

10

Étés 2006

A propos de... Notes contre notes

Le présent article est dû à la plume de M. François Jacob, conservateur de l'Institut. Il fait suite à une conférence prononcée voici une dizaine d'années dans le cadre du séminaire de M. Tanguy L'Aminot sur les « antirousseauismes » : un volume sur ce sujet est prévu dans les prochains mois.

S'il est un domaine qui a donné naissance au plus virulent des antirousseauismes, c'est bien le domaine musical. Rousseau, d'ailleurs, est-il véritablement compositeur ? On en doute encore. Accusé tour à tour d'incompétence ou de plagiat, relégué dans la foule de ces musiciens de second ordre voués à l'Opéra comique, le Citoyen de Genève fait toujours l'objet d'interrogations, voire d'interpellations véhémentes. Il demeure, deux siècles et demi après le passage des Bouffons, au centre d'une querelle permanente.

Ses contradicteurs, dont les plus célèbres, outre Rameau, ont pour nom Caux de Cappeval, Chabanon ou Chastellux, n'ont certes pas pour ambition de réfuter la totalité d'un système dont chacun s'accorde à penser qu'il dépasse, et de loin, le seul domaine artistique : ils semblent au contraire vouloir procéder par d'infinis morcellements. Incapables de rivaliser en théorie avec l'auteur de *l'Essai sur l'origine des langues*, ils le dépouillent peu à peu de toute prétention musicale et le rejettent, avec sa notation chiffrée, son *Devin* et sa bile, dans le coin -à leur goût trop bruyant- des seuls philosophes.

Trois accusations semblent d'ailleurs marquer, pour ne pas dire rythmer, toute la vie de Rousseau. La première est celle de *l'imposture*, et couvre les premiers essais du musicien : le temps fort en reste la réception du jeune compositeur chez La Pouplinière, en 1745. La seconde est celle de *l'indécence* : indécence des propos tenus par « un petit homme sans talents décidés¹ » et qui s'oppose non seulement à

¹ [Louis TRAVENOL], *Arrêt du Conseil d'Etat d'Apollon, rendu en faveur de l'Orchestre de l'Opéra, contre le nommé Jean-Jacques Rousseau, copiste de musique, auteur du Devin du village et de l'Ecrit intitulé Lettre d'un symphoniste...*, Sur le Mont Parnasse, De l'Imprimerie Divine, 1753, p.8, note 3. La plupart des textes publiés lors de la Querelle des Bouffons ont été reproduits par Denise Launay dans *La Querelle des Bouffons*, rééd. Minkoff, Genève, 1973, 2 tomes. Nous gardons la pagination des textes d'origine, qui figurent en *reprint*.

Rameau, mais à la nation tout entière, ainsi qu'à sa musique. La troisième est enfin celle de *l'inconséquence* d'un homme dont on comprend mal qu'il apprécie tant les partitions de Gluck, vingt ans seulement après avoir si âprement défendu les miaulements² ultramontains.

Dans une lettre du 29 juin 1732, le jeune Jean-Jacques, arrivé à Besançon, fait part à madame de Warens, non sans enthousiasme, de sa rencontre avec l'abbé Blanchard. Il est vrai que les projets d'avenir de l'abbé s'accompagnent de promesses de service qui ne laissent pas indifférent le jeune néophyte :

« Il m'a dit qu'il partirait dans un mois pour Paris, où il va remplir le quartier de M. Campra, qui est malade, et comme il est fort âgé, M. Blanchard se flatte de lui succéder en la charge d'Intendant premier Maître de Quartier de la Musique de Chambre du Roi, et Conseiller de S.M. en ses Conseils ; il m'a donné sa parole d'honneur, qu'au cas que ce projet lui réussisse, il me procurera un appointment dans la Chapelle, ou dans la Chambre du Roi, au bout du terme de deux ans le plus tard; ce sont là des postes brillants et lucratifs, qu'on ne peut assez ménager : aussi l'ai-je très fort remercié, avec assurance que je n'épargnerai rien pour m'avancer de plus en plus dans la composition, pour laquelle il m'a trouvé un talent merveilleux.³ »

« Appointment », « postes brillants et lucratifs » : le goût de la musique et la sincérité dont se prévaudra, vingt ans plus tard, le pourfendeur de la musique française, le cèdent en tout point au désir de faire carrière. Le brio de l'exécution soutend et soutient la magie d'une composition appelée à charmer, dans l'esprit du jeune concertant, tout ou partie de la Cour. Première imposture, si l'on veut, puisque c'est bien à Besançon qu'il commence à « faire le petit Venture⁴ » et qu'il ne s'agit que de se pousser dans le monde, de parvenir, par la musique, à une vaine notoriété. Si Jean-Jacques veut avancer, l'état de musicien n'est d'ailleurs pas le meilleur moyen : Madame de Warens le lui rappelle avec force, en un refrain que vient fixer, trente ans après l'événement, le texte des *Confessions* :

« Quitter un poste honnête et d'un revenu fixe pour courir après des écoliers incertains était un parti trop peu sensé pour plaire à Maman. Même en supposant mes progrès futurs aussi grands que je me les figurais, c'était borner bien modestement mon ambition que de me réduire pour la vie à l'état de Musicien. Elle qui ne formait que des projets magnifiques (...) me voyait avec peine occupé sérieusement d'un talent qu'elle trouvait si frivole, et me répétait souvent ce proverbe de province, un peu moins juste à Paris, que *qui bien chante et bien danse fait un métier qui peu avance*⁵. »

² La musique italienne est, dès la première heure, assimilée à un miaulement discordant. C'est ainsi que le père Castel parle de « miaulis diapasonné » (*Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique, à l'occasion de la lettre de M. R*** sur la musique française, à Londres, 1754*).

³ *Correspondance complète*, éd. R.A. Leigh, n°6, 29 juin 1732.

⁴ *Confessions*, livre quatrième, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.147.

⁵ *Ibid.*, livre cinquième, p. 187.

C'est à Lausanne, on le sait, que l'imposture prend fin. L'intervention du symphoniste Lutold, à la fois « bon homme⁶ » (il recueille l'entière confession du malheureux compositeur) et parjure (« Dès le même soir tout Lausanne sut qui j'étais⁷ ») clôt cette période de doutes, de subterfuges, voire de substitutions d'identité. Les sentiments du jeune homme s'éclaircissent dès lors que s'éloigne le rêve de sa possible élévation. Le narrateur des *Confessions* signale ainsi, à l'issue de l'épisode lausannois, qu'il désire retrouver madame de Warens « ...non seulement pour le besoin de [sa] subsistance, mais bien plus pour le besoin de [son] coeur⁸. »

Les circonstances de l'échec de Rousseau chez les La Pouplinière sont bien connues, tant par le récit du septième livre des *Confessions* que par les propres conclusions de Rameau, telles qu'elles apparaissent dans ses *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Or, si la réception de 1745 rend pour la première fois explicite la dénonciation, récurrente par la suite, de plagiat, elle offre du même coup au musicien en devenir une identité véritable. Vaussore de Villeneuve n'était, on le sait, que le pâle fantôme de son frère aventurier : l'auteur des *Muses galantes* sera, quant à lui, l'adversaire désigné d'un système dont la faille est de s'incarner en un seul homme. Faille, et bientôt faillite. Mais nous n'en sommes pas encore là. Rousseau, en 1745, est accusé, et non accusateur.

