

THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE

**LA PROMESSE D'ORPHÉE.
ÉTUDE SUR LES EFFETS MORAUX DE LA MUSIQUE
DANS LA FRANCE DES LUMIÈRES**

**THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
ET
SORBONNE UNIVERSITÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU**

DOCTORAT EN LETTRES (UQTR)

**PAR
PHILIPPE ROBICHAUD**

MAI 2023

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN LETTRES (PHD)

Direction de recherche :

Marc André Bernier (UQTR) directeur de recherche

marc-andre.bernier@uqtr.ca

Littérature française du XVIII^e siècle; histoire des idées; rhétorique; écriture de l'histoire; roman libertin

Jean-Christophe Abramovici (Sorbonne U.) codirecteur de recherche

jean-christophe.abramovici@sorbonne-universite.fr

Littérature et histoire des idées françaises du XVIII^e siècle; roman libertin / représentations du corps; enjeux du texte médical; Diderot / Sade / Condillac / Nerciat

Jury d'évaluation

Frédéric Charbonneau (U. McGill) Évaluateur externe

frederic.charbonneau@mcgill.ca

Littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles; histoire des formes et des idées; rapports entre les sciences, la médecine et la littérature; Académie des inscriptions et belles-lettres

Tili Boon Cuillé (Washington U. St Louis) Évaluateur externe

tbcuille@wustl.edu

Littérature, philosophie et esthétique française du XVIII^e siècle; opéra; histoire des émotions; culture matérielle; histoire des sciences

Mélanie Traversier (Lille-III) Présidente du jury

melanie.traversier@wanadoo.fr

Histoire des Lumières; histoire sociale des spectacles; histoire des femmes; histoire des transferts culturels

Vincent Vivès (U. polytechnique des Hauts-de-France) Évaluateur externe

vincent.vives@uphf.fr

Rapports entre littérature, philosophie et musique (France); poétique; Âge baroque

Thèse soutenue le 22 04 2023

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	IV
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
Orphée triomphant ?	5
État de la critique.....	10
Structure	19
PREMIÈRE PARTIE – DE LA FIN DU SIÈCLE DE LOUIS XIV JUSQU’À L’ENCYCLOPÉDIE	33
1. 1 TÉMOIGNER DE L’INVISIBLE. <i>L’HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET DE SES EFFETS</i> DES BONNET- BOURDELOT	33
1. 1. 1 – Genèse de <i>l’Histoire</i> , repères biographiques, diffusion de l’œuvre et contexte.....	33
1. 1. 2 – De l’épopée à <i>l’Histoire</i>	44
1. 1. 3 – La voix et le temps : la figure de l’historien-coryphée.....	50
1. 2 TRADUIRE LES MERVEILLEUX EFFETS. PIERRE-JEAN BURETTE ET LA MUSIQUE DANS LE TEMPS. 56	
1. 2. 1 – Un « esprit exact & méthodique ».....	56
1. 2. 2 – Écouter les fragments d’un naufrage. Burette et l’abbé Dubos.....	62
1. 2. 3 – Vers une anatomie sensible de la musique ancienne.....	75
1. 2. 4 – Le chant du cygne et ses <i>étranges révolutions</i>	82
1. 3 <i>ATYS, ARTASERSE, L’ATRABILE ET L’ATARAXIE</i> DANS LES <i>LETTRES JUIVES</i> DE BOYER D’ARGENS 92	
1. 3. 1 – Le musicien et le métaphysicien : qu’appelle-t-on <i>penser</i> ?	92
1. 3. 2 – De l’importance de l’intelligibilité	100
1. 3. 3 – De Boyer d’Argens à D’Alembert.....	107
1. 4 <i>SONATE, QUE ME FAIS-TU ?</i> RAMEAU LU PAR LES SCIENCES NATURELLES	111
1. 4. 1 – Former les oreilles petit à petit	111
1. 4. 2 – « Corps passivement harmoniques » ou « quelques oreilles musiciennes »	121
1. 4. 3 – <i>Sonnettes</i> que me faites-vous ? Préparations, préludes et préliminaires	133
1. 5 <i>LES MÉDECINS SONT DES ARTISTES SENSUELS</i> : MUSIQUE ET VITALISME.....	153
1. 5. 1 – La lyre et le caducée. La thèse de Joseph-Louis Roger.....	153
1. 5. 2 – Ménéuret, <i>l’Encyclopédie</i> et l’art de la sensibilité	164
DEUXIÈME PARTIE – ROUSSEAU ET LES EFFETS MORAUX DE LA MUSIQUE	176
2. 1 – JE CHANTE, DONC NOUS SOMMES. LA MUSIQUE ET L’ESPOIR D’UNE COMMUNICATION INTERSUBJECTIVE	182
2. 1. 1 – <i>Le véritable empire du cœur</i> . L’article « Musique » de 1749 à 1768, ou de <i>l’Encyclopédie</i> au <i>Dictionnaire</i>	182
2. 1. 2 – <i>Toujours chantante et gaie</i> . Communiquer le sentiment d’une société idéale.....	190
2. 1. 3 – Barbares et amis. La musique comme entente à l’époque des <i>Discours</i>	202
2. 2 – UNE INFLUENCE SUBITE. TRANSPORTS ET RUPTURES : LA RÉVÉLATION MUSICALE.....	216

2. 2. 1 – <i>Lex orandi, lex credendi</i> . Orphée savoyard et la prédication vivante	217
2. 2. 2 – <i>En dépit de mes yeux</i> . Transfiguration musicale vénitienne.....	226
2. 2. 3 – Regianino, ou le guérisseur souffrant	237
2. 3 – LA PERTE. MÉLANCOLIE ET NOSTALGIE	252
2. 3. 1 – <i>J'ai perdu tout mon bonheur</i> . Colin et Colette mélancoliques.....	252
2. 3. 2 – Ranz des vaches et mal du pays : invention d'une nostalgie collective	265
2. 3. 3 – « Ma » tante Suzon, Tircis et le ressort de l'absence	279
2. 4 – LA CURE. MUSIQUE ET POSSIBILITÉ DE CHANGEMENT.....	293
2. 4. 1 – <i>Beaucoup de jeux de nuit</i> . Émile, Sophie et la gymnastique auditive	293
2. 4. 2 – <i>L'Essai sur l'origine des langues</i> et la Grèce idéale.....	308
2. 4. 3 – Les limites de la sensibilité individuelle. Récapitulation	321
TROISIÈME PARTIE – CROIRE OU NON LA PROMESSE D'ORPHÉE	330
3. 1 – PERSPECTIVES NOUVELLES. LA MUSIQUE AU PRISME DE L'INDIVIDU	330
3. 1. 1 – Épanchements, opium et opéra. Julie de Lespinasse et la découverte de soi	330
3. 1. 2 – L'homme sans caractère et la musique. Le <i>Neveu de Rameau</i>	340
3. 1. 3 – Étouffer la voix de la nature. Une interprétation libertine.....	351
3. 2 – TRANSPORTS, EXTASES, ALIÉNATIONS	363
3. 2. 1 – Remords et transe sibylline. La tarentelle de <i>Corinne</i>	363
3. 2. 2 – Le clavecin désaccordé et les fibres délicates : l'espoir dans <i>Werther</i> et <i>Dolbreuse</i>	377
3. 2. 3 – <i>L'air inquiet du docteur Potwel</i> , ou identité et romances françaises	395
3. 2. 4 – <i>Mystical melodies and moral maladies</i> . Notes sur le Royaume-Uni	410
3. 3 – LA RÉVOLUTION THÉRAPEUTIQUE : UNE PROMESSE TENUE ?	421
3. 3. 1 – <i>Danser la magnétique ronde</i> . La place de la musique dans la thérapeutique de Mesmer... 421	
3. 3. 2 – Chabanon et l'agrément de la multitude.....	436
3. 3. 3 – Réformes et remèdes héroïques. <i>Aux lyres, Citoyen !</i>	449
CONCLUSION – L'ESPRIT D'ORPHÉE	460
BIBLIOGRAPHIE	474
<i>Instruments de recherche</i>	474
<i>Corpus</i>	474
Sources principales	474
Corpus secondaire.....	480
Corpus critique et théorique.....	496
Autres sources.....	525

Remerciements

Un sentiment de solitude accompagne parfois l'apprenti chercheur engagé dans une « longue traversée » doctorale. Semblable à ces vicaires errants qui ont gagné la sympathie de Jean-Jacques, l'on s'est promené, entre l'Amérique et l'Europe, de paroisse en paroisse, c'est-à-dire de contrat de recherche en demande de subvention, de séjour d'études en proposition de communication. Que les âmes généreuses qui ont pallié la solitude et l'incertitude qui accompagne l'étude des lettres – en m'ouvrant leur esprit ou leur cœur, leur porte ou leur bourse, en partageant leur temps ou leur pain – trouvent ici l'expression de ma plus profonde reconnaissance.

Tout d'abord, sans l'apport de mes directeurs de recherche Marc André Bernier et Jean-Christophe Abramovici, rien de cette recherche n'aurait été possible. L'intelligence clairvoyante, la critique bienveillante et le dévouement sans limite de ces indéfectibles guides constituent un modèle de direction auquel j'aspire et dont j'espère un jour pouvoir me faire l'émule. Je remercie en outre de ses conseils avisés Frédéric Charbonneau, dont les remarques toujours si éclairées à l'égard de ce projet de recherche ont été si précieuses pour moi.

Je tiens également à remercier tous ceux et celles qui ont donné de leur précieux temps pour répondre à une question, pour offrir des pistes de recherche, pour relire une section, pour préférer leurs conseils, pour rêver des collaborations captivantes sur le thème de cette recherche, ou tout cela à la fois; notamment Tili Boon Cuillé, Hélène Cazes, Michel Delon, Pierre Frantz, Penelope Gouk, Stéphane Schmitt et Mélanie Traversier. J'aimerais aussi souligner les milles attentions professionnelles des bibliothécaires de toutes les institutions où nous avons consulté des documents ou rédigé des pages : la BnF, la Mazarine, la BAnQ, les bibliothèques universitaires de la Sorbonne, de l'UQTR, de l'U. McGill, de l'UQAM et de l'U. de Montréal, la bibliothèque Marc-Favreau de Rosemont, la bibliothèque municipale de Yellowknife, etc. L'organisme *Théssez-vous*, dont nous étions l'un des bénévoles, a aussi été d'un immense secours. Bien entendu, les appuis respectifs du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ont été indispensables.

La cotutelle de thèse multiplie les rencontres (et les départs) : les amitiés qui perdurent malgré les déplacements suscitent autant de douceur que de gratitude. Qu'elles se soient développées à partir d'une rencontre à l'intérieur des murs de l'université – Joseph, Baptiste, Guillaume, Anaïs, Isabelle, Raphaëlle, Charles, Erik, Justine, Clara, etc. – ou à l'extérieur – Etienne, Anthony, June, Philippe, Laurent-Charles, Diane, Nadia, Yves, Clémence, etc. – voire même dans une salle de répétition – notamment pour les chanteurs de l'Orchestre Métropolitain, du Chœur de l'Orchestre de Paris et des Oisifs –, j'espère que, s'ils ont l'occasion de lire cette thèse, ils sauront trouver dans cette phrase un indice de ma reconnaissance. Leur réconfort, leur accueil, les discussions et les projets rendent la recherche non seulement possible, mais agréable.

Enfin, ce *vicaire-doctorant* réserve de chaleureux remerciements à ses parents – Manon, Robert, Christophe, Claudette, Gordon – pour leur patience infinie, leur appui inconditionnel et leur amour sans mesure. Les longues traversées ne sont possibles que lorsque l'on sait d'où l'on part : je leur suis éternellement redevable d'être ceux à qui je pense en entendant les mots « famille » ou « maison ». Éloïse, toujours *nouvelle*, sait ce que je lui dois.



J. P. Le Duc Graveur du Roy.

*Toy qui du pouvoir harmonique ,
Veux faire vn jour sentir les merueilleux éffets ,
D'une docte et Simple pratique
Puisse icy les premiers Secrets .*

Introduction générale

Quand Orphée descend vers Eurydice,
l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. [...]
Écrire commence avec le regard d'Orphée¹.

De la lyre du roi David domptant les fureurs de Saül à celle d'Orphée, de l'influence du chant des sirènes sur les Argonautes à celui de Thaléas qui, dit-on, apaise la peste des Lacédémoniens avec son art, la question des effets curatifs de la musique sur les corps engage science, art et foi. Qu'il s'agisse de musique vocale ou instrumentale, de corps animaux, humains ou divins, le pouvoir enchanteur du musical suscite interrogations et rêveries depuis les écrits de l'école pythagoricienne jusqu'à nos jours, alors que la neurophysiologie², la musicothérapie³, ou encore les plus hasardeux courants du *self-help*⁴ se sont emparés de la question. À proprement parler, la musicothérapie en tant que discipline telle que nous la connaissons ne se développe

¹ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio : essais », 1955, p. 225.

² Voir les travaux de Robert Zatorre, Isabelle Peretz et, plus généralement, du centre de recherche international BRAMS de Montréal, un des principaux pôles de la recherche actuelle sur les effets de la musique sur le corps humain. Il y plus de dix ans, nous y avons nous-mêmes participé à une étude; voir Sibylle Herholz *et al.*, « Musical training modulates encoding of higher-order regularities in the auditory cortex », *European Journal of Neuroscience*, n. 34/3, août 2011, p. 524-529. L'énergie, les ressources et le talent consacrés aux recherches du BRAMS, recherches qui ne semblaient fondées que sur l'espoir de réussir à comprendre un phénomène hautement évasif, avaient de quoi impressionner un jeune étudiant. Cette émotion n'est pas étrangère au sujet de la présente thèse.

³ Notons l'attention accordée à la musicothérapie par le National Health Service du Royaume-Uni, notamment lors de la récente pandémie de COVID-19; voir, p. ex., Victor Tribot Laspière, « Royaume-Uni. Le chant pour aider les malades du coronavirus à guérir », *Radiofrance*, 7 août 2020. Une campagne lancée en octobre 2018 par le NHS (*A connected society – A strategy for tackling loneliness*) entendait d'ailleurs fournir l'encadrement légal nécessaire, afin de permettre aux médecins anglais de donner des prescriptions non-pharmaceutiques (« *social prescribing* ») à leurs patients comme des visites au musée ou encore à des concerts.

⁴ Voir Don Campbell, *The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit*, New York, Harper Collins, 1997. Dans les meilleurs cas, ce genre d'initiative tente de pallier le divorce entre « la médecine » et « les arts d'agrément » dont Ménuret de Chambaud constatait déjà, au début du XIX^e siècle, les inconvénients dans son *Discours sur la réunion de l'utile à l'agréable, même en médecine* (Paris, D. Colas, 1809). En revanche, dans des cas comme celui de Campbell, le sensationnalisme médiatique fait bon ménage avec la pseudoscience afin d'engranger des profits considérables. Campbell appuyait notamment ses affirmations sur une étude de la revue *Nature* (Frances H. Rauscher *et al.*, « Music and spatial task performance », *Nature*, vol. 365, 1993, p. 611) selon laquelle après avoir entendu une sonate pour deux pianos de Mozart (K. 448) pendant 10 min., des individus auraient presque systématiquement des scores plus élevés à des tests de Q.I. Or, ces résultats sont, dès 1993, largement contestés. Cela n'a pas empêché Campbell d'écrire de nombreux livres sur le sujet et de produire des compilations musicales dont les ventes ont atteint les sommets des palmarès classiques.

qu'à partir des années 1980, avec l'afflux d'études musico-neurologiques procédant de la normalisation de l'imagerie par résonance magnétique. C'est cependant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que se joue, en Occident, une importante mutation dans les croyances qui fondent les discours sur la nature de la musique. Autrefois conçue dans le registre du merveilleux et comme une expression de l'ordre cosmique et social, la musique devient peu à peu une stimulation quasi-électrique – une forme d'énergie⁵ – et, à ce titre, intègre une réflexion étiologique sur les états des corps tant humains que sociaux. De plus, même si, dans une large mesure, la musique, forcément toujours jouée avant l'avènement des technologies d'enregistrement, continue à être vécue comme un art éphémère et lié au seul moment de la performance, l'émergence de nouvelles institutions, de pratiques éditoriales et de conventions de conservation mène par degrés à la conception de « l'œuvre⁶ » musicale, c'est-à-dire de pièces dont l'existence s'inscrit dans la durée. Le rapide changement de statut ontologique de la musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, déjà décrit notamment par Lydia Goehr, suscite nombre de discours fondés sur l'espoir que des effets curatifs merveilleux, comme ceux attribués à la musique d'Orphée, pourront enfin être retrouvés. L'on pense volontiers que les secrets de la musique, à présent scrutés par la raison, sauront bientôt être appréhendés et soumis à des fins utiles. À une époque où l'on se met à clamer haut et fort qu'il n'y a « point de vrai bonheur pour qui n'a pas celui de se bien porter⁷ », où l'élite intellectuelle aime à envisager ses progrès comme « médicament et cure⁸ » pour une société malade, la musique curative, objet de pensée composite, se présente comme un « emblème⁹ » des espoirs de son temps. Ces espoirs sont lisibles dans les vers accompagnant la gravure sur laquelle s'ouvre cette introduction, tirée d'une méthode de violon à succès intitulée *L'École d'Orphée*. Elle

⁵ Au sens approfondi par Claude Jamain dans *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003 et, bien entendu, par Michel Delon dans *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

⁶ Lydia Goehr, *Le musée imaginaire des œuvres musicales* [1992/2007], Christophe Jaquet et Claire Martinet (tr.), Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2018.

⁷ Denis Diderot, *Première lettre d'un citoyen zélé qui n'est ni chirurgien ni médecin*, DPV, II, p. 198.

⁸ D'après la formule consacrée par l'essai classique de Peter Gay, « Enlightenment as Medicine and as Cure », *The Age of Enlightenment*, p. 375-385.

⁹ Edmé-François Mallet, « Emblème », *Encyclopédie*, t. V, p. 556 : « EMBLEME, s. m. (Belles-Lettres.) image ou tableau qui par la représentation de quelque histoire ou symbole connu, accompagnée d'un mot ou d'une légende, nous conduit à la connoissance d'une autre chose ou d'une moralité. Voyez DEVISE & ENIGME. »

représente un enfant élégamment vêtu, portant un jabot servant aussi à soutenir son violon; il est richement coiffé d'un tricorne, porte une chemise ample, une veste et un justaucorps dont le grand nombre de poches et boutons illustre ce sens de la recherche vestimentaire qui caractérise son époque. Son front avancé et son regard déterminé, braqué sur celui qui le croque, sont accompagnés d'un léger sourire qui achève de donner l'impression d'un apprenti violoniste confiant, en pleine possession de ses moyens. Sous son portrait, un quatrain indique ce qu'il espère trouver au terme de l'aventure pour laquelle il est préparé : « Toy qui du pouvoir harmonique, / Veux faire un jour sentir les merveilleux effets, / D'une docte et simple pratique / Puisse icy les premiers secrets¹⁰. »

Énigmatique et protéiforme, cette « promesse » d'une musique régénératrice, promesse qui instaure l'écart « entre un présent et un futur, pour y projeter un accomplissement¹¹ », est formulée implicitement dans chaque récit d'une guérison musicale, dans chaque nouvelle interprétation d'écrits anciens, dans chaque roman mettant en scène une transformation sonore fictionnelle ou dans chaque hypothèse de recherche acoustique. Elle pourrait difficilement être saisie par l'entremise d'une étude confinée à un seul genre ou à un seul auteur. Pour mieux rendre compte de son importance au siècle des Lumières, notre recherche propose donc de renouer avec une tradition sans doute trop hâtivement mise à mal par sa critique foucauldienne : celle de l'histoire des idées, injustement accusée de pourchasser un « objet incertain », d'avoir des « frontières mal dessinées », des « méthodes empruntées de droite et de gauche » et une « démarche sans rectitude ni fixité¹² ». Tout au contraire, nous croyons que c'est la liberté méthodologique même que revendique l'histoire des idées qui, comme l'a déjà soutenu Michel Delon, permet de constituer et d'analyser un corpus en évitant plusieurs écueils : d'une part, les tendances « idéalistes », qui isolent les idées « hors des formes et des systèmes où elles s'intègrent, ainsi que des conditions historiques dans lesquelles elles se développent »; et, d'autre part, les approches plus

¹⁰ Gravure de Jacques-Philippe Le Bas, frontispice de Michel Corrette, *L'École d'Orphée. Méthode pour Apprendre facilement à jouer du violon Dans le goût François et Italien; Avec des Principes de Musique Et beaucoup de Leçons à I, et II Violons [...]*, Paris, Chez l'Auteur / M^{me} Boivin / M^r LeClerc, 1738.

¹¹ Jean Starobinski, « Aveux et secrets de la musique », *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Martin Rueff (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2016, p. 1279.

¹² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 179.

« réductrices » qui ne réserveraient « aucune place particulière aux idées », qui ne seraient que les « simples reflets d'une situation économique et sociale, ou d'un état affectif, ou même purs effets de style¹³. » Surtout, l'histoire des idées, en ne cherchant pas à démontrer ou infirmer une hypothèse de recherche préalable, bat en brèche nombre d'*a priori* potentiels et dispose mieux le chercheur à une « fine écoute¹⁴ » des sources, du fait de la liberté dont celui-ci jouit en cherchant à les comprendre avant de devoir impérativement les situer d'un côté ou d'un autre de la lame procustéenne d'une interprétation dirigée. Ainsi, l'histoire des idées telle que nous l'envisageons n'a ni à feindre l'objectivité, ni à illustrer des thèses préalables à l'étude des textes. Elle se contentera de présenter les œuvres sur lesquelles elle établit son parcours et de désigner les résonances qui les lient, espérant par-là favoriser la prise de parole ultérieure.

Notons toutefois que nous sommes loin de croire que notre approche soit à l'abri de toute critique. L'absence de conclusion unifiée pour l'ensemble des lectures individuelles qui composent ce travail, par exemple, pourrait sembler déroger à un exercice démonstratif parfois attendu des thèses en lettres modernes au XXI^e siècle. À l'image des sciences dites « dures », l'on exige souvent de celles-ci une « proposition théorique » claire et unifiée, ou du moins facile à exprimer de manière succincte¹⁵. La restitution des singularités propres à chacune de nos sources textuelles est susceptible de suggérer, par moments, des effets d'éclectisme. Or, il s'agit d'un risque auquel il faut sans doute s'exposer, afin d'éviter de mener une recherche qui ne nuancerait jamais ses assimilations catégorielles, le prestige de certaines d'entre elles masquant souvent leur imprécision (« l'âge de la sensibilité », « le baroque », voire « les Lumières »). Cette étude fait plutôt le choix de présenter un faisceau de conclusions, proposant par-là une narration qui situe les textes étudiés en regard de leurs positions historiques relatives, tout en cherchant à les dénaturer le moins possible. La gageure de suivre, sur l'ensemble du siècle, l'évolution de notre objet – la croyance que la musique puisse surmonter les maux humains – cherche aussi à éviter la compilation arbitraire.

¹³ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tourant des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 14.

¹⁴ Starobinski, *op. cit.*, p. 1280.

¹⁵ Claudine Dardy, Dominique Ducard et Dominique Maingueneau, « Une certaine idée de la thèse », dans *Un genre universitaire : le rapport de soutenance de thèse*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 99-105.

L'histoire littéraire et l'histoire de la médecine informent notre démarche tout comme, dans une moindre mesure, la musicologie et l'histoire de la musique. Notre objectif n'est pas de « saisir le fait musical¹⁶ », mais bien de comprendre comment la croyance en ce que la musique *peut* fournir comme valeur curative suscite le discours et permet de se projeter dans une temporalité nouvelle, sous-tendue par une forme de spiritualité sécularisée. Certes, l'ancienneté des discours sur les effets de la musique remonte aux origines de la parole, mais la spécificité de la mutation majeure qu'ils connaissent au XVIII^e siècle français ne leur est pas inhérente : elle tient à leurs rencontres multiples avec une pluralité d'*autres* discours. Burette aurait bien aimé trouver des sources grecques limpides; Rameau rêvait d'une théorie harmonique totale; Rousseau n'a travaillé que pour faire advenir une communication parfaitement transparente entre les cœurs : tous se sont heurtés à l'impossibilité d'appliquer un idéal théorique à un monde incohérent, pétri de contradictions fécondes et d'une diversité de points de vue irréconciliables. Ainsi préférons-nous éviter d'aplanir ces différences et d'effacer artificieusement les dissonances d'un siècle dont les discours forment tout sauf une mélodie simple à l'unisson.

Orphée triomphant ?

L'histoire d'Orphée est peut-être trop connue pour qu'il soit possible de bien la comprendre. Le chanteur thrace qui charme les bêtes par sa musique et joue de la lyre dans le royaume des morts est une figure pour laquelle peu de lecteurs qui partagent l'héritage de la culture occidentale ont besoin d'une introduction. Cela dit, si chaque époque a façonné Orphée à sa propre image, à l'intérieur même d'une époque, « chacun a son Orphée; et d'un ton décisif, Lui donne, de génie, un brevet exclusif¹⁷. » Il peut en effet sembler qu'il y ait autant d'*Orphées* que de lectures de son mythe, d'autant plus que, comme on le remarque au cours du XVIII^e siècle français, « il n'est aucun poète qui n'ait parlé de cet habile chanteur, et qui n'ait ajouté quelque chose aux merveilles

¹⁶ Mélanie Traversier, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 57-2, no. 2, 2010, p. 190-201.

¹⁷ Michel-Paul Guy de Chabanon, « Discours en vers sur l'Esprit de parti » (1775), dans *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Pissot, 1788, p. 3.

qu'on lui attribue¹⁸. » Dans les pages qui suivent, nous ne proposons pas une synthèse ou même de multiples arrêts sur différentes occurrences de ce mythe à travers le siècle des Lumières, approches qui ont par ailleurs été fécondes, permettant d'étudier ses évolutions mythographiques en grandes séquences diachroniques¹⁹. De plus, même si cette thèse aborde, par moments, certaines œuvres musicales, elle n'est pas non plus une étude musicologique. Notre travail considère la musique dans une perspective discursive plutôt que dans sa pratique audible; davantage dans la force de la promesse que suscite son évocation que dans sa réelle exécution. Aussi est-ce la récurrence et l'évolution d'un seul aspect du récit orphique qui retient notre attention : l'usage de la musique et du son à des fins curatives, tant physiologiques que psychologiques. Les espoirs que fonde – et parfois déçoit – cet usage au courant du long XVIII^e siècle français sont d'une importance capitale pour la compréhension de ce qui, au XIX^e siècle, participe de transformations majeures tant esthétiques que scientifiques. À ce titre, « l'invention » des premières grandes célébrités musicales internationales, la naissance de la psychiatrie moderne ont, au préalable, exigé une longue maturation de l'idée que la musique puisse être, plus qu'un simple agrément, une « force » bénéfique tant pour l'individu que pour la collectivité. La figure d'Orphée, parfois explicitement nommée, plus souvent seulement suggérée, nous servira donc d'outil heuristique : c'est à l'aune des mythes qui l'entourent que se mesurent les effets attendus de la musique.

Dans l'œuvre ovidienne, le héros perd sa bien-aimée mordue par un serpent. Il parvient à braver une première fois la séparation entre morts et vivants pour la ramener à la vie. À l'aide de sa lyre et de sa voix, il charme les gardiens des Enfers et obtient la permission de récupérer Eurydice. Une contrainte : en remontant, il ne doit jamais se retourner, ne serait-ce que pour un coup d'œil à la dérobée. Un seul regard vers

¹⁸ Joseph-Louis Roger, « Histoire abrégée de la Musique Iatrique », *Traité des effets de la musique sur le corps humain* [1758], Étienne Sainte-Marie (tr.), Paris, Brunot, 1803, p. 121.

¹⁹ Voir, par exemple : Fabienne Jourdan, *Orphée et les chrétiens* t. I, *Orphée du repoussoir au préfigurateur du Christ* et t. II, *Pourquoi Orphée ? La Réception du Mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 et 2011; Reynal Sorel, *Orphée et l'orphisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995; John Block Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Jean-Michel Roessli (tr.), Paris/Fribourg, Éditions du Cerf/Éditions universitaires de Fribourg, 1999; Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz *et al.*, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, John Warden, *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982; Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, etc.

Eurydice et elle est perdue à jamais. Orphée promet donc à Hadès qu'il ne brisera pas sa confiance et ne cherchera pas à vérifier lui-même qu'Eurydice le suit. Mais « l'impatience de revoir son épouse (*auidusque uidendi*) » est plus forte que sa volonté de respecter sa promesse, si bien que, « près des bornes de l'Empire des morts », Orphée cède à la tentation. Aussitôt vue, « elle disparut à l'instant (*protinus illa relapsa est*)²⁰ », à jamais. Revenu au monde des vivants, Orphée « l'inconsolable Époux²¹ » chante sa peine partout où il va, jurant de ne plus jamais aimer d'autre femme. Mais l'amour exclusif du plus beau des hommes pour une morte n'est pas sans déplaire : des Ménades²² (ou *Bacchantes*) de Thrace en viennent à ressentir un ardent dépit de le voir rester fidèle à Eurydice. Leur colère les pousse à l'action : Orphée connaît le même sort que Penthée dans la célèbre tragédie d'Euripide, succombant au furieux démembrement rituel (*σπαραγμός*) aux mains des Thraciennes outragées. Sa dépouille est jetée dans l'Hèbre et flotte, sa tête toujours chantante dit-on, jusqu'à l'île de Lesbos où les Muses lui préparent un sépulcre au pied de l'Olympe.

Particularité étonnante d'une sensibilité propre à la seconde moitié du siècle des Lumières : dans l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, Orphée, tragique victime au moins depuis Ovide, finit par triompher du gardien des Enfers²³. De fait, le livret de Calzibigi, puis son adaptation en français par Moline, font singulièrement terminer le récit par une réunion enchantée des amants. Alors que pendant près de deux millénaires, la « vulgate » faisait de lui la victime de son impatience, l'irruption d'un Orphée victorieux dans le siècle n'a, pensons-nous, rien de fortuit. Dans les mots mêmes du librettiste français :

²⁰ Antoine Banier, *Métamorphoses d'Ovide, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques* [...] Nouvelle édition, vol. II, l. X, Paris, Huart, 1737, p. 363.

²¹ Jean Regnault de Segrais, *Les Géorgiques de Virgile, traduites en vers françois*, Paris, Jacques Le Febvre, 1711, l. IV, v. 511, p. 110.

²² De *μαινάς*, ou « personne en délire ». Renate Schlesier, « L'extase dionysiaque et l'histoire des religions », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n. 8, p. 183.

²³ L'importance de ce fait central à notre propos a été souligné dans une conférence-entrevue : Raphaëlle Legrand, Catherine Kintzler, Jean-Pierre Bartoli et Philippe Canguilhem, « Les Orphées : de l'esthétique du merveilleux à l'esthétique du sensible », Cité de la Musique de Paris, 17 septembre 2005, en ligne, <<https://pad.philharmoniedeparis.fr/conference/0770165/les-orphee-de-l-esthetique-du-merveilleux-a-l-esthetique-du-sensible>>. Les intervenantes y exposent brillamment la manière dont les formes opératiques, de Monteverdi à Gluck, se sont emparées du mythe d'Orphée, le façonnant et le transformant depuis les versions d'Ovide et de Virgile. La condamnation de l'empressement amoureux, de l'inadéquation dans le temps entre le sujet et l'objet de son amour, se transforme peu à peu en idéalisation d'une beauté inaccessible.

Orphée avant de sortir des Enfers, pressé par la violence de son Amour oublie la loi qui lui est imposée et donne la Mort à Euridice en osant la regarder. Pour adapter cette Fable à notre scène on a été obligé de changer la catastrophe, et d'y ajouter l'épisode de l'Amour qui réunit les Epoux²⁴.

Cet opéra phare, œuvre qui « rend de nouveau crédible la fable selon laquelle le chanteur de Thrace, par le seul pouvoir de la musique, ordonnait et désignait l'harmonie du monde²⁵ », affirme que non seulement la lyre orphique sait convaincre ses auditeurs, adoucir les mœurs et consoler les peines, mais aussi que cette merveilleuse « force » est en mesure d'ouvrir une voie vers une résolution heureuse. La nouvelle catabase orphique (κατάβασις, ou « descente, action de descendre ») que propose l'opéra fait de la descente aux Enfers non pas l'expression d'un héroïsme voué à l'échec, mais celle d'un sacrifice nécessaire afin, à terme, de triompher de la mort. La musique fait ainsi plus que plaire et même guérir de la morsure du serpent : elle mène, aidée par Amour, à l'orée d'une nouvelle vie. *Incipit vita nova*.

Le philosophe Peter Kingsley suggère d'ailleurs que, dans les versions helléniques du mythe, l'échec d'Orphée constitue la modification d'une résolution plus ancienne, celle-là souvent couronnée de succès²⁶. Les traditions shamaniques asiatiques et africaines desquelles le mythe orphique ovidien serait issu accordaient ainsi à leurs protagonistes le pouvoir de voyager librement entre les mondes des vivants et des morts. En quelque sorte, l'heureuse réunion des amants que les librettistes de Gluck estiment nécessaire pour adapter le mythe à la sensibilité de leurs contemporains réhabilite une caractéristique propre à une figure antérieure même à celle de l'Orphée d'Ovide et de Virgile. Or, si l'Orphée shamanique voyage sans conflit, celui des Lumières doit gagner son droit de passage.

²⁴ Pierre-Louis Moline, « Argument », *Orphée et Euridice. Tragédie. Opera en trois Actes. Dédiée A LA REINE. Par Monsieur le Chevalier Gluck. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 Aoust, 1774. Les Parolles sont de M^r Moline. Gravée par Madame Lobry*, Paris, Lemarchand, 1774, s. p.

²⁵ Alban Ramaut, « Introduction », dans Alban Ramaut et Pierre Saby (dirs.), *D'un Orphée l'autre. 1762-1859... Métamorphoses d'un mythe*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014, p. 8.

²⁶ Peter Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 225-226 : “The idea of trying to bring someone back from the dead was, in the framework of normal Greek morality, almost unthinkable. Even for someone half-divine like Asclepius, the attempt was bound to end in disaster. To be sure, Orpheus would seem originally to have had the power to fetch the dead back to life; but exposure to the influence of Greek moralizing appears to have guaranteed that his success would be suppressed and converted into a tragic story of failure.”

Au cœur d'une période qui se dit éclairée, période qui cherche à se débarrasser peu à peu des superstitions du passé, la présence d'un *shaman galant* aurait de quoi étonner. Sans se réclamer de forces occultes, toutefois, c'est la musique, dont l'action sur le corps et l'esprit peut à présent être expliquée en termes raisonnés, qui semble autoriser la restauration du triomphe d'Orphée. L'heureuse réunion des amants est aussi le reflet d'une conviction profonde que les sciences et les arts, bien dirigés, peuvent surmonter l'inviolabilité de la frontière des Enfers. Cette réécriture d'Orphée est indissociable d'une vision optimiste et téléologique du perfectionnement humain. Comme le remarque Pierre Saby, « l'aède passeur de gouffres » est « le reflet de tant de nos métamorphoses » et son « chant semble porter tant de nos douleurs, tant de nos élans, tant de nos questions²⁷ ». La peine nécessaire pour la descente aux Enfers exige une justification que fournit le livret de Moline. À quoi bon, pour un être raisonnable, entreprendre le voyage si l'histoire nous apprend que le risque sera pris en vain ? L'Amour même nous apprend que c'est pour gagner ses charmes et un jour vivre sous son bienveillant empire : « Dans les peines, dans les alarmes, / je fais souvent languir les cœurs; / mais dans un instant mes charmes / font pour jamais oublier mes rigueurs²⁸. » La morale stoïque d'Ovide est repoussée : la souffrance a maintenant un sens.

À partir du mitan du siècle, l'époque, pense-t-on, se reconnaît dans la figure d'Orphée, dont le regard avide et curieux n'est un défaut que pour les gardiens du monde des morts. L'Eurydice des Lumières prend de nombreuses formes : elle est tour à tour la pitié naturelle, la communicabilité entre les êtres humains, la justice, la paix, le bonheur, la santé physique et morale. Pour une société qui attribue nombre de ses bienfaits non pas aux armes, mais, n'en déplaise au Rousseau du premier *Discours*, aux progrès des sciences et des arts, l'idée d'un pouvoir raisonné de la musique constitue une puissante manifestation de ce qu'Ernst Bloch appelle le « principe espérance ». Aussi le « thème central de toute la magie de la musique » y est-il celui d'une « unique

²⁷ Pierre Saby, « Conclusion », *D'un Orphée, l'autre. 1762-1859... Métamorphoses d'un mythe*, Alban Ramaut et Pierre Saby (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Musique et musicologie », 2014, p. 307.

²⁸ Moline, *op. cit.*, p. 159.

conscience » et d'un « ultime salut²⁹ ». Bloch fait de l'homme un être à la fois déterminé par les relations sociales et capable de se projeter vers un monde meilleur par ses désirs, ses rêves, sa nostalgie. C'est à ce croisement entre histoire et imaginaire que nous situons les discours sur les effets de la musique au siècle des Lumières. L'immensité même de ce que recouvre la musique comme champ de connaissance tient les discours qui s'y rapportent dans une tension perpétuelle entre mythes anciens, savoirs nouvellement constitués et espoirs de réalisations futures. La relecture de documents sur la musique des Anciens, la théorie harmonique de Rameau, les savoirs médicaux sur le système nerveux et, dans une large mesure, la philosophie morale de Rousseau, qui « met en étroite corrélation la musique, la politique et l'histoire du langage³⁰ », permettent ainsi au XVIII^e siècle non seulement de jeter une lumière nouvelle sur la musique, mais d'espérer que les efforts consentis puissent vraisemblablement mener, à terme, à un monde meilleur.

État de la critique

Depuis les années 1980, un intérêt pour les effets de la musique connaît, comme nous le suggérons au début de cette introduction, un vif renouveau, porté notamment par l'apparition de nouvelles technologies qui catalysent le champ de la recherche neuropsychologique. La vigueur de la recherche sur le sujet en sciences dites « dures » n'a pas pris de temps à se répercuter dans leurs contreparties dites « molles ». Si des ouvrages de vulgarisation à succès comme le *Musicophilia* du neurologue Oliver Sacks³¹, qui présentent et expliquent certains des enjeux et avancées du domaine de manière engageante voire attachante, ont beaucoup fait pour susciter un intérêt d'un public plus large pour la recherche, l'inscription de leur propos dans une perspective historique reste encore incertaine. Sacks, par exemple, situe le début de la musicothérapie à proprement parler au mitan du XX^e siècle, dans l'après-guerre

²⁹ Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie. Version de 1923 revue et modifiée*, Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard (tr.), Paris, Gallimard, 1977, p. 8.

³⁰ Jean Starobinski, « Sur la pensée de Rousseau. II. Socialité de la musique », dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989, p. 208.

³¹ Oliver Sacks, *Musicophilia. La Musique, le cerveau et nous* (2007), Christian Cler (tr.), Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2009.

immédiat, soutenant que l'observation des effets bénéfiques de la musique dans les hôpitaux militaires des conflits mondiaux a eu un rôle important à jouer dans la formation des premiers programmes universitaires et associations qui lui étaient consacrées³². L'importance de l'apport du dix-huitième dans son ensemble se réduirait à l'intuition de l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau selon laquelle le langage parlé et les chants n'étaient pas dissociés dans les sociétés primitives³³. À l'opposé d'une telle approche, l'ouvrage collectif dirigé par l'historien médiéviste Peregrine Horden³⁴ fait de la thérapie musicale un objet non pas uniquement moderne et occidental, mais international, transculturel et remontant jusqu'à l'antiquité la plus reculée. De manière beaucoup plus succincte, un livre du musicologue et producteur radio David Christoffel procède de la même manière « universalisante », proposant une synthèse générale et stimulante de l'idée suivant laquelle *la musique nous veut du bien*, interrogeant à force d'anecdotes et de cas particuliers la médicalisation du rapport que l'on entretient à la musique³⁵.

Considérer le XVIII^e siècle français comme point focal de notre recherche nous permet de gagner en perspective vis-à-vis d'approches tant contemporanéistes que de celles des tenants d'un universalisme tendant vers l'ahistoricité. Ni inventée ex nihilo par l'époque moderne, ni *là depuis toujours*, ce que nous appelons aujourd'hui « musicothérapie » procède d'une longue et riche histoire dont les étapes singulières et successives ne forment certainement pas une progression continue et linéaire. Examiner la spécificité du siècle dit des Lumières est aussi scruter une zone intermédiaire entre un temps rendu en grande partie immémorial par la nature fragmentaire des sources qui en témoignent et celui d'un passé récent, celui de nos ascendants immédiats, temps rendu sensible par l'existence d'archives, de formes d'enregistrement visuel et sonore, etc. La mise en récit des effets merveilleux attribués

³² *Ibid.*, p. 332.

³³ *Ibid.*, p. 179.

³⁴ Peregrine Horden (dir.), *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*, Londres, Taylor and Francis, 2000. Un chapitre sur la première modernité européenne intéresse surtout notre recherche pour les contributions qu'il réunit d'Angela Voss (sur Marcile Ficin comme *second Orphée*), de Linda Phyllis Austern (sur les traitements musicaux appliqués aux peines d'amour au cours de la première modernité) et de Penelope Gouk (sur les cures médicales de la mélancolie entre les XVI^e et XVIII^e siècles européens).

³⁵ David Christoffel, *La musique vous veut du bien*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.

à la musique soulève aussi nombre d'enjeux historiographiques, comme nous le verrons dès le premier chapitre avec l'*Histoire de la musique et de ses effets* des Bonnet-Bourdelot.

Le domaine des « *sound studies*³⁶ », de « l'auralité » et du « monde sonore³⁷ » a fourni à notre travail un grand nombre de pistes et de réflexions indispensables; les travaux sur la culture sonore de l'Ancien Régime français, comme la thèse inédite d'Amparo Fontaine (2019)³⁸ et les premières parties des ouvrages de Veit Erlmann (2014)³⁹ et, surtout, de Martin Kaltenecker (2010)⁴⁰, ont été particulièrement instructifs. Des travaux sur les systèmes de croyances liés à la musique de la première modernité anglaise, comme ceux de Pierre Dubois⁴¹ et ceux, qui sont devenus une référence en matière l'histoire de la musique curative, de Penelope Gouk⁴², ont représenté des modèles, appliqués respectivement aux XVIII^e et XVII^e siècles anglais, du type de recherche que nous souhaitions mener dans le contexte français. Le processus d'édition de la thèse inédite de feu son étudiant, Tom Dixon⁴³, que nous avons mené auprès de Gouk et de Chloë Dixon, a fourni un grand nombre d'idées, de thèmes et de références qui, pour un chercheur formé par le monde universitaire

³⁶ Voir Jonathan Sterne, *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012. Notons que le monde universitaire français a commencé, il y a quelques années, à s'intéresser aux travaux novateurs de Sterne, que nous avons eu la chance de connaître à l'Université McGill. En témoigne la traduction française de son *The Audible Past*, livre fondateur du domaine des *sound studies*. Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, 2015. En Angleterre, le groupe de recherche *Early Modern Soundscapes*, dirigé par Rachel Willie et Emilie Murphy, est consacré aux répercussions culturelles de « l'univers sonore » entre 1500-1800.

³⁷ Thomas Vernet (dir.), *Dix-huitième siècle*, n. 43 « Le monde sonore », Paris, La Découverte, 2011.

³⁸ Amparo Fontaine, *Musical knowledge, material practices and the body politic in eighteenth-century France*, thèse de doctorat dirigée par Emma Spary, Lucy Cavendish College, faculté d'histoire, Université Cambridge, février 2019.

³⁹ Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2014.

⁴⁰ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF (Musica Falsa), 2010.

⁴¹ Pierre Dubois, *La Conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2009.

⁴² La bibliographie de Penelope Gouk sur le sujet qui nous intéresse est longue; ne citons que le livre tiré de sa thèse, *Music, science and natural magic in seventeenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1999, puis les ouvrages dirigés *Musical Healing in Cultural Contexts*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2000 et, avec James Kennaway, Jacomien Prins et Wiebke Thormahlen, *The Routledge Companion to Music, Mind, and Well-Being*, London/New York, Routledge, 2020.

⁴³ Tom Dixon, *Music, Nature & Divine Knowledge in England 1650-1750. Between the Rational & the Mystical*, Penelope Gouk, Philippe Sarrasin Robichaud et Chloë Dixon (éds.), London, Boydell & Brewer, à paraître.

francophone, n'avaient rien d'évident. Une contribution originale d'un disciple de Gouk, James Kennaway, prend d'ailleurs la doxa à rebours et étudie non pas l'idée dominante des effets bénéfiques de la musique, mais plutôt sa contrepartie, c'est-à-dire celle de la musique comme « source de maladie⁴⁴ ».

Observons cependant que les études monographiques entièrement consacrées à notre sujet ne sont pas légion⁴⁵. L'étude des discours entourant la question de la musique curative dans le long XVIII^e siècle français était encore à faire. Bien entendu, nous ne craignons pas d'avoir épuisé le sujet – loin de là. Une étude réellement exhaustive de ce sujet suppose un temps, une énergie et des ressources qui dépassent celles d'un seul chercheur. Elle suppose également, *a minima*, une expertise interdisciplinaire triple – en littérature, en musicologie et en histoire des sciences – ce qui laisse à tout le moins présager la possibilité de collaborations futures. La musique iatrique des Lumières est toutefois mentionnée dans un grand nombre d'études sur des thèmes connexes et ce, de manière soutenue depuis les quatre dernières décennies de recherches sur le XVIII^e siècle français.

L'étude classique de Béatrice Didier (1985) sur la musique des Lumières intègre une réflexion sur la physiologie de l'écoute qui évoque aussi l'article de Ménuret de Chambaud sur les « Effets de la musique », article qu'elle invite ses collègues à étudier en le disant « fort développé et non sans intérêt⁴⁶ ». L'ouvrage de Christian Corre⁴⁷ (1996) sur les *écritures de la musique*, qui se concentre sur une période allant de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e, montre comment les discours sur la musique sont pour la plupart épris d'utilité et d'une forme de positivisme dont la finalité reste toujours hors de leur portée, thèse qui, nous le pensons, s'applique aussi au siècle de Rameau – et même à partir de celui-ci. La richesse

⁴⁴ James Kennaway, *Mauvaises vibrations ou la musique comme source de maladie : histoire d'une idée*, Natalie Vincent-Arnaud (tr.), Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

⁴⁵ Mentionnons ici l'étude de Vanessa Agnew, *Enlightenment Orpheus. The Power of Music in Other Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2008, qui lit les récits des voyages de Charles Burney et de James Cook « à travers le cadre du mythe d'Orphée » (p. 7). Son travail se sert du mythe en tant « qu'archétype du potentiel utilitaire de la musique », tout en insistant sur la figure d'Orphée en tant que voyageur.

⁴⁶ Béatrice Didier, *La Musique des Lumières. Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 133 *et sq.* pour la mention de musique médicatrice.

⁴⁷ Christian Corre, *Écritures de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1996.

« épistémographique⁴⁸ » de l'écriture du savoir musical dans l'*Encyclopédie* a aussi été admirablement montrée par un exigeant livre d'Alain Cernuschi (2000). Effectivement, comme le soutient l'étude d'André Charrak⁴⁹ (2001) tirée de sa thèse de doctorat, dont l'importance a déjà été maintes fois soulignée depuis sa parution, la théorie de Rameau, cœur de la réflexion encyclopédiste sur la musique, sonne l'avènement d'un nouveau statut de la musique. Dorénavant, elle est appelée à dialoguer, par l'entremise de sa nouvelle mathématisation raisonnée, avec des disciplines scientifiques ayant déjà acquis leurs lettres de noblesse. De ce point de vue, la médecine emprunte un chemin analogue, entrelacé à celui de la musique qui, au cours du XVIII^e siècle, cherche à asseoir sa légitimité par l'entremise d'une étroite association avec la science physique et le langage mathématique. Ce qui est certain, du reste, est que, comme le montre la thèse de Claude Jamain⁵⁰ (2003), la musique est perçue comme un phénomène *simultanément* physique et moral. Son « effet », comme le veut Rousseau en 1768, est une « impression agréable & forte » produite à la fois « sur l'oreille et l'esprit des écoutans⁵¹ ».

De l'autre côté de l'Atlantique, l'importante thèse d'Anne Vila, *Enlightenment and Pathology* (1998), offre une première perspective interdisciplinaire permettant de saisir l'idée de « sensibilité » dans sa construction conjointe par différents domaines esthétiques et scientifiques. Vila montre comment dans un siècle où l'originalité est facilement mise à mal par la démonstration d'une filiation avec le discours d'un auteur dont le nom a une valeur péremptoire, l'abondance de migrations discursives et conceptuelles élargit le corpus au sein duquel circulent les idées. Il faut bien lire les *médecins philosophes* de Montpellier pour comprendre *La Religieuse*, comme une lecture de *La Nouvelle Héloïse* permet de saisir la visée de l'*Essai sur les maladies des*

⁴⁸ 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, Champion, 2000. Le néologisme cité est de Cernuschi; il permet de désigner à la fois l'entreprise épistémologique et les conditions éditoriales de l'*Encyclopédie*.

⁴⁹ André Charrak, *Raison et perception: fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, J. Vrin, coll. « Mathesis », 2001.

⁵⁰ Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003.

⁵¹ Jean-Jacques Rousseau, art. « Effet », *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 193.

gens du monde de Tissot, que Vila traite en « complément médical⁵² » au grand roman de Rousseau.

De même, les chapitres « Heart strings » et « Music, sympathy and identification⁵³ » de l'étude de Downing Thomas sur l'esthétique de l'opéra du XVIII^e siècle français abordent les croisements entre cultures médicale et musicale. Par l'entremise de lectures qui portent sur le rapport de l'opéra au sensualisme, ils illustrent l'influence de la médecine sur les mutations perceptuelles et sur la réception des œuvres musicales par le public français. Le premier des deux chapitres réfute l'affirmation du musicologue Gary Tomlinson (1982) selon laquelle l'opéra classique aurait abandonné, entre l'époque de Monteverdi et « le soleil de midi du romantisme », la « magie du monde⁵⁴ », favorisant un strict mimétisme désenchanté. Par l'entremise d'une analyse de traités historiques et médicaux sur les effets de la musique (Le Cat, Bonnet-Bourdelot, Roger, Webb, Lallemand, Chabanon), Thomas s'inscrit contre ces ruptures et « brusques changements » épistémiques que Tomlinson calque de Foucault. Il propose plutôt de souligner la continuité que marque une « fascination » soutenue tout au long du siècle pour « les effets musicaux occultes », en dépit de l'avènement du « mécanisme cartésien ou newtonien ». La perception de la musique, à une époque qui revendique son rationalisme, n'est aucunement désenchantée, mais plutôt transformée, ainsi que Thomas le défend à la lumière d'une lecture de la traduction du *Traité* de Joseph-Louis Roger. Celui-ci, tout en répétant qu'il est nécessaire de débarrasser la compréhension de la musique de « superstitions absurdes⁵⁵ », propose avec un optimisme patent une thérapeutique musicale pour les maladies nerveuses qui, supposément, agirait sur celles-ci « *comme par enchantement*⁵⁶ ».

L'onde de choc des théories harmoniques sur le siècle – notamment celles de Rameau, le « *Newton* de la Musique⁵⁷ » – se ressent partout où il y a présence de la musique, depuis les préoccupations scientifiques jusqu'aux choix thématiques des

⁵² Anne C. Vila, *Enlightenment and Pathology*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 187 et sq.

⁵³ Downing A. Thomas, « Heart strings » et « Music, sympathy and identification », dans *Aesthetics of the Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge University Press, 2002, p. 179-264.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 194. Italiques de Thomas.

