

Introduction

Auteur d'un opéra-ballet (*Les Muses galantes*, dont une exécution partielle chez le fermier-général Le Riche de La Poplinière lui valut, courant 1745, les sarcasmes de Jean-Philippe Rameau), d'un intermède controversé, mais réussi et qui connut le succès, au moins jusqu'à la fin du siècle (*Le Devin du village*, créé à l'Académie royale de Musique en 1753) et d'un recueil d'airs, romances et duos (*Les Consolations des misères de ma vie* – titre posthume de l'édition imprimée en 1781), Jean-Jacques Rousseau ne fut, peut-être, jamais véritablement compositeur. Dans les *Consolations*, en particulier, mainte maladresse semble trahir le musicien principalement autodidacte, d'assez peu de science et de peu de métier, en dépit du charme mélodique de certains morceaux. La pratique musicale de Rousseau y apparaît souvent proche de celle de certains musiciens de l'oralité : invention quasi spontanée d'une mélodie, puis notation et, éventuellement, arrangement simple, parfois pastichant la musique italienne moderne, ailleurs épousant les canons d'un style dont le maître caractère, en tout état de cause, est la simplicité. Or, avec les limites mêmes de son métier de musicien, entrent en résonance, chez Rousseau, la perspicacité, la profondeur et le caractère novateur de sa pensée du musical, de son discours théorique et esthétique.

Ainsi, par exemple, du système de notation de la musique qu'il tenta de promouvoir au début de la décennie 1740 : par-delà l'intérêt qu'inspire le projet, *in fine*, d'un apprentissage facilité et d'un accès à la lecture rendu au plus grand nombre, on a tôt fait de comprendre que, si le système peut parfaitement convenir à la notation impromptue d'un chant, éventuellement accompagné d'une ligne de basse, transcription et lecture d'une musique de nature polyphonique tant soit peu complexe sont, quant à elles, difficilement envisageables... L'obstacle est réel, mais contrepoint, polyphonie élaborée et harmonie trop fournie sont, précisément, ce que Rousseau fait

profession de détester, non sans avoir laissé comprendre, ici où là, que l'appréhension lui en était pénible, voire, restait hors de sa portée. Le concept d'inscription linguistique du musical, élément clé de la pensée qu'il développe à propos de cet art qui le passionne, éclaire, en la fondant au plan théorique, la problématique rousseauiste de la musique dans son ensemble. La musique est d'abord, pour le philosophe genevois, un langage articulé dans l'ordre du successif et non pas, comme pour ses contemporains Rameau ou Diderot, fondé prioritairement sur la nature physique du son, c'est-à-dire sur la résonance naturelle génératrice de la logique d'un développement vertical. Si musique et langue parlée ont une origine commune dans le champ de l'expression inarticulée des émotions (*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, achevé en 1761), les langues parlées modernes n'ont pas toutes développé les mêmes qualités musicales et ne sont, par conséquent, pas toutes à même de générer de bonnes mélodies, éléments essentiels d'un langage qui est celui du cœur. Depuis les articles rédigés, vers 1749-1750, pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, jusqu'à ceux du *Dictionnaire de Musique* (1767-1768), en passant par les écrits polémiques, telle la célèbre *Lettre sur la musique française* de 1753, Rousseau n'a de cesse d'affirmer la primauté de la mélodie par rapport à l'harmonie, dont la complexité et la plénitude, privilégiées alors par les musiciens de ce côté-ci des Alpes, ne sauraient selon lui représenter que de vains et désagréables palliatifs à la faiblesse d'une langue, la française, irrémédiablement dépourvue de caractère accentué et musical.

Par-delà la question de la langue, l'esthétique de la simplicité et du sensible rend compte de l'amour que porte Rousseau au genre de la romance chantée, appelé à s'épanouir en tant que pièce autonome, mais aussi dans le cadre propice de l'opéra-comique. La problématique linguistique est, cependant, directement à l'œuvre, s'agissant de l'invention du genre du « mélodrame », proposition radicale de solution au problème posé par le récitatif français (*Pygmalion*, 1770 : scène lyrique en déclamation parlée, avec interpolation de fragments orchestraux). Si le genre proprement dit suscita l'intérêt de quelques compositeurs du temps, c'est en tant que procédé ponctuel que de larges pans de l'opéra du XIX^e siècle en recueillirent les fruits. On reconnaît, par ailleurs, sans difficulté, dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, l'influence de la pensée rousseauiste dans l'ensemble du discours journalistique développé, par exemple, dans les comptes rendus des séances musicales du Concert Spirituel (jusqu'en 1790) : c'est au nom de l'« expression » et des attentes d'un public de simples mélomanes que les