Selon le chef d'orchestre suisse Samuel Baud-Bovy, la présentation des *Muses galantes* chez les La Pouplinière a précisément coïncidé, dans l'esprit de Rameau, avec la prescience d'un danger : « Il faut être bien ignorant des engouements qui peuvent fausser l'échelle des valeurs dans un milieu d'amateurs mondains qui ne doivent leur influence qu'à leur position sociale, pour ne pas concevoir que (...) Rameau ait pu craindre de se voir supplanté dans les faveurs des La Pouplinière par ce jeune musicien, au regard si vif, auquel un jésuite mathématicien et esthète, le Père Castel, avait conseillé de voir s'il ne réussirait pas mieux du côté des femmes que de celui des musiciens⁹... »

Rousseau, ainsi nié une première fois en sa qualité de musicien, voit, le 22 décembre de la même année, son nom effacé du programme des *Fêtes de Ramire*, auxquelles il avait pourtant collaboré¹⁰. Nom qui reparaitra, trois ans plus tard, en 1748, lorsqu'on lui demande, après le refus de Rameau, de participer à l'*Encyclopédie*. Il s'agit, cette fois, non plus de se produire, mais de produire, en deçà même du travail de composition, les linéaments d'une théorie qu'on retrouve aujourd'hui, en fragments épars, dans le *Dictionnaire de musique* et l'*Essai sur l'origine des langues*.

Commence alors le temps de l'*indécence* : le terme est emprunté à Robinot qui se demande, dans sa *Lettre d'un Parisien...* si Rousseau n'a pas voulu « ...copier

⁶ *Ibid.*, livre quatrième, p. 149.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ Samuel BAUD-BOVY, « Rousseau musicien (II) », *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, à La Baconnière, Neuchâtel, 1988, p. 39.

¹⁰ C'est à cette occasion, on s'en souvient, qu'il écrit à Voltaire pour la première fois.

l'indécence des anciens bourgeois de Rome.¹¹ » Que Jean-Jacques ait songé à rédiger ses premiers articles peu avant le troisième passage des Bouffons en France ne serait qu'anecdotique s'il n'y avait là conjonction d'une interrogation de fond (les rapports étroits de la musique et de la langue) et d'une particularité formelle (la violence des débats). Par ailleurs, de même qu'au temps de l'imposture le petit monde des La Pouplinière -et, au-delà, l'univers mondain décrit par Samuel Baud-Bovy- gravitait autour de Rameau, c'est désormais autour du seul genevois, ou plutôt contre lui, qu'on fait flèche de tout bois.

On lui reproche d'abord son éclectisme. Comment un vulgaire copiste de musique pourrait-il s'improviser compositeur ? Comment pourrait-il, au même moment, écrire une *Lettre sur la musique française* dont la violence, la plupart des observateurs le notent, n'a d'égale que l'ineptie ? Caveirac associe ainsi le copiste, dont on ne fait que rire, au plagiaire, que d'aucuns dénoncent. La formule, enveloppée dans une ample consécutive, reste pourtant quelque peu ambiguë : « il s'enferma dans un cinquième étage, où il s'exerçait à copier de la musique. Il en possède le talent à un degré si éminent, que l'on peut dire pour plus d'une raison qu'il est excellent copiste¹²... »

Elle devient nettement plus claire quelques lignes plus loin. Un chiasme achève en effet de lever les derniers doutes, et le remplacement du terme « copiste » par ses variantes isolexicales confère à la copie un sens à la fois plus restrictif et plus agressif : « Il faut convenir qu'à force de copier les grands modèles, il s'est rendu un original sans copie.¹³ »

Rousseau se défendra, dans les *Dialogues*, de ce type d'accusation. Loin de se disperser en préférant à une activité unique une somme d'occupations diverses, fussent-elles centrées sur le même objet, le musicien acquiert par cette multiplicité d'intérêts l'expérience qui garantit le sérieux de ses observations et leur offre du même coup une plus grande cohérence : « Il passa une grande partie de sa vie parmi les artistes et les amateurs, tantôt composant de la musique dans tous les genres en diverses occasions, tantôt écrivant sur cet art, proposant des vues nouvelles, donnant des leçons de composition, constatant par des épreuves l'avantage des méthodes qu'il proposait, et toujours se montrant instruit dans toutes les parties de l'art plus que la plupart de ses contemporains, dont plusieurs étaient à la vérité plus versés que lui dans quelque partie, mais dont aucun n'en avait si bien saisi l'ensemble et suivi la liaison.¹⁴ »

C'est à Chabanon que reviendra cependant le dernier mot. Si la grande diversité de vue et d'idées imposée au musicien par Rousseau peut se concevoir sur le strict plan théorique, elle est en revanche inaccessible à l'artiste, qu'il s'agisse du simple exécutant, d'abord astreint aux contraintes rigoureuses de son art, ou du compositeur. C'est sur l'étude de la langue que Chabanon appuie sa démonstration : « M. Rousseau

¹¹ ROBINOT, *Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau*, chez Philanthrope, à l'Humanité, 1754, p. 13.

¹² Abbé Jean Novi de CAVEIRAC, *Lettre d'un visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, à Septimaniopolis, 1754, p.7.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Dialogues*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 677.

recommande à l'artiste musicien d'étudier l'accent grammatical, l'accent oratoire ou passionné, l'accent dialectique, et d'y joindre ensuite l'accent musical. Je crains bien que l'artiste qui se dévouerait à ces études préliminaires, n'eût pas le temps d'arriver jusqu'à celle de son art. Quel est le musicien qui s'est rendu grammairien, orateur, acteur tragique et comique, avant d'adapter ses chants à des paroles?¹⁵ »

Disparition de toute allusion perfide à un possible plagiat, décentrage du discours, où le personnage de Rousseau n'est plus que le défenseur d'une idée particulière, affinement du propos et modalisation plus sensible de la critique : les trente ans qui séparent la période de la Querelle de la publication de l'ouvrage de Chabanon ont évidemment dissipé, malgré la flambée gluckiste, les épaisses fumées de la discorde.

Celle-ci tendait d'ailleurs, dès 1753, à s'embourber dans une argumentation *ad hominem* des plus acerbes. Il suffit, pour s'en convaincre, de noter l'ardeur avec laquelle bon nombre de commentateurs s'attardent sur la nationalité de Rousseau. Certes, l'isolement ainsi réalisé met doublement en valeur le citoyen de Genève. C'est ce que comprend peut-être Pierre de Morand lorsqu'il rapporte, dans sa *Justification de la musique française...* le mot d'un « Bel Esprit » selon lequel « ...on ne tue pas les insectes à coups de canon. »¹⁶

Yzo, anagramme et pseudonyme du comte Ozy, ouvre néanmoins sa *Lettre...* par une attaque des plus sévères, mais où la fulmination, voire la rage, dissimulent assez mal la vanité des arguments. L'intérêt d'un tel écrit réside moins dans le débat qu'il vivifie que dans l'acidité du ton qu'il impose, dès le départ. Le retour obsessionnel du pronom « nous » y crée, d'abord implicitement, un sentiment d'appartenance nationale, un front commun, si l'on veut, où puissent se reconnaître les gens pourvus d'une même qualité (le goût) et décidés, ou destinés, à pourfendre l'étranger : « Un citoyen d'une République voisine, aussi zélé pour nous que s'il fût né sous le même gouvernement, nous tire d'une erreur, où sans lui nous aurions peut-être été plongés toujours : il nous apprend que nous avons cru trouver du chant où il n'y avait que des cris, et que nous avons réellement bâillé d'ennui, tandis que nous pensions être transportés d'admiration.¹⁷ »

On voit aisément se profiler, sous l'appréciation esthétique, la perception, moins de quarante ans avant la révolution, d'un réel danger politique. Rousseau, à son corps défendant, en est le catalyseur: la république de Genève, aussi éloignée des principes du Royaume qu'elle est géographiquement proche de lui, ne peut qu'éveiller les soupçons. Que l'un de ses représentants remette en question l'un des domaines où se forge, de manière privilégiée, avant de se figer, l'image-même de la France, et l'on assiste -c'est le cas en 1753- à toutes sortes de débordements. Travenol, dans une accumulation de groupes possessifs, radicalise d'ailleurs le front unitaire dessiné par le comte Ozy : « comment ose-t-il débiter publiquement de pareilles singularités, et

¹⁵ Michel Paul Guy de CHABANON, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les paroles, la langue, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, p. 75.