⁵⁷ *Mercur de France*, oct. 1764, p. 195. Italiques du *Mercur*.

romans. Dans son *The Musical Enlightenment* (1993/2017)⁵⁸, Cynthia Verba fait valoir comment des idées ramistes comme celle des résonances harmoniques naturelles du « corps sonore » font couler de l'encre tant chez ceux qui les célèbrent que chez ceux qui les rejettent.

Des annotations fragmentaires que le grand helléniste Jackie Pigeaud (2013) laisse de sa lecture du même traité de Roger, rendues disponibles dans une traduction anglaise incertaine, établissent un rapport entre la « médecine iatrique » du XVIII^e siècle français et les mises en récit du pouvoir de la musique dans la Grèce antique⁵⁹. Elles invitent à prolonger la réflexion qu'elles ne laissent que présager. Pigeaud identifie trois traditions de thérapie musicale dans l'Antiquité. La première utilise la musique pour guérir les fous à l'aide de « *symphonia* », mot désignant une réalité ambiguë, mais pointant vers l'idée d'harmonisation du corps et de l'esprit. La seconde travaille sur le « *sphygmos* », supposant de nombreux liens causaux entre les pulsations, le rythme du corps humain et celui de la musique : les travaux sur le pouls des médecins montpelliérains comme François Nicolas Marquet en sont tributaires. Les derniers opèrent à partir d'un « antagonisme » perçu entre l'agitation du patient et le calme du remède, archétypique du mythe selon lequel la « musique adoucit les mœurs ».

Martin Wählberg (2015), le premier critique à affirmer explicitement l'existence d'une « tradition » de la mise en récit des effets médicaux de la musique dans le roman des Lumières, n'a malheureusement pas traité le sujet. Tout au plus, il cite rapidement une première « scène⁶⁰ » de guérison médicale par la musique dans les *Lettres juives* (1738) de Boyer d'Argens et une seconde dans le *Malvina* (1800) de Sophie Cottin, avançant simplement qu'entre les deux, les œuvres se rattachant à cette tradition « abondent » dans les années 1750. Toutefois, sa thèse ambitieuse sur la *Scène*

⁵⁸ Cynthia Verba, *The Musical Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue*, 2nd edition, Oxford, Oxford University Press, 2017. Voir aussi le chapitre « The corps sonore » dans Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 133-168.

⁵⁹ Jackie Pigeaud. « The tradition of ancient music therapy in the 18th century », dans Kristen Gray Jafflin (tr.), Tom Cochrane, Bernardino Fantini, Klaus R. Scherer (éds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford University Press, 2013, p. 315-327.

⁶⁰ Martin Wählberg, *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 36, 2015.

de musique dans le roman du XVIII^e siècle est un précieux outil de travail en ce qu'elle rassemble, à la manière d'un catalogue, un nombre impressionnant d'occurrences de « scènes de musique » dans le roman français pour une période qu'il délimite chronologiquement – entre 1700 et 1800.

Wählberg, tout en embrassant un corpus immense qui compte plus d'une « centaine de romans⁶¹ », emprunte largement aux travaux dont font état *Narrative Interludes : Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts* de Tili Boon Cuillé. En se concentrant plutôt sur une dizaine de romans et productions scéniques, Boon Cuillé distingue la « scène » musicale – la présence topique de musique, souvent comme moyen de séduction, n'ayant aucune incidence sur le récit ou la psychologie des personnages – du « tableau », qui met « à l'avant-plan du récit le rôle catalyseur de la musique dans l'échange dynamique narratif et émotionnel entre exécutant et auditeur⁶² ». En transposant la notion diderotienne et théâtrale de « tableau⁶³ » à la représentation de la musique dans le roman, l'auteure forme un corpus qui lui permet de retracer une mutation capitale dans ce qu'elle nomme le « rôle » de la mise en récit de la musique, depuis celui d'un « simple accompagnement de scènes de séduction » jusqu'à celui d'un « véhicule de convictions idéologiques » et de « puissant dispositif placé au service de réformes tant littéraires que musicales et sociales⁶⁴ ». Il reste à prendre la mesure de cette savante intuition à l'aune de l'influence des arts médicaux dans ce changement qui affecte la manière même d'envisager la nature de la musique : à notre sens, c'est par son alliance avec la médecine que la musique accède au statut que lui confèrent les Lumières tardives.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² Tili Boon Cuillé, *Narrative Interludes. Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 6 : “A musical tableau – or musical performance staged for a beholder inscribed within the text – is structured in accordance with the aesthetics of sight and sound and brings an extra dimension into play [as opposed to a simple musical scene that « does little to transform the narrative on an emotional level »] by foregrounding the catalytic role of music in the narrative and the emotional dynamic that the performance sets in motion between performer and beholder.”

⁶³ Telle que la développe Pierre Frantz dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du 18^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

⁶⁴ Boon Cuillé, *op. cit.*, p. 20 : “The authors whose texts I examine [...] transformed the role of music in literary texts from a simple accompaniment to scenes of seduction into the vehicle of their own ideological convictions: a powerful persuasive device placed at the service of literary, musical, and social reform.”

Comme le soutiennent notamment Alain Cernuschi⁶⁵ et James Kennaway⁶⁶, l'étude de l'influence de la musique sur le corps est sous-tendue par une volonté de comprendre positivement les rouages de l'âme. Cernuschi montre comment, à partir d'une lecture croisée qui prend la mesure de la place de l'acoustique dans l'*Encyclopédie* et dans le *Traité des nerfs* de Tissot, la musique sert de support métaphorique pour expliquer le fonctionnement des nerfs, qu'il s'agisse de filer ou de réfuter les métaphores comme celle des « cordes vibrantes ». Kennaway, quant à lui, note surtout les marques de méfiance d'auteurs anglo-saxons envers l'action de la musique sur le système nerveux : depuis la *English Malady* de Cheyne, nombre d'entre eux s'inquiètent des excès que provoquerait la musique sur ses auditeurs. Dans les deux cas, une nouvelle compréhension de l'action des nerfs au sein d'un « système nerveux » suscite à son tour une foule de récits d'observation qui relatent l'action de ce qu'il convient d'appeler une « musique nerveuse ». Nous avançons l'hypothèse suivant laquelle le changement du « rôle » de la musique dans le discours des Lumières, tel que le suggère aussi Boon Cuillé, est intimement lié à l'évolution des représentations de l'action de celle-ci sur les nerfs. En ce sens, le récit d'une transformation comme celle que connaît Saint-Preux en entendant des airs italiens ne se comprend donc pleinement qu'à la conjonction de la littérature, de la musique et de la médecine.

Plus récemment, le livre issu de l'habilitation à diriger des recherches de Mélanie Traversier (2021) – qui prend l'harmonica de verre et sa virtuose, Mary Ann Davies, comme points focaux afin d'analyser la *mécanique du succès* du siècle des Lumières – consacre un chapitre à sa synthèse et un chapitre sur l'utilisation de l'harmonica de verre par la médecine, notamment par Mesmer⁶⁷. Si Kennaway a étudié les « *bad vibes* », Traversier, dont l'étude se concentre sur le XVIII^e siècle, réinscrit son objet dans l'esprit dominant du temps, esprit qui a plutôt tendance à attribuer des « *good vibes* » à l'idée de musique curative et, de ce fait, à la rattacher à « une longue

⁶⁵ Alain Cernuschi, « Des 'cordes qui vibrent' aux 'cordes cachées'. Acoustique et musique dans le *Traité des nerfs* de Tissot », *La médecine des Lumières : tout autour de Tissot*, p. 295-311.

⁶⁶ James Kennaway, « De la sensibilité à la pathologie : la musique nerveuse (1700-1850) », *Mauvaises vibrations, ou la musique comme source de maladie : histoire d'une idée*, p. 43-74.

⁶⁷ Mélanie Traversier, « Chapitre 14. *Good vibes* contre maladies nerveuses : la musicothérapie au siècle des Lumières » et « Chapitre 15. L'harmonica, instrument de santé ou accessoire de charlatan ? », dans *L'harmonica de verre et miss Davies*, Paris, Seuil, 2021, p. 240-292.

histoire intellectuelle occidentale » qui l’appréhende « en tant que principe actif, agissant positivement sur le corps – humain ou animal –, par ses propriétés vibratoires⁶⁸. » De ce fait, les « discours musicothérapeutiques », hérités de tous les âges, sont « refaçonnés et complexifiés dans le sillage de la reconfiguration des savoirs scientifiques⁶⁹ » que connaît la première modernité.

Structure

Notre travail s’organise en trois grandes sections, toutes composées, pour ainsi dire, de différentes « descentes aux Enfers ». Les catabases des protagonistes de cette thèse, métaphoriques, bien entendu, se situent en bibliothèques ou en archives, en abstractions théoriques, sur les corps de patients observés, en autrui ou même en soi, dans l’abîme de leur propre mémoire. Sans en être l’unique objet, Jean-Jacques Rousseau, qui se reconnaît lui-même comme un « Orphée moderne⁷⁰ », occupe néanmoins une place centrale dans notre réflexion pour plusieurs raisons. D’abord, son apport aux discours sur la musique au cours du XVIII^e siècle français est capital, car il est si étendu et prolongé qu’il se retrouve même chez ses détracteurs. Impossible, donc, d’en faire abstraction sans rester étranger au contexte intellectuel dans lequel s’inscrit notre objet. Ensuite, la somme des travaux, tant de recherche que d’édition, sur son œuvre en fait une porte d’accès au siècle entier. Dans l’immense bibliographie du siècle, ses sources tout comme ses héritiers, de Burette et Rameau à Mesmer et Staël, se font écho par son truchement. Enfin, c’est la renommée littéraire et intellectuelle de ce nouvel Orphée, Jean-Jacques lui-même, qui suggère à un grand nombre de ses contemporains que la musique pouvait provoquer des changements moraux non seulement profonds et durables, mais aussi bénéfiques. Aucun *retour des Enfers* avant ceux que théorise son œuvre ne semblait s’ouvrir sur une fin qui ne soit pas tragique.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 207 et, avec l’adjectif antéposé, « moderne Orphée » au Premier dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, dans *op. cit.*, p. 681. Voir aussi : Michael O’Dea, *Jean-Jacques Rousseau : Music, Illusion and Desire*, Londres, Macmillan, 1995, p. 11 *et sq.*

Le genre opératique, qui conçoit pour elle un fort enthousiasme depuis la Renaissance, faisait plus souvent de la figure d'Orphée l'emblème d'une leçon à retenir et non un modèle héroïque à reproduire.

La première partie de notre travail se concentre sur les décennies qui précèdent le chantier de l'*Encyclopédie* et l'entrée « en littérature » de Rousseau. Elle débute sur une étude de l'*Histoire de la musique et de ses effets* (1715), compendium de fables, de récits et de témoignages sur les effets de la musique. Cette compilation, revue et augmentée avant sa publication, se présente comme la première histoire de la musique en langue française. En inscrivant la musique dans une temporalité linéaire et en considérant principalement ses effets physiques, elle marque un tournant décisif par rapport aux écrits sur la musique comme ceux de Zarlino, de Kircher ou de Mersenne, qui tiennent toujours compte de la division boécienne entre *musica mundana* et *musica humana*. L'œuvre tire ainsi la musique d'une certaine forme d'atemporalité, ce qui la rend à la fois accessible et perfectible. Ce sera toutefois à ce que ses auteurs appelleront *de plus habiles qu'eux* d'en approfondir l'étude, afin que la musique puisse retrouver la puissance curative que lui attribuaient les Anciens.

Ces habiles chercheurs ne se font pas attendre. L'année même de la publication de l'*Histoire*, le médecin et helléniste Pierre-Jean Burette entend dépasser ces remarques et conjectures. Il se lance dans des recherches sur la musique ancienne grecque qui l'occuperont jusqu'à la fin de sa vie. Le regard d'anatomiste de Burette, qui sera jusqu'au XIX^e siècle la principale référence française sur le sujet, s'applique avec une minutie sans précédent à restituer la musique même à laquelle tant de merveilleux effets étaient attribués. Ses efforts, qui seront sévèrement commentés par Rousseau, donnent toutefois lieu à une restitution quelque peu décevante de la musique ancienne. Les hymnes grecs, aussi scrupuleusement rendues fussent-elles, sont loin de chasser la mélancolie ou de provoquer des transports euphoriques dans leur auditoire français et moderne. Des théoriciens comme l'abbé Dubos commencent à douter que l'action de la musique réside dans la musique elle-même : elle serait plutôt à chercher dans le rapport qu'elle entretient avec son auditeur. En cela, les effets merveilleux de la musique grecque, comme le chant des cygnes des fables antiques, ne sont pas une

réalité appartenant à un âge d'or à jamais perdu ou le propre d'une constitution physique inévitablement appelée à se corrompre de génération en génération, mais une particularité du rapport intime, historiquement situé, du peuple grec à sa musique. Les Français peuvent ainsi espérer échapper à une logique de la dégénérescence de l'art et renouer avec les prodiges de l'art musical, moyennant une réforme de leur rapport à la musique.

Ce vers quoi ce « rapport » devrait idéalement tendre n'a pourtant rien d'évident; ainsi s'applique-t-on à le clarifier. Avec humour, les *Lettres juives* (1736-1738) de Boyer d'Argens cherchent à déterminer si la pratique de la musique permet de mener une vie plus heureuse que celle de la philosophie. La préférence accordée au personnage de musicien-aventurier, qui *fredonne, chante et rit*, sur celui du philosophe, atrabilaire personnage du dialogue qui *marmotte entre ses dents*, offre une image sonore du bonheur terrestre. La musique, dite hautement utile pour la société entière, saurait lui procurer tant la tranquillité stoïque de l'âme que la santé du corps. Elle agirait même là où la médecine échoue, dans les *souffrances dont les sources sont cachées*. L'œuvre de Boyer d'Argens, qui vise un grand public, laisse ainsi profiler la possibilité d'une musique tenant lieu de raison sensitive, capable de rejoindre et réjouir tous ceux et celles qui l'entendent. Celui qui se veut le *philosophe du bon sens* se fait aussi le partisan de la simplicité et de l'intelligibilité : aucun art ne saurait faire advenir la félicité terrestre s'il n'est pas *entendu* par son public. Le musicien idéal de Boyer d'Argens est aussi proche de celui que souhaite D'Alembert, lorsque celui-ci cherche à ramener la théorie harmonique de Jean-Philippe Rameau à un ensemble d'opérations si simples et si claires *qu'un enfant puisse les faire avec la plus légère attention*.

De fait, l'art et la théorie de Rameau agissent en fortifiants qui, *petit à petit* selon le mot de Voltaire, parviennent à réformer la manière commune de concevoir la musique. Qu'importe si Rameau lui-même s'exprime de manière quelque peu obscure : ses principes harmoniques fondés sur la génération du corps sonore suivant des rapports mathématiques fixes laissent croire que la musique a enfin pris la voie de la physique. Alors que Rameau pense avoir solennellement tiré la musique de l'obscurité des limbes préconceptuelles, ses avancées, majeures, ont aussi mis en évidence de nouvelles zones d'ombre. Notamment, l'universalité de son système restait encore, à

plusieurs égards, à démontrer. Tous les êtres peuvent-ils également être interpellés par les effets de la musique ? Un texte peu étudié de Buffon, qui avait lu le *Mémoire* que Rameau a déposé à l'Académie des sciences, présente les termes d'un débat essentiel : naît-on tous avec des *corps passivement harmoniques* que l'on pourrait exercer à devenir de fins musiciens, ou l'*oreille musicienne* n'est-elle réservée qu'à quelques heureux élus ? Un charmant roman, les *Sonnettes*, contemporain de la lecture de Rameau par Buffon, expose la question de l'effet musical en mettant en scène un vieux duc décrépiti cherchant à réchauffer quelques étincelles de sentiment à l'aide d'une étonnante machination sonore. La petite maison du singulier mélomane est équipée d'une sorte de *carillon libertin* qui relie par du fil d'archal les lits des invités de la maison, de telle sorte que les éventuels ébats des convives font résonner un campanaire dans la chambre de leur hôte. La préparation mécanique du plaisir par le duc est opposée à la résurgence d'un bonheur présenté comme naturel chez son jeune apprenti, le narrateur. La « sensibilité » des amants qui savent goûter le bonheur sonore est plus qu'une propriété de la matière : elle devient le principal critère à l'aune duquel un individu peut être dit moral.

La médecine du mitan du siècle, notamment celle des vitalistes de Montpellier, érige la sensibilité, le « plus beau phénomène de la nature », en principe « par excellence⁷¹ » de la vie animale. Aussi la musique est-elle l'une des manifestations les plus patentes de ce phénomène : « Qui ne sait combien les charmes de la musique sont puissans sur certains sujets ? Qui ne connoit pas l'effet de la beauté sur l'ame sensitive⁷² ? » Confrère des vitalistes qui participent aux articles de médecine de l'*Encyclopédie*, Joseph-Louis Roger (17??-1761) a consacré en 1758 une thèse remarquée aux *effets de la musique sur le corps humain*. Jean-Joseph Ménuret de Chambaud (il signe plus tard *Jean-Jacques*), qui se dit l'ami de Roger, synthétise l'essentiel du travail de cette thèse dans l'article « Musique (Effets de la) », complément du plus court article « Musique » de Rousseau. Nous présentons le contexte intellectuel de ces travaux – les jurys de thèse de Ménuret de Chambaud et de Roger sont presque identiques – et le grand besoin qui se fait alors sentir d'établir une

⁷¹ Henri Fouquet, art. « Sentiment, Sensibilité (*Méd.*) », *Encyclopédie*, t. XV, 1765, p. 38a

⁷² *Ibid.*, 45a.

cause première pour les phénomènes vitaux. Ce besoin s'exprime notamment dans un contexte où les explications partielles des iatromécanistes vieillissants n'étaient plus jugées satisfaisantes par leurs jeunes disciples. Dans l'*Encyclopédie*, Ménéuret s'enflamme, demandant comment un *incrédule* pourrait *ne pas croire* aux effets de la musique, alors qu'il est certain que celle-ci soit *sentie si vivement* : *Que peuvent, en effet, les raisons les plus justes, où le sentiment ne fait aucune impression ?* La sensibilité, en plus de servir d'explication nouvelle aux causes premières de la vie elle-même, s'affiche alors aussi comme critère de vérité, sceau de la légitimité des phénomènes qui, comme la musique, agissent par elle. Nous présentons ainsi une esquisse de l'état de la question des effets de la musique au moment où Rousseau s'en empare.

La deuxième partie de la thèse – en quelque sorte le nœud qui en lie l'ensemble – aborde l'immense influence du Citoyen de Genève sur la conception de la musique dans la France du XVIII^e siècle. Cette seconde partie est elle-même composée de quatre sections, chacune faite de trois sous-sections; libre au lecteur de voir en leur nombre un éventuel clin-d'œil numérolgique aux douze notes de la gamme tempérée.

D'entrée de jeu, nous abordons l'essentiel de ce que Rousseau espère trouver – ou retrouver – par l'entremise de la musique : une communication intersubjective transparente. L'expressivité propre à la musique permettrait de renouer avec des réalités que le langage articulé ne peut atteindre et qui, tenues silencieuses, empêchent le bonheur et la santé morale du genre humain. Une comparaison des articles « Musique » de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire de musique*, tous deux séparés de près de vingt ans, permet de retracer le fil des espoirs que Rousseau fonde dans son étude de la musique. Les *Confessions* nous fournissent alors de nombreux exemples de comment l'idéal de cohésion sociale du philosophe s'est peu à peu formé au sein même de son rapport à l'art d'Euterpe. Son passage à la maîtrise d'Annecy est raconté avec la nostalgie qui sied au premier et seul moment au cours duquel Rousseau vit heureusement au sein d'une société multiple, sans être *tenté* d'en sortir même *une seule fois*, ni pour un voyage, ni pour la renommée, ni pour l'amour. Les chansons qu'il se rappelle y avoir appris et la figure du professeur de musique « vicariant » participent

de la formation d'une utopie terrestre vraisemblable, cimentée par la musique. Dans la suite des *Confessions*, la plupart des rencontres marquantes dont Rousseau se souvient ont eu lieu sous l'égide de la musique, qu'il s'agisse de celle de Diderot, de Klüpfel, de M. de Francueil ou de Mme d'Épinay. Le partage d'un goût musical commun, expression d'une sensibilité concordante, est un sésame qui ouvre pour Rousseau un accès aux âmes avec lesquelles il pourra espérer entrer en amitié, tout en lui permettant aussi de les distinguer de celles qui appartiennent à la catégorie de « barbares ». La musique permet même d'identifier des « amis » de l'autre côté d'un océan : la lecture d'un poème créole de Saint-Domingue inspiré du *Devin* – air qui parvient à Rousseau et se trouve adapté par le philosophe en une *Chanson nègre* – constitue l'unique expression explicite d'empathie à l'égard des victimes du drame esclavagiste dans l'œuvre du Citoyen.

Par la suite, une section abordera l'influence subite de la musique, c'est-à-dire non pas celle qui s'exerce au terme de longues cures ou des effets de remémoration, mais celle susceptible de provoquer une rupture dans la conscience de ses auditeurs. Le paradigme rhétorique et l'adhésion à un propos par le *son* (et non par la logique) offriront le thème d'une relecture de la *Profession de foi du vicaire savoyard*, qui fait d'Orphée le modèle du prédicateur capable de transmettre une parole vivante. La comparaison de deux gravures figurant dans deux éditions différentes de la *Profession* éclairera les diverses dimensions de la figure souhaitée de l'orateur capable de convaincre son auditoire par les pouvoirs de sa voix et de sa lyre. Si le domaine sonore parvient à supplanter celui de la logique argumentative, il se montre aussi supérieur à la vue même lorsqu'il est question de sentir les beautés morales d'une personne. L'épisode des *scuole* vénitienes dans les *Confessions* en est témoin : Rousseau insiste amplement sur la laideur des chanteuses qui lui font ressentir la plus vive émotion, afin de mieux souligner la force de leur musique. Le visible – le visage des chanteuses – en vient presque à contaminer l'invisible – la beauté de leur musique –, mais une forme de transfiguration l'en empêche : l'auteur des *Confessions* dit ainsi continuer, *en dépit de ses yeux, à les trouver belles*. Leur corps décrit comme étant *borgne, estropié ou mutilé* répond aussi au critère paradoxal posé par la figure du castrat Regianino, soit celui du *guérisseur souffrant* qui révèle *le lien puissant et secret qu'entretiennent les*

passions avec les sons. Nous lisons ensuite la transformation musicale de Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse* comme scène fondatrice : il s'agit de la première transformation psychologique profonde et durable opérée par la musique dans le roman français. Le fait que cette transformation musicale soit due à l'art d'un personnage de *castrato* pose toutefois des questions éthiques à la philosophie de Rousseau qui s'érige également contre la castration des enfants et décrie même le statut moral de ces chanteurs, dont le corps est jugé contre-nature.

Une troisième section sur l'œuvre de Rousseau développe le thème de la perte, puis des afflictions mélancoliques et nostalgiques qu'elle suscite, à la faveur de trois sous-sections. Le *Devin du village* fait l'objet de la première. Colin et Colette, esseulés et souffrant de *maux* dus à l'influence de la société dans laquelle ils vivent, consultent une figure prophétique, le Devin, qui œuvre à les réunir. L'opéra offre une épure, simplifiée à l'extrême, de la manière dont Rousseau pense employer des phénomènes sonores pour chasser la tristesse d'un état mélancolique. De plus, la mélancolie des protagonistes du *Devin* est présentée comme entièrement psychique, autrement dit, comme absolument étrangère à un dérèglement humoral. Ce détail est le reflet d'une évolution importante qui a alors lieu dans la perception de la maladie, notée dans la thèse de Jean Starobinski sur la mélancolie. Nous retraçons de manière succincte ce changement et son rapport au rôle attendu de la musique, qui accompagne le traitement de la mélancolie depuis l'époque d'Hippocrate jusqu'à celle d'Esquirol.

La musique entretient un rapport étroit avec une autre maladie de l'esprit, que Rousseau appelle *hemvé* : la nostalgie, condition alors liée à un désir principalement suisse de retrouver sa patrie. Les *ranz des vaches*, airs chantés par les bergers helvétiques, auraient provoqué chez les mercenaires suisses en campagne militaire un goût si vif pour leur pays natal que certains désertaient; d'autres allaient même jusqu'à en mourir. Musique idéalisée d'un peuple pacifique vivant en harmonie avec la nature, le *ranz* agit pour Rousseau tel un glas que sonne une mélodie qui somme les Suisses égarés à retrouver la patrie et les mœurs qui leur seraient naturelles. Toutefois, Rousseau lui-même idéalise l'action des *ranz* jusqu'à en déformer les pratiques effectives. La description et la transcription qu'il en livre – et qui stimuleront l'imagination de l'Europe lettrée et musicale entière – ne correspondent que très peu à

ce que d'autres observent sur le terrain. Le retour à la nature est ainsi paradoxalement placé sous le signe d'un artifice éhonté. Qu'à cela ne tienne : au début du XIX^e siècle, le sentiment nationaliste helvète se saisit de l'idée nouvelle de *ranz* aussi enchantés que Rousseau les disait afin de participer à la constitution d'un folklore.

Nous défendrons la nécessité d'une forme d'absence comme fondement de la sensibilité de Rousseau en examinant l'importance de l'air de « tante Suzon », clé de lecture importante des *Confessions*, air qui raconte lui-même un épisode de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. L'air de Tircis, présent dès l'incipit de la somme autobiographique de Rousseau, véhicule alors le mythe de la musique comme voie d'accès privilégiée à la mémoire et aux souvenirs, mythe dont on connaît la fortune dans la littérature et dans les sciences de l'esprit. De fait, le *mélancolique successeur d'Orphée* qu'est le Tircis d'Urfé pleure Cléon, son amante défunte, refusant de dépasser son deuil et d'aimer Laonice qui, toujours vivante, joue, en quelque sorte, le rôle d'une patiente Ménade. L'*Astrée* pose crûment les termes du dilemme, à savoir s'il est plus *naturel d'aimer une belle femme vivante ou une personne morte*. Rousseau, comme d'Urfé et Ovide, semble prendre le second parti, même en ayant conscience des entraves qu'il représente à ses préceptes moraux. La musique agit en médiatrice entre le sujet et l'objet aimé, parfois même plus vivement que ne le ferait l'objet lui-même, comme en témoigne notamment le désir marqué de Rousseau de ne pas obtenir les paroles qu'il oublie dans la chanson de Tircis.

Nous envisageons enfin les éléments d'une « cure » musicale par l'éducation, proposée notamment par l'*Émile* pour pallier l'insensibilité générale qu'il attribue à son temps. Nous analyserons d'abord de quelle manière le système pédagogique du philosophe intègre le développement d'une ouïe perfectionnée à une « gymnastique » sensitive générale. La question des effets merveilleux attribués à la musique grecque antique pousse Rousseau à réfléchir aux conditions sensibles qui doivent être remplies non pas par la musique elle-même, mais par la formation auditive de l'auditeur afin que la *voix de la nature* puisse être entendue. L'*éducation négative* de l'ouïe, pensée pour *tuer l'imagination par l'habitude*, participe ainsi de la formation de l'homme idéal, incité à départir le *vrai* sonore du *faux* sans le secours de ses yeux, par l'entremise de *beaucoup de jeux de nuit*. Nous comparerons aussi brièvement, à l'aune de lectures

de l'*Émile* comme celle de Wollstonecraft, le caractère fortement sexué des préceptes sonores du philosophe, qui recommande aux *Sophie* les mêmes jeux de nuit qu'aux *Émile*, non pas *pour aller à guerre, mais pour porter un jour des enfants capables d'en soutenir les fatigues.*

Le rétablissement sensitif, qui permet de renouer avec un état perçu comme plus naturel et que théorise le traité d'éducation, est, bien entendu, pensé en fonction d'une image idéalisée de l'expressivité dans la Grèce antique. À ce titre, l'*Essai sur l'origine des langues* fournit la forme la plus explicite du potentiel que pourrait déployer une musique régénérée. Il signale aussi que c'est sur l'action de la musique *sur les cœurs* qu'il s'agit de se concentrer si l'on espère un jour rebâtir les liens démocratiques défaits à l'aide de l'immédiateté et de la transparence du langage supposément présentes à l'état de nature. L'*Essai* n'invente pas *ex nihilo* sa propre formulation du pouvoir moral et expressif de la musique, mais la développe à partir d'ouvrages cités d'érudits comme Terrasson, Lamy et Burette, dont il amende et prolonge la réflexion. L'action de la langue musicale qu'il théorise, celle capable de *ravir les suffrages du peuple assemblé*, dépend aussi d'une organisation psychique nouvelle des citoyens qui la parlent.

En conclusion de la deuxième partie de la thèse, nous dressons le bilan des limites du renouveau musico-expressif souhaité par Rousseau, tout en faisant état de son legs aux générations futures et de la forme de la rupture qu'il instaure avec les sources laissées par les civilisations passées. La musique idéale communique désormais des « vérités » qu'il est inutile de contrevérifier ailleurs que dans son propre sentiment ou encore dans l'histoire récente, comme celle que dresse le philosophe de la réforme moderne et inachevée de la musique italienne. L'unité expressive de la parole et de la musique, pas encore atteinte, reste réalisable. Tout autant, à la fin de sa vie, Rousseau parvient au dur constat personnel que la sensibilité, qualité principale de la communicabilité d'états moraux, est aussi celle qui prédispose les êtres au plus grand état de vulnérabilité. Or, si Rousseau adopte une posture quelque peu cynique à l'égard de ses propres efforts, d'autres pourront reprendre le flambeau après lui. Gluck, par exemple, reste convaincu que si « M. Rousseau de Genève » et lui avaient pu travailler ensemble, ils auraient *pu réaliser les effets prodigieux que l'Antiquité attribue à la musique.*

La troisième grande articulation se concentre sur la fin des années 1770 et va jusqu'au début du XIX^e siècle afin d'évaluer, après la mort de *Rousseau-Orphée*, les métamorphoses de la croyance en une musique bénéfique, transformatrice et curative. L'une des plus éclatantes apparitions dans l'imaginaire de la fin du siècle est celle d'une radicale individualité, c'est-à-dire la revendication d'existences singulières et coupées des relations sociales qui régissent l'identité du plus grand nombre. Le sentiment aliénant d'être ou de reconnaître un humain d'exception pour qui la nature aurait *brisé le moule* est à la fois apaisé et provoqué par la musique.

Une première sous-section sur la correspondance de Julie de Lespinasse examine comment, au comble du désespoir en l'absence de son amant, Lespinasse fait de l'*Orphée* de Gluck un usage thérapeutique, jugeant l'effet de l'opéra plus puissant que celui de l'opium. Dans l'écriture de sa vie intérieure, Lespinasse témoigne d'une souffrance paradoxalement *délicieuse* réveillée par la musique de Gluck, opéra auquel elle assiste assidûment au courant de 1774. Elle est aussi *avide* de cette expérience que celle-ci lui procure, assure-t-elle, une *espèce de douleur* qu'elle peine à nommer. Ses lettres montrent, toutefois, que le récit des représentations est aussi accompagné de celui de sa propre vie sentimentale. L'action scénique unie à l'action de la musique permet à Lespinasse de gagner une nouvelle perspective vis-à-vis de ses souvenirs, provoquant, aux moments les plus aigus, un dédoublement de sa personne : *ce moi est encore une chimère*, ira-t-elle jusqu'à écrire.

Le *Neveu de Rameau* occupera une deuxième sous-section où nous réfléchirons sur la manière dont le personnage éponyme, excentrique et frondeur, mi-fictif et mi-réel, questionne la possibilité d'une musique agissant pour le bien collectif. L'absence de *caractère* propre au Neveu – homme capable de falsifier au besoin les inflexions vocales propres à toutes les émotions ou d'interpréter des simulacres convaincants d'airs musicaux au point de toucher son interlocuteur jusqu'aux larmes – en fait à la fois un être d'immense potentiel pour une carrière scénique, mais aussi une menace extrême pour une société fondée sur la pitié naturelle. Pour le Neveu tel que Diderot le dépeint, l'unité du bien éthique et de l'esthétique musicale n'est que *vanité* : vides de sens et entièrement falsifiables, les effets de la musique ne seraient bons qu'à obtenir

ce que l'intérêt personnel exige. Étonnamment, la *Raméide*, poème du « réel » Jean-François Rameau, prône l'exact contraire. Est-ce la sincère opinion d'un être distinct du Neveu fictif ou une nouvelle ruse pour flatter le sentiment populaire dans l'espoir de s'attirer la sympathie d'un riche protecteur ?

L'univers sadien de *Juliette* est l'objet d'une troisième sous-section. Dans leur rejet de la moralité conventionnelle et dans la recherche d'une abolition de tout lien social, de toute pitié ou de sympathie pour autrui, les personnages de Juliette et de Clairwil présentent les effets de la musique de manière entièrement cohérente – mais antithétique – avec le système de Rousseau. Là où seul son effet physique est ressenti, elle peut continuer, mais partout où elle est susceptible de provoquer un attachement sentimental plus profond, elle est réduite au silence.

La tarentelle de la *Corinne* de Staël ouvre une section qui consacrée aux transports, aux extases et aux aliénations qui sont soit provoqués, soit guéris par la musique. Grande lectrice de Rousseau, la baronne de Staël hérite de sa conception de la musique, mais la reformule et la recontextualise de manière radicale. Le roman noue un dialogue avec différentes traditions mystiques et religieuses, comme celle du tarentisme apulien, des bayadères indiennes et des danseuses d'Herculanum, dans lesquelles le corps féminin, en combinant l'art de la danse à celui de la musique, exerce un puissant effet sur son public. La musique de Corinne, célébrée par toute l'Italie, lui offre aussi les moyens d'être reconnue pour ses talents artistiques supérieurs et de *guérir*, en quelque sorte, de la nécessité d'être unie à un mari pour se faire un nom.

Une lecture parallèle du *Werther* de Goethe, traduit et popularisé en France dès 1776, et du *Dolbreuse* de Loisel de Tréogate, de 1783, permettra d'évaluer le rôle de la musique dans les univers fictifs de ces héritiers de Saint-Preux, qui sont des êtres voués au culte de la sensibilité. Le *clavecin désaccordé* de Charlotte et la voix humaine dans *Dolbreuse* dépassent le statut de simples métaphores et agissent comme les instruments mêmes des transformations physiques et morales des personnages. Si Werther met tragiquement fin à ses jours, Dolbreuse, lui, parvient à racheter ses torts et terminer sa vie avec une âme en paix. Ce qui différencie leur trajectoire tient au rapport des deux protagonistes à l'espoir, condition nécessaire pour que s'opère la transformation psychologique provoquée par la musique.

Sophie Cottin, cette grande admiratrice de Rousseau que boudait jusqu'à récemment l'histoire littéraire en dépit de ses immenses succès populaires au tourant des XVIII^e et XIX^e siècles, présente le récit circonstancié d'une cure iatromusicale dans son roman *Malvina* (1801). La figure du docteur Potwel tente de ramener l'héroïne d'un épisode profond de dépersonnalisation en *essayant* différents airs musicaux dont la narration évalue les effets. Sa méthode, vraisemblable compte tenu de celles employées alors par les tenants de la médecine morale comme Pinel, ne procède non pas par application d'un pronostic formulé à la manière d'un décret, mais par l'écoute attentive et prudente des réactions de la patiente aux diverses tentatives destinées à raviver sa mémoire.

À la suite de la lecture du roman de Cottin, situé en Écosse, nous abordons le dialogue que la France entretient avec une forte tradition de musique curative au Royaume-Uni. *L'Essay on Musical Expression* d'Avison et le *Power of Musick* de Dryden, traduite en France par Dorat, nous fournissent un contrepoint utile afin de mieux saisir une évolution dans la production discursive au cours du siècle, des deux côtés de la Manche, autour des pouvoirs attribués à la musique.

La dernière section de notre travail passe en revue les textes de la toute fin du siècle qui semblent alors se destiner à un lectorat gagné d'avance à l'*évidence* des effets curatifs de la musique. Mesmer, tout d'abord, qui théorisait que la musique *communiquait, propageait et augmentait* l'action du *magnétisme animal*, s'attire disciples et profits en semblant offrir des réponses tant attendues sur les moyens de retrouver une santé physique et morale. Ses détracteurs, dont les méthodes n'étaient souvent pas plus raffinées, parviennent à tourner en ridicule à peu près toutes les pratiques des séances du physicien viennois, à l'exception de son utilisation de la musique. L'un des membres les plus scrupuleux et impartiaux de la Commission qui enquête sur le mesmérisme en 1784 va même jusqu'à suggérer que l'effet de la musique lors des séances est peut-être le seul aspect qui en est réellement efficace, détail qui lance un enthousiasme sans précédent pour son étude.

Par-delà la santé des individus, la musique est également conçue comme un art capable de faire advenir un bonheur collectif. Peu après le départ de Paris d'un Mesmer

en disgrâce, Chabanon publie son *De la musique considérée en elle-même*, un essai marquant destiné à un lectorat non-spécialiste qui, pour la première fois, affirme l'autonomie de la musique vis-à-vis des autres arts et sa capacité à être goûtée par tous. Il revient sur l'avis de Dubos qui, au début du siècle, n'entendait supposément par le mot de *multitude* que les gens dont *le goût et l'esprit* étaient déjà cultivés, et propose un modèle plus inclusif de l'audition qui, au terme de l'essai, pose les bases d'une concorde sociale fondée sur l'appréciation esthétique de la musique.

Une dernière sous-section aborde l'esprit de la période des réformes médicales de 1794 et de 1803, période de changements décisifs qui marquent le terme de notre étude. Une lecture de la préface qu'Étienne Sainte-Marie livre à sa traduction de 1803 de la thèse de Roger – la même qui avait servi d'assise à Ménuret de Chambaud pour son article sur les effets de la musique – nous permettra de dégager des éléments de ce qui est attendu de la musique curative, notamment ce qu'il identifie comme étant sa qualité de *remède héroïque*. Médecin et homme de lettres, Sainte-Marie reconnaît dans les effets attribués à la musique une image de ce vers quoi devrait tendre le progrès social.

Le regard que porte notamment Sainte-Marie sur son époque, souverain et libre d'imposer sa vérité subjective à l'objet de sa recherche, n'est pas sans rappeler le « regard d'Orphée » qu'évoque Maurice Blanchot, geste que le critique identifie comme fondateur de toute écriture et même de toute création artistique moderne. Ce « moment extrême de liberté⁷³ », libérant son œuvre même de la libération, autrement dit de la nécessité qu'elle s'était imposée de mettre à jour ce qui est obscur, est aussi celui où le sujet fait l'exercice impérieux de sa propre volonté. Remédier à la morsure du serpent et ramener Eurydice de la mort n'est plus une entreprise à la merci de la fortune ou du caprice des dieux. Son succès ou son échec dépend alors du talent et de la discipline du héros. L'intuition suivant laquelle les effets curatifs attribués à la musique par les Anciens peuvent être reproduits par les moyens de la science moderne aura ainsi à terme suscité la renaissance d'Orphée, maintenant maître d'un art puissant

⁷³ Blanchot, « Le regard d'Orphée », p. 231.

et raisonné. Regarder devant ou derrière soi ou non repose à présent sur ses épaules :
« tout se joue donc dans la décision du regard⁷⁴. »

⁷⁴ *Ibid.*

Première partie – De la fin du siècle de Louis XIV jusqu'à l'*Encyclopédie*

1. 1 Témoigner de l'invisible. *L'Histoire de la musique et de ses effets* des Bonnet-Bourdelot

1. 1. 1 – Genèse de l'*Histoire*, repères biographiques, diffusion de l'œuvre et contexte

S'ils ne sont publiés qu'en 1715, les *curieux mémoires* qui forment le noyau de l'*Histoire* ont leur origine au sein de l'Académie Bourdelot, soit trois quarts de siècle auparavant. D'après le *Dictionnaire historique* d'Eloy, Pierre Michon (1610-1685), mieux connu en tant qu'abbé Bourdelot⁷⁵, tint dès 1642 « une espece d'Académie composée de personnes savantes⁷⁶ », l'année où il est coup sur coup reçu docteur, puis nommé médecin du roi. Les réunions de « l'académie Bourdelot » eurent lieu à l'hôtel du prince de Condé. Preuve de l'estime de son hôte : dès 1635, ce dernier consultait déjà Bourdelot qui n'était alors qu'un étudiant. Trois volumes publiés de *Conversations académiques* nous montrent le jeune médecin à l'esprit vif et à la curiosité insatiable. La préface allégorique du sieur Le Gallois présente le personnage d'Eudoxe, alter ego de Bourdelot, et le dit « impatient d'entendre » les « doctes & agréables curiositez⁷⁷ » du récit de voyage à Paris que fait un personnage, Oronte, figure idéalisée du philosophe moderne. Les *Conversations* témoignent de l'effervescence qui règne dans le Paris intellectuel à l'époque de l'Académie Bourdelot, avec ses divers cercles

⁷⁵ Il était depuis son retour de Scandinavie, en 1654, abbé commendataire de Massay et il tenait à utiliser le nom de la famille de sa mère, au désespoir de son père. Voir « F. » Halévy, « L'abbé Bourdelot », *Revue et gazette musicale de Paris*, vol. 24, 1854, p. 117.

⁷⁶ Nicolas François Joseph Eloy (dir.), « MICHON (Pierre) », *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne, ou mémoires disposés en ordre alphabétique pour servir à l'histoire de cette science et à celle des médecins, anatomistes, botanistes, chirurgiens et chymistes de toutes nations*, Mons, H. Hoyois, 1778, t. 3, p. 296-298.

⁷⁷ [Selon les sources, Pierre ou François] Le Gallois, « Entretien servant de préface, Où il est traité de l'origine des Académies, de leurs fonctions, & de leur utilité; avec un Discours particulier des Académies de Paris », *Conversations académiques, tirées de l'académie de monsieur l'abbé Bourdelot contenant diverses recherches et observations physiques. Par le sieur Le Gallois*, Paris, Chez Thomas Moette, 1672, p. 3 et 4. L'entretien dont il est question met en scène les bien nommés Eudoxe et Pamphile qui se donnent rendez-vous chez le puissant Agenor (alias le prince de Condé) pour entendre le récit du voyage d'Oronte (une sorte d'Usbek avant l'heure) à Paris.

littéraires, du Cabinet des frères Dupuy, à l'*Academia Parisiensis* de Mersenne⁷⁸ – illustres prémices de la prochaine Académie royale des Sciences.

À la mort de Bourdelot en 1685, ses manuscrits sont recueillis par ses neveux Pierre Bonnet-Bourdelot (1638-1708), médecin ordinaire du roi, et Jacques Bonnet (1644-1724), trésorier au Parlement de Paris. C'est ce dernier qui, à partir des « Manuscrits de l'Abbé Bourdelot [s]on oncle » et de « ceux de Bonnet Bourdelot [s]on frere⁷⁹ », publie en 1715 *L'Histoire de la musique et de ses effets*, œuvre dont il concède qu'elle est hors de ses cordes, mais qu'il ne se gêne tout de même pas pour parachever en tâchant de la « conformer au bon goût du Siècle⁸⁰. » L'attribution incertaine des différents chapitres de l'œuvre⁸¹ multiple et « composée », pour reprendre le terme du neveu Jacques, est à l'image de l'identité oblique de son initiateur qui, en 1634, a supposément demandé et obtenu des lettres de changement de nom de Louis XIII en personne : « C'est en vertu de ces Lettres que *Michon* ne fut plus appelé que *Bourdelot*⁸². » Distillat de décennies de conversations citées tout au long de l'ouvrage⁸³, double manuscrit augmenté et édité « au goût du jour », l'ouvrage composite constitue un témoignage privilégié de la forme que prend alors l'histoire de la musique au sein d'une élite *sçavante* française. Première publication « à se définir comme une histoire de la musique (et non pas un *traité* ou une *méthode* de musique) », ses « 487 pages in-12° » convoquent, d'après le minutieux décompte de la musicologue Théodora Psychoyou, « l'autorité de 644 personnes physiques et propose 212 renvois à des œuvres extrêmement variées⁸⁴ » : Boèce, Pline, Augustin, mais aussi Orphée,

⁷⁸ Simone Mazauric, « Le mouvement académique en France », *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Philosophie », 1997, p. 33-54.

⁷⁹ Pierre Michon dit Bourdelot, Jacques Bonnet et Pierre Bonnet-Bourdelot, « Préface », *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, chez Jean Cochart, Etienne Caneau et Jacque [sic] Quillau, 1715, s.p. Afin d'alléger le paratexte à l'intérieur de ce chapitre, nous désignerons désormais cet ouvrage par « *Histoire* » et cet « auteur collectif » par « Bonnet-Bourdelot ».

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Sur l'attribution des chapitres individuels à l'abbé Bourdelot ou ses deux neveux, l'étude de Myrna Herzog, « Reassessing Bourdelot-Bonnet's first French *History of Music* (1715) », *Mirabilia*, n. 27, 2018/2, p. 189-220 offre un dépouillement fort utile des sources citées et de leurs années de publication.

⁸² Nicolas François Joseph Eloy, *Dictionnaire historique*, p. 297.

⁸³ Hormis les références à des œuvres de leurs contemporains « musicologues » comme Mersenne ou Brossard, l'*Histoire* est parsemée de formules comme « l'Abbé de la Loüette [...] m'a assuré que » (p. 25) ou « un de mes amis qui étoit Ecuyer du Prince d'Orange [...] me dit que » (p. 73).

⁸⁴ Théodora Psychoyou, « Des *auctoritates* à l'objet philologico-historique : statut du texte médiéval dans les écrits sur la musique au XVII^e siècle », dans Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin (dir.), *Accès aux textes médiévaux, de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2012, p. 295.

Amphion ou David frayent aux côtés de Zarlino, Lully, ou Descartes. Frappante singularité, l'*Histoire* discute aussi de ses « effets » au cours d'une période où s'opèrent les prémices d'un « changement de paradigme » dans l'appréhension de la musique, un changement « qui revalorise la sensation⁸⁵ » sur les raisonnements mathématiques.

Étonnamment, *L'Histoire* représente un document unique en son genre au début du XVIII^e siècle : personne en France n'avait entrepris une histoire de la musique, qui plus est en langue française et mettant l'accent sur ses effets rapportés dans les récits de l'antiquité hébraïque, grecque, romaine, chinoise et gauloise. *L'Harmonie Universelle* de Mersenne date de 1636 et sa visée « universelle » – à la manière dont l'*Histoire* de Bossuet est *universelle* – ne cadre que trop difficilement avec les radicales différences des musiques et des chronologies d'Orient et d'Amérique que citent les Bonnet-Bourdelot d'après nombre de relations de voyage. Restaient celles de Caspar Printz⁸⁶ en allemand et de Bontempi⁸⁷ en italien, mais toutes deux sont peu critiquées et relativement peu diffusées en France, sans dire que chacune d'elle est l'œuvre d'un seul auteur qui, de surcroît, n'est pas médecin. Cela dit, tout comme l'*Histoire*, leurs ouvrages fixent ce qui a déjà été souligné comme la « naissance d'un thème historiographique récurrent » au courant du siècle des Lumières⁸⁸.

Nous supposons que la perception d'une popularité croissante de la musique n'est pas accidentelle. Son étude comble un vide dans l'historiographie qui se forme à un moment où se dissipe « l'illusion d'une Providence bienveillante » pour mieux donner à voir « les faits de l'histoire, disjoints et fort peu homogènes », voire « dépouillés de toute connexion⁸⁹ » entre eux. Les historiographes à la veille de la

⁸⁵ Downing Thomas, « Sensible sounds », *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge University Press, 1995, p. 149.

⁸⁶ Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst [...]*, Dresden, Johann Christoph Mieth, 1690.

⁸⁷ Giovanni-Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica, Nella quale si ha piena cognitione della Teorica, e della Pratica Antica della Musica Harmonica [...]*, Perugia, Constantini, 1695.

⁸⁸ Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 62 : « L'historien des mouvements culturels au XVIII^e siècle ne peut pas ne pas être frappé par le retour régulier au fil des chroniques, mémoires et correspondances, d'un thème repris à l'envi par un grand nombre d'auteurs qui tous, assurent que l'intérêt pour la musique est « grandissant ». Comme s'ils s'étaient lus, relus, recopiés et imités; comme si, au balancement des décennies correspondait comme une autre forme de balancement, un retour de mode dont on ne sait plus trop si elle est littéraire, musicale ou, sans doute, les deux à la fois. »

⁸⁹ Bertrand Binoche, « Montesquieu et la crise de la rationalité historique », *Revue germanique internationale*, Paris, PUF, 1/1995, p. 31-53.

Régence peinent à croire en les finalités eschatologiques d'une *Histoire universelle* bossuétienne, du moins politique. L'époque que décrivent les *Lettres persanes* ne peut soutenir qu'avec inconfort un récit unificateur sur les sociétés humaines. Or, la musique, du moins telle qu'elle apparaît en regard de l'état des connaissances qu'en détient la France au début du XVIII^e siècle, est un art développé par toutes les sociétés connues. Elle offre encore pour un bref moment la promesse d'un récit téléologique dans lequel l'aboutissement de la civilisation humaine pourrait être le « siècle de Lully ». Pour les Bonnet-Bourdelot, les manifestations de la musique persistent comme représentations sensibles d'une force immatérielle unificatrice et universelle. S'ils considèrent d'autres musiques que la française ou l'italienne, ils le font rapidement, et davantage avec leurs yeux que leurs oreilles. Les récits de voyage de la Chine ou des Amériques sont de piètres témoins pour des historiens pressés, et l'ethnomusicologie naissante de Rousseau⁹⁰ est encore loin. Dès qu'ils sont formulés, les postulats de l'*Histoire* sont fragilisés par une multitude d'évidences diverses : la musique chinoise est plus ancienne que l'europpéenne, la musique des Anciens provoque des effets dont est incapable la musique moderne, et les soi-disant « sauvages » des mondes coloniaux sont plus sensibles aux effets de la musique que les Européens – encore qu'il s'agisse de *leur* musique, puisque, suivant les relations citées par l'*Histoire*, la froide musique européenne indiffère la plupart des peuples qui l'entendent pour la première fois.

Œuvre d'auteurs formés à la médecine, l'*Histoire* réévalue notamment la vraisemblance d'effets physiologiques de la musique dans les récits d'historiens antiques et bibliques à la lumière d'études et d'observations récentes. Citant très vaguement l'*Abrégé de musique* de Descartes⁹¹, les Bonnet-Bourdelot « prouvent » les « effets souverains de la Musique sur les passions⁹² ». Rappelons que pour le jeune Descartes, dont l'*Abrégé* est la première œuvre rédigée, la fin de la musique

est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées. Aussi des chants peuvent-ils être à la fois tristes et plaisants; il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils produisent des effets si différents :

⁹⁰ Voir Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Seité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, n. 158-159, 2001, p. 35-52.

⁹¹ L'*Abrégé* ou *Compendium musicae* est rédigé en 1618 et adressé à Isaac Beekman seul. Les premières copies imprimées circulent à partir de la moitié du XVII^e siècle.

⁹² *Histoire*, p. 74-75.

ainsi les auteurs élégiaques et les acteurs tragiques nous plaisent d'autant plus qu'ils excitent en nous davantage de peine⁹³.

À l'instar du philosophe, les Bonnet-Bourdelot ambitionnent donc d'amasser des « preuves » historiques qui démentiraient l'*étrangeté* des « effets si différents ». Cependant, il ne faut pas se méprendre sur l'ambitus intellectuel du projet de ces derniers : c'est plutôt en dilettantes qu'ils soumettent à l'examen les récits de l'histoire musicale.

