela ne signifie pas les mettre au même rang que les vers griffonnés d'un Piron ou d'un Pellegrin, autres librettistes de Rameau ? Il n'est pas difficile d'imaginer ce que cela pourrait entraîner : l'indignation de Voltaire, la montée de la tension entre les deux auteurs. Grâce à l'intervention de Richelieu, la rupture fut évitée, mais Voltaire écrivit dans sa lettre à Hénault datée du 14 septembre à propos de ce « fou » et des multiples corrections et révisions exigées par celui-ci :

« Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me mande que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit, et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des *Incas*. » (D3029)

Le ton se durcit pourtant dans sa lettre envoyée le lendemain à d'Argental, son ami d'enfance, d'un dévouement à toute épreuve : « Pour Rameau, je crois sa tête physiquement tournée, on dit qu'il bat sa femme, et qu'ensuite il se met au lit pour elle » (D3030).

On assiste ainsi à une incroyable querelle entre le plus illustre des poètes des Lumières et « le plus grand musicien de France » après Lully, selon l'expression employée par Voltaire lui-même. S'agit-il d'une divergence esthétique tranchée mais sous-jacente entre les deux hommes dont chacun envisageait à sa façon une réforme radicale de la scène lyrique²² ? Ou s'agit-il d'une confrontation inévitable de deux talents et d'un antagonisme de deux caractères ?

Les exigences excessives de Rameau, fondées soit sur son perfectionnisme soit simplement sur son égoïsme, étaient connues de la plupart de ses librettistes et de ses futurs librettistes, sans excepter Marmontel et Cahusac, dont les livrets sont parfois jugés les plus appropriés à la musique de Rameau. Voltaire lui-même avait déjà répondu aux sollicitations du musicien qui avait réclamé le texte de *Samson* : l'exigence qui révèle le désir mal caché du compositeur de modeler le texte à sa guise et sa croyance en la primauté de la musique, ou plutôt en celle de sa musique sur les vers²³.

À ce propos, la remarque faite par Voltaire sur le divertissement, principal point de désaccord entre les deux artistes, est très intéressante : « ce genre demande un accord aussi grand entre l'auteur et le musicien, une union, une harmonie, aussi parfaite que celle de Francœur

²² Voir l'article déjà cité de Catherine Kintzler.

²³ Catherine Kintzler a parfaitement montré l'enjeu théorique fondamental de « l'affaire de *Samson* » : les relations entre musique et langage. Mais nous ne sommes pas sûrs que le même procédé d'analyse est applicable à l'affaire de *La Princesse de Navarre*.

et de Rebel²⁴ » (D3010). Ni la loi traditionnelle de la soumission de la musique à la poésie, ni la subordination de la poésie à la musique²⁵, donc, au moins en apparence. Réfléchissant sur les rapports des paroles et de la musique – le XVIII^e siècle ne cessait d'aborder cette éternelle question à sa manière –, Voltaire formule ainsi malgré lui (?) l'idéal rêvé de tant de librettistes et de compositeurs. Mais ce ne fut qu'un rêve : le poète et le compositeur illustres choisis par Richelieu n'arrivèrent jamais à s'entendre, et Voltaire commença à regretter d'avoir accepté de collaborer avec le « sauvage ». Déçu de plus en plus du résultat, il poursuivit pourtant sa besogne de courtisan, remplissant passablement un rôle donné jusqu'au jour de la représentation, puisqu'il n'avait pas le choix (comment abandonner une œuvre de commande destinée aux festivités du mariage du Dauphin ?). À compter d'août 1744, Voltaire envoya pas moins de douze versions différentes des divertissements pour satisfaire aux extravagances du musicien²⁶.