¹⁶ Pierre de MORAND, *Justification de la musique française, contre la Querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, La Haye [en fait Paris], 1754, p. 1.

¹⁷ YZO [Comte OZY], *Lettre sur celle de M. Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, Paris, 1754, p. 5.

s'associer à notre Nation pour l'insulter? Il dit pourtant *notre Nation, notre Musique, notre Langue*. Depuis quand se croit-il naturalisé parmi nous, et à quel titre aurait-il mérité de l'être?¹⁸ »

Grimm n'est évidemment guère mieux traité que son allié du moment. Pierre de Morand les unit tous deux pour, à la faveur d'un tour paronomastique, les exclure à la fois des débats et du pays. La menace est cette fois religieuse, et l'ombre de quelque bûcher risque fort d'obscurcir, si l'on en croit l'auteur de la *Justification de la musique française...*, certain rêve germanique : « mais à présent que la prédication suit la prédiction, et que Jean-Jacques se déclare le ministre de ce nouvel Evangile: je sors de ma retraite pour lui rappeler que depuis la révocation de l'Edit de Nantes, les Prédicants de son pays sont mal reçus en France.¹⁹ » La formule adoptée dès 1752 par Jean-Baptiste Jourdan, dans son *Correcteur des Bouffons...*, pourrait, à elle seule, résumer toute cette partie de la Querelle : « Quoiqu'il en soit, Messieurs les Allemands et Messieurs les Suisses, vous ne parviendrez point à nous dépouiller de notre Musique vocale, que nous aimons parce que c'est la nôtre, et qu'une autre Musique ne ferait que grimacer sur nos paroles.²⁰ »

La *Lettre sur la musique française* est donc doublement inopportune : d'abord, elle vient déranger l'ordre d'une nation dont on pouvait penser qu'elle serait ménagée, au nom de la simple reconnaissance, par le Citoyen de Genève ; mais elle tranche surtout par son ton agressif et pamphlétaire, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Cazotte, par son *indécence* : « Il y a dans tout l'ouvrage que vient de donner M. Rousseau du style, de la méthode, et des choses pensées. Il y en a de vraies, qui avaient été aperçues par les gens instruits : mais le tout est déshonoré par un ton cynique, par des dérisions fausses, outrées, et indécentes.²¹ »

La violence de la *Lettre sur la musique française* et la passion manifestée par son auteur pour la musique italienne auraient pour seule origine, si l'on en croit l'abbé Laugier, « l'amour de la singularité²² ». Il s'agirait de rechercher, voire de revendiquer un certain isolement, de se placer, fût-ce pour une mauvaise cause, en pleine lumière. Hypothèse qui viendrait mettre un point final à la quête d'un succès magnifié, quelque vingt ans plus tôt, par le jeune protégé de madame de Warens. Mais hypothèse qui laisserait dans l'ombre le seul être auquel Rousseau se soit réellement opposé.

Opposé, ou plutôt imposé: l'ardeur du philosophe genevois, lors de la Querelle des Bouffons, n'a d'égale en effet que la déception du jeune musicien chez les La Pouplinière, quelques années plus tôt. Les *Muses galantes*, évidemment très proches, dans le temps et le titre, des *Indes galantes* de 1735, n'avaient pas permis au jeune

¹⁸ Louis TRAVENOL, *op.cit.*, p. 12, note 5.

¹⁹ Pierre de MORAND, *op.cit.*, p. 23.

²⁰ Jean-Baptiste JOURDAN, *le Correcteur des Bouffons à l'Ecolier de Prague*, Paris, 1752, p. 18.

²¹ Jacques CAZOTTE, *Observations sur la lettre de J.J. Rousseau au sujet de la musique française*, 1753, p. 4.

²² [Abbé Marc-Antoine LAUGIER], *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, Paris, 1754, p.19.

compositeur d'être apprécié de Rameau, destinataire réel de son oeuvre. Est-il dès lors interdit de penser que la *Lettre sur la musique française* n'est qu'une réponse ordonnée au *Traité de l'harmonie* de 1722 ? Rousseau n'a-t-il pas d'ailleurs commencé, dès 1749, dans les premiers articles destinés à l'*Encyclopédie*, à réfuter l'auteur de *Dardanus* ? Tous les écrits, tous les libelles, toutes les manoeuvres qui mènent à la sédition de 1753 (date de publication de la *Lettre d'un symphoniste*) ne sont, en fait, qu'une tentative de séduction. L'idée, très explicitement formulée par, entre autres, Samuel Baud-Bovy, n'est pas nouvelle. Il avait d'ailleurs fallu peu de temps à quelques-uns des contemporains de Rousseau pour analyser chez lui ce que Bachaumont définit, il est vrai à propos d'*Emile*, comme un art du paradoxe : « On lui reproche de soutenir des paradoxes ; c'est en partie à l'art séduisant qu'il y emploie, qu'il doit peut-être sa grande célébrité ; il ne s'est fait connaître avec distinction que depuis qu'il a pris cette voie.²³ »

Tout autre est l'explication donnée, en 1773, par Chastellux. C'est dans une des notes liminaires de sa traduction de l'*Essai sur l'Opéra* d'Algarotti qu'il s'étonne de la disparité de goût du comte italien et du philosophe genevois. La musique française, selon ce dernier, ne serait plus réservée, vingt ans après le passage des Bouffons, qu'aux « imbéciles²⁴ » et aux « esprits lourds et gothiques²⁵ » -musique que Jean-Jacques avait pourtant prisée, avant de connaître l'italienne. Chastellux peut alors conclure : non seulement Rousseau ne se distingue pas de ses semblables, mais il est tout au contraire mêlé à la foule, et même à la foule d'un soir, une foule d'ignorants, bien sûr, très peu apte à masquer sa honte : « M. Rousseau, étranger dans l'Italie, malgré le long séjour qu'il y a fait, a très bien pu se laisser entraîner par l'enthousiasme du Vulgaire, qui dans ce pays comme partout ailleurs, trouve admirable ce qu'on fait chez soi ; d'ailleurs, il avoue lui-même qu'il avait été passionné pour la musique française jusqu'au moment où il entendit l'italienne. Or, il est assez ordinaire que lorsqu'on vient à changer d'opinion, la honte et le dépit qu'on éprouve d'avoir embrassé chaudement une erreur, inspire des transports encore plus violents de zèle et d'enthousiasme pour la vérité qu'on croit avoir découverte ; et tel est le cas où se trouve M. Rousseau, qui critique avec tant d'aigreur la Musique et la Poésie françaises, et qui les voit toutes deux si parfaites chez les Italiens²⁶. »

Il est possible de dater de cette traduction de Chastellux l'entrée dans l'ère de l'*inconséquence*. Inconséquence parce que l'intérêt manifesté par Rousseau à l'égard des partitions de Gluck semble aller à l'encontre de son goût immodéré pour l'Italie. Inconséquence aussi parce que cette décennie voit remettre en question la légitimité musicale du *Devin du village* (on s'interroge ainsi, en 1777, dans les colonnes du *Journal de Paris*, sur la nature exacte de l'oeuvre) et sa place dans le parcours esthétique et artistique du Citoyen de Genève.