Que la lyre de David puisse apaiser les fureurs de Saül semble alors fort plausible, parce qu'un « Médecin de la Cour » aurait guéri à raison de trois concerts par jour une « Dame de première qualité [...] devenue folle d'une passion amoureuse⁹⁴ ». Dans la même veine, l'écroulement des murs de Jéricho au son des trompettes du peuple juif assemblé semble parfaitement vraisemblable, puisque « l'Histoire moderne » a connu, dit-on, un phénomène semblable avec les murs d'Angoulême pendant le siège de Clovis⁹⁵. D'ailleurs, d'après Bonnet-Bourdelot, seuls des gens comme « [Isaac] Casaubon [et] les autres calvinistes » seraient assez déplaisants pour qualifier de « fraude pieuse » ce miracle « qui sert à appuyer la Religion Catholique⁹⁶ ». Le ton de l'œuvre, dédiée à Philippe d'Orléans à quelques mois de la Régence⁹⁷, n'a *a priori* rien de particulièrement étonnant venant d'une famille de médecins du roi successifs et son intérêt tient largement, comme beaucoup d'œuvres diffusées en régime absolutiste, dans ce que l'on peut y lire d'implicite, voire d'involontaire.

Initialement publiée en 1715 à Paris avec approbation des censeurs royaux, l'*Histoire* est republiée en 1722, 1725 et 1726 à Amsterdam accompagnée des trois volumes d'une *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704)

⁹³ René Descartes, *Abrégé de musique. Compendium musicae*, Frédéric de Buzon (tr.), Paris, PUF, 2012, p. 54.

⁹⁴ *Histoire*, p. 70. Comme le médecin de la cour dont il s'agit faisait entendre les « plus beaux endroits des Opera du Sieur de Lully » à cette dame de cour, sans doute s'agit-il de l'abbé Bourdelot lui-même. Son oncle, Edmé Bourdelot, lui-même médecin du Roy auprès de Louis XIII, n'aurait pas pu connaître Lully : il décède en 1620.

⁹⁵ *Histoire*, p. 92.

⁹⁶ *Histoire*, p. 91. L'on reconnaît là la version catholique de l'*historia magistra vitae* (d'après la formule du *De Oratore*), soit la conception exemplariste de l'histoire défendue par plusieurs auteurs de la fin du XVII^e siècle.

⁹⁷ Le *Privilège* de l'*Histoire* est daté du 28 janvier 1715.

par Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, écrits en réponse à l'italianisant *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique* (1702) du père François Raguenet⁹⁸. Cette seconde édition reparait en deux volumes en 1743 à La Haye, signée du seul « Mr. Bourdelot » et vendue sous un titre qui délaisse l'idée « d'effets⁹⁹ ». L'on peut supposer que la décision éditoriale de publier l'*Histoire* avec les écrits du fameux défenseur de la supériorité française qu'est La Viéville procède de la perception que les deux ouvrages forment un ensemble cohérent. De plus, la circulation de l'*Histoire* à l'extérieur de la seule France catholique suggère que les querelles musicales entre la France et l'Italie intéresse une audience à échelle européenne sur une durée qui dépasse largement leur seule actualité. Du reste, quand un éditeur comme Michel-Charles Le Cène, huguenot en exil depuis la Révocation, offre ces deux écrits pro-français en un volume, il espère sans doute pouvoir profiter de ventes de ces œuvres permises par la censure officielle française à un lectorat élargi, c'est-à-dire tant chez des partisans de la supériorité française que chez ses détracteurs, cherchant matière à réfuter. C'est ce qui semble d'ailleurs s'être produit, du moins pour un lecteur en particulier : vers la fin du siècle lorsque Burney, le grand musicologue d'outre-Manche, publie sa *General History of Music*, il concède à l'*Histoire* des Bonnet-Bourdelot la place de première histoire de la musique en langue française, mais dit toutefois qu'elle est faite sur un « plan très étroit » et que son second volume ne « contient rien d'autre que l'éloge exclusif de Lulli » et des « censures peu libérales de tout genre de musique italienne¹⁰⁰ ». Or, il est important de préciser qu'à la vérité, le « second volume » dont Burney parle n'a rien à voir avec l'*Histoire* et n'est autre que le premier des trois dialogues de réponse que fait La Viéville au père Raguenet. Dans l'édition de 1743, les deux ouvrages sont publiés à la suite l'un de l'autre sans mentionner La Viéville; la confusion de Burney est donc facile à concevoir. De toute manière, le musicologue

⁹⁸ L'ensemble de la querelle entre Raguenet et Le Cerf de La Viéville a été rééditée récemment par Laura Naudeix. Voir *La Première Querelle de la musique italienne. 1702-1706*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2018.

⁹⁹ « Bourdelot », *Histoire de la musique depuis ses origines, Les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison De la Musique Italienne & de la Musique Française*, La Haye & Francfort, Aux dépens de la compagnie, 1743, 2 vols.

¹⁰⁰ Charles Burney, *A General History of Music From the Earliest Ages to The Present Period* (1789), vol. 1, p. iv, n. q. « *The history of Music by M. Bonet [sic] is written upon a very narrow plan; for the second volume contains nothing more than exclusive eulogiums of Lulli, and illiberal censures of every species of Italian music.* »

anglais est assurément trop hostile aux allégeances de son prédécesseur – panégyriste du révocateur de l'Édit de Nantes – pour lui rendre justice en lui accordant une lecture minutieuse. Cette digression faite, laissons la postérité de l'*Histoire* aux musicologues.

Retenons toutefois que la musique est une préoccupation majeure de la vie intellectuelle française à un moment où s'aiguise le sentiment que l'existence humaine est à la fois terrestre et incarnée – c'est-à-dire non pas à la merci de l'éternel et de l'immatériel, mais « historique ». La musique elle-même ne provient plus des sphères et des nombres (*musica mundana*), mais procède des cordes vibrantes, des coutumes et techniques des nations (*musica humana*)¹⁰¹. En l'espace de quelques décennies à partir de la moitié du XVII^e siècle, la médecine et la musique se défont définitivement des concordances jugées chimériques entre les quatre éléments empédocléens (terre, eau, air, feu), les quatre humeurs hippocratiques (sang, lymphe, bile jaune, bile noire), les quatre passions dominantes (sanguine, flegmatique, colérique, mélancolique), les quatre modes primitifs de la musique grecque (dorien, lydien, phrygien, éolien), et même les quatre tessitures instituées à la Renaissance (*superius, altus, tenor, bassus*), concordances que discutent encore au *cinquecento* de sérieux savants comme Cornelius Agrippa et Gioseffo Zarlino¹⁰². En ce qui concerne le fondement ontologique des phénomènes physiques, le raisonnement par analogies formelles cède tranquillement le pas à l'expérience observable et, dans les meilleurs cas, reproductible.

Le corps humain occupe tout l'horizon de ce changement proprement anthropocentriste. Prolégomènes sur lesquels se fonderont les héritiers intellectuels du XVII^e siècle, le *Della musica humana* de Zarlino fait écho au *De humana corporis fabrica* de Vésale, au discours *De dignitate humana* de Pic de la Mirandole¹⁰³ ou encore à l'élaboration d'une « *historia humana* sans lien avec l'histoire sainte¹⁰⁴ » chez Bodin.

¹⁰¹ Voir l'étude de Florence Malhomme, *Musica humana. La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2013.

¹⁰² Voir Gioseffo Zarlino, « Della musica humana », *Istitutioni*, III, c. 58 et Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia*, II, c. 26, cités dans Armen Carapetyan, « Music and Medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries », dans Dorothy Schullian et Max Schoen (éds.), *Music and Medecine*, New York, Henry Schuman, 1948, p. 120-125.

¹⁰³ Armen Carapetyan, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁴ Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « En temps et lieux », 2016, p. 47.

Pourtant, si la musique n'est plus contenue par l'ensemble harmonique de proportions (élémentaires, corporelles et mathématiques) qui en rendait compte de l'Antiquité à la Renaissance, ni par les rapports hiérarchiques stricts que lui imposait la scholastique médiévale, qu'est-ce qui peut la définir ? Cette hésitation, cette indétermination seront les moteurs d'une passionnante recherche pour définir, identifier, mesurer l'invisible, voire l'indicible. Les publications du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles montrent bien qu'à tâtons et avec une prodigieuse énergie, les cercles savants français commencent à ériger pierre par pierre d'imposants édifices faits de « cette triste sagesse, qui consiste à savoir qu'on ne sait rien¹⁰⁵. » Or, il est quelques exceptions qui confirment la règle.

Pour mener à bien une entreprise historiographique, il va sans dire qu'il est nécessaire d'établir une définition opératoire de son objet d'étude, puis d'identifier un ensemble de sources dont il sera possible de faire l'analyse. Souvent, la satisfaction de la seconde exigence mène vers la première : l'accès à un inventaire d'ordres du jour et de cahiers de doléances complet a pu, par exemple, inviter un Nicolas Fréret à entreprendre une histoire des états généraux. Qu'en est-il, toutefois, de la musique ? Qu'est-ce que suppose, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, de faire son histoire ? S'agirait-il de faire la compilation des œuvres des principaux théoriciens depuis Thalès et Pythagore jusqu'aux contemporains des Bourdelot comme Mersenne ? Serait-il plutôt question d'une recherche ethno-historiographique qui tienne compte de la musique de tous les peuples dont il est sûr qu'ils l'aient pratiquée ? Est-il possible de faire une histoire de la musique sans parler de musiciens, de concerts, d'instruments ? Et comment tenir compte de la réception des œuvres, voire de leur effet sur les différents publics qui les ont entendues ?

Notre préfacier annonce avec affectation que « c'est en partie dans les Œuvres de ces grands Musiciens » auteurs de « beaux » traités de musique qu'il entend tirer la matière de son *Histoire* : « de S. Augustin, d'Aristoxène, d'Euphranor, d'Archytas, d'Aristote, de Plutarque & de Ptolémée, sans compter les Auteurs Modernes, comme

¹⁰⁵ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Livre de Poche, 1994, p. 46.

saint Gregoire, Guy l’Aretin, Glarean, Zerlino, & du Pere de Mercene Minime¹⁰⁶ ». Toutefois, dès le premier chapitre, ce canon composé d’auteurs illustres de nations dites policées se trouble, puisque « quantité d’Historiens, & de Relations de Voyageurs, nous apprennent que la Musique est en usage par tout l’Univers¹⁰⁷ ». S’ajoutent ainsi aux Grecs et aux Romains les musiques des Hébreux, des Chinois, des Gaulois, des Perses et même, dans un étonnant chapitre XIII traitant « De la sensibilité que les Animaux ont pour la Musique », des biches, des oiseaux, des souris, des araignées, des chiens, des chats et même ce maillon liant les mondes humains et animaux dans la *scala naturæ*, un « Singe admirable » qui « apprenoit [...] à jouer du Violon pour être plus parfait¹⁰⁸ ». Tout ce bruissement historiographique n’est pas pour autant une cacophonie : elle dresse un portrait bariolé, fidèle à la multiplicité des sources disponibles aux auteurs.

Ce n’est pas que les Bonnet-Bourdelot n’entretiennent un idéal d’union dans les goûts et les pratiques musicales : ils imaginent d’ailleurs l’utopie des « *Goûts réunis* » qui, « à l’imitation de ces sçavans Statuaires de l’Antiquité », unirait les différences françaises, italiennes et étrangères, pour prendre « toutes les belles parties de differents corps, pour en composer une figure parfaite¹⁰⁹ ». Toutefois, la réalité leur apparaît autrement : disloquée, démembrée. Confuse, même. À chaque moment historique, à chaque civilisation sa musique – et même plusieurs qui coexistent, presque sourdes à l’une l’autre, comme le font les modes italiennes et françaises à Paris au moment même où Bonnet le neveu prépare l’*Histoire* pour la publication. À l’entendement des Bonnet-Bourdelot, sans doute forgé par la profession médicale de leur famille, il n’apparaît qu’une seule constante qui puisse relier toutes *les* musiques : leurs effets sur les corps.

Comme le soutient Philippe Vendrix, l’œuvre des Bonnet-Bourdelot souscrit à un schéma « cyclique » des transformations de l’art musical, modèle qui se dégage des représentations plus « linéaires¹¹⁰ » des autres théoriciens du XVII^e siècle.

¹⁰⁶ *Histoire*, « Préface », s.p.

¹⁰⁷ *Histoire*, p. 2.

¹⁰⁸ *Histoire*, p. 472-473.

¹⁰⁹ *Histoire*, p. 26.

¹¹⁰ Voir Philippe Vendrix, « Théories cycliques », dans *Aux origines d’une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993, p. 215-221.

L'articulation de l'œuvre en quatorze chapitres¹¹¹ « maladroitement » sertis, en partie imputable à une composition à six mains s'étalant sur deux générations, donne à l'ensemble un « aspect hybride » et « discontinu », mais a également pour effet de faire éclater la forme chronologique. Chapitres analytiques et chapitres historiques, aller-retours temporels et voyages divers se côtoient et se superposent, de sorte que les comparaisons entre époques se font multiples. Les aspects formels que Vendrix soulève font également écho au sentiment des auteurs mêmes qui formulent et reformulent la nature « périssable » de leur objet d'étude :

Ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'il semble que les Sciences & les Arts soient sujets aux mêmes révolutions que les Empires; ils naissent, ils fleurissent, & se détruisent par la succession des temps, de sorte qu'il n'en reste plus que les vestiges, comme il est arrivé de la Musique des Grecs & de celle de toute l'Italie¹¹² [...]

Par rapport à une œuvre comme l'*Harmonie universelle* de Mersenne – qui, après avoir défini la nature des sons, ne s'en tient qu'à « la » musique, anhistorique, la déclinant en une typologie toujours unifiée – l'*Histoire* offre l'image d'un éparpillement « des » musiques à travers les peuples et les époques.

Le leitmotiv d'un Lully central, solaire, à la fois bénéficiaire et en partie responsable de la gloire de Louis XIV, est le point de départ d'un discours univoque sur la musique du présent : « il est le fil conducteur de l'*Histoire de la musique* de Bourdelot-Bonnet¹¹³ », propose Vendrix, celui à l'aune duquel les autres époques ou nations sont jugées. Or, à la publication de l'ouvrage, Lully est déjà décédé depuis vingt-huit ans. Scarlatti père et fils, Vivaldi, Hændel, Rameau lui ont succédé ou s'apprêtent à lui succéder en qualité de musiciens en vogue à la ville comme à la cour. Au moment de sa publication, l'œuvre des Bonnet-Bourdelot, faite de curieux mémoires assemblés *a posteriori* et augmentés pour la plupart quelques décennies après leur rédaction initiale, est déjà caduque. La mort du souverain qui y était placé en « suprême degré¹¹⁴ » entérine leur obsolescence. Le privilège même de l'*Histoire*, octroyé à la toute fin d'une époque, est daté du « vingt-troisième jour du mois de

¹¹¹ Voir, *infra*, « Tableau-résumé de l'*Histoire de la musique et de ses effets* (1715) », Annexe 1.

¹¹² *Histoire*, p. 349.

¹¹³ Jean-Marie Duhamel, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁴ *Histoire*, p. 235.

Janvier, l'an de grace mil sept cens quinze » : jusqu'au fatidique 1^{er} septembre, il ne reste à passer que l'hiver, le printemps et l'été.

1. 1. 2 – De l'épopée à l'*Histoire*

Au dire du préfacier de l'*Histoire de la musique et de ses effets*, « quoique plus de douze cens Auteurs ayent traité de cette Science » qu'est la musique, « pas un ne s'est hasardé d'en faire l'Histoire¹¹⁵ ». Sa prose témoigne d'un certain étonnement, soit que la seule raison pour laquelle l'ouvrage présenté au public est le premier en son genre est simplement « l'incertitude du succès » qu'il aurait pu rencontrer, soit que, tout bêtement, « faute d'y avoir pensé¹¹⁶ », personne ne s'est livré à sa rédaction. Ce préfacier candide s'affiche comme un dilettante qui n'aurait d'ailleurs lui-même jamais « osé entreprendre » une telle œuvre, si ce n'était d'une sorte d'accident de parcours par lequel il était devenu le légataire des « mémoires assez curieux » de son oncle et de son frère. Inquiet de sa capacité à mener à bien l'entreprise, c'est en s'appuyant sur le « secours des Bibliothèques publiques & particulieres » dont celle « du Roi », aidé par « M. Clement sous-Bibliothequaire », qu'il s'adonne à la « composition » – c'est bien le terme qu'il choisit – d'une « Histoire » de la musique qu'il arrange « avec le plus d'ordre [qu'il a] pu¹¹⁷ ».

Si l'inscription de la musique dans un temps historique est un phénomène qui avait déjà commencé à accompagner la relecture de sources antiques au moins dès la période humaniste¹¹⁸, les premiers textes européens qui en tiennent compte mesurent essentiellement les différences entre un « avant » et un « maintenant ». Les musiques des Anciens et des Modernes balisent un récit linéaire qui égrène le passage des siècles

¹¹⁵ *Histoire*, s.p.

¹¹⁶ *Ibid.* Répété en p. 2.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ L'*Antica musica ridotta à la moderna prattica* (1558) de Nicola Vicentino ou les *Istitutioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino, ou encore le *Dialogo [...] della musica antica, e della moderna* (1581) de Vincentio Galilei, élève de Zarlino et père du célèbre astronome homonyme, restent essentiellement des écrits pratiques destinés à former les musiciens et leurs professeurs. La part qu'ils font à « l'histoire » de la musique est maigre et, lorsqu'elle parle de l'Antiquité, elle sert essentiellement à inventorier les figures *della origine della musica*, l'historiographie empruntant volontiers le lyrisme de l'aède. Pythagore, par exemple, n'est pas un intellectuel grec, mais une sorte de démiurge de la musique devisant son système, comme le veut le mythe classique, après avoir entendu le tintement des marteaux d'une forge. Sur la question de l'inscription de la musique dans un temps historique, voir les articles de Jean-Jacques Nattiez et de Jean Molino sous la rubrique « Histoires des musiques européennes » dans l'immense quatrième volume de Jacques Nattiez (dir.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005.

en ponctuant çà et là l'avancée de « l'épopée¹¹⁹ » de la musique par des moments décisifs – neumes, mélismes, gammes ou polyphonie. Au début de ce que l'historiographie appelle aujourd'hui la « première modernité », l'objet conceptuel désigné par « la » musique est encore immuable : c'est plutôt sa théorisation, son expression, son écriture qui varie selon les âges. Assimilée à la quintessence volatile des chimistes, mise en rapport avec les corps célestes par les mathématiciens, « la » musique ne peut être expliquée que par des initiés qui, de génération en génération, tendent à complexifier et à opacifier ses représentations théoriques. Quant à son histoire, quand bien même certains auteurs s'y adonnent à l'occasion de courts passages dans leurs traités théoriques, elle n'est souvent composée que de jalons dits majeurs, et racontés comme s'ils avaient été dictés par les Muses elles-mêmes. En somme, depuis l'édifice que constitue le *Traité de musique* de Boèce¹²⁰ jusqu'à la toute fin du XVII^e siècle, les brèves histoires de la musique sont composées suivant le modèle d'une *narratio gestae rei*, simple « narration de la chose faite¹²¹ » où le personnage de l'historien n'est pas un compilateur critique, mais plutôt un aède inspiré dont la fonction est de *dire*, en ce sens qu'il *fait le dit* ou, étymologiquement, l'épopée – ἔπος, (épos, « parole ») et ποιέω, (poiéô, « faire »).

La fragilité de la voix du préfacier qui « ose entreprendre » l'*Histoire de la musique et de ses effets* renoue avec la tradition hérodotéenne de l'histoire comme enquête critique où l'enquêteur se doit de compiler et, « payant de sa personne, mixte

¹¹⁹ Le terme est à comprendre en opposition à celui « d'histoire » au sens moderne. C'est une distinction que formule François Hartog dans plusieurs œuvres, dont *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Folio, coll. « Folio histoire », 2007, p. 13-14 : « L'*historia*, on le sait, sort de l'épopée. Elle en vient et elle la quitte. Le monde a changé. Les dieux n'apparaissent plus guère; la Muse a disparu et s'est tue; la séparation du visible et de l'invisible se fixe. Passer de l'épopée à l'histoire signifie, en particulier, troquer l'évidence de la vision divine, celle possédée, justement, par la Muse, qui voit tout et sait tout, contre celle (à établir) de l'historien. »

¹²⁰ Entre le V^e et le XV^e siècle, le *De institutione musica* de Boèce, pour lequel on compte « près de cent soixante-dix manuscrits » et deux éditions suivies de deux rééditions, règne en somme quasi-incontestée du savoir musical occidental. Voir l'introduction de Christian Meyer à sa traduction du *Traité de musique*, Turnhout, Brepols, 2004, et l'article de Michael Bernhard, « Die Rezeption der *Institutio musica* des Boethius im frühen Mittelalter », dans Alain Galonnier (dir.), *Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du colloque international de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 8-12 juin 1999*, Paris/Louvain-la-Neuve Éditions de l'Institut supérieur de philosophie/Éditions Peeters, 2003, p. 601-612.

¹²¹ François Hartog, *op. cit.*, p. 14. Hartog cite Isidore de Séville qui, au VII^e siècle, utilise cette expression pour inaugurer une « définition canonique de l'histoire » qui tiendra « tout au long du Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne. » Ainsi, Hartog pose qu'à la sortie de l'Antiquité grecque, l'histoire « devient de moins en moins une enquête », comme l'entendait Hérodote, et « de plus en plus le récit de ce qui est advenu ».

d'œil et d'oreille », présente une composition « forcément incomplète et toujours précaire¹²² ». *L'Histoire* est publiée au moment même où Fénelon écrit à l'Académie française que l'écriture de l'histoire doit ressembler au « poème épique¹²³ » et qu'il soutient qu'Hérodote, quand bien même il serait encore dit « le père de l'histoire », a fait un ouvrage qui est « plutôt un recueil de relations de divers pays, qu'une histoire qui ait de l'unité avec un véritable ordre¹²⁴. » La forme hérodotéenne – celle des Bonnet-Bourdelot – est à contrepied de l'historiographie édifiante, formatrice et univoque que souhaite Fénelon, dont le goût s'accorde à celui de la plupart de ses contemporains. La vision de l'archevêque de Cambrai est faite « d'une seule vue », embrassant tous les détails qui y sont contenus comme un « voyageur curieux » qui serait arrivé au sommet d'une « montagne¹²⁵ ». *L'Histoire* des Bonnet-Bourdelot, si nous devons lui accorder une analogie répondant à celle de Fénelon, arpente plutôt, à même le sol, les forêts d'une grande vallée sombre et épaisse.

En cela, nous la lisons comme un symptôme de l'immense et lente accumulation de sources qui s'opère en Europe depuis le haut Moyen Âge et qui semble s'accélérer au XVII^e siècle français avec la constitution d'importantes bibliothèques royales ou privées, la formation d'académies savantes, l'édition à plus grande échelle de textes anciens et leur traduction en langue vulgaire. La recherche d'idées claires et distinctes, puis la multiplication des archives précipite la nécessité d'une démarche conçue comme historique *et* critique, à la manière de Pierre Bayle. Ainsi, la vie intellectuelle de la fin de l'absolutisme louis-quatorzien atteint un point d'ébullition que l'historien Paul Hazard a nommé une « crise de la conscience européenne ». Résumant peut-être un peu rapidement la situation contradictoire dans laquelle se trouve alors la production de savoir, Hazard reprend une formule de Fontenelle pour dire que c'est un moment

¹²² *Ibid.*

¹²³ François de Salignac de la Mothe-Fénelon, « Projet d'un traité sur l'histoire », *Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire ou mémoire sur les travaux de l'Académie française à M. Dacier* [Lettre à l'Académie], dans Jacques Le Brun (éd), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 1179. Le destinataire est André Dacier, *Monsieur*. Notons au passage, en anticipant la prochaine section de notre étude, que c'est le médecin Pierre-Jean Burette qui compose l'éloge d'Anne Le Fèvre, c'est-à-dire de *Madame* Dacier, lors de son entrée à l'Académie. Par pur plaisir, voir Christine Dousset-Seiden et Jean-Philippe Gropserrin, « Monsieur et Madame Dacier. Un couple de philologues entre absolutisme et Lumières », *Littératures classiques. Les époux Dacier*, Paris, Armand Colin, 2010/2, n. 72, p. 5-19.

¹²⁴ Fénelon, *op. cit.*, p. 1183.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1180.

lors duquel « on a l'esprit curieux et les yeux mauvais¹²⁶ ». L'on aurait tendance à penser que les avancées techniques de la science remédieraient à ce problème, apportant de meilleures lunettes aux yeux mauvais des savants. Or, comme toujours, les choses ne sont pas si simples. Les lunettiers des siècles suivants semblent, en produisant des verres de plus grande précision, avoir donné davantage de netteté aux défauts perçus par ceux qui les utilisent. Comme le dira plus tard un encyclopédiste influent,

l'on observe communément que les écueils se multiplient à mesure qu'on fait des progrès dans les sciences, chaque découverte fait éclore de nouvelles difficultés; & ce n'est souvent qu'après des siècles entiers qu'on parvient à quelque chose de certain, lorsqu'il se trouve de ces hommes rares nés avec un génie vif & pénétrant, aux yeux perçans desquels la nature est comme forcée de se dévoiler¹²⁷ [...].

De fait, de nombreuses études¹²⁸ ont démontré que les entreprises « d'élaboration du passé » ont connu presque autant d'embarras que de profit de l'intensification des moyens et des méthodes leur étant offertes. Un examen plus méticuleux des époques rend impossible les équivalences propres aux conceptions cycliques du temps : il y a peu de commune mesure entre les esprits du siècle d'Auguste et ceux de Louis XIV. La « triade faite des Temps anciens, du Moyen Âge et des Temps modernes » devient structurante dans tous les domaines concernant le langage et fait que l'on « commence à vivre dans un temps nouveau et l'on a conscience de le vivre¹²⁹ ». Il s'ensuit un sentiment radical « d'accélération » du temps historique : dès lors s'impose « à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle », une sorte de *seuil d'époque*, ou, dans l'allemand de Koselleck, un *Sattelzeit*.

L'*Histoire* des Bonnet-Bourdelot est, en ce qui concerne la musique, un témoin privilégié de ces années que nous prenons comme *terminus a quo* de notre étude. Publiée à quelques mois du début de la Régence, cette *Histoire* est, d'après le musicologue Jean-Marie Duhamel, non seulement « particulièrement représentative de

¹²⁶ Bernard le Bouvier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Christophe Martin (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 62.

¹²⁷ Jean-Joseph Ménéret de Chambaud, « Économie animale », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XI, p. 361a.

¹²⁸ La plus récente étant l'ouvrage dirigé par Frédéric Charbonneau et Marie-Paule de Weerdt-Pilorge, *Le passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019.

¹²⁹ Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 49.

cette époque », mais rien de moins qu'un « véritable pain bénit pour l'historien qui s'interroge sur la vie musicale¹³⁰ ». À tout le moins, dans le contexte de notre propre étude, elle est emblématique – peut-être malgré elle – d'une période où la musique, en changeant de statut, en descendant des sphères pour devenir un phénomène *humain*, bouscule croyances et méthodes.

Notamment, le témoignage de nombreuses sources anciennes concernant les effets mirobolants de la musique – David calmant la fureur de Saül, Arion charmant un dauphin de sa lyre, Thalès guérissant la peste des Spartiates avec sa harpe, parmi quelques exemples canoniques – convoquent l'esprit critique de l'âge classique à une vérification d'autant plus intéressée qu'elle est guidée, à l'âge de Lully, par un réel goût pour la musique. Les effets que la musique produit sur le corps sont alors placés sous la loupe de l'observateur qui, constatant leur infinie variabilité, en fait les signes des états du corps et de l'âme, les intermédiaires des passions, les révélateurs des invisibles rouages de la *sensibilité*. Ou plutôt *des* sensibilités, puisque cette nouvelle focalisation sur les effets de la musique place peu à peu l'art des muses dans une chronologie nouvelle et dense où ces effets se succèdent à un rythme de plus en plus rapide. Non seulement les « merveilleux effets » que les Grecs attribuaient à la musique sont devenus inintelligibles aux Français contemporains de l'*Histoire*, mais même la compréhension qu'ont ceux-ci des moyens d'expression de leurs ancêtres immédiats s'étiole. Le sens même des paroles d'opéra, indispensable à l'effet dramatique d'un art lyrique basé sur l'imitation, se dissout. L'absolu règne de « la » musique vacille. Ainsi :

comme l'usage de la Langue est sujet aux révolutions, écrit l'*Histoire*, ainsi que toutes les choses de la vie, peut être que dans un siècle il faudra une nouvelle traduction pour les paroles des Opera de Lully pour les chanter sur le theatre, puisqu'il faut aujourd'hui un Commentaire vivant pour expliquer de certains endroits des Comedies de Moliere, comme on le voit dans celle de l'Ecole des Femmes, des Précieuses ridicules, des Fâcheux & des Femmes Sçavantes¹³¹.

Le passage du temps est rendu sensible par les réceptions changeantes des œuvres. L'*Histoire* elle-même, composée sur une longue période et par deux générations de rédacteurs, paraît, au dire du plus jeune d'entre eux, faite de *mémoires assez curieux*.

¹³⁰ Jean-Marie Duhamel, *op. cit.*, p. 23.

¹³¹ *Histoire*, p. 281.

Si les Bonnet-Bourdelot s'empressent d'ajouter à cette comparaison que, contrairement au théâtre, « la Musique », elle, « est presque immuable » et qu'un « bel air, quoique vieux, ne perd jamais de sa grâce¹³² », l'adverbe « presque » ouvre une brèche immense. Le « mot *presque*, qui laisse dans l'équivoque, qui n'annonce pas la bonne foi, et qui peut séduire toute personne peu versée dans l'Art¹³³ », cette vibration discrète au bout de la langue trahit un soupçon majeur, incendiaire. Oui, comme le montre l'*Histoire*, il arrive que certains airs autrefois dits beaux perdent de leur grâce. Oui, le prétendu « pouvoir » de la musique ne provoque plus nécessairement les mêmes effets que ceux décrits dans des textes pourtant canoniques, suggérant, dans un registre anthropologique, jusqu'à une mutation du corps des Européens. Le doute que souligne ce « presque » suggère que l'opposition entre « toutes les choses de la vie » qui sont sujettes « aux révolutions » et la musique – cette entité autrefois « immuable » – est en réalité beaucoup plus trouble qu'elle ne l'a autrefois paru.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, Chez Prault, 1754, p. 90.

1. 1. 3 – La voix et le temps : la figure de l'historien-coryphée

« Une voix résonne dans le temps¹³⁴ », écrit Pascal Quignard en 1987 dans un de ses textes qui aborde la figure de Marin Marais, musicien contemporain de l'*Histoire* des Bonnet-Bourdelot. La voix humaine dont Quignard parle jette une lumière originale sur l'ouvrage de 1715 dont le titre associe une *Histoire de la musique* à celle, plus étonnante, *de ses effets*. La « voix » que décrit la fiction de Quignard est historiquement située : sa résonance est un événement temporel et inextensible : elle a un début, un milieu et une fin. Or, son étendue sonore et résonante suppose qu'elle dialogue avec quelque chose qui *n'est pas* elle. Lancée comme un appel, elle semble toujours en décalage avec elle-même : elle « joue avec le fantôme d'elle-même. Ou bien elle joue avec l'image d'elle-même. Ou bien elle joue avec son souvenir¹³⁵. » Descendu des sphères, audible et sensible, le jeu de la voix humaine déplace le regard du divin au corps humain. À la fois porteur et récepteur de la voix *dans le temps*, ce corps devient le prisme, et non plus le réceptacle, à travers lequel se déploient tous ces jeux de la voix, ces « possibilités » qu'elle peut ou non réaliser. L'écriture *des* voix humaines – singulières, vulnérables et aporétiques parce que diffuses, mortelles, irrésolues – cette écriture déstabilisée se confond avec le développement d'une conscience simultanée de sa propre composition matérielle et physiologique, des moyens de sa propre polyphonie. Radicalement, l'auteur pose que l'expression du constant va-et-vient temporel entre les voix et le corps – ce « jeu » – n'aurait été circonscrit et nommé que « très récemment ». Il s'appellerait : « la littérature¹³⁶ ».

La fragilité de la voix du préfacier de l'*Histoire* marque un moment précis où l'historiographie musicale, comme le dirait Quignard, « mue » : c'est un moment où le lecteur sent la perte de voix d'une Muse qui dicte, la voix univoque et transcendante de l'historiographie-épopée; celle qui, du haut d'une montagne, peut raconter à partir du point de vue dégagé et total qu'appelle encore Fénelon de ses vœux. « Dieu, disait Augustin, ne parle pas avec une voix qui résonne dans le temps¹³⁷ » : l'homme,

¹³⁴ Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 58.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 60.

toutefois, en s'intéressant à la musique *dans le temps* – « l'exécution de la Musique¹³⁸ » et non les légendes, « les fictions formées¹³⁹ » autour de celle-ci –, ne peut que faire advenir « une voix toujours plus vivante, c'est-à-dire plus insignifiante, plus enfantine, plus organique¹⁴⁰ ». La pluralité des sources que les Bonnet-Bourdelot passent en revue ne leur permettent plus de présenter « la » musique : les multiples différences entre les voix qu'ils traitent invitent l'historien à les reconnaître dans leurs singularités. De plus, en tenant compte des *effets* de la musique, ils concentrent leur regard non pas sur une abstraction, mais sur un objet tangible et éphémère. Son expérience est nécessaire à son existence : les effets de la musique forment un phénomène qui n'existe que par ses témoignages. Ceux-ci dépendent à leur tour de la vraisemblance des « faits » qu'ils avancent.

À titre d'exemple, quand Pausanias le Périégète écrit que la ville de Thèbes, démolie lors des nombreuses défaites des Thébains contre les armées d'Alexandre, fut reconstruite au son des « accords du luth enchanté d'Amphion¹⁴¹ », l'*Histoire* doute de la véracité de la scène dépeinte et, après avoir relayé la version de la *Périégèse*, elle offre ensuite un commentaire voulu plus raisonnable de ce qui se serait passé.

L'explication de la fable d'Amphion, dit que les habitants de Thebes, étoient si charmez de l'harmonie de son luth & de sa voix, qu'ils travaillerent gratuitement à la construction des murs, pour avoir seulement le plaisir de l'entendre, & qu'ils se soumirent avec plaisir à son obéissance¹⁴².

De même l'*Histoire* dit que Pythagore, d'après la biographie que lui consacre Jamblique, procure un « sommeil agréable » aux souverains en composant des chants et des airs, procédant, « pour apaiser les passions violentes, comme un Medecin compose une potion cordiale, pour la guérison d'un malade, suivant la nature du mal¹⁴³. » Tout en parlant à la première personne, l'auteur joue avec les figures de Pythagore, le biographe dont il tient sa représentation, puis les pratiques des médecins qui sont ses contemporains afin d'accorder la vraisemblance des faits avancés. Plus

¹³⁸ *Histoire*, p. 76.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴⁰ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴¹ *Histoire*, p. 127.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 143-144.

prosaïque que les fameuses explications de la « magie naturelle¹⁴⁴ » que Giambattista Della Porta développait à la fin du XVI^e siècle, plus proche de l'évhémérisme de l'époque¹⁴⁵, la critique des récits historiques que développent les Bonnet-Bourdelot ne procède pas de la démonstration scientifique moderne, mais plutôt de la formation d'un consensus de témoignages contemporains au sein d'une communauté de « sçavans modernes ». Si, à la lecture d'œuvres de Bayle, ou encore de Descartes ou de Fontenelle, il subsiste l'impression d'avoir assisté au maniement d'un « outil de dissection, acéré, et qui brille¹⁴⁶ », la plume des Bonnet-Bourdelot fait davantage penser à l'art d'un plâtrier chargé d'un ravalement de façade. Irritée par les irrégularités de l'histoire, elle tente de les gommer avec un art trop peu subtil. Comme les carrières de Paris fournissent leur matériau aux plâtriers du siècle, la floraison d'historiens comme les Bonnet-Bourdelot, panégyristes sous Louis le Grand, édifient la grandeur française en modelant le matériau historique¹⁴⁷. Or, leur artifice se devine aisément.

Ailleurs, citant justement ce « Jean de la Porte Napolitain » parlant de l'aptitude qu'auraient les sourds à « entendre » un « instrument de musique » en leur faisant « mordre le manche », l'*Histoire* se rapporte au jugement de « ceux qui ont quelques notions de l'Art mécanique » avant d'opiner que les « faits » du napolitain ne sont « point surprenans¹⁴⁸ ». L'*Histoire* fait ainsi souvent appel aux « sentiments » des *sçavans* en guise de légitimation (ou de rejet), comme lorsqu'il est question du récit hellène de l'invention de la musique par le dieu Mercure :

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 85. La *Magia naturalis* de Giambattista Della Porta paraît en latin en 1558, puis est augmentée en 1584. Un certain François Arnoullet fait paraître à Lyon une traduction française de l'édition de 1558 en 1615, titrée *La Magie naturelle : qui est, Les secrets & miracles de Nature, mise en quatre Livres, par Jean Baptiste Porta Neapolitain*. D'après le titre que les Bonnet-Bourdelot citent, c'est sans doute cette version qu'ils ont consultée.

¹⁴⁵ L'abbé Antoine Banier (1673-1741), collègue de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, publie d'ailleurs en 1711 une *Explication historique des fables, où l'on découvre leur origine & leur conformité avec l'Histoire ancienne* qui connaît, d'après le compte rendu que réserve le *Journal des Sçavans* de 1715 à sa « seconde édition, augmentée d'un troisième volume », un franc succès au sein de la communauté intellectuelle. À la page 79 de l'édition de 1711, Banier offre une version différente du mythe d'Amphion à Thèbes, qui aurait agi non pas par charme, mais par persuasion. Banier relève que l'historiographie antique « dit qu'Amphion bâtit les murailles de Thebes au son de sa Lyre, par ce qu'il fut assez éloquent pour persuader à un peuple barbare de bâtir une Ville pour y vivre en société ».

¹⁴⁶ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Livre de Poche, 1994, p. 156.

¹⁴⁷ Voir à ce sujet l'étude de Orest Ranum, *Artisans of Glory. Writers of Historical Thought in Seventeenth-Century France*, University of North Carolina Press, 1980 et son compte rendu par Jean-Marie Apostolidès, « The Problem of History in Seventeenth-Century France », *Diacritics*, 1982, XII, p. 58-68, et plus particulièrement les pages 66 et 67 sur l'appropriation de l'Histoire par l'État.

¹⁴⁸ *Histoire*, p. 86.

L'on ne doit pas, ce semble, m'objecter que ce premier système de Musique, n'est établi que sur la Fable, ou sur des narrations allégoriques, & sur des fictions des anciens Auteurs, qui ne paroissent pas être un fondement certain, ni incontestable.

Je réponds à cela, que tout ce qui se trouve dans la Fable, & dans le Traité de Théogonie, ou Genealogie des Dieux fait par Hésiode, n'est pas absolument fabuleux, aux sentimens mêmes de plusieurs Sçavans modernes, dont nous avons les Ouvrages tirez sur des sujets Historiques, & Poétiques de l'Antiquité, comme quelques Traductions des Œuvres de Platon, & de la vie de Pythagore par M. Dacier, l'Etude des Poètes du P. Thomassin, l'Art Poétique du P. le Bossu, par lesquels ils prouvent que tous les Philosophes, les Poètes, les Musiciens dont j'ai fait mention dans ce premier système ont été effectivement; & que si Mercure n'a pas été le premier inventeur de la musique, du moins a-t-il pû être le premier qui en a donné les préceptes aux Grecs¹⁴⁹.

Les Bonnet-Bourdelot remédient au « peu de certitude¹⁵⁰ » de leur histoire par une stratégie dont il est important de souligner à la fois la fragilité et l'attrait : la collégialité. Ou plutôt : la confrontation des sources. Une multitude de voix anciennes et, surtout, modernes – un chœur, non pas composé de sources écrites, mais de contemporains de l'auteur comme Dacier et les pères Thomassin et Le Bossu, membres des mêmes académies ou témoins de confiance – forme une convergence de lectures critiques. L'historien n'est plus l'aède qui chante l'histoire, mais plutôt le coryphée qui, situé au milieu de la scène, répond au chœur, le questionne, commente ou répète ses propos. La sociabilité académique harmonisée qu'ils proposent, fondée sur l'autorité consensuelle de leurs contemporains, reste toutefois extrêmement fragile sur le plan épistémologique : une opinion, fut-elle généralisée en un accord parfait, est un bien mince fondement pour la vérité.

Ainsi, la « composition » de l'*Histoire*, pour reprendre le mot même de son préfacier, mobilise ses sources non pas toujours en fonction d'un récit unifié, mais pour les faire dialoguer avec les « fables » des auteurs anciens, la science moderne, voire l'opinion de l'auteur lui-même. « J'ai été fort long-tems à douter de cette Histoire », confie l'historien au chapitre XIII, parlant d'un capitaine de régiment qui, emprisonné, sut charmer les animaux et les insectes de sa cellule au son de son luth. Le comportement des animaux, qui dansent en « concert », est tel qu'il irait jusqu'à donner

¹⁴⁹ *Histoire*, p. 5-6.

¹⁵⁰ D'après l'essai de La Mothe Le Vayer, *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* (1668/1684), édité par Frédéric Charbonneau et Hélène Michon dans Gérard Ferreyrolles (dir.), *Traité sur l'histoire (1638-1677)*. La Mothe Le Vayer, *Le Moyne, Saint-Réal, Rapin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2013, p. 213-250.

raison à « ce que les Anciens nous ont dit des Orphée, d'Arion, & d'Amphion¹⁵¹ ». Ce n'est que lorsqu'un honnête homme, musicien réputé, « M. P... Intendant de Madame la Duchesse de V... homme de merite & de probité, lequel joue de plusieurs Instrumens dans la derniere perfection » lui « dit » – la transmission orale est ici frappante – son assurance quant aux araignées dansantes du capitaine de régiment que l'*Histoire* entérine la véracité de l'anecdote.

Dans un article liminaire sur les « historicités des Lumières », Bertrand Binoche défend que l'historiographie dans le long XVIII^e siècle dispose principalement de trois « foyers de discussion » : (1) celui de « l'histoire hypothétique », dont les *Discours* de Rousseau offrent les plus célèbres exemples, (2) celui de « l'histoire universelle¹⁵² », au sens bossuétien d'une histoire téléologique, souvent récupérée et instrumentalisée par ceux qui avaient intérêt à attribuer une finalité à l'histoire (Église, État, etc.), et (3) celui d'une « histoire régionale », morcelée, attachée à un « objet », qu'il soit Rome, Sparte, la France, l'Angleterre, Pierre 1^{er} ou Charles XII, les « mœurs des Germains ou [...] la navigation chez les Anciens¹⁵³ ». Bien que l'*Histoire* s'engage dans chacun des trois foyers susmentionnés, il nous semble nécessaire de nommer un quatrième « foyer » pour tenir compte d'une particularité de l'historiographie musicale telle que l'élaborent les Bonnet-Bourdelot. Désignons-le celui d'une « histoire harmonisée » dont la fonction, ni complètement idéologique, téléologique ou légitimatrice, est plutôt celle d'une civilité entre contemporains. Elle consisterait à *accorder* récits anciens, récits récents, opinions de sommités et vraisemblance des faits pour l'esprit du lectorat général. La plume de l'historien-coryphée avance donc par un mouvement constant d'aller-retours et de traversées entre les voix qu'elle cherche à harmoniser.

Nous supposons que la forme discursive propre à l'*Histoire* est encouragée par les effets de son objet d'étude. « Toute musique est du narratif vide¹⁵⁴ », suggère Quignard dans une formule saisissante qui rappelle « l'ineffable » de Jankélévitch. La portée du sens musical, du moins sous la plume des Bonnet-Bourdelot, est à tirer des

¹⁵¹ *Histoire*, p. 469.

¹⁵² Voir l'article « Histoire universelle » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 566.

¹⁵³ Bertrand Binoche, « Les historicités des Lumières », dans Frédéric Charbonneau et Marie-Paule de Weerdt-Pilorge, *op. cit.*, p. 15-29.

¹⁵⁴ Quignard, *La Leçon de musique*, p. 62.

signes observés à même les corps et la sensibilité de ses auditeurs. Les auteurs, d'ailleurs formés en école de médecine, auront essentiellement procédé à une sorte de sémiotique historiographique des *effets* de la musique, puisque la musique, abstraite, ne saurait être « racontée » en elle-même. Comme l'avance Quignard, la « temporalité ne peut pas devenir humaine si elle n'est pas articulée sur un mode narratif¹⁵⁵ » : dans le cas de la musique, cette articulation prend la forme d'un regard nouveau débouchant sur une anatomie du sensible.

L'observation du corps sert même de fenêtre à celle de l'âme : les « Philosophes de l'Antiquité » font de la musique un « remède aux maux de l'âme », tout comme les médecins de la France contemporaine à l'*Histoire* « se servent aussi de la Musique pour guérir les maladies de l'aliénation d'esprit¹⁵⁶ ». La nouvelle médecine éclairée, commence-t-on à penser, saura exposer l'origine de la musique et peut-être même pourrait-elle permettre une théorie unificatrice des formes d'expression. S'il est possible de « convenir d'une plus parfaite idée de l'harmonie¹⁵⁷ », espèrent les auteurs en conclusion de l'ouvrage, afin d'atteindre la maîtrise de cette discipline qui « s'empare imperceptiblement de toutes les facultés de notre âme », il faudra aux esprits modernes savoir développer des façons de témoigner de l'invisible. C'est une tâche que l'auteur collectif de l'*Histoire*, dilettante et à bout de forces, concède vouloir laisser « à de plus habiles¹⁵⁸ » que lui. Ces *plus habiles* ne se feront pas attendre très longtemps.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁶ *Histoire*, p. 49.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 482.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

1. 2 Traduire les merveilleux effets. Pierre-Jean Burette et la musique dans le temps

1. 2. 1 – Un « esprit exact & méthodique »

D'après son *Éloge* composé par Nicolas Fréret, l'érudit académicien Pierre-Jean Burette (1665-1747), fils d'un harpiste de renom, était à la fois un musicien « de Profession », un « médecin de la Faculté » et ce qu'il convenait déjà d'appeler un « écrivain¹⁵⁹ », voire un « Journaliste¹⁶⁰ », faisant pendant trente-trois ans partie du « petit nombre de gens de Lettres¹⁶¹ » qui travaillaient avec l'abbé Bignon à la rédaction du *Journal des Sçavans*. Ses recherches au sein de l'Académie des Inscriptions – dont l'étude de l'Antiquité « doit toujours faire [le] principal objet¹⁶² » – ne se cantonnent pas dans une érudition stérile : elles se rapportent toujours au monde contemporain. De fait, vis-à-vis du savoir des Anciens, il opine qu'il « ne nous seroit pas impossible de tourner à nostre profit ce qu'ils ont de meilleur, en l'accommodant à nos coûtumes & à nos manières¹⁶³ ». Les recherches qu'il mène portent sur deux principaux domaines : le premier, la gymnastique des Anciens, donne lieu à « treize Dissertations différentes¹⁶⁴ ». Le second l'occupera encore davantage : « ayant achevé son travail sur la Gymnastique en 1715 », Burette entame une « nouvelle carrière », celle-ci de « très-vaste étendue¹⁶⁵ ». Il s'agit de son travail sur la musique ancienne¹⁶⁶.

¹⁵⁹ Nicolas Fréret, « Éloge de M. Burette », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie royale, t. XXI, 1754, p. 219.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁶² *Ibid.*, p. 222.

¹⁶³ Pierre-Jean Burette, *Premier mémoire pour servir à l'histoire de la danse des Anciens*, dans *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis son renouvellement jusqu'en M. DCCX*, Paris, Imprimerie Royale, 1736, p. 94.

¹⁶⁴ Nicolas Fréret, *op. cit.*, p. 222. Voir à ce sujet l'article de Richard Waller, « An early eighteenth-century view of Greek athletics: Pierre-Jean Burette (1665-1747) », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 5(1), mars 1982, p. 105-115.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Sur la vie et l'œuvre de Burette, les sources biobibliographiques les plus complètes sont (1) l'article de Philippe Vendrix, « Pierre-Jean Burette. Archéologue de la musique grecque », publié dans les *Recherches sur la Musique française classique*, XXVII, 1991-1992, p. 99-111 et (2) la page que lui consacre Jean-Marc Warszawski, auteur d'une thèse dirigée par Christian Corre, soutenue à Paris-VIII en 1995 et intitulée « Les écrits relatifs à la musique : de Boèce à Jean-Philippe Rameau, inventaire, index, commentaires ». Warszawski a publié cette biobibliographie sur le site web de musicologie qu'il dirige : <www.musicologie.org/Biographies/b/burette_pierre_jean.html>.

Fréret sous-entend que cette brusque rupture advient à la suite d'un agacement intellectuel de la part de Burette qui « se crût obligé », en entendant un article de « M. l'abbé Fraguier¹⁶⁷ », de le réfuter. L'abbé, par ailleurs savant helléniste, soutenait d'après un passage de Platon que le mot *harmonie* des Grecs anciens avait un sens presque identique à celui des Français modernes¹⁶⁸. En entrant « dans la vûë de désabuser ceux, qui se persuaderoient, qu'on en peut conclure qu'*Harmonia*, en termes de Musique, signifioit chez les Grecs, *un Concert à plusieurs voix*¹⁶⁹ », Burette s'aperçoit « à chaque pas qu'il faisoit, combien cette matière avoit été peu approfondie¹⁷⁰ ». L'examen des différences entre la musique du siècle de Plutarque et celle du siècle de Louis XIV ira jusqu'à devenir un « refrain constant de Burette », refrain qui trouve « un écho persistant chez Rousseau¹⁷¹ », l'un de ses lecteurs les plus attentifs.

C'est donc en se déclarant aiguillonné par « la bonne foy & tout le désintéressement d'un homme qui n'a d'autre vûë, que celle de chercher très-sincèrement la vérité¹⁷² » que Burette se livre à son étude. À vrai dire, bien que la musique grecque ancienne soit l'objet d'une fascination vive non seulement au sein des

¹⁶⁷ Nicolas Fréret, *op. cit.*, p. 224.

¹⁶⁸ Claude-François Fraguier, « Examen d'un passage de Platon sur la Musique », *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. III, p. 118-130. Il s'agit d'un compte rendu des échanges entre Fraguier et Burette à l'Académie. Ne l'ayant manifestement pas lue, Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 102, cite cette entrée de l'*Histoire* de l'Académie des inscriptions comme s'il s'agissait d'une « dissertation » de Fraguier. Peut-être a-t-il présumé qu'il s'agissait de « l'article » dont parle Fréret dans son éloge de Burette. Plus précisément, l'entrée de l'*Histoire*, publiée en 1723, qui a servi de base à Fréret lorsqu'il compose son éloge. L'entrée se termine sur ce qui ouvre l'éloge par Fréret, c'est-à-dire le *kairos* provoqué en Burette par l'abbé Fraguier. On y lit, p. 130 : « Cette dispute a déterminé M. Burette à faire de nouvelles recherches sur l'anciennes Musique, & à traiter cette matière à fond, dans plusieurs Mémoires, qu'il a leûs aux Assemblées de l'Académie, & qui seront imprimez, chacun en son rang. »

¹⁶⁹ Pierre-Jean Burette, *Dissertation sur la symphonie des Anciens*, dans *op. cit.* [*Mémoires de littérature*], p. 118.

¹⁷⁰ Nicolas Fréret, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷¹ Nathan Martin, « Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 48, 2013, p. 180.

