

En-harmoniques : l'anagramme de Rousseau

Christie V. McDonald

Volume 17, Number 3-4, octobre 1981
Musique et textes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036739ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036739ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McDonald, C. V. (1981). En-harmoniques : l'anagramme de Rousseau. *Études françaises*, 17(3-4), 7–21. <https://doi.org/10.7202/036739ar>

En-harmoniques : l'anagramme de Rousseau

CHRISTIE V. McDONALD

Cela veut dire que la mélodie (française) relève très peu de l'histoire de la musique et beaucoup de la théorie du texte. Le signifiant doit être, ici encore, redistribué.

ROLAND BARTHES

En dehors du cercle des musicologues ou de quelque dix-huitiémistes mélomanes, on connaît très peu aujourd'hui la théorie musicale de Jean-Jacques Rousseau, et moins encore sa musique, à l'exception peut-être de son opéra, *le Devin du village*¹. Qu'il ait écrit des essais anthropologiques, des traités et des romans à portée politique et sociale, cela est encore digne d'attention; mais qu'il ait écrit sur la musique, et même de la musique en technicien passable, voilà qui semble une question régionale dont l'importance ne dépasse pas la seule histoire de la musique. Toutefois, ce n'est ni la compétence technique ni l'apport strictement musical qui m'intéresse ici; ni, pour ce qui est de sa théorie, si Rousseau a raison ou tort. Plutôt, je m'attacherai à la question suivante : Rousseau, musicien, était-il un imposteur accompli ou un malin stratège? Car, pour locale, historique ou même déconcertante que semble cette question, elle est celle du statut même de la fausseté (que ce

1 Beaucoup de ses compositions furent perdues. Voici quelques-unes qui restent : *les Muses galantes*, *les Canzonettes italiennes*, *Romance du saule*, deux motets, *Salve Regina*, *Ecce sedes hic tonantis*, *le Devin du village*, *Daphnis et Chloé*, *Fête de Rameau*. Parmi ses œuvres théoriques on trouve : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, *Lettre sur la musique française*, *le Dictionnaire de musique*.

soit en matière de musique ou en d'autres) comme ruse indispensable à une théorie esthétique de la représentation. Porteuse de conflits et de paradoxes interminables, cette ruse ou stratégie, comme vice profond, est ce qui constitue dans les textes de Rousseau le lieu si insaisissable, et pour cela même si essentiel, de la littérature.

Que la musique et son histoire hypothétique soient liées au nom propre dans les textes de Jean-Jacques Rousseau, c'est là ce qu'on voudrait montrer dans ce texte. Car la forme du récitatif, comme reviviscence de la mélodie, ainsi qu'un certain épisode autobiographique visent une même finalité : «faire chanter la langue et parler la musique». Tout se passe comme si, en réunissant langage et musique, on pouvait évoquer leur origine double et par là restituer l'œuvre, qu'elle soit composée ou écrite, comme le reflet du sujet-artiste dont le nom propre serait la marque principale.

Dans ses textes, Rousseau ne cherche qu'une chose sous de multiples formes : une unité première comme prémisses de toute l'œuvre. Une unité de l'homme et du langage, du «moi» et de la société, tel est le rêve d'origine pure dont le travail d'écriture n'a cessé de déployer l'équivoque. Ce dont il s'agira ici en particulier (comme moment d'un parcours déjà ouvert)², c'est du postulat d'une naissance inexorablement double de la musique et de la parole qui se situe aux confins 1) de l'histoire apparemment génétique (et en tout cas hypothétique) que propose Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues* et un fragment intitulé *l'Origine de la mélodie*, 2) de l'opposition si importante pour sa théorie du récitatif entre la mélodie et l'harmonie, et 3) d'une scène du IV^e livre des *Confessions* qui fait jouer la musique par le nom propre.

Dans la théorie comme dans la pratique musicale, l'enjeu pour Rousseau n'est rien de moins que ce qui constitue l'être et le définit dans un contexte tout aussi politique que social. S'il n'a «atteint les premiers [principes] que dans ses derniers écrits» c'est que la hiérarchie (ontologique, morale) et le pouvoir philosophique attendaient ou bien leur mise à épreuve ou bien leur confirmation dans le texte autobiographique. C'est-à-dire que le tout (en tant qu'il est conséquence rigoureuse d'une origine) ne tenait que s'il découlait du rapport entre l'être et son langage. Problème du philosophe, peut-être, à qui il incombe de «bien» parler de l'origine (de celle qui réunit musique et poésie). Mais domaine aussi du

2. Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

littéraire à qui revient la tâche (ou le plaisir) de jouer faux afin que puisse apparaître, tel est l'espoir de Rousseau, la vérité.