Soigneusement calculée pour déployer toute la magnificence digne du pouvoir royal, *La Princesse de Navarre* fut enfin représentée le 23 février 1745 à Versailles²⁷. La famille royale se plaça « en bas », selon la tradition, pour que tous les spectateurs puissent la regarder et la trouver au milieu de la salle. Il est à rappeler que, quoique sensiblement différents de l'époque précédente dans leur nature, les spectacles de la cour restaient encore dans les années 1740 un lieu de représentation politique par excellence. Voltaire était parfaitement conscient de la dimension culturelle et de l'enjeu politique de ce grand événement, comme en témoigne l'avertissement mis en tête de la version imprimée : le roi « a commandé un spectacle qui pût à la fois servir d'amusement à la cour, et d'encouragement aux beaux-arts, dont il sait que la culture contribue à la gloire de son royaume²⁸ ». D'ailleurs, Voltaire accepta à regret qu'on utilise le prologue dénué de musique, écrit dans un style pompeux et totalement suranné, qui commence par un hommage excessif pour les destinataires de la pièce : le roi et la famille royale.

II. Mythe d'un auteur exceptionnel à potentialité créatrice et artistique infinie

C'est « l'arrangement poétique et musical » d'une telle œuvre dont Richelieu chargea Rousseau, « faute de disponibilité de la part des deux auteurs²⁹ », occupés alors à la prépara-

²⁴ Appelés « petits-violons », Francœur et Rebel ont toujours travaillé ensemble comme interprètes, compositeurs, directeurs de l'Opéra.

²⁵ On se rappellera la célèbre expression employée par Mozart dans sa lettre à son père du 13 octobre 1781 : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit fille obéissante de la musique » (citée par Starobinski, *op.cit.*, p. 61).

²⁶ Sylvie Bouissou, *op.cit.*, p. 578.

²⁷ Nous suivons pour ce qui suit Russell Goulbourne, son introduction, *OCV*, t.28A, pp. 109-125.

²⁸ *La Princesse de Navarre*, *OCV*, t.28A, p. 173.

tion du *Temple de la Gloire*. Le travail confié à Rousseau consistait à transformer le livret de plus de 1300 vers en un ballet en un seul acte ainsi qu'à préparer une nouvelle ouverture et un nouveau récitatif en conservant la majeure partie des divertissements de Rameau. Malgré les progrès réalisés récemment dans les études philologiques sur le compositeur, il n'est toujours pas aisé de distinguer la part exacte de Rousseau dans les ajouts proposés, quant à la musique. Pour le texte, seuls 57 vers sont finalement de la plume de Rousseau, les autres étant repris de *La Princesse de Navarre*. Mais comme nous l'avons dit, l'important ici est de nous demander pourquoi Rousseau accorde une importance exceptionnelle à cet épisode sur son travail d'adaptation ainsi qu'au rôle qu'il a joué dans ce projet.

À ce sujet, la version de Rousseau sur le choix fait par Richelieu et le travail dont il le chargea est extrêmement significative : « Ce nouveau sujet demandait plusieurs changements aux divertissements de l'ancien, tant dans les vers que dans la musique. Il s'agissait de trouver quelqu'un qui pût remplir ce *double objet*²⁹ » (nous soulignons). Et toujours selon l'auteur des *Confessions*, Richelieu « pensa » à Rousseau pour ce travail, parce que s'intéressant aux *Muses galantes*, ballet achevé en 1745, et à son auteur, il fit exécuter lui-même l'ouvrage en entier « avec le projet de le faire donner à la Cour s'il en était content », et qu'il apprécia le *double talent* de Rousseau, celui de poète et de compositeur³¹. Nous reviendrons là-dessus un peu plus tard.

Pour examiner cette anecdote, commençons par rappeler que dès le début, elle est construite pour faire ressortir le contraste entre le grand musicien et un de ses « disciples », entre le célèbre poète et « un nouveau venu » (C.336), contraste accentué non seulement dans le livre septième mais aussi dans la première partie des *Confessions* tout entière. En effet, le nom de Voltaire apparaît dès le livre troisième avec le titre d'un de ses poèmes les plus connus, *La Henriade* (1723/1728), dans un passage relatant comment Jean-Jacques, volontairement présenté comme un pur autodidacte, s'accoutumait « à réfléchir sur l'élocution, les constructions élégantes » (C.111). Dans le livre cinquième se trouve un autre passage concernant le poète : il s'agit du passage sur la « liaison » avec un gentilhomme savoyard nommé Conzié, où Jean-Jacques rapporte la discussion qu'il menait souvent avec celui-ci à propos des « deux hommes célèbres », Voltaire et Frédéric II, dont la correspondance « faisait bruit alors », et il y attribue à la lecture des livres du grand poète l'éveil du désir ou l'origine du désir d'écrire :

²⁹ Sylvie Bouissou, *op.cit.*, p. 589.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-95, t.I, désormais C., p. 335. Nous modernisons l'orthographe.