²³ BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, 22 mai 1762.

²⁴ Comte ALGAROTTI, *Essai sur l'Opéra*, traduit de l'italien par Chastellux, Paris, 1773, Préface, p. VII.

²⁵ *Ibid.*, p. VIII.

²⁶ *Ibid.*, p. 182, note 12.

Certes, cette affaire du *Devin* est de loin antérieure à l'arrivée de Gluck à Paris ou à la naissance du journal de Corancez. Les critiques, dès la première parisienne du 1er mars 1753, mettent en relief sinon l'inconséquence de Rousseau, du moins la « singularité » qui consiste chez lui, malgré ses fulminations, à vouloir écrire un opéra français. C'est ainsi qu'un certain « chevalier d'Oginville » (en qui Barbier croit reconnaître René de Bonneval) publie, dès 1753, une brochure de dix-neuf pages, violente à souhait, et qui pose, sous forme d'interrogations persistantes, le problème du *Devin* : « Plus on réfléchit sur le caractère du sieur Rousseau, plus on est surpris de sa singularité. Il trouve notre musique maussade. Il décide qu'il est impossible d'en faire de bonne dans notre langue. Il entreprend une Pastorale, il fait musique et paroles. On l'applaudit, sa Musique est-elle bonne ? A-t-il fait l'impossible ? Aura-t-il fait le médecin malgré lui ?²⁷ »

Pellegrin, dans sa *Dissertation sur la musique française et italienne*, ne dit pas autre chose. Après avoir remarqué que « le sieur Rousseau...s'est démenti, dans son *Devin du village*, pour y avoir suivi dans la grande partie le goût français²⁸ », il conclut, sur « l'ingénieux mais paradoxique²⁹ » genevois, d'une formule définitive : « il pratique le contraire de ce qu'il conseille. *Aliter scribit aliter sensit*.³⁰ »

Assertion évidemment erronée, si l'on considère que Rousseau, dans le *Devin*, a voulu appliquer le principe de l'unité de mélodie, clef de voûte de toute sa théorie musicale. Mais affirmation non dénuée d'intérêt, en ce qu'elle pose -ou relance- l'éternel problème de la vertu musicale de telle ou telle langue. Comment oublier que Rousseau, dans une lettre datée du 8 avril 1771, après avoir remercié Burney de son envoi d'une *Passion* de Jommelli, se montre peu enthousiaste quant à l'adaptation anglaise du *Devin*, « ...impossible à traduire avec succès dans une autre langue.³¹ »

De nombreux observateurs n'ont garde d'oublier, à la même période, la présence de Rousseau, à la fois répétée et remarquée, aux opéras de Gluck. Depuis les deux premières représentations d'*Iphigénie en Aulide*, en avril 1774, jusqu'à la première d'*Alceste* en français, le 23 avril 1776, Jean-Jacques est un spectateur des plus assidus. L'animosité passée du citoyen de Genève semble s'être évanouie, et « l'humeur » de ses anciens adversaires disparaît à son tour. François de Chambrier se fait l'écho de cette harmonie retrouvée : « [J.-J.]...est tout Gluck, vous le verriez dans un enthousiasme tonnante lorsqu'il parle de sa musique, aussi ne manque-t-il pas une représentation de l'opéra depuis que Gluck est sur le tapis, car on a rendu à J.-J. ses

²⁷ [René de BONNEVAL], *Apologie de la musique et des musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées, et non fondées du sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*, par le chevalier d'Oginville, 1754, pp. 10-11.

²⁸ Abbé Simon-Joseph PELLEGRIN, *Dissertation sur la musique française et italienne*, 1754, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ *Correspondance complète*, éd. R.A. Leigh, n°6854, 8 avril 1771; cité par Olivier POT dans son introduction à la *Lettre à M. Burney* et aux *Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, p. CCVII.

entrées, qu'on lui avait ôtées par humeur lors de ses écrits contre la musique française...³² »

Ainsi entraîné, souvent malgré lui, dans la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, l'auteur du *Devin* est doublement inconséquent. Il semble d'abord, par la ferveur qui l'anime à l'écoute des opéras de Gluck, renier ses attaques passées contre la musique française : le maître allemand n'en est-il pas désormais, pour Du Roulet, le meilleur représentant ?³³ Mais il y a plus : à l'inconséquence liée au simple écoulement du temps (les Bouffons ne sont plus qu'un souvenir et Rameau est mort en 1764) se superpose ou s'adjoint l'ombre d'un doute. Rousseau, en effet, se montre, dans ses *Fragments sur l'Alceste de Gluck*, des plus réservés. Y a-t-il, à ce nouveau paradoxe, un sens réel ? Faut-il y voir le signe d'une rivalité de fond entre l'auteur d'*Orphée et Eurydice* et celui de *Pygmalion* ?

C'est à propos de *Pygmalion*, justement, qu'Olivier Pot hasarde une tentative de réponse. La découverte des opéras de Gluck aurait permis à Rousseau, en quittant les seules sphères de la musique italienne, d'approcher de nouvelles formes, inexploitées jusqu'alors. La scène lyrique de *Pygmalion* apparaîtrait du coup comme « ...la mise en oeuvre allégorique du nouveau destin que Rousseau imaginerait à l'avenir pour l'opéra pensé en dehors du modèle italien. »³⁴

Rousseau a donc été, durant sa vie, imposteur, indécent, inconséquent. Il est clair, dans ces conditions, que ses détracteurs aient eu quelque peine à le confondre. S'agissait-il de démasquer l'imposture ? Le citoyen de Genève pouvait se retrancher derrière un certain nombre d'impératifs théoriques, base à venir d'un système propre à embrasser tout le domaine musical, de la composition à l'exécution. S'avisait-on de dénoncer l'indécence, voire l'insolence de la *Lettre sur la musique française* ? On ne pouvait le faire qu'en des termes eux-mêmes vindicatifs. Voulait-on critiquer l'inconséquence de l'auteur du *Devin*, et son admiration des opéras de Gluck ? C'était s'enfermer dans un débat vieux de vingt ans, et ne pas tenir compte d'une évolution à laquelle le citoyen de Genève fût, lui seul, resté sensible.

S'il existe un antirousseauisme musical, il ne peut dès lors être que fragmentaire. Il répond, si l'on veut, à une nécessité de l'éparpillement, refuse de se constituer en système ordonné et préfère à l'examen méthodique l'allusion passagère ou l'opposition apparemment fortuite. Toute sa force est dans sa forme, qui est d'être à la fois brève et cadencée. Il se résume à l'art de la *note*, tel qu'il est défini par Caux de Cappeval, l'un des adversaires les plus acharnés de Rousseau, dans son *Apologie du goût français relativement à l'opéra* : « De petites notes philosophiques me paraissent encore indispensables, quand elles ne serviraient qu'à faire des sorties vives sur l'ennemi pour lui lancer des bons mots et des sarcasmes : ce qui répand une grâce infinie sur un ouvrage, et lui donne sa dernière perfection ; ce sont toujours des

³² *Correspondance complète*, éd. R.A. Leigh, n°7036, 06 mai 1774; cité par Olivier POT, *op. cit.*, p. CCXII.