MÉLOPÉE

Dans l'ancienne musique l'usage régulier de toutes les parties harmoniques, c'est-à-dire l'art ou les règles de la composition du chant, desquelles la pratique et de l'effet s'appelait *mélodie*

Dictionnaire de musique

Tout suit en lui d'une première inconséquence

Dialogues

Dans un chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues* intitulé «Origine de la musique», Rousseau écrit que «les vers, les chants [et] la parole ont une origine commune». Les premiers discours étaient des chansons dans lesquelles les «retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue»³. Étaient donc réunies dans le langage parlé la voix parlante et la voix chantante puisque l'essence de la parole se retrouvait dans le chant. Tout le pouvoir de la musique dérivait ainsi de la mélodie comme imitation des passions, à savoir comme ressort des accents passionnés. C'est là la pierre de touche du système de Rousseau puisque dans son rapport à l'affect, la mélodie conférait un statut particulier à la musique dont la portée était dès lors axiologique. Comme partout dans les textes de Rousseau, il y a «du moral dans tout ce qui tient à l'imitation».

L'avènement de la culture, dont les suites n'étaient autres qu'une dégénérescence progressive de l'homme, instaure une rupture au sein de la nature en marquant la scission entre la musique et la langue. Ce qui amène Rousseau dans sa nostalgie de la langue grecque (où «le discours devait être le plus semblable au chant», *Origine*, 62), tout comme dans sa nostalgie du neume (cette vocalisation formée de chant sans parole) et du plain-chant, à déplorer la substitution de l'analyse dans la notation écrite à l'énergie des accents. De la même façon, l'harmonie succédant à la mélodie enlève non seulement l'énergie et l'expression au chant, mais «elle sépare tellement le chant de la parole que ces deux langages se combattent et se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractère de vérité. .» (*Essai*, p. 159).

Opter pour la mélodie signifiait en effet refuser l'harmonie comme principe corrupteur de la quantification et de l'espace.

3 *Essai sur l'origine des langues*, Bordeaux, Ducros, 1968, p. 139

Ce que récuse Rousseau dans la théorie de Jean-Philippe Rameau, pour qui tout se fonde sur une analyse mathématique de la musique, c'est la quantification inhérente à sa théorie; il lui reproche de trouver le principe d'harmonie dans le rapport des nombres et des proportions comme si la quantité abstraite et la perception auditive étaient commensurables. «Quand on calculerait mille ans les rapports des sens et des lois de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où est le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre les accords et nos passions» (*Essai*, p. 157). Ce qui veut dire que, quand bien même la théorie musicale de Rameau dépendrait d'une conception de la nature, elle ne saurait être la même que celle de Rousseau. Si pour le premier la nature est objective et scientifique, pour le second elle est celle de l'homme sensible chez qui seules les «passions chantent» tandis que «l'entendement ne fait que parler». Cela suppose, on ne peut s'y tromper, qu'on accorde une primauté à la musique dans son rapport à la parole puisque l'imitation dont il s'agit n'est ni des mots ni des choses; elle est toute dans le sentiment. Signe du devenir-humain de l'homme, le chant est ce qui permet la reconnaissance d'un être sensible. Dès lors l'histoire de la détérioration du rapport entre la musique et le langage n'est autre que celle d'un sujet dont la sensibilité va en se modifiant au point de devenir méconnaissable.

À mesure que la langue se perfectionne et gagne en clarté, à mesure que la mélodie s'impose de nouvelles règles et perd insensiblement de son énergie, «le calcul des intervalles» se substitue à «la finesse des inflexions», et l'harmonie, comme science de l'intervalle, remplace la chaleur de l'accent dans la mélodie. En effet, vouloir que l'essence de la parole se retrouve dans le chant, c'est rendre l'histoire hypothétique de la musique parallèle à celle de la langue, — argument des plus conséquents puisque tous deux remontent au principe commun de l'accent, cette «modification de la voix parlante dans la durée et dans le ton...» («Accent», *Dictionnaire de musique*): «...il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix» (*Essai*, p. 139). Dans cette perspective, si l'accent caractérise les langues surtout méridionales (celles qu'on retrouve à l'âge d'or dans l'*Essai*), il s'oppose par principe à l'articulation, ce trait plus «rude», plus «criard» et plus «monotone» des langues nordiques. Ce qui permet dans cette opposition, comme dans tant d'autres (absence/présence, bonheur/malheur,

nature/culture, etc), d'accorder le privilège du premier terme sur le second et de concevoir le rapport entre la «voix de parole et la voix du chant» comme celui d'une unité première. Cette exclusion d'un terme par l'autre (en termes de valeur) implique, par conséquent, l'avènement d'une catastrophe qui surgit par hasard et de l'extérieur, et porte atteinte à la plénitude première.