³¹ Rousseau écrit dans l'Avertissement mis en tête de la version imprimée de ses *Muses galantes* : « L'ouvrage a été exécuté plusieurs fois avec assez de succès, savoir en 1745 devant M. le duc de Richelieu qui le destinait pour la Cour, en 1747 sur le théâtre de l'Opéra, et en 1761 devant M. le Prince de Conti. » *Œuvres complètes*, t.II, p. 1051.

« Rien de tout ce qu'écrivait Voltaire ne nous échappait. Le goût que je pris à ces lectures m'inspira le désir d'apprendre à écrire avec élégance, et de tâcher d'imiter le beau coloris de cet auteur, dont j'étais enchanté » (C.214). Il s'agit non seulement de l'origine du désir d'écrire (« avec élégance » certes), mais aussi de l'éveil du désir de se jeter dans le monde du savoir, car Rousseau n'hésite pas à citer également, d'une manière qui nous étonne, *Les Lettres philosophiques*, pour souligner l'impact de la lecture : « ce goût naissant ne s'éteignit plus depuis ce temps-là³² ». En ce qui concerne la musique aussi, quoique Rousseau fasse mention des musiciens qu'il rencontra avant de monter à Paris, il se décrit volontairement comme un autodidacte ; et à une époque où « les opéras de Rameau commençaient à faire du bruit et relevèrent ses ouvrages théoriques », Jean-Jacques acquit, « ébauch[a] », puis « dévor[a] » le livre théorique le plus connu de son maître : « mon *Traité de l'harmonie* » (C.184). Depuis lors, une relation imaginaire maître-disciple s'établit, Rameau étant transformé en véritable maître qu'il appelle « mon Rameau » (C.207). Il va sans dire que les rapports de Rousseau avec ce maître en musique furent un peu plus complexes que ceux avec Voltaire, puisqu'à son « système de musique », ou plus exactement à son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lu le 22 août 1742 à l'Académie des sciences, seul Rameau fit une objection pertinente, toujours selon l'auteur des *Confessions*.

En tous cas, le récit du processus de production des *Fêtes de Ramire* se construit sur le contraste ainsi bien souligné entre les deux prestigieux auteurs et l'ex-écolier en quête de reconnaissance littéraire et sociale. Ce passage constitue donc la véritable scène du premier contact ou de la première confrontation de Jean-Jacques cherchant son identité intellectuelle et auctoriale, avec l'autorité ou les deux autorités présentées sous la forme du Père ou des pères – le père du texte et celui de la musique :

« L'idée des deux hommes supérieurs auxquels on daignait m'associer m'avait élevé le génie, et je puis dire que dans ce travail ingrat et sans gloire, dont le public ne pouvait pas même être informé, je me tins presque toujours à côté de mes modèles. » (C.337)

Dans cette scène du travail d'adaptation, transformée ainsi en scène de la genèse d'une écriture et d'une écriture musicale, Rousseau attribue sans ambiguïté aux deux autorités auctoriales un rôle fondamental, celui d'incitateurs de la création. Ce travail de collaboration, plus fictif, plus fantasmatique que réel, lui permet de s'élever imaginativement au même rang que les « deux hommes supérieurs ». Certes, il n'en reste pas moins que son rôle est celui d'un adaptateur, Rousseau paraît le reconnaître lui-même :

³² *Ibid.* Il est à noter le fait significatif suivant : la citation des deux vers de *La Henriade* qu'insère Rousseau est incorrecte, et les informations sur les rapports de Voltaire et du roi de Prusse ainsi que l'année de la publication des *Lettres philosophiques* sont inexactes.

