

Rousseau érudit : à propos de ses recherches sur la polyphonie médiévale

Nathan John Martin

Le court article LIGATURE (*Musique*), écrit par Rousseau en 1749 pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, s'achève sur une annonce étonnante :

À la traduction de quelques manuscrits de Musique du XIII. & XIV. siècle, qu'on se propose de donner bientôt au public, on y joindra un sommaire des anciennes regles de la Musique, pour mettre chacun en état de la déchiffrer par soi-même; c'est là qu'on trouvera suffisamment expliqué tout ce qui regarde les anciennes *ligatures*¹.

Ces mêmes manuscrits sont évoqués dans trois autres articles de Rousseau, VOIX (*en Musique*), VALEUR DES NOTES (*en Musique*), et MOTET (*en Musique*)². Ces références répétées risquent de susciter des interrogations chez le lecteur : après tout, ce même Rousseau allait plus tard dénoncer tous les artifices du contrepoint comme « des restes de barbarie et de mauvais goût, qui comme les portails de nos Églises gothiques ne subsistent que

¹ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, 1751-1765, tome IX, p. 519. Sur la chronologie, voir *Confessions* dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Raymond et Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, tome I, pp. 347-348 (nous abrégeons *OC*) ; *Dictionnaire de musique*, *OC*, I, p. 606 ; et Rousseau, *Correspondance complète*, éd. Ralph Alexander Leigh, Genève, Oxford, The Voltaire Foundation, 1965-1998, tome II, pp. 112-13. Sur le corpus d'articles écrits par Rousseau, et les problèmes d'attribution, voir Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, pp. 111-112, pp. 707-713.

² VALEURS DES NOTES, *en Musique*, XVI, p. 818 ; MOTET, *en Musique*, X, p. 756 ; VOIX, *en Musique*, XVII, p. 436.

pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire »³. Qu'a-t-il trouvé d'intéressant, alors, dans des matériaux qui sont si clairement étrangers à sa propre sensibilité esthétique? Et quels manuscrits précis avait-il examinés?

L'article VALEUR DES NOTES donne une première indication :

[I] est certain que les différentes *valeurs* des notes sont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers tems de cinq sortes de figures, sans compter la ligature & le point... Toutes ces différentes notes sont noires dans les manuscrits de Guillaume de Machaut; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches⁴ [.]

Il semblerait alors qu'avant les dernières années de la décennie 1740, Rousseau ait vu des œuvres manuscrites de Guillaume de Machaut; certaines (c'est du moins ce que l'on suppose) compteraient parmi les manuscrits qu'il voulait transcrire. Le projet de transcription ne s'est manifestement pas réalisé. S'il avait abouti, Rousseau aurait trouvé sa place avec les grands pionniers de la musicologie historique, avec Martin Gerbert, Jean Lebeuf, Giovanni Battista Martini et Charles Burney, qui étaient ses proches contemporains. Jusqu'où le projet inabouti a-t-il avancé? Marie-Elisabeth Duchez, seule à avoir étudié ses essais de paléographie musicale, conclut que Rousseau fut « certainement incapable de déchiffrer les manuscrits musicaux des XIV^e et XV^e siècles qu'il a consultés » et que « sa recherche ne pouvait pas aboutir et le mener au déchiffrement »⁵. M.-E. Duchez aurait-elle sous-estimé Rousseau? À la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel est conservé le fragment 69 du ms.72, qui paraît être sa transcription du début du *Gloria* de la *Messe de Notre Dame* de Machaut (Figure 1, transcrite dans l'Exemple 1). Le ms R. 72 est composé de 69 fragments sur des morceaux de papier de taille variable; les fragments sont pour la plupart en rapport avec le *Dictionnaire de musique* ou l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Le fragment 69 est le seul à être

³ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, OC, V, p. 308.

⁴ VALEURS DES NOTES, XVI, p. 819.

⁵ Marie-Élisabeth Duchez, « Jean-Jacques Rousseau: historien de la musique », dans *La Musique du théorique au politique*, éd. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs des livres, 1991, pp. 86-87.

78714 = MoR 72

a in ter ra pa-pa

ho mi ni - bus bo - nae vo lun - ta - tis lau - da - mus te

ho mi ni bus - bo nae vo lun - ta - tis lau - da - mus te

- be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te ho - mi - ni - bus glo - ri - fi - ca - mus te

Figure 1 : Jean-Jacques Rousseau, début du *Gloria* de la *Messe de Notre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69 (fac-similé).

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel.

consacré à la notation musicale⁶, et la musique présentée (un rapide coup d'œil sur l'Exemple 2 le confirme) est le début du *Gloria* de Machaut⁷.