Or le rapport entre la catastrophe et le système de la nature chez Rousseau est ce qui rend possible ou impossible la seule mélodie comme imitation des passions. En effet, que ce soit dans le chapitre de l'*Essai* intitulé «De la mélodie» où Rousseau n'arrive à parler de la mélodie que par la fausse analogie avec la peinture, ou dans le texte intitulé l'*Origine de la mélodie*⁴ qui place la mélodie à l'origine, on a affaire à un discours de la méthode d'où, à partir de textes aporétiques (du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* à l'*Essai*, et jusqu'à l'*Origine de la mélodie*) émerge la contradiction qui montre la force d'un désir que le système (de la nature, de la musique) devienne une passion constitutive de l'être. Car, si Rousseau n'était pas sans savoir que pour «rendre des sentiments [par] des images il lui [fallait] encore un rythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie», (*Essai*, p. 141-143), *a fortiori* il n'était pas sans reconnaître que puisque «tout dans l'univers n'est que rapport», dans le «système harmonique un son quelconque n'est rien naturellement» (*Essai*, p. 173) ni tonique, ni dominante, ni harmonique, ni fondamentale. Mais cela ne l'a jamais empêché de miser sur la valeur (dans les oppositions binaires) contre ce qu'aujourd'hui on reconnaît comme le motif (déconstructeur) de la différence.

En quoi consiste et que lui vaut alors l'argument de la catastrophe? Premièrement, cet argument consiste à dire que ce qui a fait basculer «l'enchantement» de la mélodie, l'énergie des passions, la finesse des intonations, la proximité du chant et de la parole, c'était *l'étude de la philosophie* puisqu'elle a préparé «la fatale catastrophe» cette invasion de l'Europe (qu'elle soit hypothétique ou réelle) par les barbares qui mettra fin non seulement aux sciences et aux arts mais également à «l'instrument universel des uns et des autres, [à] savoir la *langue harmonieuse*» (*Origine*, p. 71, je souligne). Qu'en conséquence, selon une même logique, on constate l'inaptitude congénitale de la langue française pour la musique n'explique que partiellement le parti pris de Rousseau.

4 «*Origine de la melodie*» un inédit de Rousseau publié par Élisabeth Duchez, dans «Principe de la melodie et origine des langues», *Revue de musicologie*, IX, n^{os} 1 2, 1974.

dans la Querelle des Bouffons pour la musique italienne contre la musique française⁵.

Mais force est de constater que la logique de la catastrophe paraît incontournable. Puisque, dès l'origine, chant et musique font système, assurant la sensibilité de l'homme et de sa nature morale dans la pitié, l'enjeu de tout développement sur la musique est politique. L'homme primitif n'aurait jamais pu ni voulu franchir le passage entre nature et culture de lui-même. Le changement ne peut, n'aurait pu venir que de l'extérieur ce qui semble assurer l'opposition stricte entre le système de la nature et celui de la culture. Mais poussé à l'extrême limite, il suffit de la moindre altération pour que le tout s'effondre : «Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. À ce léger mouvement je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain...» (*Essai*, p. 109). Autrement dit, plus la cohérence du système semble rigoureuse, plus près est l'abîme; plus le système se maintient étanche, plus l'arme la plus efficace, pour qui veut ou se doit de la subvertir, reste sa propre logique.

Que lui vaut l'argument de la catastrophe? Dans un deuxième temps il lui vaut au moins ceci : une série de vitupérations contre ses contemporains tous héritiers comme lui de ce qu'il appelle ces hommes «grossiers» du nord qui «croassaient au lieu de parler». Aussi s'installe-t-il dans la position paradoxale qu'il s'est choisie : d'être celui qui, en écrivant dans la langue française, trahit toute une tradition philosophique et musicale en y adhérant au plus près. Tel sera, par exemple, le rôle du récitatif dans son système.

Le *récitatif* est l'introduction de la musique dans le théâtre qui vise à rétablir la musique dans ses «anciens droits» afin d'en faire un langage à la fois imitatif et passionné. «Les Grecs pouvaient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne saurait faire à la fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire... Or le *récitatif* est le seul moyen d'union du chant et de la parole...» («Récitatif», *Dict. de mus.*). En se rapprochant de la langue grammaticale et en réglant les modulations de la voix parlante, «la mélodie a trouvé ainsi une nouvelle existence et de nouvelles forces dans ses conformités avec l'accent oratoire et passionné» (*Origine*, p. 75). En effet, il n'y a pas

5 Autour d'une représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse, par la troupe italienne des Bouffons, se déchaîne une lutte entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française

de mesure dans le récitatif de Rousseau, c'est l'accent qui seul dirige la lenteur ou la rapidité des sons. Si bien que le récitatif devient «une déclamation en musique» dans laquelle la musique imite, autant qu'il est possible, les inflexions de la voix...» (*Dict. de mus.*). Et Rousseau ajoute que si ce chant est nommé récitatif, c'est parce qu'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique.