³³ Voir par exemple le *Mercur*e d'octobre 1772.

³⁴ Olivier POT, *op. cit.*, p. CCXXVI.

troupes légères qui viennent à l'appui de l'Armée : on ne saurait trop prendre de précaution pour faire passer un paradoxe révoltant. Citations fausses, historiettes fabriquées, mensonges hardis ; tout fait arme, tout porte coup. Souvent une petite note est la botte secrète : on ne s'attend point à cela.³⁵ »

Le citoyen de Genève, on le devine, est expressément visé : « C'est en quoi le Genevois me paraît un savant maître d'escrime. On a beau dire, de pareilles notes dans un ouvrage sur la Musique française font honneur à la Philosophie, et j'ai vu telle personne qui ne voulait lire de toute la *Lettre* que les notes : c'est avoir du goût, et n'avoir pas de temps à perdre. Comme tout change! Aujourd'hui les Poètes sont Philosophes, et les Philosophes font des *Satires*.³⁶ »

Le mot est ici bienvenu, lorsqu'on se souvient que l'auteur satirique allemand Rabener songeait à une oeuvre « ...uniquement constituée de notes à un texte absent³⁷ ». Il est toutefois manifeste que la plupart des notes de la *Lettre sur la musique française*, loin de participer d'une stratégie discursive qui serait, osons le mot, pour le moins *bouffonne*, ont été vraisemblablement ajoutées après la rédaction du texte définitif, qu'elles ont pour fonction d'illustrer. Tel n'est certes pas le cas des notes du second *Discours* ou de celles du *Contrat*, d'emblée plus abondantes, et qui se chargent, dans la plupart des cas, d'étayer l'argumentation. Notes assimilables, ou réductibles, à de simples digressions.

Digressions, et non pas agressions. C'est dans cette différence, dans cet interstice que se glisse justement le plus virulent des antirousseauismes. Accuser Rousseau de s'adonner à des « notes philosophiques », c'est lui reprocher de faire de la musique l'objet d'un débat qui lui est étranger. Mais c'est aussi l'accuser de faire de la note, dont l'inféodation au texte qui la justifie ne serait plus qu'artifice, le moyen d'un combat où la simple rhétorique le dispute à l'objet même du discours, devenu secondaire.

Quoi de moins surprenant, dès lors, que les attaques les plus vigoureuses adressées, sur le plan musical, au citoyen de Genève, soient précisément contenues dans des notes ? Celles-ci, loin d'appuyer d'une référence ou d'une information complémentaires le texte auquel elles se rattachent, sont exclusivement destinées à réfuter l'auteur du *Devin*, lui-même souvent absent du groupe de destinataires -désignés ou non- de l'oeuvre prise dans sa globalité.

Le cas le plus patent de cet essaimage de remarques ponctuelles, dont l'unique destinataire devient, du même coup, le seul objet du discours infrapaginal, reste la traduction, par Chastellux, de l'*Essai sur l'Opéra* du comte Algarotti. Ce dernier n'est présenté au lecteur que comme un contradicteur possible de Jean-Jacques. Quant à Chastellux, il laisse libre cours à sa colère dans une impressionnante série de notes. La seizième d'entre elles examine ainsi si la danse, art d'imitation par excellence, peut

³⁵ Gilles Montdebert CAUX DE CAPPEVAL, *Apologie du goût français relativement à l'opéra*, 1754, p.8.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Yannick SEITE, « La note infrapaginale est-elle une forme brève? Le cas de Rousseau « éditeur » de *Julie* », dans *La Forme brève*, Actes du colloque franco-polonais de Lyon, 19-21 septembre 1994, Paris, Champion, p. 180.

« entrer...dans l'Opéra, comme partie constitutive³⁸. » Après avoir exposé toutes les raisons qui, selon Rousseau, plaident contre cet amalgame, Chastellux avoue, en une formule des plus éloquentes, ce nécessaire morcellement de toute réfutation des principes de Jean-Jacques : « Nous croyons apercevoir tant de sophismes dans ce passage qu'il faudrait un traité complet pour les réfuter ; et nous ne pouvons faire que de très courtes observations.³⁹ »

La note a donc le double avantage, pour le contradicteur, de la brièveté et de son caractère nécessairement référentiel. Brève, elle force à la concision, voire à la concentration des arguments mis en jeu ; référentielle, sa naturelle dépendance d'un texte porteur interdit toute extension de la réflexion, toute dérive. Le contradicteur semble comme freiné. Les formules qu'il produit se veulent la synthèse d'une pensée plus élaborée, dont il s'agit seulement d'apprécier les contours. La nature accessoire de la note (elle n'est jamais indispensable à la lecture du texte porteur) lui confère enfin une force particulière. Elle est ce qu'on retient, et, logiquement, ce qu'on réproouve. Rousseau lui-même s'en est souvenu, dans les *Dialogues*. Le Français, incapable d'identifier avec précision les « passages horribles⁴⁰ » qu'il assimile au « venin⁴¹ » de leur auteur, se justifie du moins par un souvenir précis : « Je me rappelle seulement qu'on cite une note de l'*Emile* où il enseigne ouvertement l'assassinat.⁴² »

Assassine est bien le mot, s'agissant de la note. Loin de permettre au débat de tendre, par le jeu de recoupements ou d'exemples appropriés, vers un début d'exhaustivité, elle n'est qu'une occasion supplémentaire de jeter l'anathème sur le malheureux genevois. Cette agressivité redoublée, et insufflée à un système d'écriture apparemment apte à sa nouvelle fonction, est évidemment plus sensible lors de la Querelle des Bouffons. Le « maître d'escrime » est ici Pierre de Morand, dont les notes, abondantes à l'excès, sont autant de charges contre l'auteur du *Devin*, oeuvre elle-même digne d'une pointe : « Acte d'opéra du sieur Rousseau, qui n'a réussi que par les airs de Pont-Neuf qu'il a imités, et surtout par le mérite que lui a prêté le sieur Jélyotte.⁴³ »

Accusation de plagiat, constat d'incompétence, interrogation, par le biais d'une brève modalisation, sur la nature du *Devin* : il ne manquait plus à Rousseau que d'être attaqué sur sa qualité de citoyen de Genève. Aussi est-ce chose faite, dans le texte principal, quelques lignes plus loin : « [la France]...fera même gloire de préférer une jolie chanson à un mauvais sophisme aussi raboteux et aussi sec que les rocs escarpés qui ont vu naître un orgueilleux Auteur qui ose aussi témérairement s'arroger le titre de Philosophe que celui de Citoyen d'une Nation qu'il cherche sans cesse à dégrader et

³⁸ Comte ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 185, note 16.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Dialogues*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 693.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 694.

⁴³ Pierre de MORAND, *op. cit.*, p. 7, note 14.