hommes de l'art, compositeurs ou instrumentistes, y sont régulièrement invités à renoncer aux mirages de la virtuosité technique ou d'une écriture symphonique inutilement compliquée. La lecture des traités de chant ou des méthodes instrumentales (piano, notamment) publiés depuis la création du Conservatoire (1795) et pendant les premières décennies du XIX^e siècle permet de mesurer, elle aussi, cette influence, à l'aune de la place accordée à la notion d'expression, et au regard du vocabulaire employé pour la cerner. Beaucoup plus tard, le compositeur Camille Saint-Saëns ne reprit-il pas, pour en donner sa propre formulation (certes, moins défavorable aux composantes harmonique et symphonique de la musique), les éléments de la problématique rousseauiste, pour affirmer à son tour, sa défiance de la « science » si elle n'est pas gouvernée, voire, engendrée par le cœur (*Harmonie et mélodie*, 1885)? Ne pourrait-on lire, aussi, l'histoire plus contemporaine de notre musique, à l'aide de l'outillage conceptuel mis en place par le genevois?

C'est, probablement, la cohérence de la pensée de Rousseau sur la musique qui fait sa force et lui confère sa capacité de fermentation et son pouvoir fondateur. Seul, en son temps, à enraciner aussi solidement le discours esthétique en linguistique et en anthropologie, le philosophe nous a légué une œuvre au sein de laquelle pratiques artistiques et élaboration théorique constituent deux versants d'une même démarche, laquelle nous interpelle encore puissamment aujourd'hui...

La réflexion critique sur la musique et les écrits musicaux de Rousseau commence, ou recommence, en 1962. Lors d'une conférence de cette année-là à l'université de Genève, Claude Lévi-Strauss situait Rousseau dans un contexte essentiellement scientifique, en énumérant dix disciplines pour lesquelles son apport était de poids, et en citant un écrit que peu de ses auditeurs, même à Genève, devaient bien connaître¹. C'était l'*Essai sur l'origine des langues* qui, quelques années plus tard, aurait une grande place dans l'ouvrage de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, et ferait l'objet d'un essai important de Jean Starobinski². Tout était à faire à cette époque.

¹ Conférence reprise dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, pp. 45-56.

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 ; Jean Starobinski, « Rousseau et l'origine des langues » (repris d'une publication antérieure en 1966), *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 356-379.

Il n'existait aucune édition de l'*Essai*, sa datation était discutée, ses rapports avec le *Discours sur l'origine de l'inégalité* étaient mal compris. L'édition du regretté Charles Porset³ (1968), les travaux de Marie-Élisabeth Duchez et de Robert Wokler, entre autres, ont élucidé bien des mystères. Texte lui-même passionnant, l'*Essai* est en même temps comme un iceberg, laissant deviner des profondeurs cachées, exigeant pour sa pleine compréhension la lecture d'autres écrits longtemps perdus de vue. L'*Essai* – dont le titre complet est, il faut toujours le rappeler, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* – est l'un des points d'aboutissement de la pensée de Rousseau sur musique et langage, s'appuyant sur des écrits antérieurs et constituant aussi sa réponse définitive à Jean-Philippe Rameau, qui (dit-il) n'arrêtait pas de le « tarabuster vilainement »⁴. C'est largement à partir de la (re-)découverte de l'*Essai* qu'on peut dater la recherche actuelle sur toute l'œuvre musicale et théorique de Rousseau.

Les cinquante dernières années ont donc vu d'abord un important travail éditorial sur des écrits oubliés. On dispose désormais de plusieurs éditions de l'*Essai* (Porset, Starobinski, Kintzler)⁵ ; le tome V des *Cœuvres complètes* (Pléiade) rassemble tous les textes sur la musique (sauf ceux de l'*Encyclopédie*) ; grâce à Claude Dauphin et son équipe, nous disposons d'une édition commentée du *Dictionnaire de musique*, ouvrage qui prend sa place à côté de l'*Essai* comme pilier de l'édifice musical de Rousseau⁶. La thèse remarquée de Jacqueline Waeber sur *Le Devin du village* (Genève, 2002), son travail sur le mélodrame depuis le *Pygmalion* de Rousseau ont également été fondamentaux⁷ ; on attend maintenant l'édition critique du *Devin* qu'elle a entreprise pour l'édition chronologique de Rousseau aux Classiques Garnier.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Charles Porset, Bordeaux, Ducros, 1968, puis Paris, Nizet, 1971.