Le récitatif dépend de l'accent, du rythme et de la qualité mélodieuse inhérente à chaque langue. «Plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le récitatif est naturel et approche le *vrai discours*» (il ne serait alors que l'accent noté dans une langue vraiment musicale), tandis que dans une langue pesante, lourde et sans accent, le récitatif n'est que du chant, des cris, de la psalmodie». Là où dans la langue grecque «toute la poésie était en récitatif», où chant et parole étaient coextensifs, dans la langue française les intonations «bruyantes» et «criardes» du récitatif ne font qu'un «abolement continu». Rousseau en conclut sur un ton vindicatif que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou «si jamais ils en ont une, tant pis pour eux». Tout autre est la langue italienne, qui, en gardant des vestiges d'une langue primitivement mélodieuse (puisque méridionale), satisfait aux conditions du récitatif comme du chant. À savoir, qu'il peut avoir dans cette langue «toute la vivacité de la déclamation et toute l'énergie de l'harmonie; qu'il peut marcher aussi rapidement que la parole et être aussi mélodieux qu'un véritable chant; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles» (*Lettre sur la mus. fr.*, p. 310).

Si la musique doit rentrer dans ses «anciens droits» et devenir un langage imitatif et passionné, elle ne saurait se passer, qu'on le veuille ou non, de l'harmonie et de ses effets. Rousseau dira, curieusement, étant donné que les expressions comme les sentiments et les idées varient sans cesse, qu'il faudrait au récitatif des «transitions harmoniques les plus recherchées» et «les plus savantes des modulations». Cela s'impose du fait que «les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux», qu'elles sont «infinies et impossibles à déterminer» («Récit.», *Dict. de mus.*). Ce qui veut dire que pour suivre la parole en autant qu'il est possible et pour porter «dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accents qu'elle ne peut exprimer en notes», il faudrait recourir aux «transitions qui les supposent» dans un

passage *enharmonique*⁶. Toutefois, du récitatif à l'énharmonique, l'histoire hypothétique que présente Rousseau ne change pas. Chez les Grecs les intervalles harmoniques étaient purement *mélodieux* et demandaient seulement «une grande délicatesse d'organe», tandis que dans notre musique «il faut joindre... une connaissance... exacte et un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques et les moins naturelles...» Ainsi l'effet de la pratique enharmonique s'explique-t-il dans une scène «sublime» et «pathétique» où la voix doit «multiplier et varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent...» («Enharmonique», *Dict. de mus.*). Afin de faire revivre l'énharmonique et d'introduire par là un système de différences autrement presque imperceptibles (que seul depuis le tempérament un violon ou une voix peut accomplir), afin donc de réconcilier la musique et la langue dans le récitatif, il faudrait pour Rousseau «créer un nouveau *dictionary*, inventer à chaque instant des termes pour offrir aux lecteurs français des idées inconnues parmi eux, et leur *tenir des discours qui leur paraîtraient du galimatias*» (*Lettre sur la mus. fr.*, p. 311, je souligne).

Or, au dire de Rousseau, il existe une œuvre exemplaire, une œuvre qui ne réussit pas par ses seuls effets harmoniques («il n'y a point d'écolier de trois mois qui... ne fût en état de faire autant») mais qui réussit par une simplicité émouvante et inconnue partout ailleurs dans la musique française. Cette œuvre n'est autre que *le Devin du village*. Écrit selon un «principe caché» qui agit sans qu'on puisse le remarquer, on aura peut-être deviné que le récitatif en est la «pièce de résistance». Non seulement il est «bien modulé», «bien accentué, autant que du récitatif français peut l'être»⁷, mais on y trouve une sorte de récitatif des récitatifs, un récitatif au-delà des récitatifs, car Rousseau prétend qu'autant les autres récitatifs se moulent sur une langue particulière, autant le sien ne se moule sur «aucune physionomie nationale; ce n'est pas plus de la musique italienne que de la musique française. Elle a le ton de la chose et

6 «Nous avons aujourd'hui une sorte de genre *enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche des parties des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce dièse et ce bémol dussent former un intervalle entre eux, cet intervalle se trouve nul au moyen du tempérament qui, dans le système établi, fait servir le même son à deux usages, ce qui n'empêche pas qu'un passage se produise, par la force de la modulation et de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions enharmoniques» («Enharmonique», *Dict. de mus.*, p. 237)

7 *Confessions, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1959, I, p. 683

rien de plus» (*Dialogues*, I, p. 685). Ce qui veut dire que Rousseau écrit l'œuvre musicale par définition impossible puisque dans l'*Origine de la mélodie* il situe «l'accent national même avant la formation du langage» (*Origine*, p. 61).