La transcription de Rousseau est globalement assez compétente. Il fait quatre erreurs incontestables, issues pour la plupart de ligatures mal comprises⁸. (1) Les valeurs rythmiques du *triplum* dans les mesures 2-3 de l'Exemple 1 sont fausses, avec d'autres erreurs, introduites pour compenser les premières, dans le *motetus*, tenor et *contra-tenor*; (2) le *contra-tenor* devrait avoir un *ré* et non un *ut* au dernier temps de la mesure 10 (voir Exemple 2, mesure 13); (3) les notes et les valeurs rythmiques pour le *contra-tenor* sont fausses dans la première moitié de la mesure 11; et (4) une autre ligature est mal transcrite dans le *contra-tenor* de la mesure 13. En indiquant les parties, Rousseau intervertit « *contra-tenor* » et « *tenor* », erreur qui est reproduite dans l'article VOIX⁹. Les *si bémol* inscrits au-dessus de la portée du *triplum* des mesures 7 et 8, et dans la portée des mesures 12 et 13, sont des ajouts de Rousseau qu'on ne retrouve dans aucune source

⁶ Théophile Dufour donne l'écriture comme celle de Rousseau dans ses *Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau, suivies de l'inventaire des papiers de Rousseau à la Bibliothèque de Neuchâtel*, 2 vol., Paris, Giraud-Badin, 1925, II, p. 184. Le Ms. R. 72 y apparaît en tant qu'item n° 9 sous l'ancienne cote 7881. Dufour écrit: « 9) 64 petits morceaux de papiers de différents formats, placés dans un feuillet de musique aussi écrit par Rousseau. — Les 13 petits morceaux de papiers que je mets à la fin ont été imprimés par Jansen, *Rousseau als Musiker*, p. 466, 467, 468, 470, 471 ». L'actuel fr. 69 est le « feuillet de musique » décrit par Dufour.

⁷ L'Exemple 2 suit la transcription de Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass: An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 188-189, qui fait autorité.

⁸ Comme le note l'article LIGATURE, « La valeur des notes qui composaient la *ligature*, varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées; selon qu'elles étoient à queue ou sans queue; selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes: enfin, selon un nombre infini de règles si parfaitement ignorées aujourd'hui, qu'il n'y a peut-être pas un seul musicien dans tout le royaume de France qui entende cette partie, & qui soit en état de déchiffrer correctement des musiques de quelque antiquité » (IX, p. 519). La promesse de Rousseau, qui déclare dans le paragraphe suivant qu'il va lui-même expliquer la notation mensurale est d'autant plus osée. Dans l'article correspondant du *Dictionnaire de musique* (OC, V, p. 411), le passage cité est maintenu, mais celui qui suit est supprimé sans commentaire.

⁹ « la même clé sur quatre positions successives de ligne en ligne sert pour la basse qu'ils appelloient *tenor*, pour la taille qu'ils appelloient *contra-tenor*, pour la haute-contre qu'ils appelloient *motetus*, & pour le dessus qu'ils appelloient *triplum*, comme je l'ai découvert dans l'examen des manuscrits de ce tems-là » (*Encyclopédie*, XVII, p. 436).

manuscrite¹⁰. Ces imperfections mises à part, cependant, la transcription nous semble étonnamment juste pour l'époque¹¹ : si, comme on est tenté de le supposer, cette seule page survivante faisait partie au départ d'un document plus étendu (après tout, Rousseau a mis des guidons à la dernière mesure subsistante), et si l'exactitude de la partie survivante est typique de l'ensemble, Rousseau aurait certainement acquis par ce travail une certaine compréhension du style musical de Machaut.

La question qui se pose est naturellement de savoir quels originaux Rousseau a transcrits. La Bibliothèque nationale de France conserve quatre manuscrits possibles que nous désignerons par leurs sigles conventionnels comme A (ms. fr. 1584), B (ms. fr. 1585), E (ms. fr. 9221) et F-G (ms. fr. 22545-22546)¹². Les ms E et F-G semblent plausibles pour des raisons externes, car tous deux ont fait l'objet d'une attention savante soutenue au milieu du XVIII^e siècle. Le 25 juin 1743, devant l'Académie des inscriptions et des belles lettres, Jean Lebeuf lut un mémoire où il fut question de F-G,

¹⁰ Voir le commentaire de Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass*, p. 125 et p. 135. Leech-Wilkinson choisit le si naturel (voir Exemple 2) mais qualifie le si bémol de « très tentant » (« very tempting »). Il est bien entendu que Rousseau ne connaissait pas les subtilités de la *musica ficta* : il a sans doute ajouté les bémols en croyant que le morceau était en ré mineur plutôt qu'en ré dorien. La similarité avec les pratiques éditoriales modernes, où les dièses et bémols de l'éditeur sont placés au-dessus de la portée, alors que les dièses et bémols présents dans les sources manuscrites sont placés sur la portée, est sûrement fortuite.

¹¹ La tâche de Rousseau est facilitée, bien entendu, par une mesure principalement à deux temps (chose qui élimine de nombreuses complications possibles) et par un arrangement surtout syllabique (donc avec peu de ligatures).

¹² D. Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass*, p. 96. Pour la datation des manuscrits, voir Elisabeth Keitel, « La tradition manuscrite de Guillaume de Machaut » et François Avril, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut » dans *Guillaume de Machaut : Colloque – Table ronde*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 75-94 et 117-34. Pour les rapports entre les sources, voir Ernest Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, 3 vol., Paris, 1908-1921, I, p. XLVIII ; et Margaret Bent, « The Machaut Manuscripts Vg, B and E », *Musica Disciplina*, 37, 1983, pp. 53-82. Concernant le rôle de Machaut lui-même dans leur production, voir Lawrence Earp, « Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Work », *Journal of the American Musicological Society*, 42, 1989, pp. 461-503.