⁴ Lettre de Rousseau à Malesherbes, 29 septembre 1761.

⁵ L'édition de Jean Starobinski est celle des *Cœuvres complètes*, éd. sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1995, et antérieurement (1990) celle de la collection « Folio » de Gallimard ; pour l'édition de Catherine Kintzler, avec la *Lettre sur la musique française* et l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* : Paris, GF, 1993.

⁶ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin et al., Berne, Peter Lang, 2008.

⁷ Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Alban Berg*, Paris, Van Dieren, 2005.

Que ce soit ou non un hasard, le renouveau d'intérêt pour les écrits sur la musique a accompagné la redécouverte de la tragédie lyrique à la française, dont Rousseau était le plus redoutable adversaire. C'est Catherine Kintzler qui a montré à quel point la pensée de Rousseau s'érigeait en système, visant à dépasser, et même à abolir, l'esthétique qui informe l'œuvre lyrique de Lully et de Rameau. Il ne s'agit pas d'une simple préférence pour la langue italienne (qui, certes, était la langue de l'opéra dans d'autres capitales, Londres ou Vienne), mais d'un renversement d'idées et de valeurs. Comme l'écrit Catherine Kintzler :

Pour faire face au bloc que représentait le classicisme esthétique [...], il fallait bien lui opposer une autre conception de la nature, une autre manière d'atteindre la vérité, une autre théorie du spectacle, une autre manière de penser les relations entre la musique et la langue. Rousseau en avait les moyens ; lui aussi pouvait se fonder sur une ontologie, sur une très grande philosophie : la sienne⁸.

D'autres auteurs ont donné un contexte au travail de Rousseau : Béatrice Didier dans *La Musique des Lumières*, qui restitue une époque, permettant de ré-entendre le dialogue entre Rousseau et les philosophes – et notamment Diderot – sur la question musicale, ou encore Alain Cernuschi qui, dans *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, non seulement apporte de nombreuses précisions sur les articles de Rousseau, mais montre leur fonctionnement à l'intérieur de la grande machine de Diderot et D'Alembert⁹.

Progressivement, les zones d'ombre qui cachaient Rousseau musicien sont levées. Claude Dauphin a expliqué et évalué le système de notation par chiffres que Rousseau n'a jamais voulu abandonner¹⁰ ; Jacqueline Waeber vient de publier une étude inaugurale sur Rousseau copiste de musique¹¹. C'est au

⁸ Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988, p. 171. Voir aussi C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

⁹ Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1989 ; Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁰ Claude Dauphin, *Rousseau, musicien des Lumières*, Montréal, Louise Courteau, 1992 ; voir aussi sa contribution à ce numéro d'*Orages*.

¹¹ Jacqueline Waeber, « Rousseau copiste de musique : l'envers de l'auteur ? » dans *Jean-Jacques Rousseau en 2012 : puisqu'enfin mon nom doit vivre*, éd. Michael O'Dea, SVEC 2012, 1, pp. 197-222.

début et à la fin de sa carrière qu'il reste beaucoup de travail à faire, nous semble-t-il. Sur les dernières années, ce travail a commencé (le contenu de ce numéro d'*Orages* en témoigne), et on va sans doute bientôt voir plus clair dans la grande masse de manuscrits où Rousseau transcrit les chansons qu'il écrit pour lui-même, ou plus souvent pour ceux qui lui apportent des vers. Le recueil Benoît, qui rassemble tous les manuscrits musicaux trouvés chez Rousseau après sa mort, peu connu de la plupart des rousseauistes, pourrait être le symbole de l'obscurité dont « Rousseau en musique » émerge progressivement¹². Mais au début de sa carrière, a-t-on vraiment pris la mesure de sa vocation de musicien, de sa volonté de faire carrière dans cet art ? Son chemin pendant les années 1740 semble plein de divagations si on le suit comme celui d'un futur philosophe, moins incohérent si on le voit comme celui d'un aspirant musicien de cour et théoricien. L'illumination de Vincennes (pourrait-on dire) lui apprend incidemment qu'il ne sera pas musicien – et lui permet de le devenir enfin, car *Le Devin du village* est issu de l'*æstre* des années suivantes.