¹⁷² Pierre-Jean Burette, *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne Musique*, *op. cit.* [*Mémoires de littérature*], p. 7. Ironiquement, plus de la moitié de ce *Discours*, quoique mené avec exactitude et scrupules, n'est qu'une suite de remontrances formulées à l'égard des critiques du R. P. Bougeant. Le jésuite, qui n'avait pas la même idée de la finalité du travail intellectuel que son collègue, s'en prenait notamment à l'érudition jugée superflue de Burette : « Le P. Bougeant, en faisant l'expression de mes sentiments sur la Musique des anciens, assûre que j'ay prouvé qu'ils connoissaient les trois espèces de symphonies [...] après quoi il adjoute, que *cette proposition n'a pas besoin d'être prouvée*; que *tout le Grec que je* [Burette] *cite sur cela, est du Grec perdu* » (p. 7, italiques de Burette).

milieux savants qui se querellent à son sujet, mais aussi de l'imagination de tous ceux qui peignent ou composent en s'en inspirant, elle n'existe largement que dans un corpus « dont tout le monde discute sans en avoir jamais lu¹⁷³ ». Si les Watteau ou les Couperin ravissent le public en lui faisant imaginer la musique enchanteresse qu'il est possible d'entendre sur l'île de Cythère, ils n'ont pas cherché à dépasser l'extase ponctuelle vécue au moment de l'embarquement; encore moins ont-ils risqué une aventure dans ces lieux éloignés. Burette, lui, pour ainsi dire, prend le large. Peu de temps après que le baron de Lahontan ait exposé ses propres observations sur l'Amérique septentrionale¹⁷⁴, Burette tâche d'observer de plus près ce que d'autres ne considèrent que de loin. En ses mots, les

hommes ne sont que trop portés naturellement à admirer les choses qu'ils ne voyent que dans un grand éloignement, soit des temps, soit des lieux. Rapprochez les objets, & les mettez, par une discussion exacte, à la portée de la vûe, vous en faites souvent disparaître tout le merveilleux¹⁷⁵.

Ainsi en peu de temps, Burette « se trouva engagé à [...] traiter dans toute son étendue¹⁷⁶ » la question de la musique des Anciens, amorçant par-là un long travail critique consacré, en ses propres termes, à « l'examen » de sources anciennes, à la réfutation d'« écrits dogmatiques » et à la dissipation de « notions confuses¹⁷⁷ ». À terme, l'assise d'érudition sur laquelle repose ses écrits représente – qu'ils soient cités comme autorité ou comme repoussoir, notamment par Rousseau tout au long de son *Dictionnaire* – un solide appui pour le développement d'une nouvelle compréhension raisonnée de la musique et de ses effets. L'onde de choc de ses travaux sera sensible tout au long du XVIII^e siècle¹⁷⁸.

¹⁷³ Philippe Vendrix, « Pierre-Jean Burette. Archéologue de la musique grecque », p. 100.

¹⁷⁴ Un court passage de la *Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Musique des Anciens* [...], p. 147, laisse croire que Burette a lu certaines relations de voyages, peut-être même celles de Lahontan. Il est toutefois loin d'adopter les vues de Lahontan quant à la valeur morale et à la sagesse attribuées au personnage du *bon sauvage* : « De-là il s'ensuit que la musique la plus simple, la plus informe & la plus barbare, comme la plus composée, la plus régulière & la mieux concertée, peut opérer ces sortes de guérisons. C'est ainsi que les Sauvages du Canada guérissent chez eux plusieurs maux par certaines symphonies, ou plutôt par certains charivaris dignes de la grossièreté de ces peuples. »

¹⁷⁵ Burette, *Dissertation où l'on fait voir* [...], p. 151.

¹⁷⁶ Nicolas Fréret, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷⁷ Burette, *Dissertation où l'on fait voir* [...], p. 134.

¹⁷⁸ Outre Rousseau (1764), le Padre Martini (1757), Burney (1776), Laborde (1780) et Forkel (1788) sont parmi ceux qui lui rendent eux aussi de vibrants hommages – que ce soit en se donnant la peine de le réfuter en longueur ou en chantant sa gloire. Voir Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 102-103 et p. 111.

Burette orchestre, du moins par rapport aux travaux de ses prédécesseurs, une magistrale clarification de la musique des Anciens. Toutefois, il n'en fait pas entièrement « disparaître tout le merveilleux », n'écartant pas l'idée qu'elle puisse être garante d'un certain « pouvoir ». Il tâche plutôt de reformuler son efficacité en termes de phénomènes empiriques et mesurables : une traduction critique des effets merveilleux de la musique, menée de front avec une lecture minutieuse des sources qui en font état. Il n'hésite d'ailleurs pas à employer des termes qu'on devine issus de sa propre expérience sur le terrain en tant que médecin dans les hôpitaux de Paris. À titre d'exemple, il opine qu'il « n'est pas merveilleux que l'harmonie [...] devienne un bon fébrifuge » : « plus elle sera bruyante, plus elle sera propre à rétablir le ressort des fibres trop affaissées, & à réveiller les esprits animaux trop engourdis¹⁷⁹ ». Ainsi, les *tarentelles* qui, pour les habitants des Pouilles, sont supposées constituer l'unique remède aux morsures de tarentule « n'agissent que par l'entremise de la danse » : ce n'est pas le « pouvoir » de la musique, mais plutôt « la sueur que cause une agitation si violente, qui en faisant transpirer le venin [...] procure la guérison¹⁸⁰ ». Le discours de Burette entreprend une traduction des « mystères » des sources antiques, repensés dans le langage de la « saine physique » :

Pour peu que l'on soit initié dans les mystères de la saine physique, on comprendra que la guérison de certaines maladies par la musique, n'a rien que de fort naturel. Les secousses répétées que donnent aux fibres & aux liquides de notre corps les différentes vibrations de l'air subtil, dans lesquelles consistent les divers sons, peuvent souvent remettre les ressorts détraqués de notre machine, dans cette espèce d'équilibre qui constitue la santé. Comme tout cela dépend ordinairement des rapports inconnus qui se trouvent entre les combinaisons des sons & les dérangements des organes; l'art du Musicien n'y a quelquefois aucune part, & le succès de sa cure n'est dû qu'à la rencontre fortuite d'une harmonie, dont la juste proposition avec la cause de la maladie, produit tout le miracle¹⁸¹.

Sans prétendre pouvoir en restituer l'exacte réalité, il s'acharne, dissertation après dissertation, à comprendre les formes de la musique des Anciens – ses modes, sa polyphonie, ses rythmes, sa mélodie –, sans pour autant évacuer la possibilité de son

¹⁷⁹ Burette, *Dissertation où l'on fait voir* [...], p. 150.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 147-148.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 150.

action sur les âmes, contrairement à ce que Laborde¹⁸² et Rousseau¹⁸³ lui reprocheront. D'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, Rousseau se sert quelque peu artificiellement de la position de Burette comme d'un repoussoir : à maints égards, comme en ce qui concerne la force supérieure de l'unisson sur la polyphonie, l'académicien partage ses hypothèses.

En effet, dit-il, je crois avoir prouvé que cette musique, sans être à beaucoup près aussi parfaite que la nôtre, pouvoit humaniser les peuples, exciter & calmer des passions violentes, guérir des maladies, charmer des animaux; & c'est ce que j'avois entrepris de faire voir¹⁸⁴.

À ce titre, Fréret jugeait qu'à l'instar de son prédécesseur Denis Dodart (1634-1707), Burette défendait l'idée que cette « simplicité » de la musique des Anciens, loin de lui dérober sa dignité, avait de « grands avantages » sur la complexité de la musique française du XVIII^e siècle naissant : « la facilité qu'elle donnoit au Musicien de remuer l'auditeur ou d'exciter certaines passions dans son ame¹⁸⁵ » lui confère une valeur expressive supérieure à celle de la musique « moderne », et justifie le témoignage des étonnants effets que lui attribuent certains auteurs antiques. Se complexifiant progressivement, la musique aurait, d'après Burette, perdu une part de son emprise sur les cœurs. N'est-ce pas une première formulation de la théorie rousseauiste de la dégénérescence conjointe des langues et de la musique qui, en se complexifiant, en s'éloignant du cri de la nature, perdent de leur pouvoir expressif ?

Cette section de notre étude analysera la manière dont Burette opère une « traduction » du registre merveilleux, employé pour narrer les *effets attribués à la musique des Anciens*, vers une première formulation « exacte & méthodique¹⁸⁶ » – du moins selon les conventions scientifiques de l'époque. Trois aspects de l'œuvre du lettré médecin-musicien retiendront notre attention : (1) les concerts de 1720 et 1721 lors desquels il reproduit, en séance de l'Académie, des hymnes et une ode de l'Antiquité, (2) le « regard d'anatomiste » que porte son travail sur la musique

¹⁸² Jean-Benjamin de Laborde, « BURETTE, Pierre-Jean », *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, t. 3, p. 601 : « Toutes les recherches de M. Burette l'avaient conduit à ne pas croire les merveilleux effets attribués à la musique des Anciens; & ce sera toujours là l'effet que produiront les connaissances que l'on acquerra sur un art tant vanté, & qui méritait si peu de l'être. »

¹⁸³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, IV, p. 411 et sq.

¹⁸⁴ Burette, *Dissertation où l'on fait voir [...]*, p. 151.

¹⁸⁵ Fréret, *op. cit.*, p. 230.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 232.

ancienne, puis (3) la dimension proprement « imaginative » des discours tenus sur la musique, contre laquelle Burette luttera jusqu'à son lit de mort.

Notons au passage que, n'en déplaise à Fréret, la conjecture hellénophile de l'abbé Fraguier n'a pas été le seul élément déclencheur de la verve de Burette. L'auteur observe lui-même vouloir rectifier les torts de nombre d'écrits et de la « foule d'histoires [...] qui sont répandues dans le public », « dont quelques-unes des plus singulières » sont justement réunies dans les pages des Bonnet-Bourdelot. Burette souhaite donc corriger les préjudices causés par leur « compilation très-informe, publiée en 1715 sous le titre spécieux d'*Histoire de la musique*¹⁸⁷. » Assurément, l'académicien s'est reconnu dans ces « plus habiles » qu'appelaient les Bonnet-Bourdelot à leur succession.

¹⁸⁷ Pierre-Jean Burette, *Dissertation où l'on fait voir* [...], p. 151.

1. 2. 2 – Écouter les fragments d'un naufrage. Burette et l'abbé Dubos

Lors du bref intervalle où, flottant entre deux époques, le *Mercur*e n'est ni *galant*, ni encore *de France*, mais simplement *nouveau*, son rédacteur fait le compte rendu d'un concert inhabituel donné le 12 novembre 1720 pour les académiciens des Inscriptions et Belles Lettres au Louvre. Devant ses savants collègues réunis¹⁸⁸, Burette lit une dissertation sur la mélopée¹⁸⁹ des Anciens et, au dire du journal, il présente un instrumentiste engagé pour interpréter des airs qu'il avait soigneusement recomposés d'après les fragments retrouvés dans plusieurs bibliothèques.

Le 12 se fit la rentrée de l'Académie des Inscriptions & Belles Lettres. [...] la séance finit par un morceau très-curieux & très-bien écrit sur la Musique des *Anciens*. La premiere Partie traitoit des preceptes qu'ils nous en ont laissés, & la seconde de l'exécution. Jusqu'à present on avoit été hors d'état de porter jugement certain sur cette derniere partie; mais trois hymnes Grecques¹⁹⁰, qui se sont trouvées heureusement notées dans un ancien manuscrit de la Bibliothèque [sic] du Roy, nous en ont donné une idée moins vague. Un fort bon Musicien l'executa avec l'applaudissement de l'Assemblée. Il faut cependant convenir que ce n'est proprement qu'une espece de plain chant, qui n'est point lié, comme le nôtre, par des notes quarrées ou égales. Cette dissertation est de M. Burette un des Pensionnaires & Medecin de la Faculté de Paris¹⁹¹.

Pour présenter ses recherches, Burette cherchait à « exposer aux yeux, & ensuite au jugement de l'oreille, quelque chant ou quelque air noté, échappé du naufrage de tant

¹⁸⁸ *Minutes des procès-verbaux des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome VIII. Années 1720-1721* (BnF, Ms. français, 9418), à l'entrée « Du mardi 12 no.^{bre} 1720 » parlent d'une « Assemblée publique » : il n'est donc pas possible de connaître l'assistance non-académicienne. Toutefois, sont notés les noms suivants de membres, pensionnaires ou élèves de l'Académie présents : « L'abbé [Jean-Paul] Bignon / D[om] Bernard de Montfaucon / l'abbé [François] Boutard / [Antoine] Danchet / L'abbé [Augustin] Nadal / [Jean-Baptiste] Couture / [René-Aubert] De Vertot / [Claude Gros] De Boze / [Guillaume] Massieu / [Charles César] Baudelot [de Dairval] / [Philibert-Bernard Moreau] De Moutour / [Pierre-Jean] Burette / [Antoine] Anselme / [Jean et Louis] Boivin frères / [Charles] De Valois [De La Mare] / [François] Sevin / [Élie] Blanchard / [Étienne] Fourmont / [Jacques] Hardion / [Nicolas] Mahudel / [Antoine] Banier / [Louis-François] De Fontenu / [Nicolas] Fréret / [Alexandre] Gouley [de Boisrobert] / [Claude] Sallier / [Nicolas] Gédoyne / [Camille] Falconnet [sic, avec deux « n »] / [Anne-Henri-Olivier] De Riencourt / [Pierre de Pardaillan de Gondrin] Abbé D'Antin / [Louis] Racine / [Antoine] Lancelot », soit 32 académiciens, en comptant les frères Boivin.

¹⁸⁹ Par ce terme, il entend, à la p. 169 de sa *Dissertation sur la mélopée*, dans *op. cit.* [*Mémoires de littératures tirés des registres*], un sens encore d'usage aujourd'hui, soit : « cette partie de l'ancienne Musique, qui enseignoit l'art de composer un chant, (μέλος) dont l'exécution recevoit le nom de *Mélodie*. »

¹⁹⁰ Le genre du substantif « hymne » n'est à ce jour pas fixé. Le *Trésor de la langue française* note qu'il est employé « plus souvent au masculin » lorsqu'il s'agit d'hymnes de la tradition grecque ancienne (*un* hymne à Apollon) et « plus souvent au féminin » lorsqu'il s'agit d'hymnes de la tradition chrétienne (*une* hymne d'Hilaire de Poitiers).

¹⁹¹ Pierre-François Buchet, *Le Nouveau Mercure*, novembre 1720, p. 185-186.

de Manuscrits anciens¹⁹² ». Lorsqu'il lit sa *Dissertation sur la mélopée de l'Ancienne Musique* à l'assemblée en la faisant suivre d'une reconstitution musicale, cela fait déjà au moins cinq ans qu'il parcourt les débris d'un « naufrage » de sources anciennes. Il y cherche « dequoy [...] donner une idée plus nette & plus vraye¹⁹³ » des musiques dont il lit les témoignages. Il procède par traduction : les « différens morceaux de musique grecque, notés suivant la méthode ancienne, [Burette] les examina avec soin & vint à bout de les traduire en les rapportant aux notes modernes¹⁹⁴. » Cependant, comme nous le montrerons, cet exercice n'a rien eu de la simplicité que lui attribue le journaliste du *Mercur*.

Notons que parmi les *a priori* qui sous-tendent la recherche de Burette, celui de comparer favorablement la musique du siècle du Roi-Soleil à celle des Grecs n'est plus aussi prégnant qu'il l'était quelques années plus tôt, où l'exercice de l'histoire – et de la musicographie historique – était soumis au pouvoir royal. Pour arbitrer la « perfection » de la musique « très moderne » (c'est-à-dire depuis Guy l'Arétin) vis-à-vis de celle des Anciens, Burette ne s'adresse alors plus au jugement du souverain : publiant dans des *Mémoires* académiques, il prend plutôt « à témoin l'expérience, qu'en font tous les jours les oreilles fines & sçavantes de nos plus habiles connoisseurs¹⁹⁵. » La décoration du lieu même où se tient le concert rappelle des exigences du moins tacitement révolues : alors que le musicien employé joue, une toile allégorique de Coypel commandée en 1702, *Mercur* apporte à *Clio* le portrait de *Louis XIV*¹⁹⁶, contemple silencieusement l'assemblée. En 1720, les finalités politiques ou apologétiques du travail intellectuel sous la Régence ne sont plus les mêmes qu'avant la mort du souverain, et la censure n'est plus aussi stricte qu'elle l'a été¹⁹⁷.

¹⁹² Burette, *Dissertation sur la mélopée de l'Ancienne Musique*, dans *op. cit.* [*Mélanges*], p. 169-170.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁹⁴ Fréret, *Éloge de M. Burette*, p. 231.

¹⁹⁵ Burette, *Dissertation sur la mélopée*, p. 183.

¹⁹⁶ Du moins, si le « concert » a eu lieu dans la salle dans laquelle l'Académie se rassemblait habituellement, le tableau d'Antoine Coypel, commandé pour la salle en 1702 par Louis XIV, aurait composé une partie de l'arrière-plan. Le tableau allégorique (aujourd'hui perdu) figure en frontispice des *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand*. Jean-Pierre Babelon considère qu'il « sert en quelque sorte d'emblème à l'Académie. » Jean-Pierre Babelon, « Les salles de séances et les collections de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous l'Ancien Régime », *Journal des Savants*, 1964/2, p. 78 et sq., puis p. 81 pour la citation.

¹⁹⁷ Voir Laurent Lemarchand, « Philippe d'Orléans, la cour et les lettres (1713-1723) » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n. 115, 2011, p. 113-146, qui apporte d'utiles nuances à cette « idée

Notons aussi qu'il ne s'agit pas du premier concert musical donné en académie savante – loin de là, surtout si l'on compte ceux de l'Académie royale des sciences¹⁹⁸. Il est toutefois l'un de ceux dont l'onde de choc retentira le plus loin, étant toujours discuté par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*. Trois hymnes figurent au programme du concert du 12 novembre : l'un est à *Calliope*, un second à *Apollon* et un dernier à *Némésis*. Trace de ses recherches trépidantes dans les fragments du « naufrage » de sources, Burette cite trois textes qui lui auraient procuré les fragments de notations des trois hymnes qu'il fait exécuter. Le premier, déniché par « hazard [...] dans un endroit, où l'on ne s'aviserait guères de chercher rien de semblable », est une édition « toute Grecque des Poësies d'*Aratus*, & de leurs scholies, qui parut à Oxford, en 1672¹⁹⁹ ». Le « Manuscrit précieux » aurait été trouvé en Irlande dans les papiers de James Ussher (1581-1656) à sa mort, puis racheté par Edward Bernard (1638-1697), professeur à Oxford, qui l'aurait enrichi de « remarques & éclaircissements » d'Edmund Chilmead (1610-1654) avant de communiquer le tout à l'influent éditeur John Fell (1625-1686), alors doyen de Christ Church et directeur de ce qui s'appelle encore aujourd'hui l'*Oxford University Press*²⁰⁰. Le deuxième est un dialogue que nous avons déjà mentionné au début de ce chapitre, le *Dialogo della musica antica e moderna* (1581) de Vincenzo Galilei (1520-1591), père du célèbre astronome. Cette édition, suppose Burette, copiée d'après un « ancien Manuscrit Grec » de la « bibliothèque du Cardinal de S^t Ange » a de plus le mérite d'être, à

bien établie » que la Régence est une période où se liquident l'absolutisme et la politique culturelle louisquatorziennes. Or, il n'en arrive pas moins, p. 146, à la conclusion qu'elle est une période où un « jugement esthétique autonome du pouvoir monarchique se forme » et que « le Roi n'est plus seul, sa gloire n'est plus tant à l'ordre du jour, le bien commun et l'intérêt public tendent à l'emporter désormais, tout comme l'honnête homme et le philosophe aux dépens de l'ancien courtisan. »

¹⁹⁸ Voir Albert Cohen, *Music in the French Royal Academy of Science. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 21: un concert du 20 mai 1699 présidé par l'anatomiste Denis Dodart présente un homme capable d'imiter si bien une viole de gambe avec sa voix que « l'on s'y trompoit »; un concert du 19 janvier 1707 témoigne d'une cure musicale réussie avec les « cantates de Bernier ». Un concert l'année suivante, sur le rapport de M. de Mandajor, aurait guéri un danseur avec des airs familiers au violon.

¹⁹⁹ Burette, *Dissertation sur la mélodie*, p. 183. L'œuvre en question est la *De Musica antiqua Græca*, Oxford, 1672, aujourd'hui cataloguée sous le nom d'auteur de Chilmead.

²⁰⁰ Le livre que consulte Burette – mêlant texte grec et commentaires anglais – est d'ailleurs parmi les premiers faits avec la collection de caractères de fonte connus comme les « Fell Types », constituée par Fell des meilleurs facteurs français, allemands et néerlandais. La collection fait date dans l'histoire de l'imprimerie pour la limpidité des œuvres plurilinguistiques qu'elle permettait de produire.

quelques petites exceptions près, « entièrement conforme à l'édition d'Oxford²⁰¹ », suggérant que les deux aient eu à un moment une source commune. Le troisième est un manuscrit grec « de la bibliothèque du Roy » dont les vers sont « broüillez & confondus les uns avec les autres », mais dont les hymnes sont « beaucoup plus amples, que par tout ailleurs²⁰² ». Burette explique la « confusion » – en remerciant au passage Jean Boivin (1663-1726), bibliothécaire et confrère académicien, d'avoir « démeslé²⁰³ » le tout pour lui – par des erreurs de copistes qui n'auraient pas compris la disposition du texte en colonnes. Toutefois, il n'offre pas d'explication quant aux dimensions « plus amples » que donnent les vers supplémentaires absents des éditions de Galilei et de Chilmead. De plus, il note que le manuscrit de la bibliothèque française est loin de contenir autant de notations musicales que les deux autres.

L'on pourrait ainsi croire qu'il favoriserait une harmonisation des versions italiennes et anglaises. Or, Burette choisit de présenter les hymnes telles qu'il les trouve dans le manuscrit de la bibliothèque royale, augmentées de notations musicales manquantes, et hormis « quelques mots visiblement corrompus, qu'on a corrigez par le secours du Manuscrit d'Oxford²⁰⁴ ». Les Hymnes présentées sont finalement un assemblage composite dont Burette explique les choix vers par vers dans des *Remarques critiques sur les Hymnes précédentes*²⁰⁵ ajoutées à la fin de la *Dissertation*. Un lecteur du XXI^e siècle y lira un travail qui est à la fois d'une minutie éblouissante et d'un curieux manque de rigueur. Bien qu'il soupèse souvent mot par mot ses décisions éditoriales, à plusieurs reprises, la seule justification qu'il donne à ses choix est qu'il « aime mieux²⁰⁶ » telle leçon qu'une autre. Notons aussi que les recherches que Burette mène à l'étranger n'auraient pas été possibles sans l'étude préalable qu'il fait du travail de compilateur et de commentateur de Marcus Meibom²⁰⁷ (1630-1710),

²⁰¹ Burette, *op. cit.*, p. 184.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁰⁵ Compris dans la *Dissertation sur la mélopée*, p. 188-199.

²⁰⁶ Par exemple, « J'aime mieux la première leçon » (p. 191), « J'aime mieux la première leçon, qui est celle du Manuscrit de la bibliothèque Royale » (p. 193), ou, « La première leçon pourroit, à la rigueur, estre conservée. J'aime pourtant mieux la seconde. » (*Ibid.*)

²⁰⁷ Meibom publie en 1652 à Amsterdam une compilation admirable de sept auteurs anciens (d'après la table des matières : Aristoxène, pseudo-Euclide (Cléonide), Gaudence, Nicomaque, Alypios, Bacchios et Aristide Quintilien) sous le titre *Antiquae musicae auctores septem*. Burette, *op. cit.*, p. 182, sans doute en ne voyant que la signature « Meibomius », le confond avec « Henry Meibom », professeur,

souvent désigné par son nom latinisé Meibomius. La *Dissertation sur la mélopée* de Burette est d'ailleurs une lecture des textes contenus dans l'*Antiquae musicae auctores septem* de Meibom. Redevable à la compilation assemblée par le savant de Tønning, Burette salue son « application infatigable » qu'il érige en modèle de sa propre pratique, et à laquelle il attribue « le rétablissement de la plupart des caractères, horriblement altérez, corrompus, défigurez, & confondus les uns avec les autres, par l'ignorance ou la négligeance des copistes²⁰⁸. »

Passionnant témoignage de l'esprit de collégialité internationale de la République des Lettres sous la Régence, les recherches de Burette sont également révélatrices d'une sensibilité nouvelle envers l'art musical, voire envers l'art en général. D'un côté, l'art est placé sous la lumière crue de la salle d'examen²⁰⁹. L'ambition vertueuse d'un « rétablissement » de la probité des sources antiques, faite de « bonne foy » et de « tout le désintéressement d'un homme qui n'a d'autre vûë, que celle de chercher très-sincèrement la vérité », crée des précédents méthodologiques novateurs qui font progresser les études en transparence et en justesse. L'érudition qui s'en dégage, parfois lourde, a au moins le souci de rendre traçable les démarches et, corollaire logique de ce dévoilement, a le mérite de clarifier les rouages de la formation du jugement. L'œuvre même de Burette favorise progressivement l'exactitude : si, au début de sa carrière de musicologue, la seconde *Dissertation sur la danse* se dispense d'entrer « dans un trop grand détail, qui ne pourroit manquer de devenir ennuyeux²¹⁰ »,

physicien, historien né à Lübeck en 1638, qui est plutôt spécialiste d'histoire germanique. Lien supplémentaire qui noue la communauté internationale de savants : d'après la *British Cyclopædia of Biography* de Charles F. Partington (éd. 1838, vol. 2), *Marcus Meibomius* aurait, lors d'un banquet à thème « Grèce antique » tenu par la reine Christine de Suède, frappé d'un « violent blow to the face » nul autre que « M. [Pierre Michon, dit] Bordelot [*sic*], a physician », qui se serait injustement moqué de l'interprétation d'une *ancient Greek dance* par Naudeus, collègue de Meibom. Le *Nouveau dictionnaire de la conversation*, Bruxelles, 1843, à l'entrée « Meibomius » reprend l'anecdote à son compte, en ajoutant que Meibom chantait alors que Naudeus dansait. On comprend mieux l'absence quasi totale de commentaires sur le travail éditorial de Meibom, pourtant capital pour l'histoire de la musique, dans l'*Histoire de la musique* des Bonnet-Bourdelot !

²⁰⁸ Burette, *op. cit.*, p. 182.

²⁰⁹ Le terme « examen » et le verbe « examiner » sont d'ailleurs si fréquents dans les écrits de Burette qu'on pourrait croire à un tic de langage.

²¹⁰ Pierre-Jean Burette, *Second mémoire pour servir à l'histoire de la danse des Anciens*, dans *op. cit.* [Mélanges], p. 117.

lorsqu'il traduit Plutarque²¹¹, la quantité et le scrupule de ses notes sont vertigineux. Sa méthode est ainsi soumise à l'évaluation de la postérité, comme lorsqu'il justifie vers par vers ses choix éditoriaux des hymnes grecques. Ainsi, aux commentaires et à l'analyse de telle œuvre ou de tel texte se joint alors la possibilité de reproduire, discuter et développer l'expérience du critique qui, libéré de certaines contraintes qui l'enchaînaient autrefois à l'intérêt, a pu en partie se délester de la nécessité de plaire en allégeant ou en maquillant son analyse, ou se complaire en taisant certaines sources inconfortables. Tout ce qui peut être vu doit être vu et su, comme s'il s'agissait de placer l'art sous le dôme illuminé de l'église Saint-Cosme, qui sert alors d'amphithéâtre d'anatomie à la confrérie des chirurgiens et où Burette commence à enseigner avant de rejoindre l'Académie²¹².

Donnons un exemple de la minutie des « dissections » auxquelles Burette s'adonne lorsqu'il analyse les trois *Hymnes* de la *Dissertation sur la mélopée*, retranscrites « telles qu'on les lit dans le Manuscrit de la bibliothèque Royale; excepté quelques mots visiblement corrompus, qu'on a corrigés par le secours du Manuscrit d'Oxford²¹³ ». Procédant mot à mot, en ordre, le titre à lui seul – *Εἰς μουσαν, ιαμβοσ βακχιοσ*, qu'il choisit de traduire par *Dithyrambe, à la muse Calliope* – fait l'objet de plus de deux pages très denses de commentaires. Un premier développement est consacré au syntagme « *Εἰς μουσαν* » et le met en relation avec la même mention, en tête du manuscrit d'Oxford, qui comportait également le nom « *Διουνοσίου* », faisant supposer à « éditeur Anglois » qu'il désignait son auteur, c'est-à-dire un « Poète nommé *Denys* », mais qu'en réalité, rien n'était moins certain, en raison des poètes grecs du même nom, « qui sont, pour le moins, au nombre de douze », et de l'attribution attestée de l'*Hymne à Némésis* par « *Jean de Philadelphie* » à un dénommé

²¹¹ Ou plutôt, comme nous le savons aujourd'hui, d'un Pseudo-Plutarque, pour suivre l'opinion que défendent dès le milieu du XX^e siècle François Lasserre et Robert Flacelière. Voir la recension que fait le grand helléniste de la traduction par Lasserre dans : *Antiquité Classique*, 1955, n. 24/2, p. 490-492.

²¹² Le *theatrum anatomicum*, construit entre 1691 et 1694, a survécu à la dissolution de la confrérie, à la formation de l'Académie royale de chirurgie (1748), à la destruction de l'église qu'il côtoyait (1836), aux différentes Révolutions et même à la gentrification du Paris contemporain. Il subsiste toujours au 5, rue de l'École-de-Médecine et abrite aujourd'hui l'UFR d'anglais de l'université Sorbonne-Nouvelle. Voir Henri Dauchez, *L'Église Saint-Côme de Paris (1255-1836) et l'Amphithéâtre d'anatomie de Saint-Cosme (1691)*, Paris, Alphonse Picard, 1904.

²¹³ Burette, « Remarques critiques sur les Hymnes précédentes », p. 185.

« *Mésodmés*²¹⁴ ». L'attribution à ce dernier est cependant elle-même l'objet de nombreuses précautions : le passage exact de l'attribution est cité « tel que me l'a communiqué M. *Boivin* », c'est-à-dire le bibliothécaire des collections royales, mais en sus, Burette suppose que, faute d'informations complémentaires sur ce « *Mésodmés* » – qui par ailleurs est aussi un mot apparaissant « plus d'une fois dans l'*Odyssée* d'*Homère*, où il signifie, tantost une ouverture pratiquée dans le milieu d'un vaisseau [...], tantost l'intervalle compris entre les colonnes, qui soutiennent le plancher d'un appartement » –, celui-ci ne pourrait qu'être « un mot corrompu de *Mésomédés* », nom d'un poète lyrique attesté par « *Capitolin*, dans la vie d'Antoine-Pie », mais aussi chez « *Suidas* », chez « *Eusèbe* », chez « *Saumaïse* » et chez « *Synesius*²¹⁵ », dont les écrits sur les *Hymnes* sont tous convoqués et commentés avant que Burette ne procède à l'analyse du second syntagme du titre. Sans commenter aussi longuement ses choix, l'érudit procède avec la même scrupuleuse transparence pour sa retranscription des notes de musique figurant dans les deux manuscrits consultés :

²¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

I. Dithyrambe à Calliope.

Notes du M.S. de la B.R. C Z Z φ φ φ . C C { * * } * * φ M M Z Z.
 Notes du M.S.S. d'Oxford, et de Florence. C Z Z φ φ * . C C { * * } * I φ M M Z Z.

1. Α' - εἶδε, Μῦσα, μοὶ φίλη, 2. Μολπῆς δ' ἐμῆς Κатарκθου. 3. Αὐρῆ
 A - éidé, Mousa, moi philé,
 Z Z N N I I M Z N * φ C P M φ C * P M
 Z E Z Z I I M Z N I φ C P M φ C C P M

3. Αὐρῆ δ' ἐσον παλιεὶ ὄν.
 dé sôn ap' al - sé - òn, 4. Ε' - mas phré - nas donèi - tō. 5. Καλλι - ο -
 * * φ * φ N C C C C Γ R φ R φ C * M I
 P C φ P φ N C C C C * Z R φ P φ C P M I

6. τῆς τερπνῆς καὶ Σοφῆς
 - pèi - a so - phâ, 6. Μῦσῶν προκαταγῆ - τι τερ - πνῆς, 7. Καὶ Σοφῆς musto - do -
 M M I E Z Γ M P C M * M * Z M φ C C
 M M I E Z Γ M P C M I M I Z M φ C C

8. Δὲ λῆ - τῶν γονέων Δὲ λῆ - ε' Παί - αν, 9. Εὐ - μέ - νῆς παρῆ - τε μοὶ.

Transcription de l'hymne à Calliope d'après les manuscrits d'Oxford et de Florence, dans « Remarques critiques sur les Hymnes précédentes ».

D'un autre côté, l'art musical, toujours compris comme imitation de la nature, ne semble avoir d'intérêt que s'il plaît, s'il trouble, s'il agite, s'il calme, enfin s'il sait « remuer le cœur des hommes » ou s'il « met certains sentiments en eux » : en un mot, s'il provoque un « effet²¹⁶ » d'une nature insaisissable sur les corps et âmes de ceux qui en font l'expérience. Burette, en accordant une importance capitale au problème des « effets merveilleux » de la musique des Anciens et en justifiant ses choix éditoriaux de textes anciens en disant qu'il « aime mieux » une version qu'une autre, participe d'une esthétique qui reçoit d'abord les œuvres d'art en tant qu'objets de

²¹⁶ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Dominique Désirat (éd.), Paris, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 246. Nouveau lien au sein de cette communauté de savants : c'est à son mentor Pierre Bourdelot, neveu de l'abbé et un des auteurs de l'*Histoire de la musique*, que Dubos dédicace l'ouvrage qui amorce sa carrière académique, l'*Histoire des Quatre Gordiens, prouvée et illustrée par les Médailles*, en 1695. Voir Alfred Lombard, *L'Abbé Dubos. Initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris, Hachette, 1913, p. 21-23.

perception et non en tant que constructions d'essence principalement intellectuelle. Cet autre aspect d'une sensibilité nouvelle envers l'art, fameusement représenté par l'abbé Jean-Baptiste Dubos, subordonne la raison au sentiment. S'il importe donc de confronter l'art à un examen sincère, systématique et méticuleux, ce ne serait que pour comprendre plus clairement l'affectivité elle-même, soit les rouages de ce qui nous attache, nous repousse, nous touche ou nous laisse indifférents. Dès la première édition de ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Dubos énonce explicitement ce point de vue²¹⁷ :

Si le mérite le plus important des poèmes [au sein desquels il place la musique] et des tableaux était d'être conforme aux règles rédigées par écrit, on pourrait dire que la meilleure manière de juger de leur excellence, comme du rang qu'elles doivent tenir dans l'esprit des hommes, serait la voix de discussion et d'analyse. Mais le mérite le plus important des poèmes et des tableaux est de nous plaire²¹⁸.

Cela dit, pour ce critique, cœur et esprit n'entretiennent pas un rapport essentiellement antagoniste : bien au contraire, ce rapport est complémentaire. Comme le donne à penser cette métaphore juridique, si le « sentiment » est le « juge compétent », la raison en reste l'avocat :

L'ouvrage plaît-il, ou ne plaît-il pas ? L'ouvrage est-il bon ou mauvais en général ? C'est la même chose. [...] La raison ne veut point qu'on raisonne sur une pareille question, à moins qu'on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce. C'est le juge compétent de la question²¹⁹.

L'activité légitime et légitimante du tribunal est ainsi transposée par Dubos aux mouvements autrefois conçus comme opaques du sentiment. Sa métaphore est d'autant plus convaincante que c'est paradoxalement d'une activité de « discussion et l'analyse » – celle d'un « juge compétent » qui « prononce » un « jugement » – que sont rapprochés les opérations passionnelles. L'abbé suggère bien plus qu'un abandon frivole de son jugement aux caprices de ses sentiments : il érige résolument ces derniers

²¹⁷ Sur la question du jugement dubosien, voir l'ouvrage collectif dirigé par Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel, *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, coll. « La République des Lettres », 2015, notamment l'article de Dumouchel intitulé « Sentiment, cœur, raison : l'évaluation esthétique selon Du Bos », p. 85-108.

²¹⁸ Dubos, *op. cit.*, [éd. 1719], II, p. 312.

²¹⁹ *Ibid.*, II, p. 306 [éd. 1719]; p. 425 [éd. Désirat].

en principes de connaissance. Il leur accorde une vertu intellectuelle et même, par la métaphore, une fonction judiciaire.

En 1719, l'année même de la parution des *Réflexions*, l'abbé Dubos est élu à l'Académie française, où il restera jusqu'à sa mort en 1742. Sans qu'on puisse présumer de la présence de Dubos à la séance concertante à l'Académie des Inscriptions du 12 novembre 1720, ou même à celle du 2 septembre 1721 pendant laquelle Burette présente une *Ode à Pindare* à la suite de sa lecture d'une *Addition à la dissertation sur la mélopée*, l'on sait toutefois qu'entre la première édition des *Réflexions* (1719) et la seconde (1733), Dubos s'appuie largement sur le travail de Burette pour développer ce qui s'appellera sous peu une « esthétique²²⁰ ».

Du reste, qu'il les ait entendues en personne ou par jugement interposé, Dubos a une parfaite connaissance de ces concerts : il cite explicitement « les Hymnes à Calliope, à Némésis et à Apollon, aussi bien que la strophe d'une des *Odes* de Pindare que M. Burette nous a données²²¹ ». Sans traiter le sujet, la thèse magistrale d'Alfred Lombard sur l'abbé²²² est catégorique à propos de l'influence qu'a eue Burette sur la révision que connaissent les *Réflexions*. Dans la première édition, la « digression de deux cents pages sur la danse et la musique antique » est développée dans « l'édition de 1733 » au point de devenir un « troisième volume » autonome, dans lequel, pour « tout ce qui concernait la musique proprement dite » Dubos recourt aux « excellents mémoires de Burette²²³. » Le mot « excellent » sous la plume de Lombard fait sans doute écho à l'estime qu'avait Dubos lui-même pour Burette, qui plus d'une fois s'y réfère à la faveur de périphrases dithyrambiques : « un savant homme qui joint à une connaissance profonde de cette science [musicale] une grande érudition », voire « le

²²⁰ Si nous suivons l'affirmation classique de Paul Hazard, le terme « esthétique » n'apparaît dans son acception actuelle qu'en 1735 sous la plume de Baumgarten. Voir *La Pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963, p. 353. Or, depuis le travail de Hazard, la critique en matière d'histoire de l'esthétique n'a pas été en reste, infléchissant la question des origines de cette notion. Voir Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974; les nombreux travaux de Jean Starobinski sur la question, et, plus récemment, ceux de Daniel Dumouchel.

²²¹ Dubos, *Réflexions*, III, p. 579 [éd. Désirat].

²²² Dauvois, « Introduction », dans *op. cit.*, p. 7 : la thèse de Lombard représente « l'unique somme véritable que Dubos aura suscitée ».

²²³ Lombard, *op. cit.*, p. 283-284.

savant homme²²⁴ ». Une réelle consonance de pensée régnait entre Burette et Dubos. Si ce dernier place « l'oreille à proximité du cœur » et non de « l'esprit », c'est notamment en vertu d'une lecture des Anciens, découverts à travers le prisme des travaux de Burette. Le son se rapporte chez les deux hommes « non plus à l'idée et au langage articulé, mais à celui, naturel, des passions ou des bruits de la nature²²⁵. » Témoin de l'importance que Dubos accordait au travail de Burette, la première édition des *Réflexions* suppose qu'on « ne saurait alléguer les symphonies des Anciens qui se sont perdues²²⁶ », mais la seconde gomme cette opinion et, justement, se consacre à l'étude extensive de la musique des Anciens, qui semblerait désormais moins « perdue » que Dubos ne l'avait initialement jugée.

L'œuvre de Burette constitue un apport décisif à la structure et aux thématiques des *Réflexions*, en ce qu'elle suscite un déplacement conceptuel majeur concernant l'étendue et le champ d'application de la musique. En tête de sa troisième partie publiée dans l'édition de 1733, Dubos justifie la présence de centaines de pages consacrées à la musique dans un livre dont le titre annonce des réflexions sur la *poésie* et la *peinture*, en définissant la *mousikê* antique comme une science intégrale de l'expressivité corporelle. Si à l'époque moderne, « la musique n'enseigne que deux choses, la composition de chants musicaux, ou des chants proprement dits et l'exécution de ses chants, soit avec la voix, soit sur les instruments », la « musique des Anciens était une science bien plus étendue que ne l'est notre musique²²⁷ ». Premièrement, elle embrasse tous les arts qui se déploient dans le temps. Ainsi, dans

l'Antiquité, l'art poétique était un des arts subordonnés à la musique et par conséquent c'était la musique qui enseignait la construction des vers de toute figure. L'art de la *saltation*, ou l'art du geste, était aussi l'un des arts musicaux. Ainsi ceux qui enseignaient les pas et les attitudes de notre danse ou de la danse proprement dite, laquelle faisait une partie de l'art du geste, étaient appelés musiciens²²⁸.

²²⁴ Jean-Baptiste Dubos, *op. cit.*, III, p. 557 et p. 579 [éd. Désirat]. Nos italiques.

²²⁵ Florence Malhomme, « Musique, poétique et rhétorique dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Dubos », dans Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel (dir.), *op. cit.*, p. 206.

²²⁶ Dubos, *op. cit.*, p. 643 [éd. 1719].

²²⁷ *Ibid.*, III, p. 543 [éd. Désirat].

²²⁸ *Ibid.*

Deuxièmement, elle fait du corps humain le *locus* de ces arts. Dubos poursuit en s'appuyant sur l'édition d'Aristide Quintilien, musicographe ayant vécu vers la fin du III^e/début du IV^e siècle²²⁹, édité et traduit pour la première fois à l'époque moderne par « Monsieur Meibomius²³⁰ » dans la compilation sur laquelle Burette fonde sa dissertation sur la mélopée. « Suivant cet Aristides, [donc,] la plupart des auteurs qui l'avaient précédé définissaient la musique : *un art qui enseigne à se servir de la voix, et à faire tous les mouvements du corps avec grâce*²³¹. »

Pour en revenir aux concerts de Burette, il est donc tout à fait légitime, compte tenu de la définition que donnait ce médecin-musicien de l'art des muses, qu'il ait cherché à reproduire en concert les fragments d'hymnes qu'il recompose. La musique telle que la présentent les textes qu'il étudie engage le corps, le souffle, les organes de l'ouïe, le mouvement rythmique des accents – non pas uniquement les rapports mathématiques de l'harmonie ou les successions modales liées aux nuances. À tout le moins, les abstractions cèdent le pas aux phénomènes incarnés. L'expérience musicale qu'il mène à l'Académie est à l'opposé d'un simple divertissement de courtisans, comme ce dîner sur le thème de la « Grèce antique » offert par la reine Christine de Suède où Meibom lui-même aurait supposément interprété quelques airs hellènes²³². Burette procède au contraire par reconstitution informée d'une structure efficiente dont il estimait avoir rassemblé et choisi les parties constituantes. Le professeur de chirurgie examine la musique grecque antique par l'observation d'un corpus reconstitué comme s'il était question d'une leçon d'anatomie en amphithéâtre.

L'on est alors en droit de se demander, s'il est question de juger de l'efficacité d'une œuvre musicale sur ses auditeurs, qu'est-ce qui – voire *qui* est-ce qui – se retrouve sur la table de dissection ? La question dépasse l'analyse et la discussion de l'œuvre elle-même. Bien entendu, les chants présentés par Burette sont examinés par ses collègues, formant un jury de pairs. De plus, au concert, lorsque l'instrumentiste joue, le *Nouveau Mercure* juge qu'il est « fort bon ». Toutefois, ce n'est ni le jeu de

²²⁹ Thomas J. Mathiesen, « Aristides Quintilianus », *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01244>>.

²³⁰ Dubos, *op. cit.*, p. 543 [éd. Désirat].

²³¹ *Ibid.* Nos italiques.

²³² Voir, *infra*, la longue note en début de cette section.

l'interprète ni le savant travail de musicographe qui constitue l'unique objet de l'attention du public. Les académiciens réunis, comme les « sages à l'opéra²³³ » de Fontenelle, cherchant à prendre la mesure des affirmations des Anciens sur le pouvoir de la musique – celles d'Aristide Quintilien et de tous ces auteurs exhumés par le travail de Meibom – prêtent oreille à ce qui se répercute *en* eux-mêmes. « Jusqu'à présent, suppose le journaliste du *Mercure*, on avoit été hors d'état de porter jugement certain sur [l'exécution] » de la musique ancienne : ainsi n'est-il pas question pour l'assistance d'être divertie, mais de tendre une oreille avertie afin de soupeser la valeur des affirmations sur les « effets merveilleux » de la musique des Anciens. Les académiciens écoutent et *s'écoutent*, faisant usage, en plein cœur de leur travail intellectuel, de ce que l'un de leurs confrères appelle depuis peu

ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes. C'est la portion de nous-même qui juge sur l'impression qu'elle ressent, et qui, pour me servir des termes de Platon, prononce sans consulter la règle et le compas. C'est enfin ce qu'on appelle communément le sentiment²³⁴.

Cette « portion de nous-même qui juge », une conscience non pas confuse mais clairvoyante qui est surajoutée aux cinq sens, est réveillée par le contexte inhabituel d'un concert musical fait d'hymnes restituées à partir de fragments, et dont la musicographie antique évoque les « effets merveilleux ». Les académiciens réunis sont ainsi sommés d'ausculter *simultanément* (1) les hymnes elles-mêmes – au regard des sources desquelles elles proviennent – et (2) leur action générale sur leurs propres passions – au regard des témoignages qui en vantent l'efficacité. Sondant à la fois le spectacle et le spectateur, ils nouent autour de la musique une activité critique nouvelle : une où l'on reconnaît l'œuvre non pas entièrement distincte de son auditoire, mais agissante, active, vivante. Or, encore fallait-il la disséquer pour mieux la comprendre.

²³³ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, p. 63.

²³⁴ Dubos, *op. cit.*, II, p. 426 [éd. Désirat]. Voir aussi : Dominique Désirat, « Le Sixième Sens de l'Abbé Dubos : à propos des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* », *La Licorne. Revue de langue et littérature françaises*, n. 23, 18 juillet 2005, en ligne. <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=280>>.

1. 2. 3 – Vers une anatomie sensible de la musique ancienne

D'après les repères retenus par les dictionnaires de biographie médicale, Burette accède en 1690 au doctorat, en 1692 à la direction de l'Hôpital de la Charité, en 1698, à la direction d'une chaire de « matière médicale ». En 1703 il est nommé « professeur de chirurgie latine²³⁵ », en 1705 il devient élève de l'Académie des Inscriptions, en 1710, « professeur de médecine au Collège royal²³⁶ », en 1711 associé de l'Académie, en 1718 pensionnaire de l'Académie et censeur royal. D'après Moréri, il aurait même laissé en 1703 un *Traité des opérations chirurgicales* (dont on a aujourd'hui perdu la trace) « si exact, si méthodique, que ses successeurs déterminèrent à le dicter à leur tour, & à le répéter encore mot à mot dans l'amphithéâtre anatomique des écoles²³⁷. » L'on comprend par la succession chronologique de ses fonctions que la carrière médicale et la carrière académique de Burette se sont largement chevauchées – contrairement à Dubos, par exemple, pour qui la carrière de diplomate prend abruptement fin à la publication des *Réflexions*. Pour Burette, l'influence qu'ont exercée l'étude et l'enseignement de l'anatomie sur son travail de musicographe de l'Antiquité est déterminante.

De fait, l'*Histoire de l'Académie* explicite cette influence, en notant que Burette était « dans la vûë d'allier l'estude de l'Antiquité avec l'attention qu'il doit à une profession aussi sérieuse que la Médecine²³⁸ ». Fréret, en composant l'éloge de Burette, donne une vue d'ensemble sur l'organisation de ses travaux. Étendue sur près de trois décennies, sa bibliographie sur les Anciens est soucieuse d'épouser une terminologie endogène à celle des traités dont elle s'occupe. Celui qui « vouloit tout voir, tout

²³⁵ Dans son éloge, Fréret suppose qu'il l'a été en 1701.

²³⁶ Charles-Louis-Fleury Pancoucke (éd.), « Burette », *Dictionnaire des sciences médicales. Biographie médicale*, t. III, Paris, Pancoucke, 1821, p. 84-86. Pancoucke ne cherche à parler de Burette qu'en « rapport à l'art qu'il professait », ainsi les éditeurs supposent qu'ils auraient « même pu l'omettre ici, en ne le jugeant que sur le point de vue médical, car il n'a guère écrit que sur la littérature ». Rapidement, ils citent quelques thèses qui « ont été soutenues sous sa présidence ». Comme ils l'expriment en une élégante formule : à peine « méritent-elles qu'on en arrache les titres à l'oubli. »

²³⁷ Louis Moréri (éd.), « Burette », *Nouveau Supplément au Grand Dictionnaire Historique*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1735, t. I, p. 37-38. Notons que le couple épithétique « exact et méthodique » est le même qu'utilise Fréret à l'égard de Burette.

²³⁸ Burette, « Sur la Gymnastique des Anciens », dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. I, 1717, p. 89.

discuter & tout approfondir par lui-même²³⁹ » traite ses objets de manière systématique, tout en essayant tant bien que mal de ne pas les défigurer par des anachronismes ou des conclusions hâtives. Ainsi, c'est en suivant le texte platonicien qu'il divise et choisit les sujets de ses treize dissertations sur la « Gymnastique des Anciens²⁴⁰ ». Pour convaincre son lecteur de l'importance de la gymnastique, Burette l'invite à partager son regard et sa fascination envers un certain « assemblage merveilleux » : pour être pleinement convaincu de la nécessité de cette étude, dit-il, « il ne faut qu'envisager avec attention la structure du Corps Humain²⁴¹ ».

Burette procède de la même manière pour ce qui est de la musique ancienne, vers laquelle les deux dissertations sur la danse servent de transition et de raccord. Fréret compte « quatorze Dissertations différentes, sans y comprendre une traduction littérale du traité de Plutarque sur la musique, & près de trois cens notes historiques, critiques & dogmatiques sur ce traité », travail qui formerait « un *in-4^o* de plus de cinq cens pages²⁴² ». Ses premières dissertations sur la symphonie, sur les merveilleux effets de la musique, sur le rythme et sur la mélopée calquent les dimensions relativement modestes des études sur la gymnastique : il s'agit de légers remaniements de textes faits pour être lus en une seule séance de l'Académie. C'est à partir du début de son travail sur la traduction française du *Dialogue sur la musique* attribué à Plutarque que le savant médecin plonge ses mains dans les entrailles de ce qui deviendra son chef-d'œuvre et en tire matière à l'inépuisables « découvertes ». Outre la traduction elle-même, les « notes » qui l'accompagnent ne sont pas de vulgaires appendices : « toutes ces notes sont travaillées avec soin, indique Fréret; plusieurs sont très-étendues, &

²³⁹ Nicolas Fréret, *op. cit.* [Éloge], p. 223.

²⁴⁰ Pierre-Jean Burette, *op. cit.* [Premier mémoire pour servir à l'histoire de la danse des Anciens], p. 93 : « Dans le dessein, que je me suis proposé, de faire quelques recherches, pour l'éclaircissement de la Gymnastique des Anciens, partagée (suivant Platon) en deux genres, l'*Orchestrique* & le *Palestique* [etc.] » Trois premiers mémoires abordent thématiquement « l'*orchestrique* » (soit la danse, la *cubistique*, ou l'art des culbutes, et la *sphéristique*, que Burette comprend comme une sorte de jeu de paume) et huit mémoires portent sur la « *palestrique* » (soit des exercices qui appartiennent à la palestre : lutte, pugilat, hoplomachie, pancrace, disque, course, saut, javelot, cerceau, etc.) Pour la liste des travaux de Burette sur la gymnastique, voir la *Bibliographie de Pierre-Jean Burette*, dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. II, 1743, p. 467 et sq. que nous reproduisons en annexe, enrichie des dates de lecture (lorsque disponible) et de leur localisation dans les *Mémoires de littérature*.

²⁴¹ Pierre-Jean Burette, *Premier mémoire pour servir à l'Histoire de la danse des Anciens*, p. 97.