Et in terra pax homini -

bus bo - nae vo - lun - ta - tis lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus

bus bo - nae vo - lun - ta - tis lau - da - mus te

te a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus

Exemple 1 : Jean-Jacques Rousseau, transcription du début du *Gloria de la Messe de Notre Dame* de Machaut, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R 72, fragment 69. (Transcription moderne : Nathan Martin).

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

8
bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

14
te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

Exemple 2: Guillaume de Machaut, *Messe de Notre Dame, Gloria* (début), transcription de Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass: An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 188-189.

et en décembre 1746 il consacra une deuxième étude au même texte¹³. Vers la même époque, le comte de Caylus est l'auteur d'un mémoire dans lequel il décrit E en détail¹⁴.

Rousseau connaissait personnellement Caylus, grâce à une lettre d'introduction fournie par Mably en 1742¹⁵. Il n'est pas certain qu'il connût Lebeuf, mais il devait citer les écrits de cet abbé plus tard dans le *Dictionnaire de musique*¹⁶. Qu'il ait connu l'abbé personnellement ou non, Claude Sallier, conservateur de la Bibliothèque du roi, membre de l'Académie des inscriptions, est un intermédiaire très possible entre les deux hommes.

¹³ Jean Lebeuf, « Mémoire sur la vie de Philippe de Maizières, Conseiller du roi Charles V, & Chancelier du royaume de Chypre » dans le vol. 17 des *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1751, p. 497; et « Notice sommaire de deux volumes de poésies françoises & latines, conservés dans la bibliothèque des Carmes-Déchaux de Paris; avec une indication du genre de musique qui s'y trouve » au vol. 20 des *Mémoires de littérature*, Paris, 1753, pp. 377-98. Lebeuf avait lui-même découvert le manuscrit dans les années 1730. Dans son deuxième mémoire, il se penche particulièrement sur la *Messe de Nostre Dame*. Il écrit notamment : « Enfin pour dernière pièce, on y trouve le *Kyrie* tel qu'on le chante en chant Grégorien à Rome & à Paris aux fêtes de la première classe. Ce plain-chant y est appelé *tenor*; les trois parties qui sont faites dessus y sont nommés, l'une *triplum*, l'autre *motetus*, & la dernière *contratenor*: tous les chants ordinaires de la Messe y sont notés de la même manière à quatre parties, même le *Credo* » (p. 382). M.-E. Duchez suggère, en se basant sur la découverte récente du manuscrit par Lebeuf, que c'était F-G qui avait retenu l'attention de Rousseau (« Rousseau historien », art. cité, p. 80).

¹⁴ [Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévy,] comte de Caylus, « Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poète & musicien dans le XIV^e siècle: contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages » dans le vol. 20 des *Mémoires de littérature*, éd. citée, pp. 399-414. E est désigné par l'ancienne cote 76 09² à la p. 399 du mémoire de Caylus.

¹⁵ Rousseau, *Les Confessions*, OC, I, p. 280.

¹⁶ Rousseau cite Lebeuf trois fois dans le *Dictionnaire*, dans les articles CENTONISER, ORGANISER, et SYMPHONIASTE, en exploitant apparemment le *Traité historique et pratique de la chant ecclésiastique*, Paris, 1741, de l'abbé. Voir Claude Dauphin, éd., *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 175, 527 et 658. Grand lecteur du *Mercur de France*, Rousseau connaissait peut-être aussi les articles que Lebeuf y publia entre 1725 et 1737. Une note du ms de Saussure (f^o 12 r^o) affirme : « Le... Juillet j'ai livré 17 livres 10 s. à M. Conti pour la moitié de l'année courante 1735 des Mercur de France » (note citée par Jean-Pierre Le Boulter, « Sur les écrits "féministes" de Rousseau », *SVEC*, 199, 1981, p. 231); voir Théophile Dufour, « Pages inédites de J.-J. Rousseau », *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, I, 1905, p. 202.

Rousseau connut Sallier au début des années 1740 par ses employeurs, les Dupin, et le nom de Sallier figure dans la correspondance de la décennie suivante en des termes qui suggèrent une certaine familiarité ; par ailleurs, dans la préface du *Dictionnaire de musique*, Rousseau remercie Sallier chaleureusement d'avoir à la fois fourni et interprété des livres et manuscrits¹⁷.

Toujours pour des raisons extrinsèques, **B** semble à première vue être une source moins vraisemblable, puisque la vieille tradition qui associait ce manuscrit avec le trouvère Thibaud de Champagne, roi de Navarre, subsistait encore au XVIII^e siècle¹⁸. Pourtant, dans l'article CHANSON du *Dictionnaire de musique*, il est question de certaines « *Chansons de Thibault, comte de Champagne... mises en musique par Guillaume de Machault* »¹⁹, ce qui pourrait expliquer pourquoi Rousseau emprunta, le 5 septembre 1750, les *Poésies du roi de Navarre* (Paris, Hippolyte-Louis et Jacques Guérin, 1742) à la Bibliothèque du Roi²⁰. Quant à **A**, rien ne permet de faire un quelconque lien avec Rousseau, ni de le dissocier de ce manuscrit.