Devant les accusations d'ignorance, d'imposture et de plagiat portées contre lui par les ennemis quant à ses connaissances en musique, Rousseau signale sans clin d'œil un texte pivot, *le Devin du village*, comme *le texte musical* qui doit prouver l'authenticité du compositeur comme de l'auteur, celui qui s'appelle Jean-Jacques. Son argument revient à ceci : «celui qui a pu être assez vil et assez sot pour s'attribuer *le Devin du village* sans l'avoir fait et même sans avoir la musique, n'a jamais fait une ligne du *Discours sur l'inégalité*, ni de l'*Émile*, ni du *Contrat social*» (*Dialogues*, I, p. 686). Car, à travers les *Confessions*, à travers les *Dialogues*, la hantise du plagiat ne cesse de le poursuivre. Fait pour communiquer seulement avec des êtres «surlunaires», pour qui toute communication de cœur à cœur est immédiate, il se demande comment convaincre les autres que là où on sent les «coutures et les pièces de rapport» dans une musique pillée, «celle qui porte le nom de J.J. n'a pas cet air-là» (*Dialogues*, I, p. 685). La simple juxtaposition de ce qui est dit du *Devin* et d'une scène racontée au IV^e livre des *Confessions*, où il s'agit du nom propre dans une tromperie flagrante, pose la question du rapport entre la musique et le texte autobiographique.

LA MUSIQUE : VAUDOU D'UN VAURIEN?

Je sens que l'amour de la vérité m'est devenu
cher par ce qu'il me coûte
Peut-être ne fut-il pas d'abord pour moi qu'un
système il est maintenant ma passion
dominante

Confessions

Si proche est l'impossible, alors le plus proche,
en tant que tout autre, devient aussi le plus
loin Cela passe par le nom propre

JACQUES DERRIDA

Rousseau postule deux méthodes pour atteindre la vérité : l'une est l'évocation d'une impression simple et immédiate et l'autre la construction d'une série de négations. À cet égard, Rousseau s'explique dans le texte qui, aux limites du supportable, réalise la deuxième méthode avec un *brio* noir : *les Dialogues : Rousseau juge de Jean-Jacques*. Constituant en quelque sorte le lieu de la négativité (relevante), ces dialogues préparent, en même temps qu'ils interdisent un quelconque accès à la vérité, la possibilité de la

certification de l'innocence et de la véracité de celui qui s'appelle J.J. Cette stratégie vise à prouver l'unité de l'auteur et de ses écrits, l'unité de l'auteur à l'intérieur de lui-même, l'unité des œuvres entre elles. C'est pour cela que dans la préface, celui qui signe de son nom entier (Jean-Jacques Rousseau) explique comment en s'absentant de l'œuvre il en deviendra l'objet au moyen du prénom, Jean-Jacques. Se désignant en tiers, le scripteur délègue ainsi à deux interlocuteurs, «Rousseau» et le «Français» (comme porte-parole de l'opinion publique), la question de son identité. Dès lors la restitution du nom propre dépendra d'une réfutation dialoguée de tout ce au nom de quoi on le lui a enlevé. Si le jeu s'avère interminable, puisque l'un prétend partout que dans les œuvres on sent la main du même et l'autre qu'il n'y a que du plagiat partout (dans les œuvres musicales), entre un J.J. pillard et un J.J. auteur des œuvres on ne pourra trancher.

Dans l'impasse, une hypothèse se présente selon laquelle il y a deux J.J. : le premier serait celui qui, aimant passionnément la musique, aurait écrit sur «cet art, en proposant des vues nouvelles... toujours se montrant instruit dans toutes les parties de l'art plus que la plupart de ses contemporains...» Le second, farouche et dur, copiste de musique pendant quarante ans, se serait présenté en dépit de son ineptie avouée pour la musique «avec la plus stupide effronterie pour l'auteur de choses qu'il ne peut exécuter» (*Dialogues*, I, p. 677).

Qu'en est-il de cette hypothèse? Rousseau musicien, est-il en effet un imposteur accompli ou un malin stratège? Car le deuxième homme, éhonté, n'est autre que celui du IV^e livre des *Confessions*, celui qui se présente comme musicien sans en savoir une note. Que veut dire une profanation aussi extravagante de tout ce sur quoi s'établissent les règles de la musique? Et comment lier la musique, qui passe de système en passion, aux affres du nom propre?