²⁴² Nicolas Fréret, *op. cit.*, p. 224.

peuvent même passer pour de savantes dissertations²⁴³. » Ces notes – les *Remarques* (1736), la *Suite des remarques* (1740, 1743, 1751) et la *Dissertation servant d'épilogue* (1751) – forment à elles seule une immense somme d'observations singulières qui, à première vue, semblent entièrement décousues, comme les résidus épars d'un corps dépecé. Leur seule quantité dépasse tout le reste des écrits de Burette réunis. Ainsi, l'ancien professeur de chirurgie sent-il, vers la fin de sa carrière, le besoin de « terminer [s]es nombreuses remarques sur le dialogue de Plutarque » en les réduisant « en un système suivi & complet » comprenant « tous les préceptes fondamentaux de la Musique des Grecs », question de – et l'expression est heureuse – « former un *corps* de doctrine musicale bien régulier²⁴⁴. »

Après s'être exercé sur les écrits édités par Meibom, Burette, à la manière du *Novum Organum* de Bacon, tente de procéder à une « dissection et une très diligente anatomie du monde²⁴⁵ » de la musique grecque à même le texte de Plutarque. Point par point, Burette le commente et recompose une taxinomie en prétendant qu'il ne laisserait « aucun faux-fuyant²⁴⁶ ». Le tout début de l'*Épilogue* annonce donc en grande solennité une nouvelle classification qui exposera « aux yeux du public » et mettra « au plein jour » une doctrine dégagée de « préjugés » : les « six espèces de Musique en usage chez les Grecs [...] l'harmonique, la rythmique, la métrique, l'organique, la poétique & l'hypocritique²⁴⁷ », puis les « sept principaux chefs » de l'harmonie, « les sons, les intervalles, les genres, les systèmes, les modes, les nuances & la mélopée²⁴⁸ », etc. Pourtant, peu s'en faut que ce discours à vocation synthétique ne déborde, sitôt fini, du plan qu'il s'était imposé comme un lit de Procuste : dès l'année suivante, un

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Pierre-Jean Burette, *Dissertation servant d'Épilogue & de conclusion aux remarques sur le Traité de Plutarque touchant la Musique [...]*, dans *op. cit.* [*Histoire de l'Académie*], p. 61. Nos italiques.

²⁴⁵ Francis Bacon, *Novum Organum*, aphorisme CXXIV, cité dans Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2003, p. 233 : « *mundi dissectione atque anatomia diligentissima* ».

²⁴⁶ Pierre-Jean Burette, *Dissertation servant d'Épilogue [...]*, p. 62.

²⁴⁷ D'après l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Laborde (1780), la musique hypocritique ou « théâtrale » correspond à la *saltatio* chez les Romains, soit « l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvements que les hommes peuvent faire ». Laborde tire ce fragment sans le modifier de Charles Rollin qui, lui, traduisait le *Traité des lois* de Platon suivant... l'abbé Dubos. « Je ferai grand usage de ce qui est dit sur ces matières dans les *Réflexions critiques* de M. l'abbé Dubos » annonce très explicitement Rollin. Voir Charles Rollin, « Histoire ancienne des Grecs » [1730-1738], dans *Œuvres complètes de Rollin*, Paris, Chamerot et Lauwereyns, 1866, t. X, p. 138-193.

²⁴⁸ Pierre-Jean Burette, *Dissertation servant d'Épilogue [...]*, p. 62.

Supplément à l'Épilogue est lu en assemblée. Burette y avoue que, « pour ne laisser rien à souhaiter » à l'harmonie, il lui a fallu finalement aller emprunter « quelques secours » à la « rythmique », soit « l'une de ses compagnes, qui doit en être presque toujours inséparable²⁴⁹. » Cet ajout suppose donc a minima que des dissertations supplémentaires sur les quatre autres parties *inséparables* de la *mousikê*, soit « la métrique, l'organique, la poétique et l'hypocritique », auraient pu immédiatement suivre. Burette aurait donc sans doute continué à *anatomiser* ainsi la matière continue de la musique ancienne en la découpant organe par organe, si ce n'est que lorsque son premier « *Supplément à l'Épilogue* » – une autre heureuse formule – est publié en 1751, il est déjà enterré depuis près de quatre ans.

Dès sa première édition, le dictionnaire de l'Académie française atteste l'existence du verbe « anatomiser », dans le sens de « faire l'anatomie, *Anatomiser un corps*. » Or, il ajoute une note quant à son usage, à savoir que celui-ci « se dit plus au figuré qu'au propre. *Si vous anatomisez cette affaire, vous verrez qu'il a exactement anatomisé ce livre.* » À vrai dire, si le substantif « anatomie » au propre est apparenté à « l'art de disséquer », il désigne aussi « toute sorte de discussion & d'examen²⁵⁰ ». Le *Dictionnaire critique* de Féraud ajoute plus tard une distinction quant à l'usage figuré plus ou moins bienséant du terme, à savoir que l'abbé « Coyer plaît, quand il dit des femmes qu'elles *anatomisent l'âme*; mais *Mascarón* ne plaît pas, lorsque dans l'Or[aison] Fun[èbre] de la Reine d'Angleterre, il souhaite devenir l'interprète des sentimens de ce grand cœur... pour en *faire l'anatomie*²⁵¹. » Quant à lui, Burette procède à une anatomie de la musique grecque ancienne au même titre que Burton fait une *Anatomy of Melancholy* : en y portant un regard qui, tout en disséquant pièce par pièce son objet, ne perd pas de vue que ses fragments puissent, une fois recomposés et organisés, former à nouveau un « système suivi & complet ». En ce sens, l'œuvre de Burette anatomise son objet : elle « est porteuse d'un projet de fragmentation auquel ses instruments, sa démarche concrète, ne sont pas étrangers », puisque ceux-ci

²⁴⁹ Pierre-Jean Burette, *Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne musique comparée avec celle de la musique moderne*, dans *op. cit.* [Histoire], p. 107.

²⁵⁰ « Anatomie », *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 38.

²⁵¹ Jean-François Féraud, « Anatomie », *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy, 1787, t. I, p. A108a.

recourent aux usages de l'anatomie qui finiront « par défaire la compréhension du corps en termes unitaires²⁵². »

Bien entendu, l'élaboration de systèmes de représentation, chez un praticien comme Burette « chargé du soin des malades de plusieurs paroisses de Paris » pendant « trente-quatre ans²⁵³ », ne dérive pas de la poursuite d'un plaisir strictement intellectuel. Son œuvre est sous-tendue par un réel désir d'amélioration de la condition humaine, possible par l'application d'une connaissance exacte de cet « assemblage merveilleux » qu'est la « structure du Corps Humain²⁵⁴ ». Sa pratique d'érudition se doit de réfuter les « notions confuses » de savants ayant négligé d'entrer « dans aucun détail des faits » au sujet des « miracles prétendus de l'harmonie grecque²⁵⁵ ». La méthode de Burette marque ainsi une rupture par rapport à l'étude de la musique ancienne que font ses prédécesseurs comme les Bonnet-Bourdelot, mais aussi comme ces messieurs de « l'Académie des Sciences » qui, en 1702 et 1707²⁵⁶, ainsi que le signale parmi d'autres Dubos, « font mention de guerisons opérées par la vertu de la musique²⁵⁷ » en ne citant que de vagues témoignages *d'honnêtes hommes*. Ces « diverses observations » soulignent le fort intérêt des *sçavans* du début du siècle pour les effets thérapeutiques de la musique, mais ne participent pas encore d'une étude raisonnée : comme les Bonnet-Bourdelot, les messieurs de l'Académie des Sciences s'en tenaient à des on-dit glanés pour rédiger leurs brèves notices anecdotiques. Burette, lui, se consacre plus fidèlement à l'objet : il tente une reconstitution de son univers conceptuel, comme si les traités auxquels il avait accès formaient le corps de la musique antique. Dans la reconstitution instrumentale et chantée de la musique notée, il construit et met à la disposition de ses confrères un « tout » vibrant et presque vivant à examiner, à partir duquel formuler un discours. Burette fait l'exercice d'un

²⁵² Mandressi, *op. cit.*, p. 13.

²⁵³ Fréret, *Éloge de Burette*, p. 220.

²⁵⁴ Burette, *Premier mémoire pour servir à l'histoire de la danse des Anciens*, p. 97.

²⁵⁵ Burette, *Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la musique des Anciens*, p. 134.

²⁵⁶ Toujours sous la rubrique « Diverses observations de physique générale », dans *l'Histoire de l'Académie des Sciences*, 1702, p. 16-18 [sur la guérison musicale d'un « M. Geoffroy » piqué par une tarentule]; 1707, p. 7-8 [sur la guérison musicale de la fièvre d'un « Musicien illustre, grand Compositeur » aux airs des « cantates de M. Bernier »; l'anecdote sera souvent citée, même jusqu'au XIX^e siècle par Étienne Sainte-Marie] et 1708, p. 27-28 [sur la guérison musicale de la fièvre de « M. Mandajor, maire l'Alais en Languedoc »].

²⁵⁷ Jean-Baptiste Dubos, « De la musique proprement dite », *op. cit.*, p. 645.

regard qui « a cette paradoxale propriété d’*entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle*²⁵⁸. »

Dans l’introduction de son étude sur *Le Regard de l’anatomiste* (2003), Rafael Mandressi pose l’archétype de ce « regard » avec un épisode éloquent de l’histoire de la médecine occidentale : la « découverte²⁵⁹ » du clitoris par Realdo Colombo, élève de Vésale et important anatomiste du XVI^e siècle italien. Bien entendu, Colombo ne « découvre » pas le clitoris au sens d’une première observation, comme lorsque Maria Winkelmann-Kirch *découvre* la « comète de 1702²⁶⁰ » ou que Marie Curie *découvre* le radium. Entendue ainsi, l’annonce d’une découverte comme celle de Colombo au milieu du XVI^e siècle « semble aussi absurde que de proclamer la découverte de la langue, ou du pénis²⁶¹ ». Plutôt, Colombo observe, détache, nomme, puis recompose. Il était persuadé que l’observation et le toucher révéleraient « des vérités radicalement nouvelles sur le corps²⁶² », mais que ces « vérités », comme celle du « siège du plaisir féminin », sont « inscrites dans le corps depuis toujours » et ne dépendent que du « concours d’une science appropriée et [du] talent du chercheur » pour être révélées. Pour bien comprendre le « commerce qui s’établit entre ce regard et le corps », il faut partir « du principe que l’existence du clitoris ne doit rien au savoir qui le fait ressortir. Pourtant, elle en dépend²⁶³. » L’opération qu’effectue Colombo procède d’un « mode d’observer le monde, de ‘sentir’ son organisation, d’imaginer ses structures » et d’un regard qui débouche sur une « transformation de la *sensibilité*²⁶⁴ » vécue par rapport aux nouvelles formes rendues accessibles à l’esprit. La délimitation nouvelle d’un organe entièrement consacré au plaisir du corps féminin force une reconfiguration des postures jusqu’alors adoptées. Le plaisir – que l’on doive se méfier de sa force subversive ou en célébrer la légitimité naturelle – acquiert un fief, un titre dans le royaume de l’anatomie humaine.

²⁵⁸ Michel Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 154. Italiques de Foucault.

²⁵⁹ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁰ La comète aujourd’hui dite « C/1702 H1 ». Gary W. Kronk (dir.), *Cometography: A Catalogue of Comets. Vol. 1, Ancient-1799*, Cambridge University Press, 1999, p. 388.

²⁶¹ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 10.

²⁶² Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, p. 90, cité dans *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁴ Pierre Thuillier, « La revanche du dieu Chaos », cité dans *Ibid.*, p. 11-12. Italiques de Mandressi.

Dans la Rome ancienne, explique Mandressi, certains organes ou parties du corps n'avaient pas de nom. Le cervelet, par exemple, qui n'était pas dissocié du cerveau, ou le poignet, « censé faire partie de la main, et non pas regardé comme l'articulation reliant la main à l'avant-bras ». Leur nom est venu quand ils ont été isolés par le tracé d'une frontière différente, quand on a cru identifier chez eux de bonnes raisons pour en faire des unités autonomes. De même, le clitoris devient une province nouvelle, fruit du découpage que Colombo estima correspondre à la « vérité »²⁶⁵.

Thomas Laqueur n'hésite pas à établir un parallèle avec l'autre Colombo, « son compatriote Christophe », qui « découvre²⁶⁶ » l'Amérique : « les anatomistes débarquent sur le corps humain, mus par le dessein d'exposer au grand jour ses secrets » et pour ce faire, ils « redessinent sa carte, dressent une toponymie et fixent [...] une topographie nouvelle²⁶⁷ ».

Ajoutons que l'appât de mythiques richesses aiguillonne toutes ces recherches : lorsque Realdo cherchait selon son biographe à « conquérir l'amour de Mona Sofia, la plus célèbre prostituée de Venise²⁶⁸ », le « compatriote » Cristoforo a fameusement un goût sans limites pour le lucre et le gain personnel. Burette, quant à lui, en plus de sa sincère envie de « détruire les faux préjugés sur l'ancienne Musique », cherchait aussi à en connaître la « véritable constitution », afin d'accéder à l'eldorado des « effets qu'elle estoit capable de produire²⁶⁹ ». Par le processus de reconstitution d'hymnes anciens pour les livrer au jugement de l'oreille, par l'interprétation nouvelle du *Dialogue sur la musique*, Burette fait partie de ceux qui tentent de fixer « une topographie nouvelle » de l'art musical. Or, son Eurydice était plus charitable que celles des Colombo.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁶ Thomas Laqueur, « *Amor veneris, vel dulcedo appetetur* », cité dans *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁶⁹ Pierre-Jean Burette, *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne Musique*, dans *op. cit. [Histoire]*, p. 4.

1. 2. 4 – Le chant du cygne et ses étranges révolutions

Quelques mois avant le premier concert que donne Burette en 1720, Henri Morin, un académicien un peu obscur à la santé fragile²⁷⁰, donne à lire son dernier mémoire. Celui-ci sera publié en guise d'épilogue à la *Dissertation sur la mélopée* de Burette dans l'*Histoire* de l'Académie²⁷¹. Il cherche à élucider, dans un style comique par moments fort enlevé, une question en apparence légère qui en contient de beaucoup plus graves : *pourquoy les Cygnes qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'huy si mal*.

La question transpose dans le règne animal un problème qui, en filigrane, concerne tous les corps et leur rapport au temps. La distance conceptuelle qu'offrent les cygnes permet un peu plus de liberté dans le traitement de la question, à la manière de Swift qui, à peu près au même moment, utilise les Houyhnhnm et les Yahoo pour aborder de difficiles questions anthropologiques, c'est-à-dire relatives à « l'Histoire naturelle de l'Homme²⁷² », selon la formule à laquelle recourt Buffon quelques années plus tard. Le vocabulaire de Morin trahit la nature de ses préoccupations : « il s'agit présentement de chercher la raison de cette différence si manifeste entre les Cygnes anciens & les modernes²⁷³. » Spécifiquement, c'est la « dégénération²⁷⁴ » potentielle des corps des cygnes lors des deux millénaires qui séparent la Grèce antique de la France moderne qui est mise en examen. Le dégoût face à une transformation perçue comme décevante n'a rien de neuf : Plutarque, traduit par Burette, suppose lui-même dans son *Dialogue* que « les plus habiles » philosophes de son temps se sont déjà appliqués, dans le cas de « l'ancienne Musique » de son époque, à « montrer comment elle s'est corrompue²⁷⁵. » Comme l'a déjà posée en une formule saisissante une

²⁷⁰ Claude Gros de Boze, « M. Morin », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres depuis son établissement*, 1740, t. 3, p. 376, mentionne les « infirmités » de Morin.

²⁷¹ Le 23 février 1720. Inutile de souligner dans le corps du texte qu'il s'agit, justement, de son propre « chant du cygne ».

²⁷² Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, « Histoire naturelle de l'Homme », *Œuvres*, Paris, Garnier Frères (Flourens), t. II, p. 1.

²⁷³ Henri Morin, *Question naturelle & critique, sçavoir pourquoy les Cygnes qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'huy si mal*, dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 5, Paris, Imprimerie royale, 1729, p. 207.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 209.

²⁷⁵ Pseudo-Plutarque, *Dialogue sur la musique*, Pierre-Jean Burette (tr.), dans *op. cit.* [*Mémoires de littérature tirez des Registres*, t. X, 1736], p. 115.

spécialiste de la notion de corruption, la question de Morin est représentative du même doute qui habitait Plutarque : un doute qui révèle une « inquiétude grandissante à l'idée que les êtres et les choses portent en eux une force d'altération qui brouille leur identité et qui menace leur intégrité²⁷⁶. » En somme, l'évaluation du potentiel de corruptibilité du chant des cygnes ne voile que très légèrement un souci analogue pour ce qui est du chant – la musique, la voix, l'expression – des hommes à travers les âges.

Morin, qui cherche à « former un jugement qui tiendra lieu de décision dans la république des Lettres », souligne d'emblée une contradiction qui lui apparaît comme une évidence. D'une part, le fait que « les Cygnes aient eu, ou passé chez les anciens pour avoir un ramage des plus mélodieux », est, pour lui et pour l'assemblée à laquelle il s'adresse, « si connu, qu'il ne demande pas de preuve²⁷⁷. » D'autre part, le fait que « les Cygnes que nous avons vus à Versailles & sur la Seine » soient *ou* silencieux comme les « poissons²⁷⁸ » *ou* aussi discordants qu'un « grondeur mécontent » a, paraît-il, « encore moins besoin de preuves²⁷⁹. » Par contraste, suppose Morin, cette « variation ne seroit pas étonnante dans l'espèce du genre humain » : celle-ci « semble s'estre réservé, par un privilège spécial, le droit de dégénérer quand il luy plaist, sans estre obligé d'en alléguer d'autre raison, que celle que nos Médecins officieux ont trouvée dans les caprices de l'imagination²⁸⁰. »

La charge comique de l'académicien Morin contre le prétendu « droit » à la dégénérescence chez les humains – contrairement aux animaux qui, « conformément aux premières intentions du Créateur » suivant la « voye de la nature » et transmettent « beaucoup plus fidèlement à leurs descendants leurs images et leurs ressemblances²⁸¹ » – a ceci de singulier qu'elle déplace vers l'*imagination* une question qui se présente à prime abord comme relevant de l'histoire naturelle. La tension entre ce qui est reçu comme un « fait, faux ou vrai » et ce qui est établi comme un « fait notoire²⁸² » agit comme ressort de l'article. Les « faits » qu'examine Morin peuvent

²⁷⁶ Marie-Pierre Krück, *Discours de la corruption dans la Grèce classique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Kaïnon », 2016, p. 13.

²⁷⁷ Henri Morin, *op. cit.* p. 207-208.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 211.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 208.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 208. « Le parti le plus sage est de supposer le fait, faux ou vrai, comme un fait notoire. »

être soit *vrais*, attestés par des sources crédibles, mais aussi conformes au jugement de l'expérience reproduite en temps contemporains, soit *faux*, c'est-à-dire établis par des témoignages d'autorité, mais infirmés par la raison, ou contredits par des sources jugées plus crédibles. Vrais ou faux, s'ils jouissent d'un consensus au sein d'un groupe donné, les faits deviennent « notoires ». Or tout, pour l'académicien, se joue au niveau de la pensée. L'imagination, soit la « faculté de l'âme qui imagine », mais surtout, dans le contexte de la citation de Morin, une « créance », une « opinion » voire une « fantaisie erronée & bizarre²⁸³ », devient alors le siège privilégié de la perception d'une « dégénération » chez l'homme.

Les cygnes, eux, dénués d'imagination, entièrement soumis à la « voye de la nature », devraient donc être exempts de ce « privilège ». Ils n'ont pas « dégénéré » par « imitation²⁸⁴ » de la musique dégradée des hommes : on en trouve d'horriblement rauques à Versailles, près de la musique du Roi. Ils n'ont pas « dégénéré » en vertu de la « différence des climats²⁸⁵ » : Élien raconte que même les cygnes antiques Hyperboréens ont, lors de fêtes en l'honneur d'Apollon, pris place « dans le chœur [...] entre les Prestres et les Musiciens²⁸⁶ ». Ils n'ont pas non plus « dégénéré » parce que des historiens, des naturalistes ou simplement des copistes lui auraient attribué, par « erreur de nom », les propriétés d'autres « volatiles²⁸⁷ » plus gracieux. La conclusion à laquelle Morin aboutit est plus simple : les sérénades cycnéennes ne sortent pas de gorges emplumées, mais des têtes humaines.

D'après l'académicien, il n'y a jamais eu de chant du cygne. Ce phénomène ne serait qu'imagination de « tant & tant d'Auteurs graves, Naturalistes, Philosophes, Historiens » qui ont « osé débiter ce fait comme constant », alors que la « prétenduë voix des oiseaux en question, est une pure fiction, qui n'a de fondement que dans la fable, & aucun dans la nature²⁸⁸. » Par correspondance formelle entre les « gorges magnifiques de ces oiseaux » et certains de « nos instruments de Musique », par « la protection dont ils estoient si honorez par le Dieu de la Musique », par l'image héroïque

²⁸³ « Image/Imagination », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 588.

²⁸⁴ Henri Morin, *op. cit.*, p. 210.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 211.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 212.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 216.

des « aventures & les qualités dominantes de plusieurs personnages [nommés] *Cycnus*²⁸⁹ », le « fait » de leurs voix melliflues a persisté pendant des siècles. Ainsi, l'observation dite factuelle de ces oiseaux se trouve chez Morin entièrement soumise aux « idées confonduës dans des imaginations poétiques », qui auraient donc donné lieu « d'en composer des animaux chimériques, qui ne subsistent nulle part²⁹⁰. » Lorsque Morin se demande alors « par quelle étrange révolution n'entend-on plus sortir de leurs belles & magnifiques gorges, que des sons durs & cacophonés²⁹¹ ? », nous comprenons donc qu'il accuse une « étrange révolution » perceptuelle, une « étrange révolution » qui se nourrit d'un sentiment de décalage entre l'imprimé, l'imagination et l'observation; entre le texte, la pensée et le monde.

En cela, Morin dit en riant ce que Burette suggère avec sérieux quant aux effets merveilleux de la musique humaine, à savoir qu'au début de leur siècle, « quelques sçavans, tout dévoués au parti des Anciens, ont fait sonner fort haut ces miracles prétendus de l'harmonie grecque; & cela sur des notions confuses, propres à grossir les objets, & sans entrer dans aucun détail des faits dont il est question²⁹². » L'exemple du chant des cygnes, composé de toute pièce par des auteurs reconnus comme « graves », c'est-à-dire sérieux et dignes de foi, souligne que l'existence de « faits notoires » tient davantage de la construction culturelle que de l'observation empirique²⁹³. Burette préconise de se défaire du leurre de « l'imagination » et des auteurs « Poètes » qui sont « accoutumés à surfaire²⁹⁴ » : il faudrait s'attaquer à ce qu'il appelle les « faux-fuyants », ces zones d'ombres et ces impensés sans la clarification desquels l'on bascule dans le domaine de la superstition et de la crédulité. D'où son regard d'anatomiste sur la musique grecque : aucune des causes possibles ne devait lui échapper. Or, comme dans le cas de nombreuses traductions de textes grecs à son

²⁸⁹ *Ibid.* Italiques de Morin.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 210.

²⁹² Pierre-Jean Burette, *op. cit.* [*Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Musique des Anciens*], p. 134.

²⁹³ Le passage bien connu de l'*Histoire des oracles* (1687) de Fontenelle sur la dent d'or qui, dit-on, aurait poussé dans la bouche d'un jeune homme de Silésie résume bien ces écueils dans la formation du savoir.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 139.

époque – les fameuses *belles infidèles*²⁹⁵ – il reste *toujours*, pour tout *corpus* exhumé, de ces « faux-fuyants ». Même pis : plus le regard anatomiste en trouve et les identifie, plus il se forme de *nouveaux* « faux-fuyants », corollaires des premiers, dont on n’avait pas encore eu jusque-là idée. À chaque nouvel organe observé, des fibrilles inconnus; à chaque manuscrit d’un même texte, ses variantes; à chaque partition d’une même mélodie, des ornements jusqu’alors inouïs. Tout corps textuel ou animal porte sa singularité et existe dans son contexte unique, de sorte qu’une observation comparative de ses itérations successives ne peut que miner leur intégrité en relevant leurs infinies différences. Le *Dialogue* attribué à Plutarque remarque ainsi déjà que les musiciens qui, étudiant de trop près l’art musical, multiplient les complexités des instruments, de leurs systèmes ou de l’exécution des pièces causent une « variété de sons trop désunis » : « combien est absurde, [donc,] l’entreprise de ceux, qui dans la suite, en disséquant la Musique, pour ainsi parler, l’ont réduite en traits & en diminutions²⁹⁶. »

Le pari de Burette de *donner une idée plus nette & plus vraie* de la musique ancienne doit ainsi lutter non seulement contre les préjugés de ses collègues, mais aussi avec les difficultés mêmes que suppose l’observation à laquelle il se livre. En d’autres mots, il ne lui suffit pas de s’attaquer aux « notions confuses » : encore faut-il qu’il ne reconstruise pas lui-même, malgré toute la *bonne foy* du monde, d’autres *chants du cygne*. Il n’y échappe pas, ne serait-ce qu’avec l’attribution fautive du *Dialogue* à Plutarque. Face à l’incertitude du sens à donner à ses notes sur la musique ancienne – qui se multiplie en raison proportionnelle du temps qu’il passe à lire – et malgré une méthode autrement plus rigoureuse, Burette se replie quand même en fin de compte sur des opérations intellectuelles semblables à celles des Bonnet-Bourdelot. Les questions

²⁹⁵ Le 17 août 1720, l’année même du concert, Burette prononce d’ailleurs l’éloge d’Anne Dacier. L’éloge est publié à part chez Pierre Witte, sans date. Sans trop nous étendre sur ce point annexe, nous renvoyons tout de même aux études devenues classiques de Roger Zuber et de Georges Mounin sur les *Belles infidèles*. Zuber insiste sur le rôle fondateur d’une comparaison négative avec les écrits des Anciens dans la formation d’un goût classique. Mounin soutient que les traducteurs luttent contre les distances « stylistiques », « sémantiques », « morphologiques » et « phonétiques » entre leur langage et celle des textes qu’ils traduisent. Burette est aux prises avec des difficultés semblables dans sa reconstitution des hymnes grecs. Malgré l’impossibilité d’une restitution parfaite de l’original, Burette (comme Zuber et Mounin) défend par son travail la « nécessité de traduire », c’est-à-dire de penser l’écart qui nous sépare de « l’autre ».

²⁹⁶ Pseudo-Plutarque, *op. cit.*, p. 157. Il est intéressant de noter que Burette utilise le verbe « disséquer » là où d’autres traductions du *Dialogue* (celle d’Henri Weil et de Théodore Reinach, Paris, Leroux, 1900, §XVI, par exemple) utilisent l’expression « mettre la musique en miettes ».

les plus épineuses comme celle des morsures de tarentules le surprennent à contempler la possibilité de la véracité des thérapies musicales attestées, tout en regrettant son impuissance à trancher :

Qui sait si l'on ne pourroit pas trouver dans la musique, à peu près les mêmes secours pour la cure de certaines fièvres malignes ou pestilentielles, qui sont accompagnées d'accidens assez semblables à ceux que fait naître la morsûre de ces insectes venimeux²⁹⁷ ?

Même avec ses décennies d'expérience en tant que médecin et professeur d'anatomie, même après avoir soupesé « tout ce que l'Antiquité [lui] a fourni de passages plus remarquables touchant les guérisons procurées par le secours de la musique²⁹⁸ », Burette, conscient de la nature fragmentaire, subjective et « imaginaire » des « faits » dont il doit juger, adopte la voix sceptique d'un savant qui ne saurait dominer son objet. Parfois, il veut même croire à ses *chants du cygne*. Tantôt prompt à nier, tantôt envisageant avec optimisme les façons de « rendre croyable », il travaille armé de plus de preuves, mais aussi de plus de prudence que ses prédécesseurs. Par exemple, immédiatement après s'être demandé « si l'on ne pourroit pas trouver dans la musique » de nouveaux secours thérapeutiques fébrifuges, il tempère, négocie, cherchant, étonnamment, des moyens de *modifier le fait* :

Mais il faut avoir bien de la crédulité pour se persuader, que par le moyen de l'harmonie, l'on pût chasser la peste lorsqu'elle ravage un Royaume. C'est pourtant ce que l'antiquité nous raconte de Thalétas [*sic*], fameux poète lyrique, & contemporain de Solon; & c'est ce qu'on ne peut rendre croyable, qu'en *modifiant le fait* par diverses circonstances²⁹⁹.

La formule est déroutante : l'académicien scrupuleux, l'esprit *exact* & *methodique* mû *très-sincèrement* par la meilleure *foy*, l'anatomiste de la musique grecque qui va jusqu'à la reproduire empiriquement en concert pour le jugement des oreilles de ses pairs, cette même intelligence cherche à « rendre croyable » le mythe de Thalétas en « modifiant le fait ». Nous soutenons que la contradiction n'est qu'apparente. Bien entendu, il ne s'agit pas d'altérer le fait, quitte à le dénaturer voire à l'instrumentaliser. Il n'est nullement question de manipulation du genre de celle présente dans notre espace médiatique, désignée par un étrange oxymore s'étant

²⁹⁷ Pierre-Jean Burette, *op. cit.* [*Dissertation où l'on fait voir (...)*], p. 148.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 148. Nos italiques.

récemment normalisé, les *faits alternatifs*³⁰⁰. L'académicien, lui, est plutôt engagé dans une entreprise de traduction des récits antiques. La *modification du fait* dont il parle est une interprétation pour accorder le fait attesté avec le nouveau contexte épistémologique dans lequel il se trouve. Pour Burette, après des décennies d'étude des textes antiques, après des années d'examen des corps humains, après même l'observation de la musique des Anciens reconstituée en Académie, il est manifeste que le *merveilleux* des récits grecs ne parle plus la même langue que celle des esprits qui tâchent de l'entendre. Plutôt que de rejeter les « faits » en les prétendant « faux », Burette propose de les « rendre croyables », ou de les « modifier » : d'après sa traduction, les « hymnes » de Thaléas qui guérissent de la peste « ne laissoient pas d'agir sur les esprits, & d'y faire à peu près les mêmes impressions qu'elles y font aujourd'hui, c'est-à-dire; de rehausser le courage & de ranimer l'espérance³⁰¹ ».

Mutatis mutandis, la stabilité présumée de la nature et des impressions qu'elle est susceptible de faire ressentir aux corps humains fait que les *merveilleux effets* ne roulaient supposément que sur une erreur d'attribution. La peste au temps de Thaléas cesse donc simplement

parce qu'elle doit finir, comme se terminent toutes les maladies populaires, après avoir atteint leur période, [et] on en attribua l'extinction, non seulement aux actes de religion qui avoient appaisé la colere des Dieux, mais encore à la poésie & à la musique de Thaléas, qui avoient été le premier mobile de cette heureuse délivrance³⁰².

Les « miracles prétendus³⁰³ » sont alors traduits pour les initiés des « mystères de la saine physique » en termes qui les font appréhender comme des phénomènes « fort naturels³⁰⁴ ».

En conclusion, la question du chant du cygne, soulignant la part « d'imagination » derrière la modification voire la composition de « faits » d'histoire naturelle, illustre la manière dont, comme le suppose Dubos, c'est presque toujours le *sentiment* qui agit en dernière instance comme « juge compétent » de la vérité. Qu'il

³⁰⁰ L'expression est fameusement utilisée en janvier 2017 par la conseillère américaine Kellyanne Conway lors d'une conférence de presse à la Maison Blanche portant sur les données d'affluence de l'inauguration présidentielle.

³⁰¹ Pierre-Jean Burette, *op. cit.* [*Dissertation où l'on fait voir (...)*], p. 148.

³⁰² *Ibid.*, p. 148-149

³⁰³ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 147.

soit question d'historiens anciens qui « attribuent » à la musique de Thaléas la guérison de la peste des Lacédémoniens ou d'historiens modernes qui « attribuent » aux cygnes anciens une voix enchanteresse, la nature éminemment subjective et éphémère du « fait » musical confronte l'historiographie – naturelle ou musicale – à ses propres limites.

En particulier, les écrivains cherchant à comprendre les effets de la musique s'engagent dans des luttes discursives dont les plus décisives débouchent sur d'immenses chantiers conceptuels, échafaudés en renfort de leur *sentiment*. Par exemple, tout comme les « préjugés » de ses contemporains incitent Burette à des décennies de lectures minutieuses afin de donner une idée « plus nette » de la musique des Anciens, les nombreux différends de Jean-Philippe Rameau excitent sa verve et le poussent à faire valoir son sentiment sur le fondement « naturel » de l'harmonie par le biais « d'évidences » théoriques. Aussitôt promulguée, la véracité de ces « évidences » est à son tour discutée : par Buffon, entre autres, incapable d'entendre un *sol* ou un *mi* lorsqu'une corde d'*ut* est pincée, et qui suppose que la « résonance du corps sonore » telle que la théorise Rameau est un « phénomène » qui « n'est donc pas général ni réel », parce qu'il « n'existe que pour M. Rameau et pour quelques oreilles également musiciennes³⁰⁵. » Par Rousseau, bien entendu, qui s'en prend non seulement à l'harmonie de Rameau, mais également au sentiment de Burette quant à la possibilité de constituer un savoir sur la musique grecque ancienne. Pour le citoyen de Genève, si nous « sommes toujours dans l'étonnement sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie et de la musique parmi les Grecs », c'est surtout parce qu'il est impossible d'en éprouver de pareils pour la même musique. Tout ce que nous pouvons faire en « voyant [ces effets] si bien attestés est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos Savans », comme « Burette ayant traduit comme il put en notes de nôtre musique certains morceaux de musique grecque eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux l'Académie des Belles-Lettres, et les Académiciens eurent la patience de les

³⁰⁵ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « ADDITION À l'article du Sens de l'Ouïe, volume III, in-4.º page 341. », *Histoire naturelle, générale et particulière. Servant de suite à l'Histoire Naturelle de l'Homme*, SUPPLÉMENT, t. IV, Paris, Imprimerie royale, 1777, p. 443. Il s'agit d'une discussion sur l'utilité anthropologique de la théorie ramiste. Bien entendu, nous y reviendrons.

écouter.³⁰⁶ » Nous y reviendrons. Contentons-nous pour l’instant de citer cette remarque fort juste de Jacques Chouillet à l’égard de l’espoir que partage Burette et ses contemporains :

Le XVIII^e siècle s’avance jusque vers 1750 dans une sorte de confusion, où les métaphysiques d’origine cartésienne ou platonicienne forment un mélange avec le renouveau sensualiste, tandis que se précise l’espoir d’une « science des sensations » ou d’un « code de la beauté³⁰⁷ ».

Il n’en reste pas moins que la réflexion sur les effets de la musique occupe l’espace d’une lutte entre sentiments, d’une « étrange révolution », pour reprendre l’expression de Morin. Le « sentiment » qui prévaut a le privilège d’être cru, et le combat est mené à grand renfort tantôt d’érudition, tantôt de démonstrations mathématiques, tantôt de démonstrations physiologiques. Burette, tempéré, conclut après avoir « jug[é] sur [son] expérience propre » que les prodiges vantés de l’ancienne musique « n’avoient rien de si extraordinaire, & que la Musique la plus naturelle, la plus simple, & même la plus informe ne puisse opérer parmi nous³⁰⁸ ». Or, lors de cette « étrange révolution » fondée essentiellement sur la perception subjective, c’est rarement le sentiment le plus pondéré qui remporte les suffrages. À ne se fier qu’à l’expérience, Burette a beau avoir un esprit « exact & méthodique », son observation ne dépassera jamais l’aveuglement des « sages à l’opéra » de Fontenelle qui, jusqu’à ce que Descartes leur fasse voir que ce sont les poulies et les poids qui font monter et descendre Phaéton, s’imaginent toutes les causes possibles. Le *chant du cygne* est l’enfant des sens, spontanés, dépourvus de bases théoriques : encore en 1898, le biologiste américain Daniel Giraud Elliot, fondateur de l’*American Ornithologists’ Union*, assure sur parole qu’il aurait lui-même entendu, après avoir tiré et blessé un cygne en plein vol, l’oiseau faire une série de notes « plaintives et musicales » qui, par moments, « sonnaient comme les douces notes courantes d’une octave³⁰⁹. »

³⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l’origine des langues*, dans Bernard Gagnebin (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. V, p. 411-412.

³⁰⁷ Jacques Chouillet, *L’Esthétique des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 217.

³⁰⁸ Pierre-Jean Burette, *op. cit.* [*Dissertation, où l’on fait voir (...)*], p. 135.

³⁰⁹ Cité dans Paul Johnsgard, *Swans: Their Biology and Natural History*, University of Nebraska-Lincoln Libraries, 2016, p. 13. “D. G. Elliot reported in 1898 that once, after he had shot and wounded a swan in flight, it began a long glide while uttering a series of ‘plaintive and musical’ notes that ‘sounded at times like the soft running of the notes of an octave’ as it gradually drifted downward. Nowadays such unusual behavior would probably be interpreted as being an instinctive distress call but might have

provided an early factual basis for this commonly used expression [un chant du cygne, swan's song] in describing an individual's final effort."

1. 3 *Atys, Artaserse, l'atrabile et l'ataraxie dans les Lettres juives* de Boyer d'Argens

1. 3. 1 – Le musicien et le métaphysicien : qu'appelle-t-on penser ?

Alors qu'il s'apprête à embarquer pour l'Angleterre, le personnage d'Aaron Monceca raconte à son ami le rabbin Isaac Onis qu'il est accompagné de « deux hommes d'un caractère fort différent³¹⁰. » L'un est un philosophe, un « métaphysicien » constamment occupé « d'accorder les différents systèmes de Descartes, de Gassendi, de Locke et de Malebranche » et si tourmenté « qu'on dirait qu'il est attaqué de maladie aiguë³¹¹ ». L'autre est un « grand voyageur » de métier et encore plus grand partisan de musique italienne : il ne parle que « de concerts, de symphonies, de *virtuosi*, de sonates, de motets, de cantates³¹² ». Au premier abord, un lecteur pourrait croire à une confrontation entre sectaires, par exemple entre un partisan convaincu de la supériorité de la musique dite rationnelle des Français et son homologue soutenant que cet avantage va aux Italiens. Cela ne serait pas tout à fait juste : il est question de la séparation stricte de la métaphysique et de la musique; la supériorité musicale du goût italien sur le goût français fera plutôt l'objet de la « Lettre 197 ». Dans la lettre 131, celle qui nous occupe, tout comme le philosophe s'occupe autant de Descartes que de Locke, le musicien est tout autant charmé par l'*Atys* de Lully que par l'*Artaserse* de Leonardo Vinci, cherchant à dépasser les positions partisans. Le débat que Boyer d'Argens narre entre ces deux personnages est davantage éthique qu'il n'est esthétique : il s'agit de déterminer quelle pratique, de la musique ou de la philosophie, permet de mener une vie plus heureuse.

La conversation n'est pas lancée par la parole, mais par le chant. Le voyageur-musicien invite son interlocuteur à l'écouter, alors qu'il « fredonne » un « air en *E si*

³¹⁰ Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, « Lettre 131. Aaron Monceca à Isaac Onis », dans Jacques Marx (éd.), *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique, et critique, entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondants en divers endroits*, Paris, Honoré Champion, 2013, t. V, (vol. 2), p. 1047. Les références à l'édition de Jacques Marx seront désormais signalées par « *Lettres juives* ».

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

*mi*³¹³ » d'*Artaserse*. « [J]e vous prie de me dire votre sentiment sur cet air » s'enquiert le mélomane, tout en donnant le sien avant que le philosophe n'ait pu parler. Enthousiaste, il s'emporte : « rien » ne saurait « être mieux » que cet opéra du « grand homme ». En guise de réponse, le métaphysicien « donne au diable » l'air et son chanteur, mais sans engager plus loin la dispute. Le musicien n'en démord pas : « [a]vouez que tous vos philosophes jouent un petit rôle dans le monde, eu égard aux grands musiciens ». À cette affirmation, l'atrabilaire philosophe est piqué. À quoi la musique sert-elle, selon lui ? À rien, sinon à « divertir quelques femmelettes et quelques petits-maîtres », alors que la philosophie, la vraie, soi-disant, apprend aux hommes « à se conduire sagement », puisqu'elle sait mettre « un frein aux passions³¹⁴ ». Les positions des voyageurs dans ce dialogue « fort plaisant³¹⁵ » sont caricaturales, voire satiriques : en accusant son adversaire d'être une éternelle « cigale³¹⁶ », le philosophe en devient la fourmi.

Si le musicien est dès le début présenté avantageusement dans ce débat, lorsqu'il demande à son interlocuteur s'il est « fort content, et fort tranquille », le lecteur comprend que le propos du philosophe inamical n'a plus de chance de triompher.

Je vous vois sans cesse agité. Vous n'avez pas un seul moment de repos. Vous mangez sans savoir si vous mangez, et vous parlez souvent de même. Vous êtes si occupé de vos idées chimériques qu'à peine distinguez-vous quelquefois s'il est jour ou s'il est nuit. Du moins cela vous devient inutile. Car vous pensâtes hier vous jeter dans un bassin rempli d'eau : et si moi, musicien inutile, je ne vous eusse point retenu par le juste-au-corps, toute votre philosophie courait grand risque d'être noyée³¹⁷.

Boyer d'Argens mobilise ici le célèbre topos du philosophe qui « ignore ce qui est à ses pieds³¹⁸ », consacré dans le *Théétète* par la figure de Thalès de Millet – à ceci près que son philosophe ne bascule pas dans l'abîme. Tout au contraire : plutôt que de

³¹³ *Ibid.* Il s'agit de la gamme de mi. Voir l'article éponyme dans l'*Encyclopédie*, vol. V, p. 953, rédigé par Jean-Jacques Rousseau.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 1048.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 1051.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 1049.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 1048.

³¹⁸ Platon, *Théétète*, Michel Narcy (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1994, 173c-174b, p. 109. « SOCRATE. L'exemple de Thalès te le fera comprendre, Théodore. Il observait les astres et, comme il avait les yeux au ciel, il tomba dans un puits. Une servante de Thrace, fine et spirituelle, le railla, dit-on, en disant qu'il s'évertuait à savoir ce qui se passait dans le ciel, et qu'il ne prenait pas garde à ce qui était devant lui et à ses pieds. La même plaisanterie s'applique à tous ceux qui passent leur vie à philosopher. »

susciter le rire de la servante de Thrace, sa chute est empêchée par le musicien, personnage dont les sens ne sont pas suspendus, mais plutôt avivés par son art.

Ainsi, la moquerie stérile du vulgaire pour l'apparence comique du philosophe dans l'exemple socratique est réinventée dans les *Lettres juives*. Le prétendu adversaire de la philosophie entend porter secours à ceux qui, disant penser, s'opposent à tout ce qui paraît « inutile » à leur activité. Qui plus est, la musique joue un rôle salvateur qui n'est pas pour autant un congédiement de l'occupation – « penser » – dont se réclame le philosophe, mais un rappel de celle-ci au nom du bien commun, entendu dans le sens pragmatique d'une *philosophie du bon sens*. Le musicien fictif de Boyer d'Argens incarne un esprit raisonné et proprement épicurien, tout en s'érigeant en garde-fou contre les *courses folles* – tant au sens propre que figuré – d'une « imagination déréglée » :

Vous appelez penser, reprit le musicien, s'égarer dans de vastes idées, s'abandonner entièrement à des chimères et laisser courir son imagination déréglée. Quant à moi, j'appelle *penser* faire usage de ma raison, m'en servir pour me conduire et pour m'aider dans mes besoins. Je crois qu'il vaut beaucoup mieux ne point chercher à approfondir des choses au-dessus de notre portée, et savoir se procurer le nécessaire, vivre commodément et à son aise, manger, boire, dormir, rire, chanter, user enfin des jours que le Ciel nous donne, et ne point les consumer dans une inutile méditation³¹⁹.

Dans le « penser » de l'un, les sens sont égarés au point de ne plus savoir ce qui les entoure. Pour l'autre, si la musique « ravit les sens, c'est d'une façon douce qui les met dans un repos tranquille, sans les assoupir entièrement³²⁰. » Il s'opère dans cette *Lettre* un étonnant renversement du modèle pythagoricien : la pratique de la musique, science souvent obscure des proportions, voire de l'occulte lorsqu'il s'agit de l'harmonie des sphères, est ici ce qui mène à un état proche de l'ataraxie épicurienne. Ni abscons ni frivole, le « penser » du musicien est présenté comme parangon de la raison, au même titre que l'idéal développé dans la « Réflexion septième sur la vie heureuse », essai ajouté pour l'édition de 1769 de *La Philosophie du bon sens* initialement publiée en 1737. L'ajout tardif énonce au nom de son auteur ce qui, plus de trente ans plus tôt, était placé dans le discours du musicien-aventurier, à savoir que « l'action la plus sage

³¹⁹ *Lettres juives*, p. 1049-1050.

³²⁰ *Ibid.*, p. 1049.

et la plus importante de la vie » reste celle « qui nous met en état de savoir nous contenter de ce que nous avons reçu du ciel pour notre partage³²¹. »

Dans le discours d'Aaron Monceca, le bonheur du musicien est rendu tributaire des institutions qui savent le lui procurer. Lorsqu'il compare les effets de « l'opéra » à ceux de « l'université », le comique qui se dégage de la juxtaposition n'enlève rien à la crédibilité de la démonstration.

Examinez un homme qui sort de l'opéra. Vous le verrez pendant plus d'une demi-heure presque marcher en cadence. S'il est encore jeune, et qu'il ait le jarret souple, il fera quelques cabrioles, ensuite il répétera quelques airs qu'il aura retenus. Il abordera une femme d'une façon aussi galante qu'Atys aborde Sangaride. Tout rit, tout se ressent en lui du spectacle enchanteur dont il sort³²².

La musique est associée à la vigueur, à la jeunesse et à la vitalité du corps au « jarret souple ». L'aimable inventivité d'un mouvement débordant les attitudes attendues (les « quelques cabrioles ») ponctue l'apprentissage proprement dit et la mémorisation de « quelques airs » retenus. La galanterie d'un couple *naturel* comme celui d'Atys et de Sangaride – c'est-à-dire qui s'aime de manière désintéressée, au-delà des impératifs du mariage – complète le portrait. Sachant par ailleurs toute l'affection que le jeune Boyer d'Argens portait aux « filles de l'opéra³²³ », il y a raison de supposer que toute cette vivacité n'est pas attribuée à la musique seule. L'opéra, institution heureuse s'il en est une pour le musicien, est aux antipodes des établissements dits d'enseignement supérieur :

Voyez, au contraire, un homme qui vient d'un collège de quelque université. Il a l'œil hagard, l'air farouche, il marmotte entre ses dents quelque syllogisme ou quelque enthymème. En sortant de disputer, il se prépare à quelque nouvelle attaque, il arrange les arguments dont il veut accabler ses adversaires, il est toujours de mauvaise humeur : toute sa science et sa philosophie ne servent qu'à le tourmenter³²⁴.

³²¹ Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *La Philosophie du bon sens*, Guillaume Pigéart de Gurbert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 371.

³²² *Lettres juives*, p. 1049. Ce passage est à comparer avec la description qu'Aaron Monceca fait, à la lettre 194, de l'ami « débauché » du chevalier de Maisin qui « ruin[e] sa santé » en buvant tous les soirs et en allant à l'opéra. Ce dernier se rend certes au spectacle, mais, s'il « cabriole » (p. 1526) aussi, ce n'est pas à cause de ce qu'il voit sur scène : on le retrouve plutôt dans le « chauffoir » à minauder la « belle Gaussin ».

³²³ Voir Jacques Marx, « Présentation » des *Lettres juives*, p. 11 et sq.

³²⁴ *Lettres juives*, p. 1049.

Si l'acte de « penser » équivaut à se servir de sa raison pour « vivre commodément », l'université instituée en France telle que Boyer d'Argens la conçoit – c'est-à-dire issue de la scolastique et faisant une place disproportionnée à l'exercice de la *disputatio* – procède dès lors d'une contradiction. De plus, l'opposition entre l'universitaire rabâchant des notions de logique et le musicien est éclairante quant au statut changeant de la musique dans la première moitié du XVIII^e siècle : il est étonnant que cet art, autrefois partie intégrante du *quadrivium* savant, par la suite devenu la « *musica poetica* » de l'habile rhéteur aux XVI^e et XVII^e siècles³²⁵, soit maintenant une pratique à la portée de tous, sans intermédiaire.

Ainsi la philosophie telle que la pratique le métaphysicien, se disant « utile » à l'homme, n'améliore pourtant en rien son bonheur. Elle ne suscite aucun sentiment honnête ou vertueux. L'homme qui « sortant de disputer » ne cherche qu'à préparer la prochaine querelle en serait le navrant produit. Le musicien explicite l'enjeu en demandant :

quelle est la chose la plus utile à la société, ou celle qui tourmente les hommes, les transporte hors d'eux-mêmes et qui, sous l'espoir d'une sagesse imaginaire, les rend fous; ou celle qui les amuse agréablement, qui dissipe leur chagrin, et qui sert à les entretenir dans un état tranquille³²⁶ ?

Boyer d'Argens prête à la musique la capacité d'entretenir l'état qu'il associe au plus grand bonheur, soit celui de tranquillité d'esprit et de santé du corps. Cet état, il le traduit par l'idée, transposition de l'ataraxie décrite dans le corpus épicurien, de « volupté³²⁷ ». Il défend l'acception gassendienne du mot, contre les détracteurs qui en faisaient un synonyme d'« hédonisme » ou de « libertinage ». L'*utilité* de la musique est donc de cultiver et de propager cette volupté, d'amuser agréablement et de dissiper les chagrins. En cela, elle est opposée à cette « nouvelle pharmacie³²⁸ » d'ouvrages sévères proposée avec humour dans les *Lettres persanes* dans la lettre d'un médecin de province qu'Usbek recopie pour son ami Nathanaël Levi, « médecin juif ». Livres de

³²⁵ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, MF Éditions, coll. « Répercussions », 2010, p. 23.

³²⁶ *Lettres juives*, p. 1049

³²⁷ Voir *La Philosophie du bon sens*, p. 393, la section intitulée : « Il est une volupté qui s'accorde avec la vertu, et qui même lui donne un nouveau lustre ».

³²⁸ Montesquieu, *Lettres persanes*, Paul Vernière et Catherine Volpilhac-Augier (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 380-386.

philosophie aux effets purgatifs, oraisons funèbres à effet vomitifs et jésuites pompeux à s'insérer en clystère s'y succèdent pour former une pharmacopée livresque.

Les *Lettres juives* ont l'originalité de ne pas en faire l'apanage d'une seule nation ou d'une seule classe, mais plutôt de présenter la musique comme frappée du signe de l'universalité. En cela, les références musicales tant à Vinci qu'à Lully dans la 131^e lettre jouent un rôle illustratif crucial. L'enthousiasme suscité initialement par l'opéra italien avec l'air d'*Artaserse* au début de la conversation est plus loin tempéré (en ce qui concerne une opposition italienne-française) par une référence qui est tout sauf anodine à la galanterie dans l'*Atys* de Lully et de Quinault, tragédie en musique « plus propre que tou[te]s les autres à rendre le goût français³²⁹ ». Réel projet politique mené de près par Louis XIV³³⁰ afin, entre autres, de soustraire la France à l'emprise des Italiens sur les arts lyriques, cette œuvre jouée de sa création en janvier 1676 jusqu'à la Révolution est un des succès les plus durables du répertoire baroque³³¹. Qu'importe la naissance italienne de « Lulli » : le style nerveux, clair, limpide, rapide, dépourvu de tout élément comique³³² d'*Atys* se démarque nettement de celui des troupes italiennes. De plus, l'audience de cet opéra est d'une telle ampleur qu'elle déborde les limites de la haute société et donne lieu à de nombreuses adaptations et parodies dans des milieux plus populaires³³³. Quant à lui, l'*Artaserse* de Métastase, créé pour la première fois en 1730 avec la musique de Vinci, est un des livrets d'opéra les plus mis en musique de tout le XVIII^e siècle : plus d'une centaine de compositeurs

³²⁹ Lettre anonyme datée de février 1675 publiée par Jean Duron dans le livret de l'enregistrement d'*Atys* de 1987 par les *Arts florissants* pour Harmonia Mundi, p. 8. Duron suppose qu'elle est du secrétaire de Lully.