à avilir ; mais qui, lui rendant justice, ne doit le regarder que comme un serpent perfide qu'elle a réchauffé dans son sein.⁴⁴ »

Il n'était plus possible de renchérir sur cette cascade de relatives. Une note vient à point nommé pour, à l'instar de Travenol, mettre en relief le manque d'opportunité du pronom « nous » fait sien par Rousseau : « Peut-être le sieur Rousseau a-t-il acquis depuis peu des lettres de naturalité, puisqu'il ne se qualifie plus de *citoyen de Genève*, et qu'il dit *nous* et *notre*, en parlant des Français et de leur Nation.⁴⁵ »

Pierre de Morand fait ensuite allusion au comte Algarotti, décidément lancé dans la bataille, et cite un extrait du *Newtonianisme des dames* : « J'aime mieux, dit la Marquise, la Musique Française que la Musique Italienne, parce que, avec des notes simples et unies, elle touche le coeur, et met les passions en mouvement ; au lieu que l'Italienne, avec ses tons découpés, les fugues, les tremblements continuels et tout son art nous laisse la plupart du temps dans une tranquillité pleine d'esprit.⁴⁶ »

Le débat de fond semble ici rejoindre la question de la forme. Si le choix rousseauiste de la mélodie au dépens de l'harmonie se retrouve dans bon nombre d'écrits ayant pour cible le citoyen de Genève, ceux-ci se perdent rapidement dans des considérations éparses sur la qualité de la musique ultramontaine. On oppose très vite la simplicité de la note française à tout ce fatras de notes italiennes, rapidement indiscernables les unes des autres, et dont l'ajustement, loin de conférer à l'oeuvre une quelconque unité mélodique, la rend proprement inaudible. La portée se voit, dans cette exégèse critique, impitoyablement tronquée. Les notes, étudiées pour elles-mêmes et non en fonction de leur place ou de leur rôle dans la partition, sont observées, appréciées, jugées l'une après l'autre. Nouvel essaimage, ou plutôt réel examen, qui permet à Pierre de Morand de rejeter, en une formule heureuse, cette musique étrangère dont les notes, écrit-il, sont « sous-entendues.⁴⁷ »

Même constat chez Patu et Portelance qui donnent, le 13 février 1754, une comédie intitulée *Les Adieux du Goût*. Les mentions infrapaginales de Pierre de Morand laissent place à une série d'exclamations pour le moins significatives. Euterpe vient en effet d'offrir au Goût une partition italienne :

« Dieux! que de notes entassées ;
Croches, triples croches pressées
Diezes et Bemols soit graves, soit aigus,
Du joyeux au plaintif des sauts inattendus ;
Je m'y perds : quel amas confus !
Quel indéchiffrable grimoire !⁴⁸ »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7. Cette image du serpent est récurrente chez les adversaires de Rousseau. On la retrouve, si l'on en croit Bachaumont, chez Hume (BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, 8 juillet 1766). Rousseau la réexploitera dans les *Dialogues* (cf. *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 693.)

⁴⁵ Pierre de MORAND, *op. cit.*, p. 7, note 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ Claude-Pierre PATU et François de PORTELANCE, *Les Adieux du Goût*, comédie en un acte et en vers, Paris, 1754, p. 25.

Chabanon, trente ans plus tard, conclut logiquement au peu de musicalité des airs italiens. Les notes « entassées » de Portelance, faute de pouvoir s'étendre sur la portée⁴⁹, couvrent les paroles du chant qui, dès lors, peut fort bien se passer d'une langue spécifiquement *musicale* : « C'est principalement dans la Musique Italienne que l'on peut observer le dommage que le chant cause aux paroles. Parcourez un grand nombre d'airs italiens, vous y verrez les paroles jetées çà et là dans la suite de l'air, sans ordre, sans syntaxe, sans signification. Vous y verrez les phrases coupées par le chant, avant que le sens en ait été expliqué. Que dis-je ? Vous y verrez les mots tronqués et mutilés par les notes ; et en considérant ces ruines de la langue, vous vous demanderez de quoi lui sert d'être mélodique par excellence (comme on l'assure), si elle n'en est qu'un peu plus maltraitée par la mélodie.⁵⁰ »

Le dernier pronom indéfini dévoile d'autant mieux l'identité de l'accusé que les parenthèses, censées le dérober à la phrase, révèlent le contraste opéré entre les reprises anaphoriques et cet ajout, cette *note*, pourrait-on dire, quelque peu anachroniques (Rousseau est mort sept ans avant le traité de Chabanon). Il est vrai que le présent a une valeur généralisante : le *Dictionnaire de musique*, achevé en décembre 1764, a fini de consacrer l'unité de mélodie comme base d'un système cohérent, référence obligée des futurs musicographes.

Qu'est-il resté, aujourd'hui, de l'héritage du citoyen de Genève ? Les générations postérieures auront-elles été réellement marquées par la réflexion musicale amorcée dès les années 1740-50 ? N'auront-elles pas plutôt subi l'influence, à quelques décennies de distance, des contradicteurs de Jean-Jacques ? Volonté d'un côté de donner à l'étude de la musique une cohérence réelle qui dépasse les seules compétences théoriques ; de l'autre, une stratégie de l'éparpillement, de cette dislocation qui, au gré de remarques ponctuelles, obère peu à peu, au nom de l'exactitude des faits, la problématique de fond.

Dès le 09 mai 1770, M^{lle} Ferron chante sans succès, devant le public de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, un motet de l'auteur du *Devin*. L'incident, relaté dans le deuxième *Dialogue*, permet à Rousseau d'exprimer son renoncement à « courir de poste en poste⁵¹ » pour « faire partout le cajoleur et le complaisant⁵² ». Les choses iront, après sa mort, de mal en pis. Mal reçu des musicographes du XIX^e siècle, Julien Tiersot lui consacre, en 1912, un volume de la collection « Les maîtres de la musique » chez Félix Alcan. Encore pose-t-il clairement la question : le citoyen de Genève méritait-il à lui tout seul de « figurer dans la galerie des Maîtres de la Musique⁵³ » ? Rien n'est moins certain : « Placé, chronologiquement, entre Rameau et Gluck, bien qu'en somme on ne voie guère quel autre représenterait mieux que lui l'activité de l'art musical en France pendant l'interrègne qui sépare ces deux génies, il est évidemment, en tant que

⁴⁹ Momus déclare d'ailleurs la musique française « ...plus à [sa] portée. » (*Ibid.*)

⁵⁰ CHABANON, *op. cit.*, p. 212. Tout le débat sur l'unité de mélodie reparaitra vers 1820 et sera à l'origine de l'opposition entre Boïeldieu et Berlioz.

⁵¹ *Dialogues*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 844.

⁵² *Ibid.*, p. 845.

⁵³ Julien TIERSOT, *Jean-Jacques Rousseau*, collection « Les maîtres de la musique », Félix Alcan, 1912, p. 1.

producteur musical, si loin de l'un et de l'autre que l'on craindrait de l'exposer aux risques de la comparaison, et qu'ainsi une lacune subsisterait dans l'histoire.⁵⁴ »

Distinguer de manière aussi abrupte la seule production musicale de la rédaction d'ouvrages théoriques qui posent les fondements d'une nouvelle esthétique relève de ce même principe qui, du vivant de Rousseau, a fondé l'antirousseauisme. Loin de se référer à la *Lettre sur la musique française* ou au *Dictionnaire de musique*, Tiersot se justifie en citant *l'Emile*, les *Confessions* et le *Contrat social*, fragments d'une « pensée audacieuse⁵⁵ » qui, dit-il, a « révolutionné le monde. »⁵⁶

Tiersot, toutefois, n'est pas un antirousseauiste. Membre du comité actif de l'organisation des fêtes du bicentenaire de la naissance du citoyen de Genève, il se situe au contraire dans la mouvance de ceux qui, au début du siècle, défendent l'image de Jean-Jacques.⁵⁷ Tel est l'un des résultats de l'essaimage des remarques -et des notes- visant à critiquer Rousseau musicien : les données les plus essentielles, sur le plan musicologique, manquent à la critique de 1900, obligée de faire appel à l'oeuvre littéraire pour justifier un mode de composition qu'elle n'entend plus.