« Mon travail en musique fut plus long et plus pénible. Outre que j'eus à faire plusieurs morceaux d'appareil, et entre autres l'ouverture, tout le récitatif dont j'étais chargé se trouva d'une difficulté extrême, en ce qu'il fallait lier, souvent en peu de vers et par des modulations très rapides, des symphonies et des chœurs dans des tons fort éloignés ; car, pour que Rameau ne m'accusât pas d'avoir défiguré ses airs, je n'en voulus changer ni transposer aucun. » (C.337-338)

Tout se passe comme s'il assumait un *double* rôle en tant que musicien et librettiste : rôle extrêmement difficile à remplir, mais rôle capital, car il s'agirait de mettre en harmonie musique et paroles, compositeur et poète (en confrontation), en faisant disparaître toute divergence esthétique entre eux et l'antagonisme de deux caractères, ce que Voltaire et Rameau n'étaient jamais arrivés à réaliser ; de plus, il prétend, en même temps, produire une œuvre toute nouvelle en restant totalement fidèle au Père ou aux Pères, le père du texte et celui de la musique.

Ce n'est donc pas par hasard qu'au milieu de cet épisode est insérée la fameuse lettre de Voltaire à Jean-Jacques, « la première des lettres qui devaient figurer dans le recueil de pièces justificatives que Rousseau projetait de joindre à ses *Confessions*³³ ». Cette lettre datée du 15 décembre 1745, écrite pour répondre à la lettre flatteuse demandant l'autorisation de toucher le texte de Voltaire – lettre envoyée d'ailleurs assez tardivement, même après l'achèvement des retouches –, commence par ces lignes significatives :

« Vous réunissez, monsieur, *deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent*. Voilà déjà deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que vous employiez *ces deux talents* à un ouvrage qui n'en est pas trop digne. » (C.335., nous soulignons.)

En détachant totalement les mots de Voltaire du contexte dans lequel ils avaient été écrits, Rousseau lui fait ainsi *témoigner* que le choix fait par Richelieu cherchant « quelqu'un » capable de remplir un « double objet » était tout à fait légitime ; certes, son génie ne s'était pas encore épanoui, mais Rousseau était un auteur exceptionnel avec une potentialité créatrice et artistique infinie, réunissant « ces deux talents ».

On s'apercevra vite que ce passage prépare ou pour ainsi dire anticipe la fameuse anecdote insérée dans le livre huitième qui concerne la genèse, la représentation et le destin du *Devin du village* (1752). Le succès extraordinaire (« les succès brillants » (C.387)) qu'a connu

³³ L'expression est d'Alain Grosrichard, in Rousseau, *Les Confessions, Livres VII à XII*, édition établie et présentée par Alain Grosrichard, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 469. Sur ce point, voir également Jean-François Perrin, « J.-J. Rousseau, la preuve par la lettre. Lire les *Confessions* avec la correspondance », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, t.47, 2007, pp. 407-426.

cet intermède n'est-il pas une preuve incontestable que Rousseau est un auteur exceptionnel réunissant « ces deux talents qui ont toujours été séparés³⁴ » ? Il est à noter que Rousseau y trouve même une des raisons de sa persécution par ses ex-amis intellectuels : ceux-ci pouvaient mener combat pour la gloire et la renommée en publiant des livres comme le faisait Jean-Jacques lui-même, mais aucun d'entre eux ne pouvait espérer acquérir une gloire comme celle de Rousseau en tant que l'auteur d'un « opéra » ; d'où leur jalousie et leur complot, selon Jean-Jacques. S'agit-il d'un des récits fanfarons ou chimériques dont ses *Confessions* sont pleines ? Certes, mais il ne faut pas oublier qu'il revient à plusieurs reprises, parfois implicitement, sur les deux talents qu'il prétend posséder, par exemple, dans un passage concernant les droits d'auteur sur *Les Muses galantes* ; selon Rousseau, après le scandale éclatant causé par la publication de sa *Lettre sur la musique française* (1753), la direction de l'Opéra lui ôta ses « entrées » ; il s'agit pour lui d'une injustice « criante » puisque tous les auteurs avaient ce droit, et que Rousseau, quant à lui, avait « ce droit à double titre » (C.385., nous soulignons).