³³⁰ *Ibid.*, Lettre de janvier 1676. « Il est vrai qu'on ne le vit jamais si soucieux du travail des musiciens, et la Cour dit déjà d'*Atys*, qu'il sera l'opéra du Roi. »

³³¹ Stéphane Bassinet, « Introduction », *Atys*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1992, p. 23. « Le succès d'*Atys* fut d'autant moins contestable qu'il fut repris plus qu'aucune tragédie en musique et ce jusqu'à la chute de la monarchie. »

³³² *Ibid.* Pour illustrer les contraintes que les impératifs de clarté et de concision posent sur le texte, Bassinet soulève notamment, p. 13, que les cinq syllabes du mot « sacrificateur » forment le plus long mot d'*Atys*.

³³³ Voir Françoise Rubellin, *Atys burlesque : Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Cachan, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 2011.

à travers l'Europe en adaptent le texte, si bien que le poète italien déclare lui-même à Burney qu'il s'agissait du « plus fortunés de ses enfants³³⁴ ».

Qu'importe pour le narrateur juif que ce soit ou la partition, ou le livret, ou les deux qui sont repris, édités, transformés. Le discours rapporté du musicien n'en tient pas compte : la musique est plutôt lue (superficiellement, il est vrai) comme un espace analogue à celui d'un royaume régi par le compositeur. « Ce Vinci est un grand homme ! J'aimerais ma foi mieux avoir fait son opéra d'Artaxerxès que d'être roi de Corse³³⁵. » Le compositeur d'airs qui entretiennent le bonheur de ceux qui les entendent contribue davantage au bien commun que celui qui dirige un État. À témoin : Théodore 1^{er}, élu premier roi des Corses en avril 1736, et exemple vivant de « l'inquiétude », opposée dans la langue de Boyer d'Argens à la « volupté ». Aventurier Westphalien éduqué en France, Théodore de Neuhoff connaît un nombre invraisemblable de vicissitudes en appuyant les Corses dans leur révolte contre la République de Gênes. Il est l'image même de celui qui « court la mer et la terre, [...] expose sa vie à la guerre, [...] trahit sa patrie, quitte sa religion et son Dieu; et après tant de crimes énormes, il arrive souvent par juste punition, non seulement qu'il n'obtient pas ce qu'il désire, mais il perd ce qu'il possède³³⁶. » Le ci-devant roi des Corses est une fourmi qui aurait mieux fait d'être cigale – et d'autant plus que les « cigales » qui lui sont comparées, Lully et Vinci, sont dites jouer un plus grand rôle « dans le monde³³⁷ ». C'est donc le succès populaire, voire international des œuvres auxquelles Boyer d'Argens renvoie qui

³³⁴ Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, London, Robinson, 1796, vol. 1, p. 121. “*Artaserse* is the most fortunate of all my children. The rest have experienced various vicissitudes; but this, through the obstinacy of fate, has always been in the stirrups.” Burney explique en note que Métastase entend par *toujours dans l'étrier* que, par analogie hippique, ce drame n'a jamais été « *dismounted* ».

³³⁵ *Lettres juives*, p. 1048. « Artaxerxès » était la graphie adoptée pour l'opéra *Artaserse* de Vinci lors des présentations en Grande-Bretagne. Le parallèle entre la musique italienne et la Corse réapparaît sous la plume de Rousseau qui rédige un *Projet de constitution pour la Corse*. Comme le remarque Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1988, p. 166 : « Langue et musique italiennes offrent donc un terrain favorable à la solution du divorce entre la musique et les langues articulées, produit par des millénaires de décomposition. Elles sont au domaine de la musique ce que la Corse est au domaine politico-juridique : un territoire insulaire en vue duquel il est encore possible d'inventer un acte constituant et légitime. »

³³⁶ Boyer d'Argens, *Philosophie du bon sens*, p. 397. Ironiquement, Théodore 1^{er} de Corse devient en 1784 le personnage principal d'un opéra de Paisello, *Il re Teodoro in Venezia* après avoir été l'un des six rois de Venise dans le *Candide* de Voltaire.

³³⁷ *Lettres juives*, p. 1048.

intéresse : cette « chose » qu'est la musique, du moins la « bonne » musique, atteint dans des œuvres comme *Alys* et *Atraserse* une valeur universelle plus durable que celle d'entreprises politiques ou philosophiques dénoncées pour leur vanité.

1. 3. 2 – De l'importance de l'intelligibilité

Autre caractéristique propre aux deux œuvres musicales citées : leur relative simplicité. Centrale à la réussite et à la pérennité des deux est une démarche manifeste d'alléger, d'épurer, de rendre intelligible et accessible leur objet. On ne peut que penser que Boyer d'Argens, dont le style est constamment préoccupé par le souci « d'écrire d'une manière qui soit intelligible à tout le monde³³⁸ », y voit une inspiration pour son propre travail³³⁹. Le pari de Lully et de Quinault, pressés par l'exigence de « rapidité³⁴⁰ » que supposait la compression d'une tragédie classique lors de sa mise en musique, était notamment celui d'une rigoureuse simplification de l'objet lyrique. Plusieurs reproches dont leurs opéras ont été les cibles, formulées par le camp des « anciens » lors de la Querelle, parodiaient la simplicité excessive de l'expression de ces « modernes ». Charles Perrault réplique à ses adversaires en faisant valoir la difficile exigence qu'a la langue lyrique d'être intelligible : « Vous savez que la voix quelque nette qu'elle soit mange toujours une partie de ce qu'elle chante³⁴¹ ». Ainsi faut-il que, pour être entendue, la parole chantée soit réduite à sa plus simple expression, poussant le dénuement jusqu'à jouer de l'implicite, de sorte « qu'une partie du discours suffise seule pour le faire comprendre tout entier. » Il en ressort un texte plus facile à mémoriser, plus facile à produire sur scène, plus aisé à entendre et qui touche par le fait même plus directement son public. Perrault souligne à Boileau son injustice, à savoir qu'il blâme « M. Quinault par l'endroit où il mérite le plus d'être loué, qui est d'avoir su faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires et de pensées fort naturelles tant d'ouvrages si beaux et si agréables et tous si différents les uns des autres³⁴². » Entendons-nous : Quinault rend les pensées *fort naturelles* au sens le plus proprement classique, comme le ferait un jardinier français, c'est-à-dire non pas

³³⁸ Boyer d'Argens, « Préface » (1769), *Philosophie du bon sens*, p. 55.

³³⁹ Dans 24^e des *Lettres chinoises*, Sieou-Tcheou évoque d'ailleurs à son correspondant ses impressions de « l'opéra français », dont Lully, présenté par une « histoire plaisante », est fait à la fois le père et l'unique représentant mentionné, p. 330.

³⁴⁰ Bassinet, *op. cit.*, p. 8.

³⁴¹ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, t. III, p. 240.

³⁴² *Ibid.*

en les livrant telles qu'elles, mais en les émondant, en retranchant d'elles tout ce qui voile leur « vraie » nature.

Quant à Vinci, même des regards rétrospectifs – dont ceux de Burney et de Marmontel – lui attribuent le même mérite. L'Anglais en fait « le premier compositeur d'opéra » qui a « simplifié et poli la mélodie³⁴³ » pour ses productions scéniques, alors que le Français en fait le révélateur du « chant périodique », c'est-à-dire d'une mélodie qui, « dans un dessein pur, élégant & suivi, présente à l'oreille, comme la période à l'esprit, le développement d'une pensée complètement rendue³⁴⁴. » Or, pour parler de l'œuvre de Vinci, le sens du « naturel » et du « simple » n'est pas exactement le même. Lorsque Jean-Jacques Rousseau affirme dans sa *Lettres sur la musique française* (1753) que ce sont « les Italiens », dont Vinci, qui « ont rendu l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous leurs soins à la perfection de la mélodie³⁴⁵ », il entend non pas un travail de simplification phonétique sur la phrase, mais une mise en valeur de la mélodie, garante d'émotion « pure ». Pour le Genevois, si le principal intérêt de Lully dans le développement de la musique européenne est d'y avoir « joint un peu de cadence; Correlli, Buononcini, Vinci & Pergolese, sont les premiers qui aient fait de la Musique³⁴⁶. » En somme, pour leurs critiques, une œuvre clarifie l'articulation du texte chanté, l'autre de la mélodie entendue.

³⁴³ Charles Burney, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, vol. IV, London, Robinson, 1789, p. 547. “[P]oetry seems to have suffered as much as ever from the pedantry of musicians, who forgetting that the true characteristic of dramatic Music is clearness; and that sound being the vehicle of poetry and colouring of passion, the instant the business of the drama is forgotten, and the words are unintelligible, Music is so totally separated from poetry, that it becomes merely instrumental [...]. Vinci seems to have been the first opera composer who saw this absurdity, and, without degrading his art, rendered it the friend, though not the slave to poetry, by simplifying and polishing melody, and calling attention of the audience chiefly to the voice-part, by disentangling it from fugue, complication, and labored contrivance.”

³⁴⁴ Jean-François Marmontel, « Essai sur les révolutions de la musique en France », s. l., 1777, p. 16. « En deux mots, la mélodie sans expression est peu de chose; l'expression sans mélodie est quelque chose, mais n'est pas assez. L'expression & la mélodie, l'une & l'autre au plus haut degré, où elles puissent s'élever ensemble : voilà le problème de l'art. Il reste à voir qui nous donnera la solution de ce problème. / Les Italiens l'ont cherchée : ils ont commencé comme nous. Leur Musique du tems de Lulli étoit la même que la sienne. Ils travaillèrent à lui donner plus de force & d'expression. Mais le vrai moment de sa gloire fut celui où Vinci traça le premier le cercle du chant périodique, de ce chant qui, dans un dessin pur, élégant & suivi, présente à l'oreille, comme la période à l'esprit, le développement d'une pensée complètement rendue. Ce fut alors que le grand mystere de la mélodie fut révélé. »

³⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al. (éds.), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 309.

³⁴⁶ *Ibid.*, note.

Ainsi, en choisissant spécifiquement *Atys* et *Artaserse* – nonobstant les objets de pensée idéologiquement chargés qu’ils deviendront au cours du siècle, surtout lors de la querelle des Bouffons –, Boyer d’Argens désigne deux œuvres composées dans un souci manifeste d’allègement et de renouveau. Quelle que soit la finalité de l’art lyrique, qu’il s’agisse de *dire* ou de *faire sentir*, qu’on en dévoile le sens ou qu’on en affranchisse l’expression, la musique gagne à être entendue. Il s’agit d’ôter les entraves qui en empêchent l’expérience, puisque celle-ci comporte une richesse, une « volupté » indiscutable. Le propos enflammé du musicien-voyageur devient alors une sorte d’éthique de l’esthétique où la première caractéristique du grand art est d’être si simple, si pur et si clair qu’il soit « à la portée des esprits les plus ordinaires³⁴⁷. »

Cette intelligibilité vaudrait aussi pour les esprits des pays les plus divers. Comme l’indique leur sous-titre, les *Lettres juives* se veulent la correspondance d’un *Juif voyageur* avec ses correspondants en *divers endroits* : celle que nous lisons au sujet de la musique a de plus la particularité d’être rédigée alors que son auteur doit « s’embarquer incessamment³⁴⁸ » pour une traversée de la Manche. Davantage que la seule observation d’un lieu par un regard prétendu étranger – qu’il soit persan, péruvien ou chinois – et davantage qu’une chronique ou qu’une relation de voyage, le mouvement incessant des *Lettres juives*, en combinaison avec la double posture d’observateur extérieur (l’auteur est Français, les narrateurs sont Juifs de Constantinople, et les pays qu’ils visitent couvrent l’Europe, l’Asie mineure et l’Afrique du Nord), fait d’elles une radicale expression du cosmopolitisme naissant des Lumières. À l’image de la vie même de leur auteur, « prodigieux aventurier des lettres » et « perpétuel exilé³⁴⁹ », les narrateurs des *Lettres juives* portent un regard surplombant sur les objets qu’ils abordent. Ainsi, le type de bonheur que suscite la pratique de la musique pour le voyageur-musicien – qu’il *sorte de l’opéra* ou qu’il *fredonne* un air – est de portée d’autant plus générale que sa nationalité n’est pas spécifiée : il est « grand voyageur de métier » et revient d’Italie, sans en être originaire. Le silence des narrateurs – qui pourraient, par exemple, émettre des jugements comparatifs entre les musiques d’Europe et celle de leurs villes d’origine – ajoute à

³⁴⁷ Jean-Baptiste Boyer d’Argens, *Philosophie du bon sens*, p. 56.

³⁴⁸ *Lettres juives*, p. 1047.

³⁴⁹ Jacques Marx, « Présentation » des *Lettres juives*, p. 12.

l'impression de globalité qui se dégage du récit. Autrement dit, le potentiel « voluptueux » de « la » musique s'y déploie indifféremment pour toutes les nations. C'est un point de vue qui est à distinguer de celui que l'on rattacherait à une musique spécifique, par exemple la narration d'un pouvoir mystérieux offert à ceux qui retrouveraient les secrets des Anciens, ou encore du souvenir d'*accents* nationaux typiques comme ceux du *ranz des vaches* ou des cornemuses pour les soldats écossais. La musique pour Boyer d'Argens justifie son utilité par sa propension à susciter un bonheur tranquille, reproductible, partageable, et les références à deux des plus grands succès opératiques que l'Europe avait jusqu'alors connus sert comme élément de preuve à la possibilité de son application générale.

Peut-être serait-il plus juste, au lieu de dire que la musique *suscite* un bonheur, de supposer qu'elle *écarte* les douleurs. La *Philosophie du bon sens* traduit la synthèse de la philosophie épicurienne de Gassendi et demande : « *Si le corps [...] est exempt de toute douleur, quelle commodité peut-on lui procurer de plus ?* » D'après une métaphore classique, les arts, dont la musique, agiraient comme dissipateurs de troubles : « *De même la clarté d'un ciel serein ne peut être augmentée lorsqu'elle est à un certain point, de même aussi le bonheur d'un homme qui possède la santé et la tranquillité de l'esprit ne peut recevoir d'accroissement*³⁵⁰. » Le parallèle entre une définition de la santé issue de la médecine humorale hippocratique et l'idéal éminemment moderne de « circulation³⁵¹ » libre – qui dépasse le cadre médical et s'applique progressivement aux rapports économiques et culturels – informe cette conception matérialiste et négative du bonheur comme absence d'entraves au

³⁵⁰ Pierre Gassendi, *Philosoph. Epicur. Syntagma*, pt. 3, ch. IV, p. 206, cité par Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *Philosophie du bon sens*, p. 394. Italiques de Boyer d'Argens.

³⁵¹ Depuis les célèbres travaux de Harvey sur la circulation du sang, les dictionnaires comme les quatre premières éditions de celui de l'Académie française (1694, 1718, 1740, 1762) accumulent des acceptions de plus en plus favorables du terme. Or, depuis le XVII^e siècle, cette mutation sémantique se poursuit un domaine à la fois : nous n'en sommes pas encore à la célébration de l'idée de circulation qui se lira dans une philosophie comme celle de Rousseau, depuis la circulation qui maintient la vigueur de l'économie des États dans le *Discours sur l'inégalité*, aux vêtements trop serrés qui nuisent à la circulation dans *l'Émile*. Ainsi, s'il est certain que les *Lettres juives* parlent de la « circulation » de domestiques ou de monnaies en Europe comme de choses souhaitables, ce n'est pas le cas en ce qui concerne les secrets d'État. Dans la lettre 39 qui aborde la place des femmes dans les gouvernements, Boyer d'Argens établit une analogie entre un empire et un corps. Ainsi, Aaron Monceca suppose que c'est le « pouvoir des femmes » qui règle « la plupart des mouvements de l'empire ottoman » parce qu'elles auraient, « par une circulation infinie, fait transpirer jusqu'au bout de l'empire les mouvements et les passions dont [elles sont] agitée[s] », p. 421.

mouvement. Toute la « science » du philosophe – son jargon, la superfluité de son propos par rapport à ce qui se trouve non pas dans les « cieux », mais aux « pieds » des hommes – ne tendrait qu'à embrouiller le « ciel serein » de son existence. Préférant l'état de Leonardo Vinci à celui de roi ou de philosophe, l'interlocuteur mélomane formule une attaque qui pourrait paraître, du moins pour un lecteur du XXI^e siècle, d'une ironie frappante : « Dites-moi, je vous prie, de quels maux la science guérit-elle³⁵² ? » Il poursuit :

Jamais un homme, étudiant une question de métaphysique, a-t-il dissipé la migraine dont il était incommodé ? Je suis certain au contraire qu'il n'a fait que l'augmenter, et qu'il eût beaucoup mieux valu pour lui qu'il eût entendu jouer une ouverture d'Opéra, ou quelque morceau de symphonie, qui eussent agréablement occupé son esprit. Lorsqu'une personne est attaquée de vapeurs hystériques, qu'elle est sujette à la mélancolie, à quoi sert votre philosophie, qu'à la rendre entièrement folle et à exciter en elle de nouveaux mouvements de mélancolie ? Mais si elle entend le son de quelque instrument, aussitôt son humeur noire se calme, elle revient à elle-même, et la musique lui rend l'usage de sa raison. Que peut-on proposer de plus favorable à l'harmonie, que l'effet qu'elle produit en Italie lorsqu'un homme est mordu d'une tarentule ? Allez-lui faire des discours de philosophie, parlez-lui des systèmes de Gassendi et de Descartes, vous verrez si cela l'empêchera de crever. Mais jouez-lui un air de violon : aussitôt le malade saute, danse, cabriole, et la musique est le seul remède qui puisse lui rendre la santé et lui conserver la vie. Après avoir bien pirouetté, las et fatigué, il s'endort, et son réveil est suivi d'une parfaite guérison. Toute votre philosophie a-t-elle jamais rien produit de semblable ?

Bien entendu, la « science » à laquelle Boyer d'Argens fait allusion n'est pas celle à laquelle le mot se réfère aujourd'hui. Comme la suite du passage le fait comprendre, il entend premièrement par ce terme la « métaphysique », placée dans une opposition à la musique que la lettre n'a fait qu'approfondir. La circulation du souffle même des deux interlocuteurs marque ce contraste : si l'un « chante », « fredonne » et « rit », l'autre « marmotte entre ses dents³⁵³ ». Alors que, de la même manière qu'à l'ouverture de l'échange, la voix chantée du musicien rejaillit sur son entourage, celle du métaphysicien peine à traverser l'enclos de sa propre bouche, barrée par sa dentition. La voix empêchée du philosophe est le reflet de l'inintelligibilité des discours imprimés les plus opaques de sa « science ». Les sons produits n'ont donc de valeur que s'ils sont *entendus* dans tout ce que comprend l'équivoque du terme. Ainsi, « je puis assurer ces messieurs », écrit Boyer d'Argens au sujet des « savants » qui voilent leur science avec

³⁵² *Lettres juives*, p. 1050.

³⁵³ *Lettres juives*, p. 1049. Les voyelles ouvertes des verbes qui renvoient au musicien tout comme la suite rapprochée de consonnes du verbe « marmotter » accentuent stylistiquement l'écart entre les deux personnages.

un verbiage inutile, « que puisqu'ils ne se sont point souciés d'être entendus, personne ne se donnera la torture pour les entendre³⁵⁴. »

Deuxièmement, le mot « science » a pour Boyer d'Argens une application plus large que la seule science de son personnage métaphysicien. Les *Lettres juives* conçoivent aussi la médecine de leur temps comme une « science », et elle serait d'une complexité analogue à celle de la musique. Une lettre la présente comme régie par des principes naturels qui s'acquièrent par une « longue expérience » et l'étude de « quelques autres sciences », mais qui se réduisent pourtant « à ces remèdes connus de tout le genre humain³⁵⁵ ». S'il existe de grands musiciens et de grands médecins, tous peuvent chanter sans grande instruction ou médiation tout comme, écartant l'étude de l'anatomie, tous peuvent en « trois jours » tout au plus acquérir les « principaux secrets » de la médecine, « de tous les arts le plus incertain³⁵⁶ ». Paraphrasant dans la même lettre le parodique *clysterium donare* du *Malade imaginaire*, les personnages de Boyer d'Argens adoptent une attitude à tout le moins critique vis-à-vis de la médecine telle qu'elle se pratique dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les médecins seraient à peu près inutiles – voire nuisibles – en ce qui concerne les « maux internes », c'est-à-dire les souffrances « dont les sources sont cachées³⁵⁷ ». Dès qu'il s'agit de « fièvres », « dysenteries », « douleurs de tête » et autres souffrances dont les causes ne peuvent être observées, la plupart verraient la voie libre pour l'exercice d'un charlatanisme sans entraves. En revanche, pour « qu'un médecin de Montpellier ait un léger avantage sur un barbier de village », il lui faudra que « la main puisse elle-même se porter sur le mal », et que celui-ci puisse « se guérir par des remèdes appliqués immédiatement³⁵⁸ ». L'observation d'une causalité directe entérine la valeur des soins : la lettre entend « regarder la science des médecins comme les philosophes regardent la matière sur laquelle la seule matière peut agir³⁵⁹. »

À tout prendre, la musique chez Boyer d'Argens *est* une science, mais distincte de celle qu'incarne le métaphysicien. Rappelons-le : le musicien se revendique lui aussi

³⁵⁴ *Philosophie du bon sens*, p. 55.

³⁵⁵ « Lettre 86. Jacob Brito, à Aaron Monseca », *Lettres juives*, p. 720.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

de l'acte de « penser », de la raison même. L'antagonisme n'est finalement pas entre « la musique » et « la philosophie », mais entre *deux* « sciences », l'une se dispensant de résoudre le problème aussi fascinant que vain de la contingence du monde, l'autre s'y enfonçant avec toute la lourdeur du legs d'une tradition millénaire. La « science » du musicien, dont les effets sont immédiatement sensibles, est présentée comme un antidote à toute forme de spéculation superflue, et plus spécifiquement aux abstractions de la « métaphysique » qui alourdit les sciences en général. De plus, l'enchantement que la musique provoque, les *parfaites guérisons* qu'elle est susceptible d'opérer et le « penser » qu'elle régite sont placés sous le signe d'un art qui « rend l'usage de la raison ». Ni frivole ni savante, la science de l'aventurier est guidée par les évidences empiriques, s'arrêtant à tout ce qui n'est pas du ressort d'un art de « vivre commodément et à son aise ». Boyer d'Argens dépeint la possibilité d'une musique accessible et intelligible dont la pratique enjouée – par tous, depuis les amateurs comme son voyageur ou les musiciens professionnels, à l'opéra – est l'expression d'un « penser » sensible qui réfléchit à même le corps en se délestant du poids de l'érudition. Plus encore, la musique « produit » des résultats, contrairement aux arguties de la philosophie académique et de la médecine livresque : les migraines en sont dissipées, le jarret en est assoupli, la vie en est conservée. Elle est indéniablement « utile³⁶⁰ », exigence cardinale des Lumières. Le personnage que crée Boyer d'Argens est donc d'une singulière importance pour saisir les nouvelles modalités d'appréhension de la musique qui se dessinent vers la moitié du siècle. Ni ménestrel ignorant ni théoricien érudit, ce type inédit de « penseur » est principalement concerné par ce qui relève de la science naturelle, dans la mesure où sa matière va dans le sens du bonheur des hommes.

³⁶⁰ « Mon unique but a été de me rendre *utile* », professe D'Alembert dans le discours préliminaire de sa deuxième édition des *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, [...] Nouvelle édition*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1766, p. xxxvi.

1. 3. 3 – De Boyer d’Argens à D’Alembert

En ce sens, à cela près qu’il fait peu mention de mathématiques, le musicien idéal de Boyer d’Argens annonce celui qu’esquisse D’Alembert dans son discours préliminaire aux *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Il est celui qui possède un art si simple, si clair qu’il soit fait uniquement d’opérations « qu’un enfant ne puisse faire avec la plus légère attention³⁶¹. » Toutefois, les mathématiques de D’Alembert ne cherchent pas à appesantir son exposé : elles ne servent qu’à « rendre sensibles à tout le monde³⁶² » la musique et non à la compliquer. Évitant d’être de ces « géomètres [...] se croyant musiciens » ou « musiciens [...] se croyant géomètres », ces fastidieux tâcherons qui « entassent dans leurs écrits chiffres sur chiffres, imaginant peut-être que cet appareil est nécessaire à l’art », D’Alembert n’utilise « toute son arithmétique » que là où il est strictement nécessaire, afin de « faciliter l’intelligence de certains points de la théorie³⁶³ ». Protestant contre un « abus ridicule de la géométrie dans la musique », il suppose qu’au-delà de l’usage légitime de la raison, seuls le « secours d’un bon maître, [...] de l’oreille et du goût³⁶⁴ » peuvent parfaire l’artiste.

Pour D’Alembert, trois usages de la raison sont possibles : deux sont légitimes, le « mathématique » et « l’expérimental ». Le troisième – l’on s’en doute bien – ne l’est pas : le « métaphysique³⁶⁵ ». L’usage *mathématique* obéit principalement au critère cartésien de la méthode : une proposition ne peut succéder à une autre que si la première permet de la fonder en toute certitude. Cet usage démonstratif mène à des « vérités d’évidence » qui n’ont souvent que très peu à voir avec les réalités contingentes qu’elles sont supposées expliquer. L’exemple classique d’une telle dérive est celui des tourbillons cartésiens « devenus aujourd’hui presque ridicules », mais néanmoins

³⁶¹ Jean Le Rond D’Alembert, « Discours préliminaire », *op. cit.* [*Éléments de musique*], p. xviii-xix.

³⁶² *Ibid.*, p. xxix.

³⁶³ *Ibid.*, p. xxix-xxx.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Voir le travail de Michel Paty sur l’épistémologie de D’Alembert, notamment son *D’Alembert ou la raison physico-mathématique au siècle des Lumières*, Paris, Belles-Lettres, coll. « Figures du savoir », 1998, d’où nous tirons cette tripartition fondatrice pour la pensée du mathématicien.

fondés sur une « des plus belles et des plus ingénieuses hypothèses que la Philosophie n'ait jamais imaginées³⁶⁶ ».

Confrontés à l'obstination des réalités empiriques, les raisonnements purement déductifs se doivent d'être tempérés par un usage *expérimental* de la raison. Autant que l'évidence fonde la raison mathématique, c'est l'exactitude de la correspondance entre le détail des phénomènes et la théorie, puis le degré de vérification qu'elle permet qui fonde la valeur d'une connaissance issue de ce second usage de la raison. À titre d'exemple, la gravitation newtonienne mérite qu'on la préfère à la théorie des tourbillons cartésiens uniquement parce qu'elle correspond davantage au monde sensible que sa rivale; elle en prédit, elle en décrit les événements avec davantage de fidélité. Mais elle n'est pas moins faillible : elle n'a qu'un critère différent de vérité. Il faut constamment en appliquer les formules générales aux cas particuliers et « un seul article où l'observation démentirait le calcul, feroit écrouler l'édifice, & reléguerait la théorie Newtonienne dans la classe de tant d'autres, que l'imagination a enfantées, & que l'analyse a détruites³⁶⁷. » Face à l'ambiguïté fondamentale de l'étude de la *musique* – à savoir si elle doit être étudiée en tant que science démonstrative ou conjecturale –, D'Alembert se range dans le second camp, en réaction à Rameau qui lui s'obstine à partir de 1750 à occuper le premier. « Il ne faut point chercher ici cette évidence frappante, qui est le propre des seuls ouvrages de géométrie, et qui se rencontre si rarement dans ceux où la physique se mêle. [...] On ne doit point s'attendre en cette matière [la musique] à ce qu'on appelle *démonstration*³⁶⁸ ». Les mathématiques aident à clarifier les usages musicaux, mais pas à expliquer leur fondement, ni le *pourquoi* du fondement. Mais, déplore D'Alembert, comme l'esprit humain est friand de raisons *finies*, « il entrera toujours dans la théorie des phénomènes musicaux une sorte de métaphysique, que ces phénomènes supposent implicitement, et qui y porte son obscurité naturelle³⁶⁹. »

³⁶⁶ Jean Le Rond D'Alembert, « Discours préliminaire des éditeurs », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, t. I, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751, p. xxvi.

³⁶⁷ Jean Le Rond D'Alembert, « Essai sur les éléments de philosophie », *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie. Nouvelle édition Revue, corrigée & augmentée considérablement par l'Auteur*, t. IV, Amsterdam, Zacharie Chatelain & fils, 1759, p. 231.

³⁶⁸ Jean Le Rond D'Alembert, *Éléments de musique*, p. xiii. Italiques de D'Alembert.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. xiv.

La plainte du mathématicien nous mène au troisième usage de la raison. Cet usage, *métaphysique*, peut prendre deux voies. La première est celle du métaphysicien de Boyer d'Argens, qui en fait une profession : c'est celle de la tradition, celle qui exige l'exégèse des milliers de textes de la philosophie occidentale qui s'y rapportent et qui, tous, ne peuvent apporter de réponse satisfaisante à la question des causes premières parce que, spéculatives, leurs thèses sont aussi impossibles à admettre qu'à réfuter. La seconde est celle, plus périlleuse, qui consiste à vouloir rabattre de manière procustéenne une réalité expérimentale sur un modèle géométrique. La « folie de Pythagore » en est un exemple fameux tiré de l'Antiquité : ayant trouvé des rapports mathématiques harmonieux entre les sons d'une gamme sur son monocorde, le savant athénien aurait ensuite été convaincu qu'ils pouvaient expliquer l'harmonie des sphères.

Si D'Alembert met son lectorat en garde contre les dérives possibles d'une « métaphysique de l'ouïe³⁷⁰ » qui spéculerait sur des questions aussi insolubles que celles des sources du plaisir auditif, l'auteur même dont D'Alembert cherche à éclaircir la théorie musicale ne s'empêchera pas, vers la fin de sa vie, de tomber dans ce panneau – ou dans ce puits, comme un nouveau Thalès. Jean-Philippe Rameau, en ce sens, mérite le titre du Pythagore du XVIII^e siècle français : à différents moments de sa vie intellectuelle, il est en alternance les deux personnages de Boyer d'Argens. Rameau préface sa *Démonstration* avec un credo qui aurait pu être celui du musicien-voyageur :

Si les gens de lettres trouvent des secours dans les Livres & dans les conversations, je n'y ai trouvé, moi, que des obstacles. Qu'on examine tous les systèmes anciens & modernes, & les calculs innombrables que en découlent, qu'on les compare à la simplicité à laquelle je les ai réduits, tant la vérité est simple, & l'on verra combien ces systèmes devoient m'égarer plutôt que me conduire³⁷¹.

Pourtant, un grand admirateur de Rameau dira quelques années plus tard qu'il « serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent et mît à la portée de tout le monde³⁷² » cette même *Démonstration*. Enfin, à presque tous les égards, on doit à son système harmonique la « découverte » de la musique – à entendre comme la

³⁷⁰ *Ibid.*, p. xxv.

³⁷¹ Jean-Philippe Rameau, « Préface », *Démonstration du principe de l'harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique & pratique*, Paris, Durand, 1750, p. xix.

³⁷² Denis Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, dans *Œuvres complètes (DPV)*, Paris, Hermann, 1975-, t. XI, p. 265.

« découverte » de Colombo au chapitre précédent. En se faisant le conquérant du principe fondateur de l'harmonie, il ouvre la voie par moments hasardeuse de l'étude de la musique comme objet de pensée positif.

1. 4 Sonate, que me fais-tu ? Rameau lu par les sciences naturelles

1. 4. 1 – Former les oreilles petit à petit

L'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau insiste sur le fait que l'harmonie a pour principe la basse fondamentale. Il soutient également que cette basse fondamentale est quelque chose qui s'entend, qui se ressent quand un corps sonore vibre. Toutefois, il ne considère pas ce sentiment comme une justification suffisante pour son principe. En conséquence, il n'explique pas toujours avec la plus grande précision en quoi ce sentiment peut consister, préférant souligner à répétition l'élégance de ses modèles physico-mathématiques, modèles auxquels se réduirait la connaissance du musical, sans sacrifier l'idée d'une influence passionnelle de la musique. La musique est bel et bien agissante, mais elle ne tire ainsi pas sa force de phénomènes qui seraient hors de la portée de la raison : elle « embrasse, comme les autres parties des Mathématiques, la connoissance des rapports, mais elle peut encore se vanter, aussi bien que l'Eloquence & la Poésie, d'exciter & de calmer à son gré les passions³⁷³. » La théorie ramiste se rapporte donc à une idée composée : d'une part, la « Musique est une Science Phisico-mathématique, le Son en est l'objet Phisique, & les rapports trouvés entre différens Sons en sont l'objet Mathématique » – ce statut est repris presque tel quel de l'incipit du *Compendium Musicae* de Descartes (qui l'emprunte à son tour des *Institutioni harmoniche* de Zarlino et à une longue tradition remontant au moins jusqu'à Pythagore). D'autre part, toutefois, « sa fin est de plaire, & d'exciter en nous diverses passions³⁷⁴. »

Par ailleurs, le caractère principalement matériel des phénomènes passionnels n'a à première vue rien de gênant pour le théoricien musical systématique. Bien au contraire, à plus d'un moment de son œuvre, Rameau analyse avec soin les effets sur l'esprit dus aux différentes combinaisons sonores, persuadé qu'il existe une analogie régulière entre la résonance physique, quantifiable, et les éléments émotifs,

³⁷³ Jean-Philippe Rameau, « À messieurs de l'Académie royale des Sciences », *Génération harmonique, ou Traité de musique theorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, p. ii.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 30. Il est à noter que l'œuvre de Zarlino est par ailleurs la seule référence qui se trouve dans le *Compendium* de Descartes. Voir Frédéric de Buzon, « Le premier ouvrage de Descartes » dans *Abrégé de musique. Compendium musicae*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1987.

qualifiables, qu'elle suscite. Les changements de tonalité sortent l'âme de sa « tranquillité³⁷⁵ », tout comme le genre chromatique « tient du tendre & plus encore du triste », puis que l'enharmonique « dérouté l'oreille [et] porte l'excès dans toutes les passions³⁷⁶ ». Les *Observations sur notre instinct pour la musique* – dont la préface « se distingue des autres écrits de Rameau par une substance esthétique inédite sous la plume du musicien³⁷⁷ » – parlent de comment la tierce majeure, le mode majeur en général, le dièse, prennent leur « source » dans la « joie », alors que la tierce mineure, le mode mineur, le bémol sont issus des « regrets » et des « pleurs³⁷⁸ ». Cette excitation passionnelle est toute mécanique : un tympan retransmet au nerf auditif les vibrations des corps sonores. La « machine » musicale peut même être améliorée : comme les yeux ou les mains, à force de raisonner sur ce qu'ils voient ou qu'ils touchent, développent leur sensibilité, la musique atteint l'oreille et « fournit à la raison de quoi s'exercer³⁷⁹ ». Dès lors qu'il conçoit clairement que les phénomènes sonores agissent sur l'homme comme s'il était une machine, le musicien dijonnais cherche à s'en faire l'ingénieur. Celui « qui étudi[a] la nature avant que de la peindre, et qui par sa science » sût maîtriser les choix de ses coloris, fait « sentir le rapport avec les expressions nécessaires³⁸⁰ ». La musique ainsi conçue saura rejoindre les arts dont le perfectionnement est possible, entraînant un effet bénéfique sur le bonheur de l'humanité. À la blague, un biographe du siècle de Louis XV, par ailleurs admirateur de Rameau, lance même ce mot d'esprit :

je connois des gens à qui un Opéra de M. Rameau, a valû les conseils des *Molins* & des *Vernages* [médecins célèbres], ils étoient fort malades en entrant, ils en sortoient guéris. Je ne parle que de ceux qui ont les organes sensibles³⁸¹.

³⁷⁵ Jean-Philippe Rameau, *Lettre à l'abbé François Arnaud, 19 août 1757*, dans Erwin Jacobi, *Rameau. Complete Theoretical Writings*, t. VI, American Institute of Musicology, 1967-1972, p. 336.

³⁷⁶ Rameau, *Démonstration du principe d'harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique & pratique*, Paris, Durand/Pissot, 1750, p. 99.

³⁷⁷ Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, Paris, Fayard, 2014, p. 953.

³⁷⁸ Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe, Où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art*, Paris, Prault/Lambert/Duchesne, 1754, p. 167.

³⁷⁹ Rameau, *Génération harmonique*, p. ii.

³⁸⁰ Rameau, « Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, [...] Paris, 25 octobre 1727 », *Mercur de France*, mars 1765, p. 37.

³⁸¹ Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Siècle littéraire de Louis XV. Ou lettres sur les hommes célèbres*, Paris, Duchesne, 1754, t. 1, p. 25, cité avec orthographe modernisée dans Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, p. 9. Italiques de d'Aquin de Château-Lyon. Michel-Louis Vernage (1697-1776) et Jacques Molin (1666-1755) sont deux célèbres médecins : le premier a été Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris (Pierre Maloet, *Éloge historique de M. Vernage*, Paris, Didot, 1776); le second a

Il ne faut toutefois pas prêter à Rameau une conscience d'hygiéniste social : la composition, mais surtout la réflexion théorique sur celle-ci, restent l'unique cheval de bataille de la vie intellectuelle de l'homme, cette « partie de [s]on art, dans laquelle [il a] toujours le plus ambitionné de réussir³⁸². »

Tenace, le système de celui qui fut tour à tour nommé le « Descartes de la musique³⁸³ » et le « Newton de la musique³⁸⁴ » exerce encore de nos jours une immense influence sur l'enseignement de la musique. À l'instar de ce que les *Principia* (1644) de Descartes font pour la philosophie et que les *Principia* (1687-1726) de Newton font pour les sciences physiques, les principes de Rameau poursuivent le rêve d'une structure théorique commune qui permettrait de penser les phénomènes physiques indépendamment des pièges tendus par les sens. Pour ces fondateurs du mécanisme moderne, les vérités de la nature ne s'offrent pas toutes nues aux sens de ceux qui daignent les observer – même avec l'application d'un Burette. La nouvelle philosophie stipule que l'examen du monde ne peut mener à l'énonciation de vérités que lorsqu'il est appuyé par des démonstrations apodictiques. Longtemps, la musique a échappé aux entreprises de mathématisation systématique. Pas aux mathématiques en général, bien

été Médecin du Roy, avec une longue liste de succès auprès de la famille royale (Jean Baptiste Louis Chomel, *Éloge historique de M. Molin, médecin consultant du Roi*, Paris, s.n., 1761).

³⁸² Jean-Philippe Rameau, *Démonstration*, p. 122.

³⁸³ Jean Le Rond D'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie* (1759), Richard Nahum Schwab (éd.), New York, Georg Olms, 2003, p. 437. Le *Discours préliminaire*, t. I, p. xxxiii et les *Éléments de musique suivant les principes de M. Rameau* poursuivent ce parallèle.

³⁸⁴ Jules Michelet, *Histoire de France XVI – Louis XV*, Paul Viallaneix et Paule Petitier (éd.), Paris, Éditions des Équateurs, 2009, p. 100. « Contre le vieux Lulli, qui rappelle trop Louis XIV, surgit l'austère Rameau, qu'on appela Newton de la musique. » La comparaison entre Rameau et Newton est un lieu commun : un article rédigé à l'occasion de la mort du compositeur (*Mercur de France*, oct. 1764, p. 195, emploie l'expression « le Newton de la musique » pour le désigner, et presque toutes les sources biographiques postérieures sur Rameau la répètent. À titre d'exemple, la *Biographie universelle, ancienne et moderne* de Michaud, vol. 37, p. 32 à l'entrée du nom du compositeur remarque que l'on « reconnut que Rameau avait trouvé les vraies lois de l'harmonie, comme Newton celles du système du monde ». Une *Épître à Rameau* de Marmontel, citée dans Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, p. 944, fait du compositeur le « Newton des sons, [l']astre de l'harmonie ». L'un de ses grands admirateurs, l'abbé Pierre-Joseph Roussier qui, entre autres dans son *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale*, Paris, Bailleux, 1764, p. xxviii, trace un parallèle intéressant lorsqu'il compare plutôt Rameau à Descartes, écrivant que si un jour des « principes plus certains et & plus généraux » doivent être trouvés, Rameau ne perdrait rien de son lustre : « Le Système de Newton, en faisant tomber celui de Descartes, n'a rien diminué du mérite & de la gloire du Philosophe François. » Plus tard, Jean-Benjamin de Laborde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, parlera de Roussier lui-même en tant que « cet habile chanoine, que l'on peut appeler avec vérité le Newton de la musique. »

entendu, mais à une existence en tant que pur objet de pensée clair et distinct, gouverné par des lois affranchies de la volonté humaine. Peut-être à cause de son statut en tant qu'art d'agrément, ce n'est que tardivement dans son histoire entière que la musique est infectée par le « virus du machiniste³⁸⁵ ». Cette contagion est propagée par les nouveaux philosophes cartésiens, les *machinistes à l'opéra* comme ceux qu'imaginent les *Entretiens* de Fontenelle. Les machinistes sont ceux qui, *cachés dans le parterre*, veulent *absolument démêler* les rouages dissimulés des merveilleuses machines qui ravissent les sens du public, les expliquant à l'aide de lois universelles. En ce qui concerne l'acoustique et l'harmonie musicales, l'ampleur de la réforme que proposent les ouvrages théoriques de Jean-Philippe Rameau fait de lui un machiniste de premier rang.

Rameau inscrit pleinement sa pensée dans une époque qui hérite de la théorisation cartésienne de la perception claire et de la perception distincte. Soit *claires* ou *obscur* (c'est-à-dire sachant différencier ou non plusieurs objets contigus), soit *distinctes* ou *confuses* (c'est-à-dire mêlant ou non les détails de l'objet perçu), les perceptions peuvent être sommairement classées en quatre catégories. Un objet de pensée obscur et confus s'apparente par exemple aux superstitions de la métaphysique scolastique. S'il est obscur et distinct, il ressemblerait peut-être à une tapisserie dont on peut compter les fils fins, mais dont on ne saurait saisir les limites ni l'unité du dessin. Il existe également la

possibilité d'une connaissance ou perception *claire et confuse*, c'est-à-dire suscitée par un objet qui nous frappe vivement mais dont nous ne saisissons pas exactement les propriétés ou fonctions – et c'est ainsi, précisément, que l'on pourra décrire l'effet musical, celui par exemple d'une œuvre instrumentale captivante mais dont on ne sait dire exactement « ce qu'elle veut³⁸⁶ »
...

Dans l'immense majorité des discours tenus sur la musique dans la première moitié du XVIII^e siècle, les descriptions de l'effet de la musique sur ses auditeurs correspondent à une idée *claire et confuse*. Science *physico-mathématique*, son action sur les passions ne saurait, pour la plupart, être exposée avec la rigueur d'une *démonstration*. Ce qui distingue Rameau est sa conviction, jamais pleinement réalisée,

³⁸⁵ Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1983, p. 19.

³⁸⁶ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, MF Éditions, 2010, p. 46. Italiques et ellipse de Kaltenecker.

que la musique, perfectionnée par l'entremise de la raison, puisse à terme mener à une perception qui soit *à la fois* claire et distincte, à la manière d'une machine complexe, mais finie.

Sa croyance en la perfectibilité des savoirs sur la musique – trait auquel Catherine Kintzler attribue tant sa « splendeur » que son « naufrage » – devient le ressort de l'élaboration d'une grammaire musicale qui inspirera toute la réflexion sur les effets de la musique au XVIII^e siècle. Sa diffusion est amplifiée par la fluidité générique et stylistique qui règne entre les disciplines : Rameau est lu et édité par un mathématicien comme D'Alembert, il devient un personnage de fiction dans les journaux et les correspondances et brille bien entendu *in absentia* dans le *Neveu de Rameau*. Son œuvre théorique est une lecture obligée pour quiconque réfléchit aux phénomènes sonores à partir des années 1730 – Rousseau, cherchant à s'instruire dans l'art d'Euterpe, en fait quelque temps son livre de chevet. À l'inverse, au sein de ses propres écrits, Rameau rend bien la diversité disciplinaire de sa réception. En effet, la critique récente a justement soulevé que Rameau fait figure de « pie voleuse³⁸⁷ » : « à un moment ou un autre, [il] coule sa théorie de la basse fondamentale dans le moule rhétorique du néoplatonisme, du mécanisme cartésien, de la gravitation newtonienne, du sensualisme lockéen, et de l'occasionalisme malebranchien³⁸⁸ ».

Aucun débat là : souligner l'importance de Rameau dans l'histoire de la musique occidentale est un poncif sur lequel il nous est inutile d'insister. Sans compter les études musicologiques qui se penchent sur sa vie et son œuvre musicale, de nombreuses études ont également déjà soigneusement mis en lumière son influence sur l'esthétique, sur l'histoire des idées, sur la philosophie³⁸⁹. Afin d'éviter la redondance, nous signalerons une matière marginale, mais cruciale, qui a injustement reçu trop peu

³⁸⁷ Charles Dill, « Rameau's Cartesian Wonder », *Eighteenth-Century Music*, vol. 14/1, 2017, p. 32. « Intellectually, Rameau was a magpie who collected the ideas of others. »

³⁸⁸ Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Music Theory and Analysis », 1993, p. 13. « *At one time or another, Rameau cast his theory of the fundamental bass in the varied rhetorics of neoplatonism, Cartesian mechanism, Newtonian gravitation, Lockean sensationalism and Malebranchian occasionalism.* »

³⁸⁹ Pour citer que quelques-unes des plus considérables : Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, 1983; Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1765*, 1993; Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 1993; André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, 2001; Christophe Rousset, *Jean-Philippe Rameau*, 2007; Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, 2014.

d'attention au sein des études ramistes : la manière dont Rameau a su infléchir la compréhension de la musique dans le domaine de la physiologie. Aux extrémités de ses multiples ramifications, son œuvre trouve aussi écho dans les travaux de physiiciens comme Musschenbroek, puis de naturalistes comme Réaumur et Buffon, lorsque ces derniers formulent des hypothèses quant à la perception du son par *l'organe de l'ouïe*. Nous interrogerons donc des sources qui ont fait de l'œuvre de Rameau une réponse partielle à la poétique question fameusement attribuée à Fontenelle – « Sonate, que me veux-tu³⁹⁰ ? » –, légèrement remaniée : *Sonate, que me fais-tu ?*

Posons d'abord quelques repères biobibliographiques. Né en 1683 à Dijon, Rameau vit jusqu'à l'aube de sa quarantaine une existence précaire faite de déménagements fréquents à travers la France, de postes quittés à la hâte et de compositions aux proportions modestes, pour l'essentiel ignorées du grand public. Seul le *Premier livre de pièces de clavecin* en 1706, « trois grands motets, quelques airs à boire et cinq cantates de chambre nous sont parvenus³⁹¹ » comme témoins des quatre premières décennies de la vie créatrice du musicien. Le reste ne tient qu'à des détails et des inscriptions éparses. Pour raconter les pérégrinations de sa jeunesse, comme l'admettent sa femme, l'un de ses meilleurs amis et le médecin qui hérite de son siège à l'Académie de Dijon, il ne nous est donc « pas possible de le suivre pas à pas³⁹² ». Dans les grandes lignes : études bâclées chez les Jésuites; amorce d'un voyage en Italie; voyages en tant que violoniste ambulante; organiste à Avignon, à Clermont-Ferrand, passage à Paris vers 1706 pour y présenter son livre de pièces de clavecin et pour postuler à Sainte-Madeleine-en-la-Cité, mais retour à Dijon quelques mois après son départ; embauche à Lyon, retour à Dijon. En 1715, il gagne Clermont-Ferrand à

³⁹⁰ Au sujet de cette citation, voir l'introduction à cet ouvrage dirigé : Violaine Auger (dir.), *Sonate que me veux-tu ? Pour penser une histoire du signe*, Paris, ENS Éditions, 2016.

³⁹¹ Christophe Rousset, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 43.

³⁹² Hugues Maret, *Éloge historique de M. Rameau, Compositeur de la Musique du Cabinet du Roi, Affecté de l'Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Dijon, lu à la séance publique de l'Académie, le 25 août 1765*, p. 8. La femme de Rameau, Marie-Louise Mangot, musicienne reconnue, est évoquée dans l'*Éloge* posthume de l'un des meilleurs amis de Rameau, Chabanon : « Toute la première moitié de sa vie est absolument inconnue. Il n'en a rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à Madame Rameau sa femme. Ce qu'on sçait, c'est qu'étant jeune il fut à Milan, qu'il y resta peu, & qu'il se repentoit de n'avoir pas séjourné plus long-tems en Italie, où, disoit-il, il se fût perfectionné le goût. » Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764, p. 7.

nouveau pour un poste qu'il occupe jusqu'à son retour définitif à Paris, un peu plus de six ans plus tard³⁹³. À tout prendre, peu s'en fallait que l'oncle Rameau ne connaisse une fortune semblable à celle de son *neveu*. La stabilité du poste d'organiste à Clermont-Ferrand lui offre les moyens de préparer une première tentative de conquête de la capitale en 1706, mais elle se solde rapidement par un amer retour à ses fonctions clermontoises. Il ne rate pas son second voyage à Paris, qui coïncide avec la parution en 1722 de son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* – si tant est que la réussite est ratifiée par la décision de rester dans la capitale. Vraisemblablement, c'est lors de son second séjour à Clermont-Ferrand qu'il a été introduit pour la première fois à la philosophie cartésienne de la musique, menant au moment « eurêka » dont il fait mention dans la préface du *Traité*, avant de citer un peu plus loin le *Compendium* de Descartes :

nonobstant toute l'expérience que je pouvois m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathématiques que mes idées se sont débrouillées, & que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevois pas auparavant³⁹⁴.

Si ses talents pour la musique lui ont tout de même permis d'exercer sa profession sans démériter, c'est le constat que la musique est « une science qui doit avoir des règles certaines » et que « ces règles doivent être tirées d'un principe évident³⁹⁵ » qui lui donne la conviction nécessaire pour édifier sa théorie et prétendre aux meilleures places du monde musical. « Ce n'est qu'après trente à quarante ans d'exercice que mon oncle a entrevu les premières lueurs de la théorie musicale³⁹⁶ », confie son neveu sous la plume de Diderot. Rameau reçoit les « lueurs » du cartésianisme comme une révélation : ainsi en devient-il assez tard dans la vie un de ses plus ardents disciples, prêt à propager la bonne nouvelle.

³⁹³ Le premier séjour « dura quatre ans à partir du 1^{er} mai 1702; le second, du 24 avril 1715 au 22 août 1721. » Jean Duron, « 'La Musique, une science digne d'occuper les Philosophes'. Jean-Philippe Rameau, naissance d'une théorie », *Revue de la BnF*, n. 46, 2014/1, n. 2.

³⁹⁴ Jean-Philippe Rameau, « Préface », *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722 s. p.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Michel Delon (éd.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 605-606.

Toutefois, le lumineux *Traité* de 1722 ne connaît qu'une réception « confidentielle, limitée aux connaisseurs », sans « aucune réédition française³⁹⁷ » : il n'assure pas la fortune du Dijonnais. Dès sa parution, seul le R. P. Louis-Bertrand Castel³⁹⁸ consacre un long et enthousiaste commentaire à la « Mathématique naturelle de goût & de génie³⁹⁹ » de Rameau. Le Tout-Paris n'est pas facilement acquis aux charmes aigres d'un atrabilaire et longiligne provincial : quoique limité, le succès est au rendez-vous, mais la gloire devra encore attendre. Pour gagner sa vie jusqu'à la fin des années 1720, Rameau joue de l'orgue, compose pour les théâtres de foire principalement sur des textes de son confrère dijonnais Alexis Piron, publie de nouveaux livres de pièces pour clavecin. Un *Nouveau système de musique théorique* en 1726 le confirme en tant que théoricien majeur, mais ne lui ouvre toujours pas les portes des salons les plus recherchés : craignant peut-être un collaborateur trop ennuyeux, Houdar de la Motte, approché par Rameau pour des paroles, ne daigne même pas lui envoyer une réponse⁴⁰⁰.