Mais des images d'ombre et de lumière sont finalement mal venues. Certes, si on fait un état présent des études sur la musique de Rousseau, on voit encore des sujets qui attendent le chercheur. Il ne s'agit pas pour autant d'un continent à explorer ou à cartographier, d'un savoir purement positif à accumuler jusqu'à l'exhaustivité. Les grandes études du demi-siècle écoulé le montrent : chaque étude réussie est la rencontre entre Rousseau, en musique ou en parole¹³, et la rigueur d'un critique qui possède une petite part de la hardiesse de l'auteur lui-même. Osera-t-on citer ici le *Dictionnaire de musique*, à propos du génie : « il ne sait rien dire à ceux chez qui son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter ».

¹² Paris, BNF, Musique, VM7- 667 [dit recueil Benoît]. La page de titre porte l'inscription suivante : Manuscrits originaux de la Musique de J.-J. Rousseau trouvés après sa mort parmi Ses Papiers, et déposés à la Bibliothèque du Roi le 10 avril 1781.

¹³ Marie-Élisabeth Duchez, « Principe de la mélodie et Origine des langues : un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie*, 60, 1974, pp. 33-86. Voir aussi Robert Wokler, « L'Essai sur l'origine des langues en tant que fragment du *Discours sur l'inégalité* : Rousseau et ses "mauvais" interprètes » dans *Rousseau et Voltaire en 1978. Actes du colloque international de Nice (juin 1978)*, Genève, Slatkine, 1978, pp. 145-169, et Charles Porset, « L'"inquiétante étrangeté" de l'*Essai sur l'origine des langues* : Rousseau et ses exégètes », *SVEC*, 154, 1976, pp. 1715-1758.

Ce numéro d'*Orages* n'a d'autre ambition que celle de constituer un « moment » fécond dans la chronologie des études menées autour de Rousseau, musicien et théoricien de la musique. Sans prétendre aucunement épuiser le sujet, ni couvrir tout le champ de la pensée et des pratiques rousseauistes, le présent volume a choisi de susciter chez onze chercheurs des analyses, des explorations et des réflexions nouvelles, déclenchées par un titre ouvert et fédérateur, « Rousseau en musique ».

Entendons d'abord : Rousseau et sa création musicale. À travers la partition des *Muses galantes*, François Jacob revient sur les débuts de Rousseau musicien et sur sa rencontre artistique, en 1745, avec Philidor, l'un des pères de l'opéra-comique français ; Philidor aurait-il collaboré à la composition de l'opéra-ballet, dans lequel Rameau reconnaissait, à l'œuvre, deux mains d'inégale habileté créatrice ? Et comment l'un et l'autre envisagent-ils, parallèlement mais par des voies différentes, une issue à la Querelle des Bouffons ? Situés cette fois au terme de la carrière de Rousseau, les six airs ajoutés par Rousseau au *Devin du village* en 1774, plus de vingt ans après la première de l'intermède joué à Fontainebleau, retiennent l'attention de Jacqueline Waeber : serait-ce une réponse aux accusations de plagiat lancées contre Rousseau et, de sa part, une nouvelle tentative pour imposer, d'abord à ses propres yeux, une identité de musicien ? La construction de cet *ethos* de compositeur et l'acquisition d'un savoir musical passèrent aussi, chez Rousseau, par le travail de paléographie musicale : analysant la tentative de transcription du *Gloria* de la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, Nathan Martin constate la relative compétence de Rousseau, non sans s'étonner de l'intérêt manifesté pour la polyphonie médiévale par l'auteur du *Devin* dont le savoir musical et la curiosité musicologique sont plus profonds qu'on ne l'a trop souvent dit.

« Rousseau en musique » : il s'agit aussi de ressaisir l'apport des théories rousseauistes et leur fécondité pratique ou artistique. Le système de notation musicale chiffrée, présenté par Rousseau à l'Académie des sciences de Paris en 1742, réinscrit par Claude Dauphin dans un passé antique et projeté dans une modernité asiatique, peut se comprendre à la lumière de l'éthique de la simplicité et du partage, chez le pédagogue Rousseau, opposé à la médiation artificielle de l'écriture musicale savante. C'est encore cette reformulation morale des enjeux théoriques et pratiques de la musique que Christine Planté observe, à propos de la définition rousseauiste de la romance comme de ses mises en œuvre dans la fiction romanesque ou dans la projection autobiographique. Moment-clé dans l'histoire