Comme nous l'avons déjà vu, dans le passage portant sur le processus de production des *Fêtes de Ramire*, Rousseau ne prétend pas disposer de l'ensemble des droits sur cette œuvre d'adaptation ; au contraire, il semble même reconnaître qu'il ne s'agit que d'une besogne subalterne (« ce travail ingrat et sans gloire, dont le public ne pouvait pas même être informé »). D'ailleurs, nous l'avons vu aussi, seuls 57 vers sont de sa plume, et on s'entend généralement pour considérer que, contrairement à ce que dit Rousseau, ce n'est pas son ouverture « à l'italienne et d'un style très nouveau » (C.338) mais celle de Rameau, « précisément déjà conçue sur une structure italienne³⁵ », qui fut exécutée. Pourtant, à propos de la répétition à laquelle il assista, il s'autorise à écrire d'une manière significative : « Des *trois auteurs*, je m'y trouvais seul » (C.337., nous soulignons). Tout se passe donc comme s'il revendiquait sa part de la propriété intellectuelle ou pour ainsi dire sa co-paternité de cette œuvre.

Pour mieux comprendre pourquoi Rousseau insère ainsi ses revendications démesurées, il serait bien utile de prêter attention au récit de la genèse et du destin d'un autre ouvrage, *Les Muses galantes*, étroitement lié aux *Fêtes de Ramire* à tous points de vue. On sait que Rousseau porte un jugement nettement négatif sur ce « ballet » dans sa correspondance, comme en témoigne par exemple la lettre datée du 5 avril 1759 adressée à Lenièps : « Cet opéra est détestable ; il a été fait avant que j'eusse aucune véritable idée de la musique ; en un mot, c'est de la musique française³⁶ ». Cependant, dans ses *Confessions*, Rousseau accorde une importance particulière à cet opéra « détestable », tout comme il le fait à propos de son

³⁴ Dans le passage sur la composition du *Devin du village* aussi, Rousseau insère discrètement des réflexions sur les rapports des paroles et de la musique qu'il tire de sa *Lettre sur la musique française* : « je fis quelques manières de vers très à la hâte, et j'y adaptai des chants qui me vinrent en les faisant » (C.374-375).

³⁵ Sylvie Bouissou, *op.cit.*, p. 591. Sur le dépouillement des archives concernant le mariage du dauphin, elle conclut : Rousseau « reçut une gratification de 792 livres pour son travail » (*ibid.*).

œuvre d'adaptation. Il explique en détail comment lui est venu le projet de « faire à [lui] seul un opéra, paroles et musique » (C.294), projet déjà amorcé avant son départ pour Venise. Et il revendique avec insistance la paternité de cette œuvre (« mon opéra tout entier fut fait, paroles et musique »), avouant pourtant qu'il avait proposé à Philidor de se charger de faire « quelques accompagnements et remplissages », « en lui donnant part au bénéfice » (C.333) : proposition acceptée d'abord, mais abandonnée aussitôt, selon Rousseau³⁷. On voit qu'à la différence du récit fabuleux des célèbres *Quatre lettres à Malesherbes* où une signification spécifique est donnée à l'illumination à Vincennes et à son *Discours sur les sciences et les arts* – le premier fruit de ses réflexions philosophiques, le récit des *Confessions* présente *Les Muses galantes* comme la première œuvre de Jean-Jacques, qui n'était alors qu'un simple candidat au statut d'auteur, mais à la potentialité créatrice et intellectuelle infinie³⁸.

C'est Rameau qui causa la mort symbolique de cette première œuvre de Rousseau en brisant le rêve de reconnaissance littéraire et sociale que poursuivait alors celui-ci. La scène se passe dans la célèbre maison de La Poplinière, fréquentée par l'élite intellectuelle ou artistique, allégorie de la microsociété culturelle parisienne. Dans l'anecdote en question, décrit comme un véritable despote exerçant une autorité arbitraire et absolue, le musicien joue le rôle d'un mâle dominant caractérisé par une violence énigmatique et un pouvoir oppressif. Après avoir détaillé ses comportements impitoyables à l'égard de celui qui se présente comme « un de ses disciples » lors de l'exécution (« il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde »), Rousseau note le jugement implacable finalement prononcé par son « maître » : selon Rameau, l'auteur des *Muses Galantes* n'est qu'« un petit pillard sans talent et sans goût » (C.334). Comme on le sait, Rousseau ne cessait de se défendre contre les accusations et les rumeurs selon lesquelles il ne savait pas la musique, et de revendiquer la paternité de ses ouvrages musicaux mise en doute depuis longtemps : le sujet revient comme

³⁶ *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, édition critique établie et annotée par R.A. Leigh, 52 vol., Institut et Musée Voltaire, 1965-98, désormais CC, t.IV, p. 57.