Des considérations extrinsèques peuvent ainsi permettre de limiter les sources possibles, mais sans résoudre définitivement la question du manuscrit exploité. Un détail interne fournit, en revanche, un indice parlant. Au milieu de la mesure 9 de la transcription de Rousseau (voir Exemple 1), l'accord est donné sans ambiguïté possible comme un accord parfait en *ut* majeur, *ut-mi-sol-ut*. Pourtant, dans chaque manuscrit sauf **E**, le *motetus* a *sol dièse* à cet endroit et le *contra-tenor ut dièse*. Ces accidents écrits exigent la modification de l'*ut* du *triplum* en *ut dièse*, ce qui devient explicite dans **F-G**. C'est-à-dire que le seul manuscrit qui donne la même lecture que Rousseau est **E**. Pour cette raison, et en rappelant ses liens avec Caylus, nous suggérons que **E** est le manuscrit utilisé.

¹⁷ Rousseau, *Les Confessions*, OC, I, p. 292 ; CC, III, p. 67 ; *Dictionnaire de musique*, OC, V, pp. 69-70.

¹⁸ On la retrouve encore, par exemple, en 1739 chez Bernard de Montfaucon, *Bibliotheca bibliothecarum*, cité par Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut : A Guide to Research*, New York, Garland, 1995, p. 89.

¹⁹ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 180. Le nom de « Thibaut comte de Champagne » se trouve déjà dans la partie de l'article de l'*Encyclopédie* rédigée par Cahusac, mais la note sur Machaut est écrite par Rousseau pour le *Dictionnaire*.

²⁰ Jean-Pierre Le Bouler, « Les emprunts de Rousseau à la Bibliothèque du roi », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 38, 1969-1971, p. 249.

Comment expliquer plus généralement l'attention que Rousseau prête à Machaut? L'explication immédiate est peut-être donnée par le texte de Caylus. Celui-ci écrit au passage :

La qualité de Trouvère & les morceaux de musique qui font une si grande partie du recueil des ouvrages de Machaut, me fournissoient naturellement une occasion de dire ce que la musique étoit alors, sur-tout à l'égard du contrepoint dont l'invention, suivant l'opinion commune aujourd'hui, ne remonte pas plus haut que le XIII^e siècle, cent ans ou environ avant Guillaume de Machaut. Mais quelque soin que j'aie faites auprès de ceux qui pouvoient éclairer mes doutes, je n'ai pû trouver de quoi me satisfaire. Ces obstacles me rendent plus vif à recommander aux lumières des gens de Lettres, un sujet d'éclaircissemens qui peut mériter des recherches & devenir entre des mains habiles la matière de plusieurs Mémoires intéressans, qui formeroient une suite de ceux de M. Burette sur la musique des anciens²¹.

Il convient cependant de rappeler aussi l'intérêt que Rousseau a toujours manifesté pour la notation musicale. Le 22 août 1742 (ce fut son début sur la scène intellectuelle parisienne), il lut son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* devant l'Académie des Sciences²². Pour l'édition de cet écrit, sous le titre de *Dissertation sur la musique moderne*, il répondit aux critiques de l'Académie en ajoutant à son texte une histoire sommaire de la notation musicale²³; cette histoire devait être développée pour l'article NOTES, *en musique* de l'*Encyclopédie*²⁴. Rousseau y résume la notation alypienne avant de passer à Boethius, Guy d'Arezzo et Jehan de Muris, « docteur et chanoine de Paris », qui « selon l'opinion commune inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité »²⁵.

²¹ Caylus, « Mémoire sur Machaut », *op. cit.*, p. 404. Caylus se réfère aux nombreuses études de la musique grecque publiées par Pierre-Jean Burette dans les *Mémoires de littérature* de l'Académie. Sur l'œuvre de Burette, source principale de Rousseau pour la musique grecque, voir Philippe Vendrix, « Pierre-Jean Burette: un archéologue de la musique grecque », *Recherches sur la musique française classique*, 27, 1991, pp. 99-111.

²² Rousseau, *Les Confessions*, OC, 1, pp. 283-85. Sur le système de notation de Rousseau, voir Claude Dauphin, *Rousseau musicien des Lumières*, Montréal, L. Courteau, 1992. Voir aussi sa contribution au présent numéro d'*Orages*.

²³ Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, OC, V, pp. 167-70.

²⁴ *Encyclopédie*, XI, pp. 248-49.

²⁵ NOTES, *en Musique*, XI, p. 249; MUSIQUE (*Ordre encycl. entendem. Raison, Phil... Math. Mixtes, Musique*), X, p. 902.

Il semble peu probable que Rousseau ait déjà lu les traités médiévaux qu'il nomme dans l'article NOTES en 1749, quand il travaille à sa contribution pour l'*Encyclopédie*. En rédigeant l'article correspondant NOTES pour le *Dictionnaire de musique*, en revanche, il faisait appel à ses propres recherches d'érudition²⁶ :

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, et il faut n'avoir jamais lû les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, et dont il ne se donne point pour l'Auteur ; mais même il parle de la *Mesure*, et dit que les Modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, et *moderni nunc morosà multùm utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la *Mesure*, et par conséquent les valeurs des Notes, étoient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé *Speculum musicae*, qui est à la Bibliothèque du Roi de France numero 7207, page 280, et suivantes²⁷.