Le système de notation chiffrée proposé par Rousseau à l'Académie des Sciences en 1742 pose un problème du même ordre : s'y sont immédiatement greffées des accusations de plagiat, récurrentes à partir de la Querelle, et qui ne visent qu'à déposséder Jean-Jacques d'une invention pour le moins originale. C'est ainsi que Pierre de Morand, intarissable dès lors qu'il s'agit de nuire au citoyen de Genève, l'avait, un des premiers, soupçonné d'une telle forfaiture. L'accusation porte d'autant mieux qu'elle paraît anodine, voire superflue, reléguée, encore une fois, dans le coin d'une note : « Le sieur Rousseau emplit autrefois les Mercuries de mauvais vers, et qu'on a trouvés tels. Il a proposé une nouvelle façon de noter la musique, qu'il donnait comme de lui, quoique 40 ans auparavant M. Sauveur l'eût insérée dans les Mémoires de l'Académie des Sciences.⁵⁸ »

C'est toutefois au système de Souhaitty que l'on compare surtout celui de Rousseau : comparaison dénuée de sens, selon Sidney Kleinman, puisque les chiffres de Rousseau sont transposables et ceux de Souhaitty absolument fixes. Cette simple observation le mène, dans l'introduction de son édition du *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, à la conclusion qui s'impose : « Les deux systèmes sont donc diamétralement opposés. Ce fait, passé sous silence jusqu'à présent, est d'une

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Pour une plus ample information sur la réception de Rousseau à cette époque, voir Tanguy L'AMINOT, *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*, Voltaire Foundation, Oxford, 1992.

⁵⁸ Pierre de MORAND, *op. cit.*, p. 26, note 1. Joseph Sauveur (1653-1716) fut effectivement l'inventeur d'une notation musicale. Rousseau le cite dans le *Dictionnaire de musique*, à l'article « Caractères de musique », aux côtés de Parran, Souhaitty, Sauveur et Dumas.

importance capitale car, vu cette différence fondamentale, il n'était pas possible que le système de Rousseau eût été copié sur celui de Souhaitty.⁵⁹ »

Depuis l'*Essai sur la musique* de La Borde en 1780 jusqu'à Lange et son article « Zur Geschichte der Solmisation » (1900)⁶⁰, la quasi-totalité des musicologues du XIX^e siècle et, à leur suite, ceux du XX^e, accordent un crédit des plus restreints à la notation de Rousseau qu'on lie, outre Souhaitty, à Himestrosa ou Cabezon. C'est seulement aujourd'hui, à l'heure de l'atonalité, qu'on redécouvre l'univers musical du citoyen de Genève -fait pour le moins « paradoxique », et que les dernières années ont néanmoins confirmé.

L'accusation de plagiat a en effet perduré, et s'est même renforcée, durant tout le XIX^e siècle. L'avocat Lyonnais Castil-Blaze reprend à son compte, en 1842, certains des termes de Caux de Cappeval pour qui Rousseau n'était que le père « putatif » du *Devin du village*.⁶¹ A la fin du XX^e siècle, un musicologue suisse se demande encore qui a composé l'intermède.⁶² Catherine Gas se livre enfin, dans un long article, à une comparaison des partitions du *Devin* et d'*Apollon, Berger d'Admète*, oeuvre de François-Lupien Grenet, musicien Lyonnais. Ses conclusions restent sans équivoque. Après avoir souhaité « lever l'incertitude⁶³ » de la paternité supposée de Jean-Jacques -celle, pour le moment, du seul *Devin*- et noté d'emblée « l'honnêteté intellectuelle⁶⁴ » du citoyen de Genève, elle en vient, au terme d'une longue analyse stylistique, à parler de « points de rencontre au sein d'oeuvres nettement différenciées⁶⁵ ». Encore ces points communs sont-ils explicables : « Ces similitudes (...) restent conformes à la tradition musicale de cette époque de transition au cours de laquelle la musique française se trouvait déchirée entre plusieurs tendances...⁶⁶ »

Catherine Gas rejoint, à plus de deux cents ans de distance, l'opinion de Robinot. Pour l'auteur de la *Lettre d'un Parisien...*, Rousseau a su en effet cristalliser bon nombre des aspirations de son époque. Bien plus, sa réelle implication dans la théorie musicale lui confère sinon un droit particulier, du moins une position nouvelle : « sa partie dans le travail encyclopédique me fait le considérer comme le Pilote général de l'Océan Lyrique Français.⁶⁷ »

⁵⁹ Sidney KLEINMAN, Introduction au *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* et à la *Dissertation sur la musique moderne*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. LV.

⁶⁰ LANGE, « Zur Geschichte der Solmisation », dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1900 ; cité par Sidney Kleinman, *op. cit.*, p. LXII.

⁶¹ CAUX DE CAPPEVAL, *op. cit.*, p. 12.

⁶² Voir Will EISENMANN, « Wer komponierte den *Devin du village*? », dans *Revue musicale suisse*, juillet 1972.

⁶³ Catherine GAS, « François-Lupien Grenet musicien Lyonnais est-il le compositeur du *Devin du village*? », dans *Aspects de la musique à Lyon*, 1982, p. 212. Nous devons cette référence à Mme Montagnes, de la Bibliothèque d'études rousseauistes de Montmorency. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ ROBINOT, *op. cit.*, p. 10.

Là réside le dernier écueil, le dernier piège. Mettre en valeur les fondements théoriques d'une pensée qui embrasse tout le champ de l'expérimentation musicale, depuis les principes mêmes de la solmisation jusqu'aux méandres de l'exécution, peut certes aider à la pleine reconnaissance des compétences artistiques du citoyen de Genève. Lui-même, dans le deuxième *Dialogue*, semble établir sur ces bases sa postérité musicale : « J.J. était né pour la Musique ; non pour y payer de sa personne dans l'exécution, mais pour en hâter les progrès et y faire des découvertes. Ses idées dans l'art et sur l'art sont fécondes, intarissables. Il a trouvé des méthodes plus claires, plus commodes, plus simples qui facilitent les unes la composition, les autres l'exécution et auxquelles il ne manque pour être admises que d'être proposées par un autre que lui.⁶⁸ »

Mais le risque est double : il est d'abord celui d'un oubli relatif, voire d'un effacement de l'oeuvre musicale : la majeure partie des *Muses galantes* est perdue. On ne doit qu'à un rigoureux travail d'exégèse de Samuel Baud-Bovy l'enregistrement, en 1957, de la première entrée des *Muses* et celui, cinq ans plus tard, d'un *Salve Regina*, motet pour soprano et orchestre composé en 1753.