³⁷ On trouve une version légèrement différente dans sa correspondance : « Il [Philidor] donna à cet ouvrage une seule séance de deux heures durant laquelle il fit l'accompagnement d'un petit air et le remplissage d'un chœur » (CC, t.IV, p. 57).

³⁸ Dans sa lettre à Lenièps déjà citée, Rousseau précise : « Mais enfin, tel qu'il [cet opéra] est, il est à moi, c'est mon travail de trois mois » (*ibid.*). On notera que dans la deuxième partie de ses *Confessions*, Rousseau consacre beaucoup de pages à ses œuvres théâtrales ou musicales telles que *L'Engagement téméraire*, et ajoute même, sur le manuscrit de Genève, une note concernant *Les Prisonniers de guerre*, tandis qu'il se montre réticent à commenter sa contribution pour l'*Encyclopédie* et la plupart des fruits du travail collectif. Quant aux *Institutions chimiques* dont l'importance est soulignée par certains rousseauistes (cf. Bruno Bernardi, *La fabrique des concepts : recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*, Paris, Champion, 2006), il est loin d'en revendiquer la paternité : « nous [Rousseau et Francueil] nous mêmes à barbouiller du papier tant bien que mal sur cette science dont nous possédions à peine les éléments » (C.342).

SUR LES « AUTEURS » DES FÊTES DE RAMIRE

un refrain dans les *Confessions* et occupera une place primordiale dans les *Dialogues* comme si Rousseau poursuivait l'échange polémique implicite avec Rameau qui l'avait publiquement accusé de plagiat dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755). En tout cas, dans cette scène cruciale des *Confessions*, c'est Rameau qui met en cause de façon définitive la paternité de la première œuvre de celui auquel il aurait dû manifester plutôt, selon Rousseau, un amour paternel pour l'aider à accéder au statut d'auteur.

Alors, qui joue un rôle salvateur, et qui prononce un jugement équitable, c'est-à-dire, favorable à Jean-Jacques dans le récit des *Confessions* ? Évidemment, c'est Richelieu à qui Rousseau fait jouer ce rôle capital. En entendant parler de cet opéra (*Les Muses galantes*), le premier Gentilhomme de la Chambre décide de faire jouer l'ouvrage de Rousseau en entier :

« Il fut exécuté à grand chœur et en grand orchestre, aux frais du roi, chez M. de Bonneval, intendant des Menus. Francœur dirigeait l'exécution. L'effet en fut surprenant. M. le duc ne cessait de s'écrier et d'applaudir, et à la fin d'un chœur, dans l'acte de Tasse, il se leva, vint à moi, et me serrant la main : « Monsieur Rousseau, me dit-il, voilà de l'harmonie qui transporte. Je n'ai jamais rien entendu de plus beau : je veux faire donner cet ouvrage à Versailles. » » (C.334)

Le lendemain de l'exécution, M^{me} La Poplinière, « la prôneuse en titre » (C.338) de Rameau, « affecta de rabaisser » (C.334) la pièce de Rousseau, tandis que Richelieu confirma son jugement favorable en ajoutant que le seul acte de Tasse « ne peut pas passer à la cour³⁹ ». Dans le récit des *Confessions*, cet épisode s'enchaîne étroitement avec celui portant sur le projet et le destin des *Fêtes de Ramire*, et c'est encore et toujours Richelieu qui se présente comme le défenseur équitable de l'« adaptateur ». À propos du premier monologue de la pièce, Rousseau écrit :