L'œuvre en question n'est en fait pas de Jehan de Muris mais de son contemporain approximatif Jacques de Liège²⁸. Les sept livres de ce long ouvrage (« que j'ai eu le courage de lire presque tout entier »²⁹) constituent un traitement encyclopédique de la théorie musicale du XIV^e siècle³⁰.

²⁶ Rousseau a sans doute transcrit l'article dans le ms de Neuchâtel du *Dictionnaire* entre 1756 et 1759. Voir Jean-Jacques Eigeldinger, introduction au *Dictionnaire de musique*, OC, V, pp. CCLXXXI-CCLXXXII.

²⁷ OC, V, p. 890 ; éd. Dauphin, p. 428. Pour Mersenne, voir son *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. 2, l. 4, p. 254 et pp. 420-423.

²⁸ L'attribution erronée fut corrigée par Heinrich Bessler, « Studien zur Musik des Mittelalters I », *Archiv für Musikwissenschaft*, 7, 1925, pp.180-181. Sur l'histoire de cette attribution, voir Roger Bragard, « Le *Speculum musicae* du compilateur Jacques de Liège », *Musica disciplina*, 7, 1953, pp. 82-96.

²⁹ OC, V, p. 925 ; éd. Dauphin, p. 475, MUSIQUE. Voir OC, V, p. 1136 ; éd. Dauphin, p. 744, VALEUR DES NOTES.

³⁰ Sur Jacques de Liège et le *Speculum musicae*, voir deux récentes études, Frank Hentschel, « Der Streit um die *ars nova* – nur ein Scherz? », *Archiv für Musikwissenschaft*, 58, 2001, pp. 110-130 ; et Karen Desmond, « New Light on Jacobus, Author of the *Speculum musicae* », *Plainsong and Medieval Music*, 9, 2000, pp. 19-40.

Comme les notes de lecture subsistantes de Rousseau le suggèrent, le livre qui a particulièrement retenu son attention fut le septième, qui décrit longuement la notation mensurale. Le dossier concerné, ms. R. 67 de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, contient dix-neuf folios de notes et extraits tirés de diverses sources, dont trois (f^{os} 4v^o-7r^o, transcrits en appendice) concernent le *Speculum musica*³¹. Deux pages d'une écriture dense dans ces folios (f^o 6 r^o et 7 r^o) sont consacrées à la mensuration, sujet des chapitres 11 à 48 du livre 7 du traité.

Les œuvres publiées de Rousseau donnent quelques indications qui aident à dater les fragments. En décrivant dans *Les Confessions* son départ de Paris pour Montmorency (avril 1756), Rousseau affirme avoir auparavant passé deux mois à faire des extraits de livres qu'on lui avait prêtés à la Bibliothèque du roi³². On est tenté d'imaginer que le *Speculum musica* fut parmi les sources qui l'occupaient alors. Cependant, dans un texte antérieur, l'essai manuscrit « Du principe de la mélodie » (ms. R. 60)³³, Rousseau fait référence au traité de Jacques de Liège en donnant l'impression d'en connaître le contenu³⁴. L'essai datant de 1755³⁵, le travail sur le *Speculum* doit dater

³¹ Les autres sources connues : Giovanni Andrea Bontempi, *Historia musica*, Pérouse, 1695, f^{os} 1 r^o-4 r^o, 11 r^o-14 r^o, Franchinus Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milan, 1518 ; f^o 7 v^o, ms de Girolamo Mei, *Trattato di musica* f^o 8 r^o. Les notes comportent aussi trois folios traitant d'une *Dissertation sur les parties de la musique ancienne*, non identifiée (f^{os} 8r^o-10r^o), une table portant le titre « Vocabulaire de la partie instrumentale pour les anciens » (f^o 14 v^o), et deux folios intitulés « Lydii modi nota secundum genus diatonum » (f^{os} 18 v^o-19 v^o). Les f^{os} 15r^o-18r^o sont blancs.

³² Rousseau, *Les Confessions*, OC, I, p. 410.

³³ Rousseau esquissa « Du Principe de la mélodie » en 1755, en réponse aux *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* de Rameau, publiées la même année. Il fit ensuite une répartition du contenu de son écrit entre l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* et l'*Essai sur l'origine des langues*. Voir Robert Wokler, « Rameau, Rousseau and the *Essai sur l'origine des langues* », *SVEC*, 117, 1974, pp. 179-238 ; Marie-Elisabeth 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 ; et l'introduction à l'*Examen*, par Olivier Pot, OC, V, pp. CXLV-CLXIV.

³⁴ « Le plus infatigable lecteur ne supporterait pas dans Jean de Muris le verbiage de huit ou dix grands chapitres pour savoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux consonances, si c'est la quinte ou la quarte qui doit être au grave » (OC, V, p. 426 ; voir V, pp. 339-40).