complexe d'un genre protéiforme, l'appropriation rousseauiste de la romance ne constituerait-elle pas un *hapax*, tant la transparence et la simplicité prêtées à cette forme poétique et musicale dériveront ensuite vers la sentimentalité affectée et l'exploitation commerciale ? Autre interrogation sur l'apport de la pensée du « simple » chez Rousseau : dans quelle mesure sa *Lettre sur la musique française* a-t-elle influencé la réforme de l'opéra menée par Gluck ? Michael O'Dea reprend cette question, en apportant au dossier un nouvel élément : un article du *Journal de Paris*, le 10 février 1777, où le critique Olivier de Corancez tend à démontrer que l'auteur du *Devin du village* aurait préparé, avec vingt ans d'avance, la révolution gluckiste. La relation, complexe, on le sait, de Rousseau et Gluck est aussi abordée par Alban Ramaut, au sujet de la lecture et de la critique berliozienne de l'œuvre rousseauiste. Sous la plume de Berlioz, les liens qui relient Rousseau à Gluck sont refoulés ou brisés, la célébration de l'opéra gluckiste passant chez lui par un dénigrement malin de la partition du *Devin*. Berlioz invente ainsi l'histoire de son propre romantisme, d'ascendance gluckiste, offusquant les intuitions romantiques de Rousseau, et effaçant chez lui la proximité théorique avec Gluck. D'ascendance et de filiation, il est encore question dans l'article de Suzel Esquier consacré à « Stendhal dilettante ». Une nouvelle fois, un héritage rousseauiste du romantisme se trouve en partie refoulé, en partie transcendé : si Stendhal réactive volontiers les anciennes polémiques alimentées par Rousseau contre les voix françaises et leurs accompagnements orchestraux, s'il revendique, dans un certain flottement a-théorique, une esthétique de la sensibilité, le dilettante se place résolument dans une tradition hédoniste et sensualiste, plus que morale et subjectiviste, de la musique. Le « rousseauisme » de Stendhal est ainsi exemplaire d'une réception simplifiée de Rousseau. En ne retenant que l'éloge de la transparence mélodique, la *doxa* tend à déconstruire l'unité profonde d'une pensée consubstantiellement morale, sociale, politique, anthropologique et esthétique.

La diffusion de la pensée musicale de Rousseau par décomposition, isolement des parties et simplification, jusqu'à la citation parodique et au plagiat, est encore illustrée par les contributions de Pierre Saby et d'Olivier Bara. Le premier découvre, dans une *Messe en Noël* de Louis-Charles Grénon, en 1763, un singulier réemploi d'un air du *Devin*, témoignant de la profonde inscription de l'intermède de Rousseau dans la mémoire des contemporains. Le second illustre, par quelques extraits du *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze (1821), la manière dont le *Dictionnaire*

de musique de Rousseau a pu être assimilé et reproduit par ceux-là mêmes qui dénoncèrent l'incompétence de son auteur.

Dernière modalité de la réception de « Rousseau en musique » : les représentations scéniques de Rousseau dans quelques œuvres lyriques, dont la « comédie mêlée de musique » d'Andrieux et Dalayrac, *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, créée en 1794 ; Gauthier Ambrus en livre l'édition critique du livret, réinscrit dans son contexte révolutionnaire. Dans cette tradition lointaine de la mythographie dramatique et musicale vient s'inscrire le compositeur contemporain Philippe Fénelon, auteur de l'opéra *JJR (citoyen de Genève)* qui sera créé au Grand Théâtre de Genève en septembre 2012. À travers un entretien exclusif avec Pierre Saby, Philippe Fénelon lève un coin du voile sur cette œuvre écrite sur un livret de Ian Burton, et bientôt mise en scène par Robert Carsen.

On pourrait pointer les insuffisances du volume, regretter par exemple qu'aucune étude ne concerne directement le « mélodrame » *Pygmalion* ; mais l'exhaustivité n'était ici ni souhaitée, ni envisageable. Entre pratiques, réceptions et représentations, entre théories et pratiques, c'est sur la féconde richesse de la révolution musicale de Rousseau que devaient être projetés une série d'éclairages. Parce que la musique est définie par l'auteur des *Confessions* comme art de la mémoire, hanté par le manque, tendu vers une plénitude du sujet rendu à lui-même, parce que la musique est saisie comme un langage rendu à ses accents originels, la pensée musicale de Rousseau est finalement inséparable d'une pensée et d'une *écoute* de la langue. Aussi une revue d'ascendance littéraire, ouverte aux arts « proches », comme *Orages*, était-elle le lieu où tenter de cerner encore la musique selon Rousseau : cette qualité particulière du langage.

Pierre Saby
Michael O'Dea
Olivier Bara