« Les paroles du premier monologue étaient très lugubres. [...] Il avait bien fallu faire une musique assortissante. Ce fut pourtant là-dessus que M^{me} de La Poplinière fonda sa censure, en m'accusant, avec beaucoup d'aigreur, d'avoir fait une musique d'enterrement. M. de Richelieu commença judicieusement par s'informer de qui étaient les vers de ce monologue. Je lui présentai le manuscrit qu'il m'avait envoyé, et qui faisait foi qu'ils étaient de Voltaire. « En ce cas, dit-il, c'est Voltaire seul qui a tort. » Durant la répétition, tout ce qui était de moi fut successivement improuvé par M^{me} de La Poplinière, et justifié par M. de Richelieu. » (C.337)

Fortement lié à l'épisode précédent et à celui concernant le succès du *Devin du village*, ce long passage sur la genèse des *Fêtes de Ramire* fait ainsi surgir le mythe dont Rousseau a besoin pour assurer une diffusion posthume de son image de soi et comme auteur excep-

³⁹ Il n'était pas bienséant de faire une princesse d'Este amoureuse d'un roturier.

tionnel. Certes, comme nous l'avons vu, cet épisode a pour objet premier de se défendre contre les accusations sournoises selon lesquelles il ne savait pas la musique, et de revendiquer la paternité de ses ouvrages musicaux mise en doute encore lors de la rédaction de ses *Confessions*. Mais il vise un autre but, qui est de prouver que, réunissant les « deux talents », s'il avait voulu, Rousseau aurait pu composer, à lui seul, des opéras qu'on pouvait donner à la cour. Huit ans avant l'immense succès qu'a connu *Le Devin du village*, Richelieu présenté comme un juge équitable, n'avait-il pas apprécié *Les Muses galantes* comme dignes de les représenter à Versailles ? Le talent de Rousseau ne s'arrête pas là ; il est capable de transformer parfaitement en une œuvre toute nouvelle (*Les Fêtes de Ramire*) une œuvre de pure commande (*La Princesse de Navarre*), à la place de ses deux maîtres, ou mieux encore qu'eux, en répondant fidèlement aux exigences de Richelieu, « ordonnateur de la fête ». À ce sujet, Rousseau insère un récit invraisemblable, extravagant et presque délirant concernant une proposition de Rameau : celui-ci « qui fut chargé des changements indiqués par M^{me} de La Poplinière, m'envoya demander l'ouverture de mon grand opéra [*Les Muses galantes*] pour la substituer à celle que je venais de faire » (C.337-338)... Tout cela signifie que Jean-Jacques aurait pu assurer, s'il avait voulu, « les œuvres de commande destinées à la célébration d'événements extraordinaires » de la cour, comme l'avait fait son maître en musique et qu'il aurait pu remplir la besogne de courtisan, comme l'avait fait justement le grand poète. Ayant toutes les qualités requises pour être courtisan, Rousseau n'a pourtant pas choisi ce chemin et a pris une autre voie pour acquérir un capital symbolique spécifique dans le champ culturel, c'est tout le propos des *Confessions*. D'ailleurs, dans l'épisode du triomphe du *Devin du Village* auquel nous nous sommes référé, c'est après avoir détaillé la réussite de cet intermède, prouvée par l'approbation et l'applaudissement unanimes de la cour et de la haute société, que Rousseau insère un récit fabuleux de sa prise de position originale par rapport à la cour. Comme si la distance symbolique par rapport à la cour ou la prise de position difficile mais assumée par rapport au pouvoir tout court était une des conditions nécessaires pour accéder au champ culturel invisible de ce qu'on appelle les Lumières ; comme si tous les intellectuels des Lumières dignes de ce nom étaient destinés à vivre en quelque sorte l'expérience tragique de la conscience : la quête d'un lieu où s'assurer une écriture, une pratique littéraire légitimes et une authentique prise de position éthique. C'est ce que raconte également Voltaire d'une manière tout-à-fait différente de celle de Rousseau : même en pleine période de sa besogne de courtisan, il sait se regarder avec sang froid et avec une ironie qui lui est familière et qu'on admire : « Je me sens un peu honteux à mon âge de quitter ma philosophie et ma solitude pour être baladin des rois » (D3015).

Shojiro KUWASE
Faculté des Lettres, Université Rikkyo
skuwase@rikkyo.ac.jp