³⁵ La datation est fondée sur une note insérée au début d'une copie ultérieure de l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (ms. R. 58), note reproduite OC, V, p. 347. Le

d'avant cette année³⁶, et puisque le *Speculum* semble avoir été la source principale de Rousseau pour la notation mensurale, on peut supposer que sa transcription du *Gloria* de Machaut se fit à peu près à la même époque.

Qu'est-ce qui a pu motiver Rousseau à se mettre à l'étude de la musique de Machaut dans la première moitié des années 1750? Ce n'est que récemment qu'on a pris la mesure d'une des principales préoccupations de Rousseau dans ses articles pour l'*Encyclopédie*, à savoir l'engagement critique avec l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau³⁷. Dès son *Nouveau système de musique théorique* (1726), Rameau n'avait de cesse de prétendre que sa théorie harmonique dérivait de quelques éléments de base de la physique acoustique³⁸, le corollaire inévitable étant que les normes définies dans sa théorie s'appliquaient (*ex hypothesi*) à toutes les traditions musicales, passées et présentes. En contestant l'universalisation des préférences d'un seul pays, la France, comme il a déjà commencé à le faire en 1749³⁹, Rousseau fut amené à étudier à la fois des systèmes musicaux anciens et des systèmes non européens: « de tous les peuples de la terre – écrit-il dans le *Dictionnaire de musique* – qui tous ont une Musique et un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, et qui trouvent ce mélange agréable. »⁴⁰

texte complet du « Principe de la mélodie » (ms. R. 60), avec le long passage qui devint le chapitre 19 de l'*Essai*, est donné par Robert Wokler, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, New York, Garland, 1987, pp. 483-493.

³⁶ Vraisemblablement en 1753 ou 1754 au plus tôt (comme le conclut aussi M.-E. Duchez, « Rousseau historien », art. cité, p. 76), puisque c'est à cette période que Rousseau commence à travailler sur le *Dictionnaire de musique* (voir Jean-Jacques Eigeldinger, introduction, *OC*, V, p. CCLXXII).

³⁷ Les critiques formulées par Rousseau sont présentées de façon systématique dans le chap. 3 de ma thèse de doctorat (Ph.D.), « Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason » (Schulich School of Music, McGill University, 2009). Voir aussi Michael O'Dea, « Consonances et dissonances: Rousseau et d'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 35, 2003, pp. 105-130; et *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, Londres, Macmillan, 1995, chap. 1.

³⁸ Une bonne introduction générale à la pensée de Rameau est donnée par Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, ainsi que par Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.

³⁹ Voir par exemple les planches de musique III et IV, *Planches de musique* dans l'*Encyclopédie*.

⁴⁰ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *OC*, V, pp. 850-851, HARMONIE.

Une question évidente, dans cette perspective, est de demander quand et comment l'harmonie est née dans l'Occident latin. Sur cette question, Rousseau aurait été orienté vers le XIV^e siècle par le poids accumulé de la tradition. « Je me suis un peu étendu sur ces particularités musicales, – c'est ce qu'écrivit Lebeuf dans son mémoire de 1746 – parce qu'on regarde le XIV^e siècle comme l'époque des premiers progrès qui fit le chant à plusieurs parties & à notes coupées. »⁴¹ Rousseau l'avait bien compris, tout contrepoint tant soit peu complexe exige un système de mesure, afin que des mélodies distinctes mais simultanées puissent être coordonnées entre elles⁴². La recherche des origines de l'harmonie rejoint ainsi chez lui l'enquête sur les systèmes médiévaux de mensuration⁴³ et ce double objet d'étude l'amène, à notre avis, à remonter à la fois au *Speculum musicae* et à Machaut.

Notre hypothèse est donc que les investigations de la polyphonie menées par Rousseau méritent d'être vues à la fois comme la poursuite de son premier intérêt pour la notation musicale et comme le fruit de sa polémique contre Rameau, ce dernier intérêt s'ajoutant au premier. Comme pour ses autres activités musicales des années 1750 – ses recherches sur les musiques anciennes et non-européennes, son étude du *Trattato di musica* de Tartini, sa critique de Rameau, pertinente et judicieuse, ses plaidoyers en faveur de l'*opera seria* italien – son investigation de la musique médiévale montre à quel point il est au courant des principales tendances de la pensée musicale française de son époque. La distillation finale de ses idées dans le *Dictionnaire de musique* (c'est sur ce point que nous concluons) mérite d'être étudiée attentivement par quiconque s'intéresse aux premières manifestations de ce qui devait en fin de compte devenir la musicologie scientifique⁴⁴.

Traduction : Michael O'Dea

⁴¹ Jean Lebeuf, « Notice sommaire », *op. cit.*, p. 382.

⁴² Il fait remarquer, par exemple, au f^o 4 r^o du ms. R. 67, que Jehan de Muris « témoigne que la mesure n'a été introduite que pour l'accord des parties ».

⁴³ Comme le montre admirablement M.-E. Duchez (« Rousseau historien », art. cité, pp. 82-83).