C'est peu de temps après avoir essuyé ce refus⁴⁰¹ que la fortune de Rameau change du tout au tout : le mécénat du fermier général Le Riche de la Pouplinière lui donne les relations et les moyens qui lui faisaient défaut à Paris. En 1733, soit à l'orée de la cinquantaine pour le compositeur, le succès d'*Hippolyte et Aricie* le consacre finalement sur la scène lyrique, attirant enfin l'attention des plus éminents membres de la République des lettres sur son œuvre musicale et théorique. Cette tragédie lyrique

³⁹⁷ Jean Duron, *op. cit.*, en ligne.

³⁹⁸ Rappelons que le père Castel ne donne la première annonce de son célèbre « Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre des sons et toutes sortes de musique » qu'en novembre 1725 dans le *Journal de Trévoux*, d'après une lettre « écrite à Paris le 20 février » de la même année.

³⁹⁹ Jean-Baptiste Castel, « Article CV. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels par M. Rameau Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne*, A Paris, de l'Imprimerie de J. B. C. Ballard, rue St Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, an. 1722. in 4^o pp. 432. sans compter la Préface, le Supplement & les Tables. », *Journal de Trévoux*, octobre 1722, p. 1713-1743 et « Article CXVII. *Traité [sic] de l'harmonie [...]* », *Journal de Trévoux*, novembre 1722, p. 1876-1910.

⁴⁰⁰ Houdar de La Motte gardera tout de même cette lettre et, sauf fumisterie, la publiera « exactement copiée sur l'original » dans le *Mercure de France* après la mort de Rameau, alors consacré en tant que compositeur national. Jean-Philippe Rameau, « Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. A Paris, 25 Octobre 1727 », *Mercure de France*, mars 1765, p. 36-40. La missive peint le portrait d'un Rameau à genoux, vantant son art pour attirer le suffrage de son correspondant.

⁴⁰¹ Les biographes de Rameau ne semblent pas s'accorder sur la date exacte de rencontre entre le musicien et son protecteur. D'après la spécialiste de Rameau jouissant actuellement de la plus grande autorité en la matière, la rencontre n'aurait pas pu avoir lieu avant 1727. Voir Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, p. 253.

racinienne inaugure plus de trente années intenses de productions artistiques et intellectuelles qui ne seront arrêtées que par sa mort, en 1764. La *Génération harmonique* (1737), la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), les *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), le *Code de la musique pratique* (1760) et l'*Origine des Sciences* (1761) creuseront profondément le sillon entamé par le *Traité* de 1722 – si profondément que leur auteur finira par toucher au tuf du délire. Ainsi ne faut-il pas s'étonner que la réception de Rameau soit tardive : pour plusieurs, les idées ramistes restent un goût difficilement acquis. Ce n'est donc qu'à partir des années 1730 qu'il est véritablement lu. Comme l'écrit Voltaire en 1735 après les premières représentations des *Indes galantes*, « à la longue il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle deviendra plus savante. Les oreilles se forment petit à petit⁴⁰². »

La musique ramiste serait donc un fortifiant qui rendra éventuellement les oreilles de la nation plus savantes ? La suite donne raison à l'opinion de Voltaire : l'œuvre de Rameau formera effectivement l'ouïe des Français, mais non pas seulement comme un air à la mode, à force d'être répété, finit par être apprécié. Pour entendre les nouvelles constructions sonores « plus savantes », il faudra former *petit à petit* les « corps passivement harmoniques⁴⁰³ » de ses auditeurs à en comprendre les effets, les lois et les raisons claires; il faudra débattre des mérites, des abus, des possibles futurs développements de cette « fille du ciel », cette « ô charmante harmonie⁴⁰⁴ ». Forte potion tonique à la fois pour les sens et pour la raison, la musique de Rameau est initialement reçue par plusieurs comme un « vacarme affreux » : trop forte, trop rapide, elle « étourdit⁴⁰⁵ » – tout comme l'*Eroica* de Beethoven le sera pour les oreilles

⁴⁰² Voltaire, « Lettre à Thieriot, 11 septembre 1735 », Theodore Besterman (éd.), *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. 1, p. 575.

⁴⁰³ Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique ou Méthodes Pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former voix & oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin et l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le Prélude; Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore*, Paris, Imprimerie Royale, 1760, p. 165.

⁴⁰⁴ Voltaire, « Lettre à M. Berger. À Cirey, 1^{er} décembre 1735 », *Correspondance*, p. 664. Il s'agit de « mauvais vers » que Voltaire envoie à Berger pour que « Orphée-Rameau » « brode son or » sur « cette l'étoffe grossière ». Le *Catalogue thématique* des œuvres de Rameau le répertorie au numéro « RCT P6 », ajoutant que la musique est perdue.

⁴⁰⁵ Gabriel Bonnet abbé de Mably, « Quatrième lettre », *Lettres à Madame la marquise de P. sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741, p. 152.

allemandes moins d'un siècle plus tard. Or, se mettre en état de la comprendre, c'est déjà entamer un processus au terme duquel le corps, affecté par la musique, est modifié. Quand Dubos prétend qu'il « est en nous un sens fait pour connoître » la valeur d'une œuvre, un sens déjà formé – le fameux « raisonne-t'on, pour sçavoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais⁴⁰⁶ ? » – Rameau rétorquerait que ce sens n'est pas grand-chose si on ne le guide pas par une méthode sûre.

⁴⁰⁶ Charles Dubos, *op. cit.*, [*Réflexions critiques*], t. 2, p. 307.

1. 4. 2 – « Corps passivement harmoniques » ou « quelques oreilles musiciennes »

Pourquoi les corps ressentent-ils différemment les effets de la musique ? La question est aussi capitale que les réponses sont multiples. Le problème des différences de sensibilités n'est pas entièrement distinct de celui de la génération : il tient à déterminer si la perception auditive se développe de manière continue ou discontinue. Il est possible d'établir deux grandes catégories de réponses à la question : (1) l'approche que nous nommons *sélective* suppose un seuil, à savoir que certains êtres vivants sont sensibles aux effets de la musique alors que d'autres ne le sont pas et ne sauraient le devenir. (2) L'approche que nous nommons *universelle* suppose au contraire que tout être est potentiellement sensible aux effets de la musique et que si dans certains cas cette sensibilité n'est pas apparente, c'est en raison d'obstacles circonstanciels et modifiables. Dans un court texte ajouté en « Addition à l'article du Sens de l'Ouïe » de l'*Histoire naturelle de l'Homme*, texte qui est une réponse explicite à la théorie ramiste⁴⁰⁷, l'approche sélective, défendue par Buffon, tente de battre en brèche les préceptes de l'approche universelle que défend Rameau. Nous dégagerons de ce texte ce qui oppose Buffon et Rameau : il s'agit d'une opposition structurante pour la question des effets de la musique au XVIII^e siècle, à savoir si un corps donné peut être amené à devenir sensible ou si, ayant eu l'infortune de naître insensible, il est condamné à cet état.

⁴⁰⁷ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « ADDITION à l'article du Sens de l'Ouïe, volume III, in-4.^o page 341. », dans *Histoire naturelle, générale et particulière. Servant de suite à l'Histoire Naturelle de l'Homme. Supplément. Tome Quatrième*, Paris, Imprimerie Royale, 1777, p. 441-448. Nous sommes redevable à Stéphane Schmitt, éditeur de l'œuvre du naturaliste pour la bibliothèque de la Pléiade, pour son aide dans la datation du texte de Buffon. Quoique la date exacte en reste incertaine, trois conclusions se dégagent de nos échanges : (1) Même si Buffon fait référence au *Traité de l'harmonie* de 1722, il est certain que le texte sur Rameau ne fait pas partie des textes « antérieurs à 1749 » (Jean Varloot, « Préface », Buffon, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15) insérés dans le *Supplément* et qu'il est une véritable « addition » à l'article qu'il est sensé compléter. (2) Il est très probable que l'essentiel du texte date de 1750, année où Rameau présente sa *Démonstration du principe de l'harmonie* à l'Académie des Sciences, où Buffon l'aurait lue. Buffon cite d'ailleurs la *Démonstration*, p. 441 de l'*Addition*. (3) La toute fin du texte sur la voix des animaux, où il est question de l'ouïe de l'éléphant, des rossignols et des insectes, date vraisemblablement de la fin des années 1760, où Buffon s'attaque à l'ornithologie et fait paraître les derniers volumes sur les quadrupèdes. Détail intéressant : Schmitt indique que plus d'une source fait état du désintérêt de Buffon pour la musique en général.

Précisons d'abord le point de vue de Rameau. Pour le musicien, toute matière est harmonique : ainsi, les corps humains, composés de fibres, d'humeurs, de linéaments, d'os, et d'autres matériaux capables de vibrer sont naturellement disposés à être affectés par la musique. Musiciens ou non, nous serions tous selon le théoricien « passivement harmoniques » :

L'harmonie, dans son état primitif et naturel, tel que la donnent les corps sonores, dont notre voix fait partie, doit produire sur nous, qui sommes des corps passivement harmoniques, l'effet le plus naturel, et par conséquent, le plus commun à tous⁴⁰⁸.

Tout le système de Rameau est déduit d'un rapport mathématique, lui-même appuyé par l'expérience sensible : un corps sonore, en résonant, dégage un son fondamental et des sons harmoniques. Ses vibrations émettent pour chaque ton des harmoniques en ordre décroissant de force à son octave, à sa douzième et à sa dix-septième. Il émet aussi d'autres harmoniques presque imperceptibles, toujours en ordre décroissant de force et suivant le cycle des quintes. Lorsqu'on ramène les trois premières harmoniques à l'intérieur de l'octave du son initial, le premier intervalle devient donc l'unisson, la douzième devient une quinte juste et la dix-septième devient une tierce majeure. Le résultat de cette opération est que chaque ton, en résonnant à hauteur distincte, produit naturellement son propre accord parfait majeur : le ton, sa tierce majeure et sa quinte juste – *do mi sol, ré fa# la* ou *mi sol# si*, par exemple. Tout corps sonore – c'est-à-dire toute substance capable d'émettre ou de recevoir un son à hauteur déterminée – comprend donc *naturellement* son ensemble invariable de rapports de consonances et, par exclusion, de dissonances. Peu importe la tension, l'étendue, l'élasticité ou la température de ce corps : dès que celui-ci émet ou reçoit un son dit *musical*, ce son sera émis ou reçu suivant le même ensemble de rapports harmoniques.

Cette idée est solidaire de toute l'œuvre théorique de Rameau au point où il est difficile de lire plus de deux pages consécutives sans en trouver une formulation. Par exemple, dans les *Observations sur notre instinct pour la musique* de 1754, écrites en réponse à Rousseau et afin de *rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art*, les rapports de la résonance des corps sonores seraient un principe de « la nature même ». C'est « d'elle que nous tenons ce sentiment qui nous meut dans toutes nos

⁴⁰⁸ Jean-Philippe Rameau, *op. cit.* [Code de musique pratique], p. 165.

opérations musicales », et même : « elle nous en a fait un don qu'on peut appeler instinct⁴⁰⁹. » Rameau y avance à peu près que, comme la raison, l'harmonie est la chose du monde la mieux partagée. Or, s'il est suffisant d'avoir un corps harmonique et un *instinct* pour la musique pour résonner, encore faut-il les conduire sur le droit chemin par le biais – justement – de la raison si l'on veut en sublimer tous les effets possibles. L'unique voie de l'expérience sensible, sans guide, aurait égaré les « Anciens » autant que les auteurs modernes qui ont été aveuglés par les prestiges de la musique :

Quelque progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir [sic] les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet Art; de sorte qu'on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité⁴¹⁰.

L'esthétique ramiste soutient sans équivoque que la nature a besoin d'être révélée à elle-même. Confuse et imprévisible, l'expérience sensible fait même obstacle à l'expressivité et aux « véritables principes » : c'est une idée qui n'est pas sans rappeler le fameux *Paradoxe* de Diderot selon lequel les comédiens ne sont jamais aussi convaincants que lorsqu'ils ne ressentent pas les émotions qu'ils jouent. La maîtrise d'un jeu scénique conçu en tant que représentation dépend de l'habileté du comédien à ne pas être dominé par le sentiment qu'il présente au public. De la même manière, chez Rameau, la liberté d'expression « trouve même des obstacles jusques dans les talents naturels que nous pouvons avoir pour la musique » :

pour peu que nous soyons sensibles aux effets de cet art, nous faisons des efforts pour rendre ce que nous sentons, et ce ne peut être que par une contrainte préjudiciable à l'exécution : toutes les mesures qu'il faudroit prendre pour l'acquérir, nous sont dérobées par l'impression qu'ont reçu nos sens : et faute d'avoir sçu concilier cette execution avec la promptitude de notre imagination, nous nous persuadons souvent que c'est la nature qui nous a refusé ce que nous nous sommes ravis à nous-mêmes par de mauvaises habitudes⁴¹¹.

Autrement dit : bien que nous ayons tous des dispositions naturelles pour la musique, « il faut qu'on sçache l[es] ménager⁴¹² », en retrancher les saillies indésirables comme on émonde un arbre trop touffu, sans quoi l'image fantaisiste que l'on se fait des formes qu'elles devraient prendre met à mal leur exécution et, par extension, leur réception.

⁴⁰⁹ Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754, p. iii-iv.

⁴¹⁰ Jean-Philippe Rameau, « Préface », *Traité de l'harmonie réduits à ses principes naturels*, s. p.

⁴¹¹ Jean-Philippe Rameau, « De la mécanique des doigts sur le clavecin » [1724], *Pièces de clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns*, t. 1, Paris, Durand et fils, 1895, p. xxxi.

⁴¹² *Ibid.*, p. xxx.

Rameau établit ainsi pour la musique une nette distinction entre l'activité de l'imagination – trop prompte et fonctionnant à partir des *impressions reçues par les sens* – et celle des *mesures de l'exécution*, plus lentes et se rapportant à une compréhension claire de la théorie harmonique et à « l'exercice fréquent » du corps pour y correspondre, par le progrès de la sensibilité de l'oreille ou encore ce qu'il appelle la « mécanique [*sic*] des doigts⁴¹³ ». Selon ce point de vue, tout corps porte en lui un potentiel à entendre et à produire de la musique – il est *passivement harmonique* – mais il doit y être porté par un « exercice continu » méthodique et indispensable afin que cette « liberté se développe⁴¹⁴ ». Ce n'est pas la nature, mais les « mauvaises habitudes » qui empêchent le libre exercice de la sensibilité musicale et la perception juste des résonances harmoniques. Dans certains cas, le processus d'apprentissage physiologique peut s'avérer long et pénible, mais, assure Rameau, celui ou celle qui s'y engage ne doit jamais désespérer « car celui que ces principes ennuyent, est presque toujours la duppe de son impatience⁴¹⁵ ».

À l'inverse, Buffon, dans la lecture qu'il fait du *Traité* (1722) et du *Mémoire* déposé à l'Académie (1749), tout en louant Rameau de donner des règles « plus fixes et moins arbitraires » pour tenir compte du fait sonore, réfute la possibilité de leur application universelle en faisant valoir que le phénomène qu'elles exposent (la résonance du corps sonore) n'est pas *général*. La sensibilité musicale que Rameau suppose être *la plus naturelle et la plus commune*, n'est, au mieux, qu'une sorte de mutation de l'espèce et, au pire, une pure affabulation du théoricien. D'après Buffon, il ne serait perceptible que par leur théoricien et, tout au plus, par « quelques oreilles également musiciennes » :

La condition essentielle d'un phénomène physique & réellement existant dans la nature est d'être général & généralement perçu de tous les hommes; mais ici on avoue qu'il n'y a qu'un petit nombre de personnes qui soient capables de le reconnoître; l'Auteur dit, qu'il est le premier qui s'en soit aperçu, que les Musiciens même ne s'en étaient pas doutés. Ce phénomène n'est donc pas général ni réel, il n'existe que pour M. Rameau et pour quelques oreilles également musiciennes⁴¹⁶.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. xxxi. Cela n'est pas sans rappeler les préceptes de l'*Émile*.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. xxxiii.

⁴¹⁶ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « ADDITION à l'article du Sens de l'Ouïe, volume III, in-4.º page 341. », p. 443.

L'appel aux « oreilles musiciennes⁴¹⁷ » que fait Buffon – l'expression revient trois fois dans l'*Addition* – distingue explicitement le corps du musicien de celui du non-musicien, comme s'il s'agissait d'espèces différentes. Ou à tout le moins, de variétés singulières à l'intérieur de l'espèce, comme si l'*homo musicus* différait de l'*homo sapiens*. Il semble impossible pour le naturaliste de généraliser à l'ensemble des hommes ce qu'il ne perçoit pas lui-même. Ainsi, il suppose l'existence d'un organe spécifique, l'*oreille musicienne*, qui en soit capable. De plus, Buffon « n'est pas éloigné de croire » que cette résonance harmonique que Rameau soutient être un phénomène naturel, pourrait bien être non seulement isolé, mais complètement imaginaire.

Qu'il existe en effet dans un son trois sons, savoir, le son fondamental, la douzième & la dix-septième, ou que l'Auteur les y suppose, cela revient au même pour la plupart des conséquences qu'on en peut tirer, & je ne serois pas éloigné de croire que M. Rameau, au lieu d'avoir trouvé ce principe dans la Nature, l'a tiré de combinaisons de la pratique de son art : il a vu qu'avec cette supposition il pouvoit tout expliquer, dès-lors il l'a adoptée, & a cherché à la trouver dans la Nature. Mais y existe-t-elle ? toutes les fois qu'on entend un son, est-il bien vrai qu'on entend trois sons différens ? personne avant M. Rameau ne s'en étoit aperçu; c'est donc un phénomène qui tout au plus n'existe dans la Nature que pour des oreilles musiciennes⁴¹⁸.

La perception auditive de la résonance harmonique atteint ici les limites épistémologiques de l'expérience sensible du sujet : Buffon, n'entendant pas ce que Rameau dit entendre, recourt alors à la conjecture (« je ne serois pas éloigné de croire »). Pour le naturaliste, un phénomène doit être *généralement perçu* pour être vrai. Si l'universalisme de Rameau défend la primauté de la preuve mathématique sur l'expérience, les descriptions sélectives de Buffon inversent ce rapport :

Dès lors ne voit-on pas que les abstractions ne peuvent jamais devenir des principes ni d'existence ni de connaissances réelles, qu'au contraire ces connaissances ne peuvent venir que des résultats de son sensations comparés, source unique de toute science réelle, que l'emploi de tout autre principe est un abus, et que tout édifice bâti sur des idées abstraites est un temple élevé à l'erreur⁴¹⁹ ?

⁴¹⁷ L'oto-rhino-laryngologue Claude-Henri Chouard utilise la même formule dans le titre de son essai de vulgarisation médicale *L'Oreille musicienne. Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau (Nouvelle édition revue et augmentée)*, Paris, Gallimard, 2009. Pour ce dernier, cherchant à éviter le débat qui oppose Rameau à Buffon dans l'*Addition à l'article sur le sens de l'ouïe*, « l'oreille musicienne, dans l'approche physiologique [...], est l'assemblage des mécanismes qui nous permettent d'entendre la musique » (p. 99). En autre mots, elle existe là où il y a audition : « autant qu'une série d'acquisitions culturelles, elle est aussi l'expression de préférences innées » (p. 102).

⁴¹⁸ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *op. cit.*, p. 442-443.

⁴¹⁹ *Idem*, *Histoire générale des animaux*, ch. V, *O.P.*, p. 257b-258a, cité dans François Duchesneau, *La physiologie des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 382.

Dans d'article « Du sens de l'Ouïe » de l'*Histoire naturelle de l'Homme*, qui paraît en 1749 et que supplée l'*Addition* qui cite Rameau, Buffon avance que l'ouïe est « une propriété passive » chez l'homme qui « devient active par l'organe de la parole ». Cette propriété, capitale, est celle par laquelle « nous vivons en société, [...] nous recevons la pensée des autres, & [...] nous pouvons leur communiquer la nôtre⁴²⁰ ». Or, dans son analyse, les corps de tous types se retrouvent irrémédiablement en l'une ou l'autre de deux catégories, prescrites par l'expérience de l'observateur : soit ils sont « sonores » et possèdent cette propriété, soit ils sont « non sonores » et « incapables de vibrations⁴²¹ ». L'organisation composite des corps humains, regroupant elle-même plusieurs corps régis par ce qui s'appelle alors l'œconomie animale, forme des êtres dont la constitution totale est soit capable ou incapable de sentir la musique. Chez Buffon, il n'y a pas trace de la possibilité du développement de la sensibilité auditive : s'il est « très-possible de communiquer aux sourds⁴²² » des idées abstraites, c'est par l'entremise des sens comme la vue qui seraient immédiatement accessibles et non une forme d'ouïe vibratoire extra-auriculaire et d'idées innées de proportions harmoniques.

Il explique même le cas rare d'un jeune homme qui « commença tout d'un coup⁴²³ » à entendre et à parler de manière purement mécanique : quelques mois après avoir eu pour la première fois la sensation « nouvelle & inconnue » d'entendre le « son des cloches », il « étoit sorti une espèce d'eau de l'oreille gauche, & il avoit entendu parfaitement des deux oreilles⁴²⁴ ». À la suite du relâchement de cet obstacle exceptionnel, le jeune homme, pour Buffon, ne saurait transférer aucune sensation vibratoire ou harmonique latente à son nouvel état. Soi-disant « privé du commerce des hommes » par sa surdité, il « menait une vie purement animale » et, interrogé par « des Théologiens habiles », il n'entendait rien « sur Dieu, sur l'ame, sur la bonté ou la malice⁴²⁵ ». Articulant des mots avec la plus grande difficulté, ce jeune fils d'artisan

⁴²⁰ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « Du sens de l'Ouïe », *Histoire naturelle, générale et particulière. Histoire naturelle de l'homme*, t. IV, Paris, Imprimerie Royale, p. 339-340.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*, p. 349.

⁴²³ *Ibid.*, p. 348. Buffon cite un cas que Félibien fait paraître devant l'assemblée de l'Académie, rapporté dans les « Sur le sens dont plusieurs corps se tournent » [*sic*], *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, année 1703, Paris, Charles-Estienne Hochereau, 1720, p. 18.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

n'aurait certainement pas pu chanter, reproduire des intervalles et des rapports que Rameau attribue à l'instinct. L'écoulement du liquide qui obstruait son oreille interne provoque plutôt une sorte de naissance totale de l'organe auditif à l'intérieur du corps entier : son absence de sensibilité auditive laisse sa conscience en état de *tabula rasa* au moment où elle entend pour la première fois.

Tout au contraire, Rameau, dans les *Observations* précédemment citées, suppose que même un homme qui, comme celui que Félibien a présenté à l'Académie, « n'aura jamais entendu de Musique », aura tout de même un instinct inné pour les intervalles qui fondent l'harmonie.

Si cet homme entonne un Son un peu grave, bien net & bien distinct, & qu'il laisse aller ensuite sa voix avec promptitude, sans être préoccupé d'aucun objet, pas même de l'intervalle qu'il voudra franchir, l'opération devant être purement machinale, il entonnera certainement la *Quinte* la première, préférablement à tout autre intervalle; selon l'expérience que nous en avons faite plus d'une fois⁴²⁶.

La quinte juste – *do-sol*, par exemple – est ainsi acquise de nature pour Rameau. Dans l'*Origine des Sciences*, il parlera de celle-ci comme du « fait constant⁴²⁷ » fondateur de toutes les sciences : inéluctable et universel, le Géomètre, le Physicien et même le Théologien en auraient tous naturellement tirés les rapports servant de socles à leurs disciplines respectives. Le texte ne laisse aucune ambiguïté quant à l'enjeu, puis à la position de Rameau : « S'il y a des *idées innées*, peut-on les refuser à la Musique⁴²⁸ ? » Même pour le compositeur d'un *Pygmalion*, l'idée ou l'instinct de la « quinte » est, comme celle du divin, donnée d'office à l'homme. À l'opposé, le naturaliste, lui, soutient que les « notions exactes & précises des choses abstraites⁴²⁹ » doivent être communiquées par le biais d'une éducation, puisque la nature n'en fournit pas d'emblée.

Les humains qu'observent Rameau et Buffon comme ceux des témoignages dont ils se servent ne sont toutefois pas radicalement différents les uns des autres : cela

⁴²⁶ Jean-Philippe Rameau, *op. cit.* (*Observations*, 1754), p. 5. Rameau note en bas de page que « Le R.P. Castel a parlé de cette expérience dans le Journal de Trévoux », mais nous peinons à retrouver la citation exacte.

⁴²⁷ Jean-Philippe Rameau, *Origine des Sciences*, (1761), s.l. n.d., p. 3.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 4. Italiques de Rameau.

⁴²⁹ Buffon, *op. cit.*, p. 349.

n'empêche pas les deux hommes d'en tirer des conclusions divergentes. À la base de leur différend se trouve un dilemme classique sur l'existence des idées innées. En observant des phénomènes musicaux analogues, l'un construit des explications en supposant que les proportions de la résonance du corps sonore, « ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la Musique, cette cause immédiate de tous ses effets⁴³⁰ », soient naturellement acquises. L'autre se borne à la description des effets, sans présumer sur leur origine : « comment retrouverons-nous la première trace de nos pensées ? n'y a-t-il pas même de la témérité à vouloir remonter jusque-là⁴³¹ ? » se demande-t-il. La sensibilité musicale que Buffon suppose à l'homme *est*, ou *n'est pas*, tout simplement, et si Rameau parvient à donner des termes clairs et la théorie pour en exprimer les usages, ceux-ci profitent davantage aux compositeurs et aux interprètes qu'aux naturalistes ou aux philosophes. Irrémédiablement, la composition de certains êtres les rend soit sensibles, soit complètement insensibles aux effets de la musique.

Dans un admirable passage de l'*Histoire naturelle*, Buffon se livre à une expérience de pensée qui fait le récit de la genèse du développement de la sensibilité⁴³² humaine. Il imagine un homme « tel qu'on peut croire qu'étoit le premier homme au moment de la création, [...] parfaitement form[é], mais qui s'éveillerait tout neuf pour lui-même & pour tout ce qui l'environne⁴³³. » Dans cette poétique « histoire de ses premières pensées » écrite à la première personne du singulier, le narrateur est cet être adamique pour qui le monde extérieur se révèle. À la suite du *fiat lux*, voici comment il décrit une sorte de *fiat musica* :

Je me souviens de cet instant plein de joie & de trouble, où je sentis pour la première fois ma singulière existence; je ne savais ce que j'étois, où j'étois, d'où je venois. [...] Affligé, saisi d'étonnement, je pensois à ce grand changement [celui d'apercevoir de la lumière], quand tout à coup j'entends des sons; le chant des oiseaux, le murmure des airs formoient un concert dont

⁴³⁰ Jean-Philippe Rameau, *op. cit.*, *Démonstration*, 1750, p. 19.

⁴³¹ Buffon, *op. cit.*, p. 363.

⁴³² La « sensation » et le « sentiment » sont intimement liés dans l'œuvre de Buffon. La distinction la plus claire qu'il établit entre ces deux notions parfois utilisées de manière interchangeable par ses contemporains se trouve dans « Les Animaux carnassiers », dans Michel Delon et Stéphane Schmitt (éds.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 751 : « Distinguons donc la sensation du sentiment : la sensation n'est qu'un ébranlement dans le sens, et le sentiment est cette même sensation devenue agréable ou désagréable par la propagation de cet ébranlement dans tout le système sensible : je dis la sensation devenue agréable ou désagréable, car c'est là ce qui constitue l'essence du sentiment; son caractère unique est le plaisir ou la douleur, et tous les mouvements qui ne tiennent ni de l'une ni de l'autre, quoiqu'ils se passent au-dedans de nous-mêmes, nous sont indifférents et ne nous affectent point. »

⁴³³ Buffon, *Addition*, p. 364.

*la douce impression me remuoit jusqu'au fond de l'ame; j'écoutai long-temps, & je me persuadai bien-tôt que cette harmonie étoit moi*⁴³⁴.

À l'extérieur des registres allégorique ou mythologique, il est difficile de concevoir un être qui, spontanément, serait « parfaitement formez », mais dont la sensibilité pourrait tout de même continuer à se développer, se préciser, varier, évoluer. Or, le premier chant – celui de l'oiseau – frappe l'oreille de l'homme qui le reçoit déjà comme un « concert » et qui en ressent la « douce impression » comme une forme d'harmonie. Bien qu'il soit sans doute prudent de ne pas trop prendre au pied de la lettre ce passage en lequel « le Peintre de la nature se fait ouvertement poète⁴³⁵ », il y a tout de même là un paradoxe inévitable pour une science naturelle buffonienne, principalement occupée à « décrire les objets naturels, leur diversité, leurs particularités [et] d'admirer le spectacle sans chercher à pénétrer dans la 'salle des machines'⁴³⁶ » : la *tabula rasa* de son premier homme se remplit comme par elle-même.

Dans l'expérience de pensée de Buffon, la rupture est totale : « tout à coup », d'un instant au suivant, cet être sent alors qu'il ne sentait pas auparavant. Sa sensibilité se développe au gré des objets qui frappent ses sens; évolutive, elle se constitue *ex nihilo* : surgissant de manière discontinue au sein d'un monde continu, cet être a de quoi surprendre. La présence d'une telle « aporie du continu » dans l'œuvre de Buffon a d'ailleurs déjà été soulevée : le naturaliste est capable de provoquer la perplexité en développant un « atomisme continuiste » autant qu'un « vitalisme cartésien, [un] monisme dualiste, [un] gradualisme humaniste, [un] matérialisme créationniste, [ou encore, un] épigénétisme fixiste⁴³⁷ ». La sensibilité musicale de l'humain « zéro » de Buffon est pour ainsi dire activée par d'audition du chant de l'oiseau, son âme en est

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 364-365. Italiques de Buffon. Ce passage célèbre peut aussi être trouvé, commenté, dans la sélection de textes de la Pléiade Buffon : « Des Sens en général », *Œuvres, op. cit.*, p. 295-306.

⁴³⁵ Michel Delon, « Préface », dans Buffon, *Œuvres, op. cit.*, p. ix. Delon commente la réaction de Hérault de Séchelles dans le *Voyage à Montbard et au château de Buffon*, où ce visiteur et son hôte « semblent s'accorder sur quelques-uns des morceaux les plus frappants de l'*Histoire naturelle* », dont « le discours du premier homme ».

⁴³⁶ Stéphane Schmitt, « Introduction », dans Buffon, *Œuvres, op. cit.*, p. XLII. La référence est, bien entendu, à l'abbé Noël Pluche, *Spectacle de la nature, ou Entretiens Sur les particularitez de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les Gens curieux, & à leur former l'esprit*, première partie, Amsterdam, 1743, p. vi : « Mais, contens d'une représentation qui remplit suffisamment nos sens & notre esprit; il n'est pas nécessaire de demander que la salle des machines nous soit ouverte ».

⁴³⁷ Élisabeth de Fontenay, « L'aporie du continu dans l'*Histoire naturelle* de Buffon », dans Olivier Bloch (dir.), *Philosophies de la nature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 52.

même remuée, mais impossible, cela dit, de concevoir ce qui préexistait à cette sensibilité.

Buffon se contente d'interpréter et de décrire ce qu'il observe à la lumière d'un point de vue tout personnel, sans se soucier outre-mesure des causes premières ou des causes finales : pour lui, elles relèvent du travail des métaphysiciens ou des théologiens – ou de systématiques comme Rameau qui « veulent appliquer la géométrie et le calcul à des sujets de physique trop compliqués, à des objets dont nous ne connaissons pas assez les propriétés pour pouvoir les mesurer⁴³⁸ ». Ainsi n'est-il pas incohérent que les organes auditifs de son premier homme soient déjà « parfaitement formés » à recevoir une « sensation de plaisir que produit l'harmonie », puisque celle-ci « semble appartenir à tous les êtres doués du sens de l'ouïe⁴³⁹ » : Buffon note ce qui s'offre aussitôt aux sens, notamment les siens, et ne s'embarrasse pas à expliciter comment ces sens en viennent à sentir. L'Univers *présente* les objets, comme le veut le *Premier discours* : nous ferions mieux de « former [notre] plan d'explication » par le « moyen des expériences » comme un spectateur fait l'expérience d'un opéra sans se promener dans les coulisses. De toute manière, la plupart des objets de la nature sont « trop compliqués pour qu'on puisse y appliquer avec avantage le calcul et les mesures⁴⁴⁰ ». Impossibles à démontrer, il importe plutôt que les phénomènes soient caractérisés et « attestés par un grand nombre de témoignages⁴⁴¹ ». Comme s'il s'agissait d'un personnage de la grande comédie naturelle, il est constaté que « l'Éléphant », par exemple, « a le sens de l'ouïe très-bon », si bien « qu'il se délecte au son des instruments & paroît aimer la musique⁴⁴² ». Ou encore : les « chevaux, ânes, mulets,

⁴³⁸ Buffon, « Premier discours. De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 65.

⁴³⁹ Buffon, *Addition*, p. 444-445.

⁴⁴⁰ Buffon, *Premier discours* (éd. Pléiade), p. 65-66.

⁴⁴¹ *Ibid.*, *Addition*, 445.

⁴⁴² *Idem*. Cette remarque, développée dans le volume XI, p. 51 et sq. de l'édition originale de l'*Histoire naturelle*, a donné lieu, au siècle suivant, à une jolie page de périodique humoristique. Voir Alexis de Garaudé (dir.), « Concert donné à l'éléphant du Jardin des Plantes », *Tablettes de Polymnie, Journal consacré à tout ce qui intéresse l'art musical, rédigé par une Société de compositeurs*, II^e année, n. 27, 5 juillet 1811, p. 419-421 : « Il s'agissait de savoir si l'éléphant est aussi sensible à la musique que le prétend de Buffon. Pour cet effet, on a exécuté successivement sur des instrumens à vent et sur des instrumens à cordes, des allegro, des andante, des airs simples pleins de mélodie, et des sonates d'une harmonie très-compliquée. L'animal a donné des signes de plaisir en entendant l'air : *ô ma tendre Musette*, joué sur le violon par M. *Kreutzer*; le même air, exécuté en variations par ce célèbre artiste, n'a produit aucun effet sensible. [...] Il a ouvert la bouche comme pour bâiller dès la 3^{ème} ou 4^{ème} mesure

chameaux, bœufs & autres bêtes de somme » sont plus endurants lorsqu'on « les accompagne avec des instrumens⁴⁴³ ». Et même : certains chiens à l'oreille exceptionnelle, dotés d'un « instinct » pour les intervalles naturels, ne sont pas sans rappeler le personnage original que Buffon fait de Rameau au début de l'*Addition*.

J'ai vu aussi quelques chiens qui avoient un goût marqué pour la musique, & qui arrivoient de la basse-cour ou de la cuisine au concert, y restoient tout le temps qu'il duroit, & s'en retournoient ensuite à leur demeure ordinaire. J'en ai vu d'autres prendre assez exactement l'unisson d'un son aigu qu'on leur faisoit entendre de près en criant à leur oreille. Mais cette espèce d'instinct ou de faculté n'appartient qu'à quelques individus; la plus grande partie des chiens sont indifférents aux sons musicaux [...].

En somme, le débat sur la sensibilité musicale qui sous-tend les pages de l'*Histoire naturelle* sur Rameau porte sur la nature du vivant, à savoir

le vivant est-il réductible à l'inorganique, intelligible, comme lui, selon une causalité efficiente, comme le prétendrait le mécanisme ? ou est-il animé par des forces vitales spécifiques orientées téléologiquement vers l'accomplissement d'une fonction, comme l'estimerait le vitalisme⁴⁴⁴ ?

Selon la vision mécaniste de l'action de la musique, la résonance harmonique agirait sur les corps sonores à tension mathématiquement proportionnée selon des règles prévisibles et rationnelles. En revanche, d'après une interprétation vitaliste, les corps, existant en fonction d'un but téléologiquement déterminé, seraient affectés ou non par la musique suivant leur nature même, comme s'ils étaient *parfaitement formés* pour ce faire. Il ne s'agit pas pour nous de trancher la question, d'autant plus que Rameau et Buffon, à divers moments de leurs œuvres, se contredisent eux-mêmes. Si l'histoire des sciences a su dégager ces deux courants apparemment aux antipodes, la lecture des

d'un fameux quatuor de Bocherini [*sic*] en *re* majeur [...], mais à l'air *Charmante Gabrielle*, il a manifesté sa joie par des signes non équivoques. [...] Il demeure donc constant que les naturalistes ne se sont pas trompés en parlant du goût de l'éléphant pour la musique. L'essai qu'on vient de faire prouve de plus (s'il faut juger de l'espèce par l'individu dans l'état de domesticité) que les éléphants préfèrent les sons graves aux sons aigus, la mélodie à l'harmonie, les airs majestueux et simples aux airs légers ou chargés de notes, enfin les adagios aux mouvemens plus précipités; c'est ce qui a fait dire à l'un de nos plus célèbres naturalistes, que le goût de l'éléphant du Jardin des Plantes ne se gâtera point, tant qu'il aura le bon esprit de ne point fréquenter l'Opéra. »

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Raphaële Andrault, *La Raison des corps*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes de la raison », 2016, p. 7. Andrault cite la dichotomie qu'elle reformule de Jean Rostand, dans *La vie et ses problèmes*, Paris, 1939, p. 135 : « On peut ou bien [tenir la vie] pour purement formelle, et rapporter tous les phénomènes vitaux au seul jeu de la mécanique moléculaire; ou bien, au contraire, la tenir pour essentielle, et voir dans les phénomènes vitaux l'expression de 'forces' autonomes, irréductibles à celles de la matière brute. La première thèse est la thèse moniste, ou uniciste, ou *mécaniste*; la seconde est la thèse dualiste, ou animiste, ou *vitaliste*. [...] Toute l'histoire de la biologie reflète les épisodes de cette dissension fondamentale. »

œuvres de penseurs majeurs du vivier intellectuel parisien d'alors informe que ces courants n'ont jamais existé de manière « pure » dans un corpus unique. Au niveau le plus élémentaire des brefs points de contacts entre Rameau et Buffon, la mobilisation d'exemples, de témoignages ou de sources faisant autorité n'aide en rien à appuyer une quelconque position : il s'en suit un réel dialogue de sourds entre tenants de croyances opposées quant à la nature des effets de la musique. L'exposition de cas d'humains qui, en retrouvant l'ouïe, entendent de la musique pour la première fois – comme celui dont parle Félibien (pour Buffon) ou celui dont parle le père Castel (pour Rameau) – révèle davantage sur les croyances de leurs observateurs que sur le fonctionnement des phénomènes observés.

Nos deux exemples réunissent un musicien qui *coule* sa théorie de la basse fondamentale dans tous les *moules rhétoriques* de son époque, pour reprendre le mot de Thomas Christensen, et un naturaliste capable de faire coexister sans grande difficulté des théories à prime abord contradictoires. Il nous importe plutôt de souligner en quelle manière l'indétermination quant aux effets de la musique la suscite et garde en tension le débat, produisant des discours divergents pourtant fondé sur des phénomènes semblables. Mais aussi : comment la polyphonie idéologique du mitan du XVIII^e siècle français a pu sonner chez certains comme une cacophonie à résoudre par un retour à l'origine, à l'unisson, à une présumée harmonie primitive et transparente.

1. 4. 3 – *Sonnettes que me faites-vous ? Préparations, préludes et préliminaires*

Témoin de ce moment d'effervescence de la pensée sur le fonctionnement du monde sensible, un petit roman libertin réunit à la fois le rêve ramiste d'un contrôle raisonné de l'affect par la musique et une conscience buffonienne de la dégénérescence des corps. *Les Sonnettes* (1749) de Jean-Baptiste Marie Guillard (parfois orthographié Guiart) de Servigné est un court roman libertin en deux parties. Il est présenté comme les « Mémoires de Monsieur le Marquis d'*** » , alors qu'un jeune homme y raconte son apprentissage du plaisir amoureux⁴⁴⁵. La musique et les métaphores musicales de l'amour jouent un rôle expressif central : notamment, les « sonnettes » du titre désignent un ingénieux mécanisme conçu par un vieux duc libertin pour « récréer » ses nuits d'insomnie. Caricature des machinations de la petite maison réputée du duc de Richelieu – qui vaudra d'ailleurs à Guillard de Servigné lui-même un séjour à la Bastille –, les sonnettes compensent l'ardeur épuisée de leur concepteur par le « carillon si agréable » de petits timbres qu'agitent les ébats des convives qu'il reçoit. Les lits de trente à quarante chambres sont reliés par un appareil de ressorts, de fils et de bascules à une sorte de panneau campanaire qui se trouve dans la chambre de l'hôte. Ainsi, après dîner, selon les chambres occupées, la variété des ardeurs, les durées des unions et leurs modulations, l'instrument produit des compositions singulières. En somme, « l'effet de ces sonnettes » est de tirer le duc « *auditeuriste*⁴⁴⁶ » de sa mélancolie en lui rendant « des étincelles de sentiment⁴⁴⁷ ».

Appelée à pallier l'épuisement du « fonds précieux de santé et de vigueur⁴⁴⁸ » d'un homme ayant passé la force de l'âge, la musique revêt ainsi dans le roman une valeur thérapeutique, mobilisant à même l'intrigue des concepts de résonance du corps sonore, d'écho, d'harmonie, d'amplification. Or, la singularité de la représentation des

⁴⁴⁵ Sur les métaphores musicales dans les *Sonnettes*, Voir Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhetorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 2001, p. 196-205.

⁴⁴⁶ Marine Ganofsky, « Les bruits de la nuit dans la fiction érotique des Lumières, ou les résonances de l'ombre », Hélène Cussac (dir.), *Actes du XXXIII^e Colloque de la SATOR, Université Toulouse Jean-Jaurès, Toulouse, 2019. Sons, voix, bruits, chants : Place et sens du sonore dans l'analyse topique des textes narratifs d'Ancien régime, Topiques*, n. 6, 2022, à paraître.

⁴⁴⁷ Jean-Baptiste Marie Guillard (ou Guiart) de Servigné, *Les Sonnettes* [1749], Michel Delon (éd.), Honfleur, Zulma, 2002, p. 80.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

effets de la musique dans cet original petit ouvrage repose sur les modalités qu'il prescrit pour sa réception : elle n'agit sur les sens qu'à la suite d'une préparation. Les plaisirs réfléchis du duc tout comme ceux de ses invités obéissent aux mêmes lois d'aménagement – osons un terme moderne – *psychosomatique* : « les esprits, comme les sens, veulent être préparés⁴⁴⁹ », annonce l'auteur dès la préface. De la même manière qu'il est nécessaire de transformer le minerai de fer en un ressort puis de le remonter pour qu'il exerce sa force naturelle sur un mécanisme, la matière brute de la sensibilité humaine demande pour Guillard de Servigné une certaine préparation pour se mouvoir par sa propre énergie. La nécessité d'un *retour* est sans cesse évoquée dans le cadre de l'expérience musicale : le « plaisir » que la musique procure n'agit que dans le contexte d'une séquence sensorielle contenant a minima deux moments, soit une expérience première et, par la suite, son rappel. La tension entre les deux moments provoque un mouvement issu de « l'effort que font certains corps pour se rétablir dans leur état naturel⁴⁵⁰ », ce que le XVIII^e siècle nomme leur « élasticité ». Inscrite dans une durée, l'action de la musique est ainsi celle d'une *re-production*, un réveil, et non celle d'une simple occurrence ou d'une répétition. Dans les meilleurs cas, l'expérience sur laquelle débouche la musique devient même une amplification, un écho qui mène à un développement et un approfondissement de l'expérience première. Ainsi la musique des *Sonnettes* n'agit-elle pas en elle-même, mais en vertu d'une préparation des corps qui l'émettent, de ceux qui la reçoivent, et de leurs propriétés plus ou moins élastiques.

Dans les pages qui suivent, nous montrerons comment non seulement le propos, mais aussi la forme du roman fait converger des notions présentes chez Buffon et chez Rameau : l'action de constructions mécaniques sur l'organisme, la formation d'une sensibilité et l'existence « à l'état de nature » de dispositions sensibles particulières sont toutes abordées et mises en scène dans cette « historiette piquante⁴⁵¹ ». Sans prétendre que Guillard de Servigné soit un interlocuteur direct de Rameau ou de Buffon

⁴⁴⁹ « Préface », *ibid.*, p. 25.

⁴⁵⁰ Jean Le Rond D'Alembert, « RESSORT, s.m. en Physique », *Encyclopédie*, t. XIV, p. 186b.

⁴⁵¹ Guillaume Apollinaire, « Introduction », *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis d'*** par Guillard de Servigné. Introduction, essai bibliographique par Guillaume Apollinaire*, Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Le Coffret du Bibliophile », 1913, p. 4.

– on ne connaît à peu près rien de sa bibliothèque ou de sa correspondance – il est toutefois incontestable qu’il appartient, au moment où *Les Sonnettes* paraissent, à une communauté d’esprit dont les préoccupations se rejoignent. De fait, *Les Sonnettes* sont publiées la même année que *L’Histoire de l’Homme* de Buffon (contenant son article sur le sens de l’ouïe) et le *Mémoire où l’on expose les fondements d’un système de musique théorique*⁴⁵² de Rameau, déposé à l’Académie des Sciences où D’Alembert est chargé de l’évaluer et où Buffon en a pris connaissance. Les *Bijoux indiscrets* de Diderot ont été publiés l’année précédente, fortement inspirés du *Nocrion, conte allobroge*⁴⁵³ de 1747 : ce conte gaillard sera republié avec *Les Sonnettes* dans une édition clandestine en 1781, précédé de la mention « l’Origine des bijoux indiscrets⁴⁵⁴ ». Peu de temps après les *Bijoux*, Diderot aide Rameau à mettre en forme son *Mémoire* qui deviendra la *Démonstration du principe d’harmonie* de 1750⁴⁵⁵. Du reste, le duc de Richelieu, dont *Les Sonnettes* raillent le libertinage, était lié à Rameau par la commande de la *Princesse de Navarre*⁴⁵⁶. Jouée en février 1745 pour célébrer la victoire de Louis XV à la bataille de Fontenoy, bataille dont il est justement question dès l’incipit des *Sonnettes*, cette comédie mise en musique dont le livret est signé par Voltaire est adaptée en opéra-ballet la même année pour donner, en décembre 1745, *Les Fêtes de Ramire*. Cette adaptation est bien entendu signée par nul autre que Jean-Jacques Rousseau, également protégé du duc de Richelieu : les *Confessions* évoquent

⁴⁵² Rameau dépose son *Mémoire* en novembre. Voir *Procès-verbaux de l’Académie royale des sciences*, t. 68 (1749), f. 474, 19 novembre 1749 : « M. Rameau est entré et a lu un Mémoire où il expose les fondements de son système de musique qu’on a donné à examiner à Mrs. Mairan, Nicole et d’Alembert. » Pour des détails entourant la genèse du traité, Voir Jean Le Rond D’Alembert, « Discours préliminaire » aux *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Lyon, Bruyset, 1762, surtout p. xvi.

⁴⁵³ Attribué successivement à plusieurs auteurs, dont Thomas-Simon Gueullette (1683-1766).

⁴⁵⁴ *Les Sonnettes ou Mémoires de M. le Marquis d’***, auxquels on a joint l’Histoire d’une comédienne qui a quitté le spectacle et l’Origine des bijoux indiscrets, conte [Nocrion]*, Londres [Paris], 1781. Il s’agit d’une contrefaçon des éditions Cazin, in-8 de 212 pages.

⁴⁵⁵ L’abbé Raynal annonce déjà en 1748, dans les *Nouvelles littéraires*, t. 1, ch. XXIX, p. 202, que Diderot « est intime ami avec M. Rameau, dont il doit dans peu de temps publier les découvertes. » Il ajoute : « Ce sublime et profond musicien a donné autrefois quelques ouvrages ou il n’a pas jeté assez de clarté et d’élégance. M. Diderot remaniera ces idées, et il est très-capable de les mettre dans un beau jour. »

⁴⁵⁶ Le duc de Richelieu est d’ailleurs si investi dans ce spectacle qu’il n’est pas exagéré de dire qu’il harcelait Voltaire. Voir Sylvie Bouissou, « Un livret de Voltaire sur une idée de Richelieu », *Jean-Philippe Rameau*, p. 574-581.

ce « travail ingrat et sans gloire⁴⁵⁷ » avec un ressentiment évident, prémices de la célèbre brouille qui opposera définitivement les deux musiciens à partir de 1752. Revenons plus tard à Rousseau et examinons pour le moment les *Sonnettes* tout en retenant que, comme le remarque Pierre Hartmann, « ce roman apparemment frivole se révèle contaminé par la philosophie du temps⁴⁵⁸. »

La nécessité de préparer les esprits et les sens à la réception de n'importe quelle forme d'art – dans son acception la plus étendue, de l'architecture à la musique, de l'art littéraire à celui de la séduction amoureuse – est un leitmotiv central des *Sonnettes*. Quoiqu'elle soit légère, la préface d'à peine quelques lignes ne présente pas moins clairement cette thèse indispensable à la compréhension du roman :

Il me semble que les esprits, comme les sens, veulent être préparés. Retranchons de l'architecture les vestibules et les portiques; détruisons les avenues de ce château superbe; ôtons à la musique et à l'amour ces préludes charmants, qui valent souvent mieux que ce qui les suit; n'aurons-nous pas perdu de nos plaisirs ?

Ce passage introductif affecte l'espace préfaciel à la préparation du lecteur, le ton ironique de l'œuvre servant, pour ainsi dire, de « portique » destiné à l'introduire au seuil de son parcours. Cependant, Guillard de Servigné va plus loin : le ton de la préface et la réception de son humour distinctif sont eux-mêmes préparés par une épître dédicatoire qui rythme la gaillardise des *Sonnettes*. Elles sont dédiées à un M. le D*** (le Dru), serrurier de son état, dont une enseigne curieuse par sa disposition fit la réputation et même la fortune⁴⁵⁹. Quelle que soit l'exacte forme de son enseigne, la

⁴⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, t. II, Alain Grosrichard (éd.), Paris, Flammarion, 2002, I. VII, p. 77. Rousseau détaille ainsi : « Durant la répétition [des *Fêtes de Ramire*], tout ce qui était de moi fut successivement improuvé par Madame de la Poplinière, et justifié par M. de Richelieu. Mais enfin j'avais affaire à trop forte partie, et il me fut signifié qu'il y avait à refaire à mon travail plusieurs choses sur lesquelles il fallait consulter M. Rameau. Navré d'une conclusion pareille, au lieu des éloges que j'attendais, et qui certainement m'étaient dus, je rentrai chez moi, la mort dans le cœur. J'y tombai malade, épuisé de fatigue, dévoré de chagrin, et de six semaines je ne fus en état de sortir. » Voilà, s'il en est, un cas exemplaire d'effets néfastes de la musique sur la santé !

⁴⁵⁸ Pierre Hartmann, « *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné », dans *La forme et le sens. Nouvelles études sur le roman des Lumières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 169.

⁴⁵⁹ Il est aisé de trouver des références à cette enseigne dans la presse périodique ou dans les publications humoristiques de l'époque. Par exemple, Nougaret, dans son *Tableau mouvant de Paris*, t. II, 1787, Paris, Veuve Duchesne, p. 22, rapporte ceci : « On ferait un relevé très-plaisant des fautes d'orthographe les plus singulières qu'on remarque tous les jours sur un grand nombre d'enseignes. Tout le monde sait qu'un Serrurier dut la fortune à la manière bizarre dont son adresse était écrite au-dessus de la principale porte de la Foire Saint-Germain : *le Dru pose des sonnettes dans le cul... de-sac des quatre-vents*. » Ou encore : dans son *Petit-neveu de Bocace* [sic], édition nouvelle de 1787, p. 168-169, Pluchon-Destouches distingue un « Le Dru » du serrurier : « Monsieur le Dru, soupirant à lunettes... / Qu'on n'aille pas être tenté / De croire, en lisant ces sornettes, / Que c'est le Dru qui pose les sonnettes

boutique de ce serrurier qui « pose des sonnettes » se trouvait dans un cul-de-sac : son enseigne scinde l'indication toponymique avant la préposition « de », laissant supposer que Le Dru est en mesure de poser lesdites sonnettes « dans le lieu le plus difficile⁴⁶⁰ ».