Quelques mots s'imposent sur ce qui prépare cette scène. Au livre III des *Confessions*, Rousseau décrit comment, durant une période de vagabondage, il arrive à Lausanne entiché d'un chanteur, Venture de Villeneuve, un chanteur qu'il avait rencontré lors de son séjour à Annecy auprès de M^{me} de Warens («maman»). Parisien, débauché, bossu, Venture a paradoxalement un air noble, et se montre à tel point musicien qu'il semble déchiffrer la musique sans partition ni étude préalable. L'enthousiasme de Rousseau ne connaît pas de limites : il aime le voir, l'entendre dans la mesure où tout ce qu'il fait lui paraît charmant et tout ce qu'il dit des oracles. Présage par dénégation,

ajoute Rousseau, «mon engouement n'allait point jusqu'à ne pouvoir me séparer de lui» (*Confessions*, I, p. 125).

Voici la scène initiatique de Rousseau musicien telle que décrite dans le IV^e livre des *Confessions* :

J'ai déjà noté des moments de délire inconcevables où je n'étais plus moi-même : en voici encore un des plus marqués. Pour comprendre à quel point la tête me tournait alors, à quel point je m'étais pour ainsi dire venturisé, il ne faut que voir combien tout à la fois j'accumulai d'extravagances. Me voilà maître à chanter sans savoir déchiffrer un air... Je m'approchais... de mon grand modèle autant qu'il m'était possible. Il s'était appelé Venture de Villeneuve; moi je fis l'anagramme du nom de Rousseau dans celui de Vaussore, et je m'appelai Vaussore de Villeneuve. Venture savait la composition, quoiqu'il n'en eut rien dit; moi sans le savoir je m'en vantai à tout le monde et sans pouvoir noter le moindre vaudeville je me donnai pour compositeur. Ce n'est pas tout; ayant été présenté à M. de Treytorens professeur en droit, qui aimait la musique et faisait des concerts chez lui, je voulus lui donner un échantillon de mon talent, et je me mis à composer une pièce pour son concert aussi effrontément que si j'avais su comment m'y prendre. J'eus la constance de travailler pendant quinze jours à ce bel ouvrage, de le mettre au net, d'en tirer les parties et de les distribuer avec autant d'assurance que si c'eût été un chef-d'œuvre d'harmonie. Enfin, ce qu'on aura peine à croire, et qui est très vrai, pour couronner dignement cette sublime production, je mis à la fin un joli menuet qui courait les rues, et que tout le monde se rappelle peut-être encore sur ces paroles jadis si connues.

Quel caprice!
 Quelle injustice!
 Quoi, ta Clarice
 Trahirait tes feux? etc.

Venture m'avait appris cet air avec la basse sur d'autres paroles infâmes, à l'aide desquelles je l'avais retenu. Je mis donc à la fin de ma composition ce Menuet et sa basse en supprimant les paroles, et je le donnai pour être de moi, tout aussi résolument que si j'avais parlé à des habitants de la lune.

On s'assemble pour exécuter ma pièce. J'explique à chacun le genre de mouvement, le goût de l'exécution, les renvois des parties; j'étais fort affairé. On s'accorde pendant cinq ou six minutes qui furent pour moi cinq ou six siècles. Enfin tout étant prêt, je frappe avec un beau rouleau de papier sur mon pupitre magistral les cinq ou six coups du *prenez garde à vous*.

On fait silence, je me mets gravement à battre la mesure, on commence... non, depuis qu'il existe des Opéra français, de la vie on n'ouït un semblable charivari. Quoi qu'on eut pu penser de mon prétendu talent, l'effet fut pire que tout ce qu'on semblait attendre. Les musiciens étouffaient de rire; les auditeurs ouvraient de grands yeux et auraient bien voulu fermer les oreilles, mais il n'y avait pas moyen... Mes bourreaux de symphonistes qui voulaient s'égayer raclaient à percer le tympan d'un quinze-vingt. J'eus la constance d'aller toujours mon train, suant, il est vrai à grosses gouttes, mais retenu par la honte, n'osant m'enfuir et tout planter là. Pour ma consolation j'entendais autour de moi les assistants se dire à leur oreille ou plutôt à la mienne, l'un, il n'y a rien là de supportable; un autre, quelle musique enragée?...

Mais ce qui mit tout le monde de bonne humeur fut le menuet. À peine en eut-on joué quelques mesures, que j'entendis partir de toutes parts les éclats de rire. Chacun me félicite sur mon joli goût de chant; m'assurait que ce menuet ferait parler de moi, et que je méritais d'être chanté partout. Je n'ai pas besoin de dépeindre mon angoisse, ni d'avouer que je la méritais bien (I, p. 148-149).