⁴⁴ Voir Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

Annexe

L'annexe qui suit est une transcription semi-diplomatique des f^o 4 v^o-7 r^o du ms. R. 67 de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (avec son aimable autorisation). Ces feuilles présentent les notes de lecture de Rousseau concernant le *Speculum musicae* de Jacques de Liège. La transcription conserve l'orthographe de Rousseau dans toutes ses particularités, sauf quelques légères interventions éditoriales qui nous semblaient pouvoir aider la lecture (toutes ces interventions sont mises entre crochets). Les phrases raturées dans le manuscrit se trouvent indiquées ~~ainsi~~, et les additions et corrections de Rousseau sont mises entre équerrés. Ses notes se rapportent presque entièrement au septième livre du traité de Jacques de Liège, que Rousseau a probablement étudié entre 1753 et 1756 (voir *supra*). Ce septième livre concerne la mensuration musicale et sa notation ; les notes et extraits transcrits ici forment la base d'une série importante d'articles sur ces mêmes questions dans le *Dictionnaire de musique*.

Transcription
du ms R 67, f^{os} 4 v^o-7 v^o

[4 v^o]

J. de Muris Tractatus de musica
 theorica et practica. in 7^{em} libros
 divisus qui inscribitur speculum musicae
 n. 7207

Il prend partout l'apotome pour le semiton mineur, et le diesis pour le semiton majeur¹.

Le Gamma Γ étoit encore une Clef de son tems.

diapente cum disdiapason maxima monochordi extensio. G. e.

affirmat se primum apotomi sive hemitonii minoris usum fuisse.

il dit pourtant que quelques uns portoient le Clavier de son tems jusqu'à trois 8^{ves} et un ton ajoutant en haut f. g. a.

Il dit que beaucoup de gens ~~de~~ ne pouvoient pas même aller jusqu'aux deux extremités de son clavier.

Gui aretin employa 21. Lettres dans sa musique

Muris dit que ~~il de son tems~~ avoit entendu employer à Paris les 7. sil-
 lables pro, to, do, no, tu, a. au lieu de ut re &c.

il témoigne que la mesure n'a été introduite que pour l'accord des parties.

deux Parties seules. Tenor et discantus

Aliud esse duos cantus et duos cantores.

~~consona~~ voces consonantiarum simul mixtas eï decantatas sunt duo et
 non plures

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 644, APOTOME, V, p. 762, DIESE ou DIÉSIS.

[5 r^o]

Guido sub nomine dyaphoniae discantum describit sic. Diaphonia est vocum disjunctio quam nos organum vocamus cum distincte voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant².

discantat qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat ut ex distinctis sonis sonus unus fiat non unitate simplicitatis sed dulcis concordisque mixtionis³.

~~Cum discantus, ut visum est pro ex quibuscumque consonantiis confici~~

Si comme nous l'avons vu, le discant ne peut ni se composer <indifféremment> de toutes les consonances de quel front osent déchanter ou composer le discant ceux qui n'entendent rien au choix des consonances accord[s], qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans qui ne sachent ni desquels il faut user le plus fréquemment ni dans quels lieux il les faut employer ni rien de ce qu'exige la perfection de l'art <l'art bien entendu> ; S'ils rencontrent c'est par hasard, leurs voix errent sans règle sur le tenor, qu'elles s'accordent si Dieu le veut, ils les jettent <leurs sons> à l'aventure comme la pierre qu'une main que lance au but une main maladroite et qui de cent fois le touche à peine une. Mais laissons le bon magister Muris exhale <lui-même> en son latin son zèle contre les <ces> corrupteurs de <la belle et simple> l'harmonie dont son siècle abondoit déjà <ce qu'on voit briller dans le nôtre> Heu proh Dolor! hiis temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui talem <s> defectum <s> agnoscunt, offendunt sensum, nam cum inducere cum deberent delectationem adducunt tristitiam. O inconcrum [sic] proverbium; o mala coloratio, irratio-nabilis excusatio. O magnus abusus; magna ruditas; magna bestialitas! ut asinus sumatur pro homine, capra pro Leone, ovis pro pisce, serpens pro sal-mone. Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti Musicae Doctores tales audissent.

² Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7207, f^o 275 v^o; Roger Bragard, éd. *Jacobi Leodiensis speculum musicae VII (liber septimus)*, s. l., American Institute of Musicology, 1973, p. 10.

³ Ms. lat. 7207, f^o 276 r^o; R. Bragard, *op. cit.*, p. 11. Voir *Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 763, DISCANT ou DÉCHANT.

Discantatores, quid dixissent, quid fecissent? sic discantantem increparent et dicerent. Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres; non concordas sed deliras et discordas⁴.

Dyaphonia sive discantus

Quarter ou Diatesseronare

Quinter ou Diapentisare

~~La se~~ L'indivisi[bi]lité de la semi-brève est en quelque manière indiquée par sa figure en losange et par consequent terminée en haut et en bas, a droite et à gauche par des points. Or Muris prouve par l'autorité d'Euclide et d'aristote que le point est indivisible, d'ou il conclut que la semi brève enfermée par 4 points est indivisible comme eux⁵.