Autre risque : celui d'une dissémination de l'idée de composition musicale dans l'oeuvre littéraire. Il est vrai que Rousseau lui-même, dans les *Dialogues*, semble orienter le lecteur dans cette voie. On se souvient en effet du parallèle du *Devin* et de *La Nouvelle Héloïse* : « Si connaissant déjà J.J. j'avais vu pour la première fois le *Devin du Village* sans qu'on m'en nommât l'auteur, j'aurais dit sans balancer, c'est celui de *La Nouvelle Héloïse*, c'est J.J., et ce ne peut être que lui. Colette intéresse et touche comme Julie sans magie de situations, sans apprêt d'événements romanesques, même naturel, même douceur, même accent, elles sont sœurs ou je serais bien trompé.⁶⁹ »

Outre le fait que le parallèle instauré dans les *Dialogues* n'a qu'une valeur argumentative (il s'agit de montrer que Jean-Jacques est bien l'auteur du *Devin*), il peut difficilement servir de prétexte à un élargissement du champ musical à l'oeuvre entière. Inutile par exemple de vouloir à toute force faire de la prose, certes rythmée, de *La Nouvelle Héloïse*, le lieu d'une redécouverte de vers -naturellement musicaux- emboîtés les uns dans les autres. Le Rousseau des *Dialogues* le rappelle avec force : c'est le caractère des productions de Jean-Jacques qui leur donne leur tonalité particulière : « Maintenant on m'assure au contraire que J.J. se donne faussement pour l'auteur de cette pièce [le *Devin*] et qu'elle est d'un autre : qu'on me le montre donc, cet autre-là, que je voie comment il est fait. Si ce n'est pas J.J., il doit du moins lui ressembler beaucoup, puisque leurs productions si originales, si caractérisées, se ressemblent si fort. Il est vrai que je ne puis avoir vu des productions de J.J. en musique, puisqu'il n'en sait pas faire ; mais je suis sûr que s'il en savait faire, elles auraient un caractère très approchant de celui-là.⁷⁰ »

⁶⁸ *Dialogues*, dans *Oeuvres complètes*, op. cit., tome I, p. 872.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 867.

⁷⁰ *Ibid.*

Si l'oeuvre littéraire peut se dire, ou se lire, musicale, c'est donc au prix non de l'agencement d'une prose apte à instituer telle ou telle cadence, mais bien dans l'optique d'une quête ontologique qu'on retrouve, sous des aspects divers, dans toutes les productions de Jean-Jacques. La « musicalité de la langue », déchirée, démembrée par nombre de lecteurs (et ce morcellement, on l'a vu, est l'un des principes mêmes de l'antirousseauisme) prend dès lors une autre signification : celle que lui donne Olivier Pot, par exemple, en une formule des plus heureuses : « c'est désormais le travail de l'écriture et l'impossible recherche de la musicalité de la langue qui -les références romanesques à la musique dans *La Nouvelle Héloïse* le confirmeront- permettront à Rousseau de parler et de revivre par procuration l'accent originel du chant dans son lieu même qui est la littérature.⁷¹ »

Que l'oeuvre littéraire du citoyen de Genève soit parcourue de motifs ou d'impératifs musicaux n'est certes pas pour surprendre. Plus étonnante en revanche est la tendance qui consiste, chez certains des adversaires de Rousseau, à *copier*, au moins dans la formulation, celui qu'ils dénoncent.

C'est ainsi que Chabanon, en 1785, construit l'un des chapitres de son traité *De la musique considérée en elle-même...* sur le modèle des *Dialogues*. Un contradicteur entre en scène et accuse le narrateur d'avoir voulu justifier les théories musicales de Jean-Jacques, alors que celles-ci, dans les chapitres précédents, font précisément l'objet d'une réfutation. Ce chapitre, intitulé « Corollaire important du chapitre précédent », s'intègre, par un jeu d'échos, à l'ensemble du discours : « Un Inconnu vint à moi l'autre jour, et m'attaquant sur le chapitre qu'on vient de lire, il me reprocha d'avoir perdu bien du temps, *bien de la raison*, disait-il, à combattre une opinion qui n'existe plus, celle qui asservit les inflexions du chant aux inflexions de la parole. Je m'étonnais de ce qu'un homme qui paraissait avoir lu mon ouvrage, n'y avait pas vu que le sentiment contre lequel je m'étais élevé était celui de plusieurs philosophes, et particulièrement de M. Rousseau.⁷² »

Saint-Ange publie, dix ans plus tard, soit trois ans après la mort de l'auteur, une brève confession de Chabanon intitulée *Tableau de quelques circonstances de ma vie*. Une étude approfondie mettrait-elle en évidence une possible influence, sur le plan de la composition, du citoyen de Genève ? Chabanon demeure en tout cas le seul de ses contradicteurs à être allé, sans s'attarder sur la tonalité des débats, au coeur-même du problème esthétique. Plus à même de comprendre les données de l'évolution rousseauiste, sa profonde connaissance des théories ramistes et un certain recul dans le temps lui auront permis de ne pas limiter sa réfutation à une série de remarques ponctuelles. La pratique de la *note* -aimable paradoxe- lui est d'ailleurs inconnue. Berlioz se situe, quant à lui, à la pointe des écrits antirousseauistes. Dès la préface de ses *Mémoires*, après avoir présenté les raisons qui le poussaient à prendre la plume (volonté d'en finir avec certaines notices biographiques, évidemment inexactes, et

⁷¹ Olivier POT, Introduction à *l'Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. CLIV.

⁷² CHABANON, *op. cit.*, p. 79.

sensation d'un devoir pédagogique), il tente de se démarquer de son illustre -et encombrant- prédécesseur : « Je n'ai pas la moindre velléité non plus de *me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes*, ni d'écrire des *confessions*. Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire ; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que les péchés véniels.⁷³ »

Cette profession de (mauvaise) foi ouvre la voie à un grand nombre d'attaques, toutes singulièrement violentes. Si Cherubini est certes le plus atteint, Jean-Jacques ne laisse pas, dans le quinzième chapitre, d'être agressé à son tour. Les retours anaphoriques de l'adjectif « petit » et du pronom personnel, la récurrence des relatives, l'apparent détachement du narrateur, dont la compassion feinte accentue la perfidie, tout, dans ce texte, signe, ou signale, outre une qualité d'écriture qui n'a d'égale que la force de la satire, la fin d'un monde :

« Pauvre Rousseau, qui attachait autant d'importance à sa partition du *Devin du village*, qu'aux chefs d'oeuvre d'éloquence qui ont immortalisé son nom, lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire le trio des *Parques*, avec les petites chansons, les petits flonflons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède ; lui qu'on a tant tourmenté ; lui que la secte des Holbachiens a tant envié pour son oeuvre musicale ; lui qu'on a accusé de n'en être pas l'auteur ; lui qui a été chanté par toute la France, depuis Jéliotte et M^{lle} Fel jusqu'au roi Louis XV, qui ne pouvait se lasser de répéter : « *J'ai perdu mon serviteur* », avec la voix la plus fautive de son royaume ; lui enfin dont l'oeuvre favorite obtint à son apparition tous les genres de succès ; pauvre Rousseau ! qu'eût-il dit de nos blasphèmes, s'il eût pu les entendre ? Et pouvait-il prévoir que son cher opéra, qui excita tant d'applaudissements, tomberait un jour pour ne plus se relever, sous le coup d'une énorme perruque poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur ?⁷⁴ »

Tel est peut-être le dernier des paradoxes qui ont jalonné la carrière de Rousseau musicien : après avoir dénoncé le côté intellectuel, et donc artificiel, de l'esthétique musicale classique, il est rejeté d'un siècle où éclôt ce que d'aucuns nommeraient une « esthétique de la spiritualité »⁷⁵. Il est, jusqu'à la fin du vingtième siècle, accusé d'incompétence, d'insolence, de plagiat. Les mêmes doutes, les mêmes questions, aggravés par des pertes conséquentes (la partition, par exemple, des *Muses galantes*), semblent, encore aujourd'hui, nier l'existence d'un Jean-Jacques Rousseau compositeur. Questions posées, dès 1753, par Caux de Cappeval, Cazotte ou Pierre de Morand. Questions dont les notes, véritables notifications d'imposture, s'assimilent, de près ou de loin, à une *lapidation*.

⁷³ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, Paris, 1870, rééd. GF, tome 1, p. 39.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Catherine KINTZLER, article « Rousseau » du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, p. 622.