Se présentant comme musicien, sans en savoir une note, se disant de Paris, où il n'a jamais été, Rousseau ne joue pas seulement (pendant ce «délire inconcevable») la duplicité. Il ne s'agit pas d'une simple imposture (comme infidélité à sa nature), d'un traître mensonge ou d'un masque déformant pour tromper autrui. L'imposture constitue plutôt une identification à l'autre⁸ qui vise à changer Rousseau du tout au tout. «Je ne jouai rien : je devins en effet tel que je parus...» (*Confessions*, p. 416). Cela veut dire, tout au moins, qu'au lieu d'être un simple exercice de la deuxième méthode, la voie négative proposée au titre de la vérité dans les *Dialogues*, cette transformation confirme — telle est l'ironie de la chose — la première. De sorte que la transmutation totale, sans reste, est ce qui protège l'étanchéité d'un système basé sur une alternance de type binaire; ou bien Rousseau est l'homme aimant passionnément la musique, ou bien il est l'autre, l'imposteur de premier ordre. D'un coup de force apparemment volontaire, la scène inaugure une identité fictive et nouvelle dont il ne reste qu'à subir l'effet. C'est pour cela que Jean Starobinski parle de *magie*, d'un acte qui, en rendant Rousseau instantanément compositeur et musicien, mue son désir (pour Venture, pour la musique) en

8 Voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77-84. Voir aussi Marcel Raymond, «Jean-Jacques Rousseau Deux aspects de sa vie intérieure (intermittences et permanence du moi)», *Annales-Jean-Jacques Rousseau*, XXIX, 1941-1942, p. 5-59.

destin. Ce qui expliquerait, si cet acte ne tenait que de la deuxième méthode ses pouvoirs transformateurs, comment une nouvelle authenticité se crée à partir du «dédoublement inauthentique».

Toutefois, cette scène est porteuse d'une catastrophe qui ne se limite pas au charivari que provoque la musique. Là où dans les textes anthropologiques elle était la cause hors système du système, la catastrophe n'est autre ici qu'un détour pour la reconnaissance. Cela veut dire qu'au-delà de toute question d'aptitude pour la musique, l'enjeu de l'échec se trouve dans le pari qui dicte que pour accéder à la plénitude de l'être, pour accéder à la musique (les deux étant liées dès l'origine), il faut devenir autre. Prendre parti et se cacher, tel a été depuis son ébauche le contrat des *Confessions*; tout se passe comme si le jeu de la duplicité, en s'exposant au grand jour dans l'aveu, rendait au premier J.J., dans une alternance rythmique, son dû.

Que se passerait-il alors si le «principe caché» de cette scène (tout comme celui qui régit *le Devin*) était qu'il y a effectivement deux Rousseau? Non pas celui qui est faux *versus* celui qui est vrai. Mais deux Rousseau semblables aux deux Saussure dont le premier, qui fonde la sémiologie sur le système de la langue, ne trouve aucune confirmation dans le second, lequel soupçonne, dans la redistribution anagrammatique des phonèmes, qu'il existe des graphèmes préalables. Cela suppose d'abord que le débat sur la musique (comme celui de la langue) met en cause le motif philosophique de la totalité. Cela veut dire, aussi, que dans l'anagramme de son nom, Rousseau laisse pressentir qu'il n'y a pas de médiation qu'on puisse concevoir comme représentation mais une nouvelle systématisation qui exclut, par une économie du supplément et un mouvement d'écriture, la possibilité de la totalisation.

D'une part, cette scène est rigoureusement déterminée par une autre qui la précède, au moment où Venture dans le troisième livre commence à chanter impromptu et sans partition et où le maître de musique souffle à l'oreille de Rousseau : «Vous verrez... qu'il ne sait pas une note de musique» (I, p. 124). D'autre part, l'exclusion de toute possibilité de clore, en restituant l'origine perdue d'une mélodie, se dessine dans la série de substituts qui reste asymptote au regard d'un objet désiré comme interdit, d'un objet pris dans un système de renvois sans fin. Du passage de la mélodie à l'harmonie, Rousseau écrit par exemple que lorsque la mélodie s'est vue saper son énergie, on s'est tourné vers l'harmonie et «... tout se dirigea vers ce nouvel objet;... ce furent les successions harmoniques qui réglèrent la marche des parties; cette