[5 v°]

Au reste je doute qu'après avoir parcouru des multitudes de livres ~~qui trait~~ imprimés et manuscrits qui traitent de la musique ancienne et moderne on ~~y trouve~~ <en tire> beaucoup de choses utiles ~~et~~ <ou> intelligibles qui ne soient pas dans ce dictionnaire, ce qui peut épargner <quelquefois> ~~un~~ <de> longs et ~~cruel~~ pénibles travail<aux> ~~à ceux qui voudraient desormais en~~ s'exercer ~~sur~~ <pour approfondir> cette matière, ~~mais cela~~ <sans> ne dispense<r> <pourtant> ~~pas de~~ ceux qui veulent écrire de consulter les originaux que je n'ai pas <tous lus et que je n'ai> toujours été en état d'entendre, et à l'autorité desquels je ~~ne pretends~~ <n'entens> point me substituer.

[6 r°]

minima vel athoma la 9^e partie du tems parfait⁶

autrefois, dit Muris, la breve ne duroit pas plus que maintenant la semi-breve et moderni nunc morosam multum utuntur mensura... Inde est ut semibreui quae 3a pars est brevis perfectae ascribant quod brevis est id est quod sit divisibilis &c⁷

⁴ Ms. lat. 7207, f° 278 r°-v°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 23; voir *Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 764, DISCANT ou DÉCHANT.

⁵ Ms. lat. 7207, f° 280 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Ms. lat. 7207, f° 280 v°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 36.

⁷ Ms. lat. 7207, f° 280 v°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 36; voir *Dictionnaire*, OC, V, p. 890, MESURE.

Les Modes sont évidemment pris par ~~les~~ <nos> anciens pour les ~~com~~ diverses combinaisons des longues et des brèves parfaites et imparfaites.

Figura, ut ait magister Francho, est representa[ti]o vocis in aliquo modorum ordinatae⁸.

Longue parfaite, imparfaite et double.

Parfaite ~~rectangu~~ quadrangulaire a angles droits ayant à sa droite une queue descendante [**illustration : longa**] elle contient trois tems parfaits, et s'appelle parfaite elle même à cause de ce raport numerique avec la trinité (J. de Muris. ms. n. 70<2>07 : p. 283. verso)

La longue <im>parfaite ne contient que deux tems égaux <et parfaits> et se figure comme la parfaite. On l'appelle imparfaite parce qu'elle ne peut marcher seule mais qu'il faut toujours qu'elle soit précédée ou suivie d'une brève [*sic*].

~~Un pourquoi~~ quelques uns l'appellent droite mal à propos, car ce qui est droit peut subsister par lui [m]e[m]e, et les l'employent mal quand ils ne l'accompagnent pas d'une brève.

La longue double contient deux tems égaux imparfaits elle se figure comme la longue avec une double largeur [**illustration : maxima**] Muris cite Aristote pour prouver que cete [*sic*] note n'est pas du plain-chant mais du [...]

La brève droite ou parfaite <remplit un tem <parfait> et> est divisible en ~~de~~ trois parties égales ou deux inégales

La brève altérée ou imparfaite se divise en 2 p[arties] ég[ales] et non en trois

L'une et l'autre ont une ~~for~~ figure quarée mais sans queue ou bien avec la queue à gauche

La semi brève est une note quaddrangulaire [*sic*] en lozange [**illustration : semibreve**] sans queue

elle se distingue en semi-brève majeure et mineure. La majeure contient deux tiers de la brève parfaite, et la mineure contient un tiers de la [m]e[m]e brève[.] si faite ainsi la semi brève majeure en contient deux mineures

Longue double, longue parfaite, longue imparfaite, brève parfaite, brève altérée, semibreve majeure et semi brève mineure. Sept différentes valeurs auxquelles répondent 4 figures seulement.

⁸ Ms. lat. 7207, f° 282 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 43.

Plica noms des valeurs précédentes quand elles ~~sont divi~~ passent d'un son à une autre depuis le semiton jusqu'à la quinte. La plique <lorsque> ascendante

[6 v° blank]

[7 r°]

est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand [illustration] la plique <lorsque> descendante a deux ~~ase~~ descendants dont celui de la droite est le plus long [illustration]

La plique breve ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite, et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

Fig: modernes <ou prolations> : maxime, longue, brève, semibrève, minime.⁹

Ligatura est conjunctio figurarum simplicium protractus debitos ordinata¹⁰

Large nom de certaines notes dont on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits noirs seulement par les cotes <moins par le milieu> de la note ~~mais~~ ce que Muris blame comme une horrible innovation

Tractus vel plica signum est morositatis¹¹

Ponunt q[ui]dam moderni ad temporis p[er]fecti designa[t]ionem circulum rotundum in cantibus quia forma rotunda perfecta est ut hic [illustration] alii ad idem designandum tres ponunt tractulos ut hic [illustration]¹²

illi autem tractuli unam debent tangere lineam et aliquid de spatio utriusque lateris ut distinguantur tractuli illi ab his qui pausas denotant¹³

⁹ Voir *Dictionnaire de musique*, planche D, fig. 8, OC, V, p. 1172.

¹⁰ Ms. lat. 7207, f° 284 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ Ms. lat. 7207, f° 288 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 73.

¹² Ms. lat. 7207, f° 292 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 92.

¹³ Ms. lat. 7207, f° 292 r°; R. Bragard, *op. cit.*, p. 92.