marche ayant pris le nom de mélodie on ne peut méconnaître en effet dans cette prétendue mélodie les traits de la *mere* qui l'a fait naître » (*Origine*, p. 74, je souligne) Le nom de l'objet, premier de la série, est le nom propre, celui de la mère. Et pourtant il lui manquera toujours cette première origine. Si, en effet, il naquit «infirmes» et «malade», s'il coûta la vie à sa mère naturelle, et si pour cette même raison sa naissance fut «le premier» de ses «malheurs», il n'oublie jamais la tante bienveillante à qui il doit son goût pour la musique. Est-ce pour cela que la *catharsis musicale* trouve place dès les premières pages des *Confessions*? Au souvenir des airs que chantait cette tante, Rousseau se surprend à pleurer «comme un enfant en marmotant d'une voix cassée et tremblante» (*Confessions*, I, p. 11) des paroles fragmentaires comme signes mémoratifs d'un bonheur perdu. Plus tard, chez M^{me} de Warens dont la «seule passion» le mettait pendant un certain temps hors d'état de rien apprendre («pas même la musique»), il rencontrera ce Venture qui lui fit presque l'oublier. Joignant musique et passion dans «une sorte de volupté» dont il n'ose parler, Rousseau rêve d'allier cet attachement à celui qui malgré tout le domine — celui pour «maman». Cependant, c'est Venture qu'il prendra comme modèle, Venture chez qui il y a quelque chose de *contresfait*, quelque chose dans l'apparence qui rappelle la qualité de sa voix. Après tout, la voix de haut-contre n'est «point naturelle», étant (selon Rousseau) dans la musique italienne cette partie qui est «presque toujours chantée par des *bas dessus*, soit femmes, soit castrati» (*Dict. de mus.*)

Puisque la musique comme la langue se constitue à partir d'une rupture, celle de la catastrophe originelle qui en marquant la séparation violente d'avec la nature éloigne Rousseau de toute mère et le livre ainsi à une étrangeté sans fin ni origine, il n'y a qu'un pas à faire du déterminisme de la catastrophe au retour à la destination. La catastrophe se tourne en apostrophe dans l'anagramme. Car dans une première série (nom propre / «maman» / musique) l'anagramme est la dédicace du récit offrant le nom à la fois de celui qui dédie le texte et de celui à qui le texte est dédié. Si l'offrande est piégée c'est parce que, en fin de compte, elle ne se destine pas à l'autre (ni à Venture, ni à «maman», ni à d'autres encore). Elle vise Rousseau lui-même et la révélation que «dès le même soir tout le monde sut qu'il était » (I, p. 150, je souligne) mais dans la deuxième série (musique / langue [musique originaire] / récitatif)⁹, l'offrande est tout aussi piégée. Telle est en tout cas la leçon du menuet, de ce menuet que tous les autres

9 Je tiens à remercier Denis Kambouchner pour ses remarques au sujet des deux séries et — en général — pour sa lecture de ce texte.

connaissent par des mots anodins mais que Rousseau a appris sur des paroles «infâmes», puisqu'il s'agit d'une parodie du récitatif. Si l'on garde la basse en supprimant la partie chantée, dans un cas comme dans l'autre les paroles sont tout au plus une mémno-technique pour se rappeler la mélodie. Une telle parodie, une telle «profanation» de la musique (qui n'est autre qu'une pratique mimique sur le mode de l'échec) n'est pas, cependant, comme le croit Marcel Raymond, un coup raté. L'effondrement ne se produit pas dans la découverte de l'identité de Rousseau. Bien au contraire, c'est cette découverte qui engage l'anagramme dans le jeu du nom propre comme l'ultime repère.

C'est là où l'imposteur se veut malin stratège. Aussi, dans les *Dialogues*, accusé de plagiat et défendant son nom, Rousseau agencera-t-il le dialogue pour montrer que, si «tout ce travail a produit sous le nom de J.J. l'être le plus chimérique et le plus extravagant que le délire de la fièvre puisse faire imaginer» (*Dialogues*, I, p. 758), si donc son système est œ qu'il y a de plus *faux*, «en le développant il s'est peint lui-même au vrai d'une façon si caractéristique et si sûre qu'il est impossible de s'y tromper...» Là où le mensonge ne fait que servir le vrai, là où la littérature (fût-ce autobiographique) se veut le lieu de l'expérience originelle, c'est là qu'il faut la reconnaissance par l'autre. Dans les *Dialogues* on lit que «jamais l'enthousiasme pour la musique ne fut si vif que lorsqu'on sut que le divin J.J. ne savait pas la musique» (*Dialogues*, I, p. 681). C'est-à-dire que le *grand vice* de tout le système «est que *fondé sur le mensonge ou sur la vérité* le succès ne serait pas moins assuré d'une façon que de l'autre» (*Dialogues*, I, p. 758). Et c'est pour cela que le *nom de J.J.* est la condition de possibilité et d'impossibilité de toute reconnaissance future.

Au milieu de la scène qu'on vient de lire le scripteur s'adresse un mot à lui-même, montrant à quel point le désir (pour lui si vital) de faire «parler la musique et chanter la langue» tient à la destination :

Pauvre Jean-Jacques; dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour devant le roi de France et toute sa cour tes sons exciteraient des murmures de surprises et d'applaudissement, et que dans toutes les loges autour de toi les plus aimables femmes se diraient à demi-voix : Quels sons charmants : quelle musique enchanteresse : tous ces chants-là vont au cœur (I, p. 149).