Trait formel brillant de l'esprit des *Sonnettes* et habile télescopage : si la préface s'annonce comme le « portique » ou le « vestibule » du roman, l'épître dédicatoire en est donc sciemment « l'enseigne », c'est-à-dire un espace textuel vu de loin qui prépare lui-même à la préparation. En faisant référence à une réelle enseigne soi-disant connue par « toute l'Europe⁴⁶¹ », la préparation à la lecture ne souffre aucune rupture en assurant un passage entre espaces inscriptibles, de l'extérieur à l'intérieur, depuis le Paris urbain jusqu'à l'espace romanescque. Ce jeu formel entre construction du roman et espaces liminaires architecturaux, comparés aux « préludes » en musique, donne à lire la parfaite continuité dont dépend l'expérience esthétique idéale, du moins telle que la conçoit l'auteur. Dès la première phrase de l'épître, le lectorat est préparé au rire en rencontrant un contenu familier annoncé par un texte *in absentia*, celui de l'enseigne de Le Dru. L'agrément agit ici parce qu'il éveille à part égale un sentiment de familiarité et de surprise : réalité connue dont la présence dans un imprimé produit un travestissement comique, l'agrément procède à la fois de la reconnaissance et de l'étonnement, reconfigurant une matière préalablement connue. Le rire, cette « émotion subite » de l'esprit « frappé de quelque idée plaisante ou ridicule⁴⁶² », dépend de l'existence d'une expérience première à partir de laquelle mesurer l'écart de la subversion humoristique et non de la perception d'une donnée entièrement nouvelle et étrangère à l'esprit. L'émotion comique ne découle pas ici de l'effet phonique d'une rime plate grivoise (Dru/cul, par exemple) : le plaisir de la « préparation de l'esprit et des sens » que préconise Guillard de Servigné agit plutôt comme le plaisir qu'un auditeur dérive de thèmes d'arias dans un opéra, annoncés dans le prélude et qui, souvent, reprennent eux-mêmes des airs populaires ou inversement⁴⁶³ – pensons aux

/ Dans le cul... de sac à côté, / Non. Ce le Dru, Verdunois de naissance, / Etait cocu de son métier. / - Cocu ? – Cocu. C'est un état en France / Comme celui de charpentier. » Italiques du texte original.

⁴⁶⁰ *Les Sonnettes* (*op. cit.*), p. 23.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Louis de Jaucourt, art. « Rire (*Physiolog.*) », *Encyclopédie*, t. XIV, p. 299b.

⁴⁶³ Raphaëlle Legrand, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, vol. 9, n. 1, « Le 'Savant' et le 'Populaire' », 2002, p. 7-18.

opéras de Rameau qui, comme dans l'exemple des *Sauvages*, reprennent des airs que le compositeur avait déjà utilisés lorsqu'il composait pour le théâtre populaire de la Foire Saint-Germain⁴⁶⁴. L'effet de telles mélodies familières, à circulation libre, se mesure ainsi surtout à l'aune de leur reconnaissance et non pas à celle de leur seule action mécanique et sensitive.

Le jeune marquis prépare de même son apprentissage amoureux lorsqu'il aperçoit et ressent de loin, « dans un des appartements d'un hôtel voisin », les charmes de l'objet de son désir, la comtesse Éléonore « chantant et folâtrant⁴⁶⁵ ». Ainsi, leur première rencontre en personne a-t-elle été préparée par l'agitation préliminaire dans laquelle étaient plongés les sens du marquis, occupant « le reste de la nuit » à « des projets de faire réussir [s]on amour, rempli de désirs et de craintes⁴⁶⁶ ». Soit dit en passant, le roman, présenté du point de vue du jeune marquis, ne spéculé pas sur la potentielle réciprocité de cette première rencontre à distance, faite de part et d'autre d'une rue. La comtesse, qui partage manifestement les sentiments du marquis lorsqu'ils se rencontrent, aurait-elle aperçue elle-même, sans que le marquis s'en rende compte, un « spectacle » à la fenêtre de son futur amant, alors « aimable inconnu » ? Serait-ce d'ailleurs la raison qui l'aurait échauffée et incitée à ramasser « une brochure » qu'on devine licencieuse, allumant un « feu subtil » qui « s'empare de tout [s]on corps » et qu'elle va elle-même chercher à apaiser ? Le silence sur l'origine de la « correspondance intime de sentiments⁴⁶⁷ » qui unissait les jeunes inconnus est alors conçu comme celui entourant la génération d'êtres vivants. Par degrés insensibles à partir d'un point de départ inaccessible pour l'observateur extérieur, leur « correspondance » sentimentale se fait une réverbération dont l'impulsion première est perdue : la *première préparation* est inaccessible. Peut-être est-il possible que, par l'entremise d'une « esthétique de la réflexivité⁴⁶⁸ », l'intrigue entière des *Sonnettes* ne

⁴⁶⁴ La serrurerie de Le Dru, si nous adhérons à la remarque de Nougaret qu'elle se trouvait sous la « porte principale » de la Foire Saint-Germain, devait d'ailleurs être visible depuis le Théâtre.

⁴⁶⁵ *Les Sonnettes* (op. cit.), p. 41.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶⁸ Jean-Christophe Abramovici, « À qui profite le vice ? Le *topos* du lecteur jouisseur de roman obscène », dans Jan Hermans et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque - Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 31, 1995, p. 291.

soit lancée par l'unique impulsion de l'effet de la « brochure⁴⁶⁹ » libertine que ramasse la comtesse ? Dans un exemplaire annoté des *Sonnettes*, l'érudit François-Louis Jamet (1710-1778) aurait même griffonné vis-à-vis du mot « brochure » quelques titres : « Tanzaï. Le Sopha. le Portier. Les lauriers ecclesiastiques. – Therese-philosophe. La fille de joie⁴⁷⁰. » En ce sens, de l'avis de Marc André Bernier, « si la composition de cette scène s'organise autour d'un corps qui s'abandonne à la volupté, la délicatesse du style en oriente la lecture » et fait de la brochure « le principe et le foyer de l'action⁴⁷¹. » La brochure anonyme est un *hiéroglyphe*⁴⁷² qui, en ce qu'elle n'est pas nommée, renvoie tant à un corpus comme celui qu'y lit Jamet qu'au récit même au sein duquel elle figure. Selon cette hypothèse, c'est à partir de cette lecture érotique initiale que le protagoniste aboutit, à la fin du roman, par une longue suite de relations de cause à effet, à un mariage qui s'annonce heureux à tous égards. Il y aurait là une admirable mise en abyme du roman qui escompte ses propres effets en mettant en scène une lectrice elle-même échauffée par sa lecture.

Quoi qu'il en soit de son origine et de ses préliminaires livresques, le plaisir amoureux est présenté « comme une voix harmonieuse qui, dans un lieu rempli d'échos, augmente à mesure qu'elle est répétée⁴⁷³ ». La « préparation » telle que l'entend Guillard de Servigné conçoit l'action de l'art – amoureux, architectural, littéraire, ou musical – non pas en tant qu'événement exceptionnel, mais en tant que phénomène reconnaissable et inscrit dans une étendue et une durée continues. L'effet plaisant de la musique ne découle pas de la seule propension sensible du sujet à le recevoir en un instant fini, mais dans le fait qu'il « augmente » une situation sensitive totale, *à la fois* fortuite (propriétés naturelles des corps réunis) et dirigée sciemment (produit de l'art) par les sujets qui y prennent part. Le plaisir peut donc être prévu,

⁴⁶⁹ *Sonnettes*, p. 42.

⁴⁷⁰ Note manuscrite de François-Louis Jamet, citée dans : Marc André Bernier, « Invention romanesque et rhétorique de l'allusion. Jamet le Jeune, lecteur des *Sonnettes* (1749) de Guillard de Servigné », dans Marc Escola, Jan Herman, Lucia Omacini, Paul Pelckmans et Jean-Paul Sermain (dirs.), *La partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Louvain / Paris / Walpole, Éditions Peeters, 2011, p. 612.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, cité dans *ibid.*, p. 615. Bernier cite le « langage hiéroglyphique des fables » dont parle Huet, un langage fait de « brièveté allusive et épigrammatique ».

⁴⁷³ *Sonnettes*, p. 54.

formé, anticipé, facilité ou ménagé, mais aussi, lorsqu'il est ressenti, provoquer de nouveaux plaisirs et donner lieu à des effets de résonance.

Sensible, le corps humain dont les sens s'enflamment est fait pour assouvir ses désirs comme une cloche est faite pour sonner lorsqu'elle reçoit une impulsion. L'en empêcher à dessein, c'est s'ériger contre l'idée que se fait l'auteur de la nature :

[...] il y a eu des hommes assez fous pour se priver de la vie, il y a eu d'assez vains et d'assez fous à la fois pour imaginer que les plaisirs, ces causes et ces liens de la vie, étaient des maux. Il leur a paru beau de séparer l'homme de l'homme et de le réduire à la classe des êtres insensibles. Plus un système est absurde et plus il semble divin à des yeux fanatiques; mais ce système de destruction des plaisirs est aussi insensé que le serait le projet de vivre sans respirer l'air qui nous environne ou qu'il le serait de défendre à un corps sonore de résonner quand il reçoit des vibrations⁴⁷⁴.

Guillard de Servigné reste donc proche de Rameau et de plain-pied avec l'esthétique classique lorsqu'il suppose un état de nature fixe, presque axiomatique, à partir duquel fonder les préceptes novateurs de son art : « nous avons toujours les mêmes organes et les mêmes passions; le monde n'a point changé; preuve certaine qu'il ne devait point changer⁴⁷⁵. » L'homme ne peut refaire la nature : il ne peut que s'appliquer à lui ôter les obstacles qui s'opposent à sa pleine réalisation, activité qui suppose un art de préparation de la matière. Quant à elle, la censure dont la délectation des sens fait l'objet et que prônent certains hommes « fous » dénoncés par le personnage du Marquis d'*** est analogue aux « mauvaises habitudes » que Rameau accuse de barrer la pleine et plus heureuse expression de notre « instinct » pour la musique. Dans les *Sonnettes*, l'accord spontané et harmonieux des sexes – comme celui de la gaine et du coutelet chez Diderot⁴⁷⁶ – se réalise en s'affranchissant des « censures amères⁴⁷⁷ » et des préjugés des « fanatiques⁴⁷⁸ ». Même le vocabulaire ramiste, « mis en vogue⁴⁷⁹ » par le succès de sa théorie harmonique, se retrouve dans l'intrigue : la résonance du corps

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁶ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, dans *Œuvres. Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 753-754. La fable, que Diderot fait débiter à Jacques, est du genre des « Escraignes dijonnaises » (Jacques dit explicitement qu'il partagera une « vieille fable des écaignes de mon village ») des *Bigarrures, et Touches du Seigneur des Accords* d'Estienne Tabourot.

⁴⁷⁷ *Sonnettes*, p. 56.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷⁹ Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, p. 197.

sonore, citée, est exposée comme principe naturel en amont des « charmants accords⁴⁸⁰ » des sens et des désirs des couples.

De fait, quoique l'adjuvent musical du « carillon libertin⁴⁸¹ » dépende au préalable d'un artifice – un complexe réseau de fils reliant les lits des « trente ou quarante chambres⁴⁸² » du château à l'appareil campanaire de la chambre du duc –, il repose sur l'action dite naturelle de la résonance des corps. Le texte accorde une attention particulière à la composition de cet instrument qui peut compter jusqu'à quelque quatre-vingts interprètes, mais dont le duc est l'unique auditeur, le public se réduisant à lui seul. Par-delà les exigences d'une simple parodie badine prenant pour cible « l'art et le raffinement dans la science des voluptés⁴⁸³ » chez Richelieu, ce luxe de détails procède assurément de l'intérêt de l'auteur pour l'acoustique, au point où il imagine un « concert parfait⁴⁸⁴ » rendu par un prodigieux instrument à clavier protéiforme.

Le duc, qui entrait dans les plus simples détails, disposait les chambres occupées par les hommes et par les femmes dans un ordre alternatif : ce mélange était le même partout; les clefs des chambres étaient communes, les verrous étaient inconnus. Par une imagination dont on découvrira l'objet par la suite, les lits destinés aux dames avaient été faits pliants et élastiques, mais à un certain point, de sorte qu'il fallait deux poids égaux, chacun à celui d'une personne ordinaire, pour mettre en action le ressort des lits. Sous chacun de ces lits était placée une bascule; une des extrémités touchait au-dessous du lit, et y était attachée à l'endroit du centre de gravité. L'autre bout répondait entre le chevet et la muraille. À cette dernière extrémité des bascules, on avait ajusté des fils d'archal, qui, au moyen d'autres petites bascules de renvoi, telles qu'on en use pour les sonneries des horloges, allait remuer dans un appartement éloigné, des sonnettes correspondantes. Cet appartement, séparé des autres, était celui du duc; les sonnettes étaient placées alentour; chacune avait son étiquette et portait le nom des dames qui occupaient alors les chambres. Les tons étaient distincts et en accord; dans le silence de la nuit, leur variété et leurs rencontres différentes faisaient un carillon si agréable, qu'on eût cru entendre des hymnes à l'Amour. Les sons étaient une vive représentation des mouvements qui les occasionnaient : au commencement mesurés, ensuite rapides, peu après confondus, plus marqués enfin, se ralentissant et cessant par degrés. Le duc arrêta à son gré l'effet de ces sonnettes : comme il était sujet aux insomnies, il avait inventé ce jeu pour se récréer. Entre les bras d'un amour inutile, son imagination et cette harmonie qui signifiait tout ce qu'il voulait lui rendaient quelquefois des étincelles de sentiment⁴⁸⁵.

⁴⁸⁰ *Sonnettes*, p. 61.

⁴⁸¹ Il s'agit du sous-titre que leur donne une réédition bibliophile du XX^e siècle. Voir Jean-Baptiste Guiard [*sic*] de Servigné, *Les Sonnettes ou le Carillon libertin. Gravures originales par Amandine Doré*, Paris, Le Livre de Qualité, 1961.

⁴⁸² *Les Sonnettes*, p. 79.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 79-80. On retrouve un passage semblable dans un pamphlet libertin anonyme de 1800 longtemps attribué à Sade, où la métaphore instrumentale est plus explicitement posée : *Zoloé et ses deux acolytes*, Turin-Paris, an VIII, p. 56-57 : « Au moyen d'un ressort qu'un fil de laiton mettait en

Si, comme le suggère l'essentiel de la critique des *Sonnettes*⁴⁸⁶, le dispositif détaillé dans la citation ci-dessus vise surtout à caricaturer les réelles machinations libertines du duc de Richelieu, la longue énumération de détails techniques se comprend mal : l'énumération rigoureuse sert mal le but d'un effet parodique. En revanche, les détails du passage fonctionnent admirablement bien si nous en rapportons les divers éléments à un tableau commun : celui de la petite maison entière du duc en tant qu'instrument de musique. La description évoque, en séquence, la trentaine ou quarantaine de « clefs » des chambres (étymologiquement, un « clavier » se rapporte à un ensemble de « clefs »), les lits à « bascule », dont cette machine simple rappelle celle des touches de clavecin qui agitent les « autres petites bascules de renvoi » que seraient les sautereaux; suivent les fils qui relient ce mécanisme aux clochettes, puis l'arrangement de ces dernières en « tons distincts et en accord ». L'architecture conceptuelle du personnage de Guillard de Servigné est une « fantaisie⁴⁸⁷ », un jeu de l'imagination plus ou moins calqué sur l'idée d'un instrument dont les « clefs » sont jouées non pas par le mouvement des doigts d'un seul instrumentiste, mais par celui des corps entiers d'une maisonnée remplie.

mouvement, on entendait un concert à dix parties, exécuté avec une précision et un charme que n'aurait pu surpasser tout un orchestre. À chaque lit de repos répondait un fil qui communiquait à l'instrument. [...] Les sons harmonieux remplissaient parfaitement les appartemens, l'écho les allait porter à l'infortuné Fessinot qui exhalait vainement sa rage dans sa honteuse prison. / La nuit avait à peine parcouru les deux tiers de sa course, et déjà l'instrument mélodieux avait fait entendre quinze fois ses brillants accords. » etc. Fessinot, contrairement au duc, ne se délecte manifestement pas de ce concert...

⁴⁸⁶ Michel Delon, dans son introduction à l'édition Zulma des *Sonnettes*, p. 19, laisse entendre (comme le fait aussi Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 175) que « l'inventivité technique » du roman s'inspire de la fameuse cheminée coulissante que le duc de Richelieu a fait pratiquer entre ses appartements et la chambre de son amante, Madame de la Popelinière. Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 3, va au-delà et suppose même que Le Dru « était peut-être le serrurier du duc de Richelieu, le serrurier dont l'habileté exécutait les inventions mécaniques : cheminée tournante ou literie sonnante. » Floriane Daguisé, dans son article « Enraciner, explorer, pénétrer le secret dans la fiction du XVIII^e siècle », *Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle*, vol. 4, n. 1, « Archite(x)tures », 2019, en ligne, DOI: <10.5206/mfds-ecfw.v4i1.8393>, remarque quant à elle avec grande justesse qu'il est difficile d'envisager « concrètement et scrupuleusement la machinerie du duc de Richelieu dans *Les Sonnettes* », soulignant que l'espace du roman relève davantage de « l'architecture conceptuelle [que d'une] construction tangible. »

⁴⁸⁷ Au sens où Freud l'entend dans son fameux essai sur « Le créateur littéraire et la fantaisie », Annie Anargyros-Klinger (éd. / tr.), *Créations, psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 11-20. En termes anticipant presque sur le travail du psychanalyste, Guillard de Servigné représente d'ailleurs le duc blotti au centre de son « jeu » inventé « pour se récréer » : son « imagination » lui « signifiait tout ce qu'il voulait » (p. 80 des *Sonnettes*).

La forme de la fantaisie s'éclaire encore davantage avec ces lits « pliants et élastiques », reliés aux sonnettes par du « fil d'archal⁴⁸⁸ ». Comparable au laiton, il s'agit d'un alliage principalement composé de cuivre et de zinc qui sert à la fabrication des cordes de clavecin : sa capacité à résonner sans exiger une grande force et surtout ses propriétés élastiques en font un matériau de choix pour les fragiles cadres de bois des instruments de l'époque. C'est pour cette raison « qu'on fait les cordes avec le fil d'archal, et qu'on préfère le cuivre rouge au plomb dans la composition des cloches⁴⁸⁹ », explique le médecin Joseph-Louis Roger dans sa thèse sur les effets de la musique sur le corps humain. La *fantaisie* de Guillard de Servigné est donc loin des serrures cachées, des poulies et des rouages de la cheminée tournante de Richelieu : elle n'est pas un système mécanique de transmission du mouvement, mais opère plutôt par émission vibratoire de l'animation des corps. L'élasticité des corps, c'est-à-dire la « propriété par laquelle les corps se rétablissent dans leur premier état, après en avoir été tirés par force⁴⁹⁰ », est assignée à un ensemble communiquant de corps dans la maison du duc, de ceux de la machinerie des sonnettes à ceux, humains, qui la mettent en branle. Le carillon libertin entier et souple forme ainsi une sorte de système nerveux, du moins tel que la physiologie de l'époque en conçoit l'action, c'est-à-dire en tant que conducteur d'une vibration ininterrompue depuis le corps sonore jusqu'au siège de l'audition, voire de l'entendement de son auditeur. Musschenbroek, la source phare des encyclopédistes en la matière, décrit de fait cette transmission d'une manière semblable :

Voici donc de quelle manière se fait la sensation du Son. Le Son, qui est produit dans l'Air extérieur, va frapper l'Oreille AB, & entre dans la Conque, d'où il est ensuite porté dans le Conduit auditif DE, qui le transmet à la membrane du Tambour, laquelle en étant frappée commence d'abord à tremousser. Le tremoussement de cette membrane se communique à l'Air [...] cet Air ainsi ébranlé met en mouvement les Nerfs de la Zone du Limaçon S : ce mouvement est porté à l'aide des Nerfs dans le Cerveau, & fait alors impression sur notre Ame⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ *Les Sonnettes*, p. 80.

⁴⁸⁹ Joseph-Louis Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain* [1758], Étienne Sainte-Marie (tr.), Paris, Brunot, 1803, p. 4.

⁴⁹⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762, « Ressort », p. 619. Nous donnons cette définition en raison du laconisme de l'article « Élastique », qui ne se rapporte qu'à l'idée de ressort : « ELASTIQUE. adj. Qui fait ressort, qui vient d'un ressort. » D'Alembert utilise d'ailleurs les deux termes en tant que synonymes : « corps élastique ou à ressort » lit-on au début de l'article éponyme.

⁴⁹¹ Pierre van Musschenbroek, *Essai de physique*, t. II, Pierre Massuet (tr.), Leyde, Samuel Luchtman, 1739, p. 727.

Le lecteur des *Sonnettes* comprend alors le son des clochettes non pas comme un signal distinct du phénomène qu'il représente, mais comme son extension, sa manifestation éloignée et liée, sa « représentation vive⁴⁹² » dont la « préparation » est plus qu'un idéal esthétique, mais une nécessité physique propre à un monde dans lequel la matière est continue.

Le portrait de la sensibilité amoureuse que peint Guillard de Servigné rejoint par ailleurs la conclusion à laquelle arrive Buffon dans un cas médical dont il fait état dans son *Histoire Naturelle de l'Homme* : celui du médecin Jacob Rodrigue Pereire⁴⁹³ ayant entrepris d'apprendre « à parler, à lire, &c. » à son élève, « M. d'Azy d'Etavigny⁴⁹⁴ ». Le 11 juin 1749, le médecin portugais a présenté d'Azy d'Etavigny, « jeune sourd & muet de naissance [...] âgé d'environ 19 ans », à l'une des « assemblées de l'Académie » pour exposer sa méthode d'enseignement suivant laquelle il a enseigné à son élève à prononcer « environ treize cens mots [...] assez distinctement⁴⁹⁵ ». Cette formation qui eut lieu en 1746 fut interrompue pendant plusieurs mois; lorsqu'elle reprit en 1748, l'essentiel du travail devait être fait « pour ainsi dire, de nouveau », parce que, suppose Buffon, le jeune n'avait pas pratiqué ses nouveaux éléments de langage « pendant un assez long temps pour qu'ils eussent fait des impressions durables & permanentes⁴⁹⁶ ». Toutefois, en « peu de temps », Pereire réussit à stimuler des « progrès » suffisants « pour démontrer qu'on peut avec de l'art amener tous les sourds & muets de naissance au point de commercer avec les autres hommes », c'est-à-dire non pas entendre et reproduire le langage par le « secours de

⁴⁹² *Les Sonnettes*, p. 80.

⁴⁹³ Voir au sujet de Pereire l'étude de Renée Neher-Bernheim, « Un pionnier dans l'art de faire parler les sourds-muets », *Dix-huitième siècle*, n. 13, 1981, p. 47-61. Proche de Buffon, de Réaumur, de La Condamine, titré « interprète de sa majesté » par Louis XV, cet infatigable chercheur est également actif en politique, notamment pour la défense des droits de la communauté des Juifs portugais dont il fait partie. Remarquons que Réaumur est cité comme faisant partie de l'éducation du jeune marquis dans *Les Sonnettes*, p. 34.

⁴⁹⁴ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *op. cit.* (*Histoire naturelle de l'Homme*, dans *Histoire naturelle, générale et particulière*), p. 350.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 351. Pereire lit un mémoire à l'Académie le 11 juin 1749; l'*Histoire de l'Homme* mentionne que Pereire n'a pas quitté son élève depuis « février 1748 [...] jusqu'à ce jour (au mois de juin 1749) ». Voir également : Académie royale des Sciences, *Procès-verbaux*, t. 68, 1749, f. 297, « Mercredi, 11^{ème} de juin 1749 » : « Mr de la Peyrere [*sic*] est entré avec Mr. d'azy d'ETavigny [*sic*], fils du Directeur des Aydes à La Rochelle, auquel, quoi qu'il fut sourd et muet de naissance, ledit sieur de la Peyrere a montré à entendre par signes, à lire, et à répondre de vive voix et par écrit : L'Académie en a fait plusieurs expériences et a nommé pour Commissaires MM. de Mairan, de Buffon et Ferrein. »

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 350-351.

l'imitation⁴⁹⁷ » des sons, mais communiquer des idées par des moyens autres que ceux relatifs à l'ouïe. D'après Buffon, l'art de Pereire, quoiqu'il soit admirable, ne peut que pallier un manque et ne saurait développer une nouvelle sensibilité sonore chez un être incapable de la ressentir : « ce n'est que par l'imitation que nous amenons peu à peu nos organes à former des sons précis⁴⁹⁸. » De plus, pour les êtres qui en seraient capables, l'imitation menant au développement d'une faculté – quelle qu'elle soit – demande un exercice à la fois soutenu et précoce. Après avoir noté la rapidité avec laquelle la communication du jeune était devenue « très-vicieuse » sans pratique, Buffon suppose que ce patient de Pereire « aurait un aussi grand nombre d'idées que les autres hommes⁴⁹⁹ » s'il avait débuté son éducation plus tôt.

Dans *Les Sonnettes*, la sensibilité aux plaisirs de l'amour à laquelle se forme le jeune marquis et à laquelle aspire le corps du duc peuvent servir d'exemples (positif d'une part, négatif de l'autre) au développement sensitif selon Buffon. « L'esprit⁵⁰⁰ » du protagoniste, terme équivoque dans le roman désignant tour à tour la conversation, le jugement et le sexe du marquis, cultivé avec assiduité dès un jeune âge « par l'imitation », mène à un développement heureux, célébré par la présidente et la baillive, puis chéri par la comtesse. Le corps vieillissant du duc, en revanche, a beau trouver des « étincelles de sentiment » par les moyens de « l'art et du raffinement » des sonnettes, ceux-ci ne sont que des palliatifs pour sa sensibilité épuisée, devenue sourde aux plaisirs de l'amour. Ainsi, comme chez Buffon, leurs corps ne peuvent qu'être préparés au développement de sensibilités dont ils portent déjà les germes, et non pas à les faire naître – ou renaître – ex nihilo.

L'effet vers lequel tend l'appareil du duc est celui de préparer la communication par l'élasticité, cette propriété qui, en 1749, est indissociable de la vie organique. La « nécessité [...] d'avoir fait les lits élastiques, pour l'effet que vous voyez qui en résulte⁵⁰¹ » se comprend comme une tentative de communiquer, par l'action de la

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Les Sonnettes*, p. 86-87.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

résonance des cloches, l'élasticité des corps qui les agitent. En effet, si l'élasticité « se trouve à un degré plus ou moins grand dans presque tous les corps, il y en a même dont l'élasticité est presque parfaite⁵⁰² » comme, par exemple, les « corps élastiques sonores [qui], de quelque manière qu'on les frappe ou qu'on les pousse, font toujours à-peu-près les mêmes vibrations, ainsi une cloche rend toujours un même son de quelque manière ou de quelque côté qu'on la frappe⁵⁰³ ». Les sonnettes représentent le corps sonore idéal, prévisible, dont le ressort est infatigable et « toujours à-peu-près » constant, un corps qui,

étant frappé ou étendu perd d'abord sa figure, mais fait effort par sa propre force pour la reprendre; ou qui, quand il est comprimé, condensé, &c. fait effort pour se mettre en liberté, & pour repousser les corps qui le compriment, comme une lame d'épée, un arc, &c. qui se bandent aisément⁵⁰⁴.

Ainsi la *récréation* que procure l'appareil du duc aspire-t-elle aussi à être une illusoire *re-création* : la restitution d'un état de jeunesse et d'ardeur évanoui. Le ton gaillard des *Sonnettes* invite à comprendre que les « plaisirs sans cesse renaissants⁵⁰⁵ » auxquels la demeure du duc convie ses invités participent à leur tour à rendre au membre de leur hôte l'élasticité d'un arc neuf qui *bande aisément*. Mais en plus de servir de support à cette plaisante gaudriole, le tintement des cloches sert aussi, en analogie acoustique, à l'expression d'une philosophie morale « naturelle » fondée sur la stabilité attribuée à la résonance de certains corps.

Le dénouement du roman peint un tableau plus vaste que celui de la seule caricature libertine. La machinerie *pornophonique*⁵⁰⁶ du vieux duc, suscitant le sentiment par le biais de l'artifice, est le contrexemple de la formation amoureuse du jeune marquis. La préparation technique coûteuse visant à « atteindre, ou du moins imiter l'état heureux où [le duc] s'était vu », pour laquelle le duc « n'épargnait aucun

⁵⁰² Jean Le Rond D'Alembert, « ELASTICITÉ s. f. ou FORCE ELASTIQUE, en Physique », *Encyclopédie*, t. V, p. 444a.

⁵⁰³ Jean Le Rond D'Alembert, « ELASTIQUE (Physique) », *Encyclopédie*, t. V, p. 447a.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Les Sonnettes*, p. 105.

⁵⁰⁶ Voir Marine Ganofsky, *op. cit.* Ganofsky distingue l'écriture *pornographique*, c'est-à-dire où l'expression du plaisir charnel se fait par le biais d'une description de sa dimension visuelle, de l'écriture *pornophonique*, c'est-à-dire où cette même expression passe par sa dimension auditive, où « le lecteur entend toute la force vitale du corps », ses soupirs, ses cris ou son souffle, ses claquements, ses succions sont alternativement décrits et/ou suggérés par les « les points de suspension, les mots coupés, les phrases inachevées, les exclamations et les didascalies ».

soin⁵⁰⁷ » est, à la fin du roman, dépeinte de manière à former une critique sévère des habitudes somptuaires du duc non pas pour leur luxe, mais pour leur inefficacité. Comme le remarque Hartmann, la conclusion du roman amène le lecteur à juger que l'appareil phonique du duc sonne faux et « qu'il n'y a de roman intéressant que de l'amour véritable » : « *Les Sonnettes* s'avèrent discordantes, au sens exact du terme; elles rompent provisoirement l'union des cœurs, au seul bénéfice d'un libertin décrépité⁵⁰⁸. » L'effet de la musique n'y est donc que celui d'une « vive représentation des mouvements⁵⁰⁹ », c'est-à-dire celui d'une pâle copie, dont l'intensité se retrouve en deçà du phénomène naturel qu'elle reproduit. Du point de vue du protagoniste, la principale fonction narrative des sonnettes du duc aura été de provoquer l'éloignement nécessaire afin de mieux le préparer à retrouver sa bien-aimée. Le remède du duc se solde par un échec retentissant à lui ramener durablement sa puissance, alors que le retour du marquis à son Éléonore vivifie le « pur sentiment » qui naquit en son âme « dès l'instant » qu'il la connut, sentiment qui s'est « fortifi[é] par [l]es faveurs » de l'être aimé et qui, malgré les tumultueuses « altérations et les combats », a su « triompher » par « le seul pouvoir de son idée⁵¹⁰ ». La préparation graduelle de l'amour des amants ne débouche pas sur une manifestation sonore ou harmonieuse de leur union, mais, au contraire, sur le silence et l'indicible : « nous tombons dans les bras l'un de l'autre, sans pouvoir proférer une parole [et] aucun art, aucune expression ne peuvent atteindre ces scènes muettes⁵¹¹. » Il n'y avait de véritable effet bénéfique de la musique que celui qui procède d'un phénomène naturel et inattendu – comme la *voix harmonieuse qui, dans un lieu rempli d'échos, augmente à mesure qu'elle est répétée* – et non pas celui qui, fondé sur de présomptueuses attentes conscientes, est réalisé par un système.

En rêvant la possibilité d'une audition dont l'effet serait « durable et permanent » tout en finissant par la nier partiellement, *Les Sonnettes* balancent très

⁵⁰⁷ *Les Sonnettes*, p. 79.

⁵⁰⁸ Pierre Hartmann, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁰⁹ *Les Sonnettes*, p. 80.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 106.

exactement entre l'acte d'*entendre* et celui d'*écouter*. Dans un court essai, Roland Barthes offre une typologie utile de trois grandes formes de l'*Écoute* : la première décèle des « *indices* », reste à l'affût d'« alertes », tout en restant purement « un phénomène physiologique », comme le nourrisson attendant le retour de sa mère ou le chasseur des temps primitifs guettant sa proie. La seconde atteint une forme de « *déchiffrement*⁵¹² » : l'oreille cherche à capter des « *signes* » devenus « familiers ». L'indice, une fois reconnu, accède au statut de signe, comme lorsque le nourrisson qui attend sa mère commence à mimer son retour par un jeu « au cours duquel il lance et reprend une bobine attachée à une ficelle⁵¹³ ». La troisième, quant à elle, relève d'une écoute proprement intersubjective et transformatrice : le sujet écouteur est mêlé au sujet émetteur et inversement. Cette « écoute psychanalytique » est délibérément « un acte psychologique » qui requiert paradoxalement un investissement quasi-total et une distance critique, afin que la « faculté d'observation [ne soit déviée par] quelque influence que ce soit » – c'est-à-dire une « règle idéale, à laquelle il est difficile, sinon impossible, de se tenir⁵¹⁴. »

Sans que le troisième type d'écoute n'y soit réalisé – voire que le second n'atteigne sa pleine étendue – nous voyons néanmoins dans les *Sonnettes* l'évocation des trois types décrits par Barthes. Ce roman « apparemment frivole », écrit à une période charnière pour la conscience musicale, développe l'idée d'un accès, par l'écoute, à la « vive représentation » de la situation du sujet écouté. Les sonnettes du duc, tout comme la « correspondance intime de sentiments⁵¹⁵ » entre Éléonore et le marquis, laissent entendre le désir d'une communication sensitive profonde entre consciences distinctes. La transmission des « étincelles de sentiment », depuis les ébats des convives jusqu'au duc *via* le seul appareil *pornophonique*, échoue et requiert le supplément de la narration, mais la tentative n'aura pas moins formulé la possibilité de sa réussite.

Si le « carillon si agréable, qu'on eût cru entendre des hymnes à l'Amour » du duc, sous la plume de Guillard de Servigné, ne dépasse pas le statut d'agrément et ne

⁵¹² Roland Barthes, « Écoute », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 217.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 220.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

parvient pas à affecter durablement le corps et l'esprit de ceux qui l'entendent, il témoigne à tout le moins d'un intérêt grandissant pour l'action de la musique sur l'humain. Le creuset encyclopédiste, contemporain exact des *Sonnettes*, poussera plus avant la réflexion, offrant à un auteur comme Rousseau un terreau conceptuel fertile à partir duquel penser des effets de la musique plus profonds. Comme le remarque Hartmann, le roman de Guillard de Servigné se fait justement l'écho d'un

temps pré-rousseauiste, de cette époque de grâce qui fut celle de Louis le bien-aimé, de l'homme soustrait aux rigueurs réfrigérantes de la religion, mais non encore confronté à l'irrémissible déchirement de la nature et de la culture⁵¹⁶.

Les passions n'y ont plus à être « combattues » comme le souhaitait le classicisme, pas encore à être déchaînées comme le souhaitera le romantisme, « mais seulement subtilisées et canalisées⁵¹⁷ ». Dans le monde des *Sonnettes*, le pur sentiment n'est pas encore quelque chose dont l'art peut fournir une *vive représentation* : le discours doit encore suppléer, parachever l'émotion pour en informer le sens. C'est ainsi que le duc demande au marquis, après avoir entendu tinter ses sonnettes, un « récit véritable » racontant « l'histoire de la nuit⁵¹⁸ » passée avec la présidente. Si la musique avait pu livrer au duc tout ce qu'il cherchait à ressentir – comme ce sera le cas dans les romans de la fin du siècle comme le *Malvina* de Sophie Cottin – cette demande aurait été inutile. Or, en 1749, « le roman est [encore] nécessaire⁵¹⁹ », si ce n'est qu'en tant qu'impulsion initiale.

Implicitement, en somme, *Les Sonnettes* laissent entendre que l'écoute musicale n'est peut-être pas uniquement un acte conscient de déchiffrement de signes, mais aussi, en dépit de l'échec du duc, un moyen d'accéder au « sentiment ». Le roman fait écho à un changement de paradigme progressif dont les traces se retrouvent bien entendu ailleurs dans le discours esthétique et culturel. En témoigne la place que réservent les *Réflexions* de l'abbé Dubos à la question des effets de l'art sur le corps. Rappelons-le : les sons musicaux ont selon lui « une force merveilleuse pour nous

⁵¹⁶ Pierre Hartmann, « *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné », dans *La forme et le sens. Nouvelles études sur le roman des Lumières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 171.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Les Sonnettes*, p. 88.

⁵¹⁹ Hartmann, *op. cit.*, p. 175.

émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie⁵²⁰. » Quoiqu'il soit question de passions et de nature et non de grâce et de miracles, il s'agit là cependant encore du langage sans support perceptif des fantasmes, des « forces merveilleuses » qui forment une prescience de ce qui, après les années 1740 et 1750, sera peu à peu énoncé sur le ton de l'évidence positive. L'effet de la musique sur le corps est alors davantage présent dans le roman de la première moitié du siècle sous forme de « scènes » comme celles des *Sonnettes*, c'est-à-dire, comme l'entend Tili Boon Cuillé, de dispositifs ornementaux sans influence sur la « psychologie » des personnages⁵²¹. Ainsi en témoignent également le traitement accessoire du vit de l'amant de *Thérèse philosophe* rendu « mol » par un « maudit bémol⁵²² », du « Concert voluptueux⁵²³ » joué par les nymphes du *Grigri* de Cahusac, du *Grelot* brillamment raconté par un Paul Baret où « je ne sçai quelle autre partie⁵²⁴ » de l'anatomie du prince « Aloës » (ici un sexe mâle, au contraire des *Bijoux*) est un timbre qui retentit à chaque excitation, ou encore, un peu plus tard, les musiciens cachés de *La Petite maison* qui, au signal du libertin Trémicour, « firent entendre un concert charmant⁵²⁵ » qui eut l'effet attendu sur la belle Mélite, ne dépassant pas une sorte « d'automatisme du geste⁵²⁶ » : le lecteur apprend platement que « ce concert la déconcerta⁵²⁷ ». Souvent mises en scène, les *forces merveilleuses* de la musique

⁵²⁰ Charles Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, p. 155.

⁵²¹ Tili Boon Cuillé, *op. cit.*, p. 5: « *A tableau, as opposed to a scene. [...] A musical scene – a generic category – might involve any evocation or reminder of music, such as the words of a song or the presence of an instrument or performer. [...] Largely thematic, the musical scene is part and parcel of the plot and does little to transform the narrative on an emotional level.* »

⁵²² Boyer d'Argens (?), « Goût bizarre de cet Américain dans ses plaisirs libidineux. Effets singuliers de la musique », *Thérèse philosophe*, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Raymond Trousson (éd.), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 637.

⁵²³ Louis de Cahusac, « Chapitre X. Où l'on verra les effets suprenants de la Musique; combien la Danse est dangereuse, & le désagrément qu'il y a de ne pouvoir pas faire tout ce que l'on voudroit », *Grigri, Histoire véritable, Traduite du Japonnois en Portugais par Didaque Hadeczuca, Compagnon d'un Missionnaire à Yendo; & du Portugais en François, par l'Abbée de *** Aumônier d'un Vaisseau Hollandois, Seconde partie, Dernière édition moins correctes que les premières*, Nangazaki [Paris], Kinporzenkru, L'an du monde 59749 [1749], p. 38. Françoise Gevrey remarque que le « conte a été composé sans doute en 1744, une première édition circula en 1745, mais elle fut saisie. » « L'amusement dans le *Grigri* de Cahusac », *Féeries*, n. 5, 2008, p. 90.

⁵²⁴ Paul Baret, *Le Grelot, ou les &c, &c, &c.*, pt. I, Ici [Paris], À Présent [1754], p. 4.

⁵²⁵ Jean-François de Bastide, *La petite maison* [1758], Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 1993, p. 39.

⁵²⁶ Marc André Bernier, « 'Sentiments du corps' et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide », *Tangence*, n. 61, décembre 1999, p. 41.

⁵²⁷ Bastide, *ibid.*

agissent dans le roman de la première moitié du siècle comme le feraient une machine ingénieuse et entièrement distincte du corps, n'ayant d'action que ponctuellement. Jusqu'au moment de la propagation d'idées comme celles de Haller sur la matière fibrillaire, années lors desquelles Rousseau écrit dans son *Essai sur l'origine des langues* que « tant qu'on ne voudra considérer les sons *que* par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs⁵²⁸ », l'iatromécanisme dominant offre surtout des modèles machiniques issus de la physique cartésienne pour penser les effets de la musique. Les recherches sur les « pouvoirs » de la musique autrefois attribués à Orphée débouchent encore sur des déceptions; les talents du chanteur ne font pas bon ménage avec le cartésianisme.

Le véritable regain d'intérêt dans les effets transformateurs de la musique – et son importance dans le roman – dépendra plutôt de l'existence de nombre d'idées nouvelles quant aux nerfs, à la nature de l'âme et ce qui se nomme alors des « propriétés vitales », qui ne commencent à se manifester avec davantage de clarté qu'à partir de la moitié du siècle. Aux discours mécanistes ou chimistes s'ajoutent avec plus de force un courant de pensée vitaliste qui alimente la réflexion sur la sensibilité au sein d'œuvres comme le *Traité des sens* (1744) de Le Cat, *L'Homme machine* (1748), la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), le *Traité des sensations* (1754), ou encore l'*Essai analytique sur les facultés de l'âme* (1760) de Bonnet. Qu'elle se manifeste sous forme d'attaques ou de défenses, l'existence même d'un grand nombre d'idées concurrentes au sein de l'espace discursif français a certainement eu un effet catalyseur sur sa production intellectuelle, comme en témoigne à lui seul le chantier débordant de l'*Encyclopédie*. Agissant à l'arrière-plan comme fidèle miroir de cet esprit du temps échauffé, le *Traité sur les effets de la musique sur le corps humain* (1758) de Joseph-Louis Roger, thèse mineure mais lue et saluée par les esprits les plus grands, devient

⁵²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale* (1781), ch. XV, dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éd.), *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 417. Nos italiques. Pour rappel, même s'il n'est publié qu'en 1781, l'*Essai* a été conçu, de l'aveu de son auteur, comme un « fragment du *Discours sur l'inégalité* » de 1755 et annoncé comme tel; après un projet de publication de l'*Essai* avec un texte sur l'*Imitation théâtrale*, Rousseau envisage, pour un groupement de ses œuvres, de le placer à la suite de la *Lettre sur la musique française*, réponse acerbe à Rameau parue en 1753.

référence en la matière énoncée par son titre lorsque le médecin vitaliste Ménuret de Chambaud le résume pour l'entrée « Musique (Effets de la) » du *Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*.

1. 5 *Les médecins sont des artistes sensuels* : musique et vitalisme

*Medici sunt sensuales artifices*⁵²⁹.

1. 5. 1 – La lyre et le caducée. La thèse de Joseph-Louis Roger

L'article sur les *Effets de la musique* de Jean-Joseph Ménéuret de Chambaud, écrit pour le volume X (1765) de l'*Encyclopédie*, résume la thèse de médecine remarquée sur les *Effets de la musique sur le corps humain*⁵³⁰ de son ami Joseph-Louis Roger, mort en 1761. Il s'inscrit par ailleurs dans une série de débats sur la représentation du « principe vital », soit le « souffle » de vie qui anime le corps⁵³¹. Diverses théories proposent des analogies faisant tantôt de l'âme une force purement mécanique comme celle du ressort d'une montre, tantôt le résultat d'opérations chimiques comme l'effervescence ou la fermentation. Tantôt encore, pour certains médecins ayant pour la plupart reçus leur bonnet de docteur de l'Université de Montpellier, la force vitale pourrait même se propager comme la résonance harmonique entre les cordes d'un instrument de musique : une corde pincée communique « immatériellement » son mouvement aux « corps sonores » environnants à condition qu'ils soient tendus à proportion harmonique. Joseph-Louis Roger est de leur nombre.

L'intérêt du travail de ce médecin montpelliérain tient en partie au fait qu'il rattache aux recherches récentes en acoustique un vaste corpus de cas remontant

⁵²⁹ La formule, employée à la même époque par divers auteurs comme Fizes, Deidier et Estève, est d'origine incertaine – sans doute est-elle librement adaptée d'Hippocrate. Dans l'*Encyclopédie*, Arnulphe D'Aumont (1721-1800) l'utilise à l'article « Fibre », t. VI, p. 670b : « *Medici sunt sensuales artifices*, les médecins ne doivent rechercher leur objet que dans ce qui tombe sous les sens ». Ménéuret de Chambaud l'utilise à l'article « Mort », *Encyclopédie*, t. X, p. 718b, et lui y donne le sens que nous reprenons en exergue : « nous nous bornerons à décrire les changements qui arrivent au corps, et qui seuls tombent sous les sens, peuvent être aperçus par les médecins artistes sensuels, *sensuales artifices*. »

⁵³⁰ Joseph-Louis Roger, *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum*, Avignon, Jacob Garrigan, 1758, traduit et préfacé en français par Étienne Sainte-Marie, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Paris, Brunot, 1803.

⁵³¹ Cette section sur le vitalisme doit beaucoup aux synthèses magistrales de François Duchesneau, *La Physiologie des Lumières. Empirisme, modèles et théories* [1982], Paris, Classiques Garnier, 2012 et de Roselyne Rey, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire* [1987], Oxford, Voltaire Foundation, 2000. Elle prolonge par ailleurs une réflexion amorcée lors de la rédaction de la préface de notre édition critique de l'article de Ménéuret de Chambaud. Voir Jean-Joseph Ménéuret de Chambaud et Étienne Sainte-Marie, *Effets de la musique*, Philippe Sarrasin Robichaud (éd.), Paris, Éditions Manucius, coll. « Écrits sur l'art », 2021.

jusqu'à Hippocrate. Les cas sont tirés tant de la littérature classique que de la littérature médicale, voire de ses propres observations : le compilateur se fait aussi praticien et témoin oculaire. Une autre raison qui explique l'attention inhabituelle⁵³² que reçoit sa thèse est qu'elle établit un *distinguo* à la fois important et utile : la nature du son est le résultat non pas d'un, mais de *deux* mouvements simultanés. Le premier, vibratoire, est celui que l'on peut observer lorsque « sous nos yeux », une « corde pincée va et vient [...] alternativement et très-vite⁵³³ ». Au dire de Roger, « les physiciens » n'ont « jamais ignoré » ce premier mouvement, visible, identifiable. Le second est plus élusif : « on ne l'a pas toujours connu », précise-t-il. Sorte de « tremblement » ou de « trépidation », il est caché au regard et consisterait en un « sautillerment invisible des plus petites parties du corps sonore », comme ceux d'une cloche qui, après s'être arrêtée de sonner, est encore mue par des « vibrations insensibles » qui « subsistent encore en silence pendant quelque temps⁵³⁴ ».

Le *distinguo* ainsi posé permet de catégoriser les observations musico-médicales sans recourir à la métaphysique. Est-on saisi par l'évidence du lien entre une cause et son effet ? Plaçons ce cas sous la rubrique de l'action *visible* de la musique. Cette évidence nous échappe-t-elle ? Une conjecture et une hypothèse de recherche relanceront l'investigation et nous tireront d'affaire, parce qu'il s'agit de son action *invisible* – voire *silencieuse*. Ainsi, la musique agirait sur le corps humain non seulement à une échelle macroscopique, celle des tympan affectés par le battement d'une grosse caisse ou des poils se hérissant au son d'une trompette claironnante, mais aussi dans l'infiniment petit, dans l'agitation imperceptible des fibrilles nerveuses et des particules les plus minimes de l'être, nouvel horizon dans lequel se projettent avec avidité les sciences du vivant.

⁵³² Voir Anna Delage, *Histoire de la thèse de doctorat en médecine d'après les thèses soutenues devant la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Librairie de la Faculté de médecine - Ollier-Henry, 1913. D'après Delage, la plupart des thèses de médecine sous l'Ancien Régime, à Paris comme à Montpellier, ne sont que des exercices oratoires rapidement oubliés, des « formalité[s] qui] n'exige[nt] pas de discussion » (p. 15), voire des « dissertations puériles et cocasses, d'une nébuleuse emphase et d'une prétentieuse ignorance » (p. 19). Lors des réformes médicales de 1794 et de 1803, Vicq d'Azyr tentera en vain d'en abolir la pratique.

⁵³³ Roger, *op. cit.* (éd. de Sainte-Marie de 1803), p. 2-3.

⁵³⁴ *Ibid.*

Bien avant la neurophysiologie moderne, Roger (et Ménuret à sa suite) tente de donner une explication concrète des effets thérapeutiques de la musique. Elle doit pouvoir concilier la vraisemblance nouvellement exigée par la profession médicale avec l'intuition que la musique réveille dans l'esprit les sentiments, les souvenirs, les « signes de nos affections ». Rousseau, qui rédige l'autre partie de l'article « Musique » de l'*Encyclopédie*, énonce quelques années plus tard la thèse qui servira de socle à sa théorie de la musique : « tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs⁵³⁵. » Dès le début des années 1740, l'idée d'une action très littérale de la musique sur les mouvements du cœur avait été défendue par Claude-Nicolas Le Cat, qui supposait, citant la théorie de Rameau à l'appui, que si « chaque ton remuera le Fluide qui lui est propre, ou dont les vibrations particulières forment ce ton⁵³⁶ », l'effet que « Timothée produisoit sur le cœur d'Alexandre n'étoit pas un phénomène rare chez les Anciens, c'est l'effet ordinaire de leur genre de Musique⁵³⁷ ». Il faut toutefois attendre la thèse de Roger pour que non seulement les suppositions littérales de Le Cat soient étayées *ex professo*, mais aussi que le sens métaphorique d'un *effet sur les cœurs* – c'est-à-dire sur l'âme – soit mis en évidence par un grand nombre de cas accompagnés d'explications médicales.

Roger et Ménuret soutiennent que la réception par le système nerveux des vibrations de la musique a des répercussions immédiates sur l'esprit; le passage du physique au moral serait aussi parfaitement continu. C'est ce qu'affirme explicitement

⁵³⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1756-1761], Catherine Kintzler (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 111. Pour une excellente mise en relief des deux entrées « Musique » de l'*Encyclopédie*, voir Christopher Gärtner, « Remuer l'Âme ou Plaire à l'Oreille ? Music, Emotions and the Mind-Body Problem in French Writings of the Later Eighteenth Century », dans Penelope Gouk et Helen Hills (dir.), *Representing Emotions: New Connections in the History of Art, Music, and Medicine*, Londres, Routledge, 2005, p. 173-188.

⁵³⁶ Claude-Nicolas Le Cat, *Traité des sens en particulier. Nouvelle édition, corrigée, augmentée & enrichie de Figures en Taille douce*, Amsterdam, J. Wetstein, 1744, p. 46.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 64. Ce passage de Le Cat sur la musique antique, tiré d'un développement intitulé « Pouvoir de la musique », est intéressant à citer en ce qu'il préfigure le mouvement de fonctionnalisation de la musique chez les médecins réformateurs de la fin du siècle comme Sainte-Marie : « [...] c'étoit l'effet ordinaire de leur genre de Musique, & ils ne la restreignoient pas au simple divertissement, ils l'employoient aux affaires publiques les plus sérieuses, & en faisoient une partie de leur politique, elle entroit non-seulement dans leurs déclamations théatrales, mais aussi dans leurs harangues, & c'est en partie par le pouvoir de la Musique qu'ils portoient dans le cœur du Peuple ou du Soldat, l'amour de la Paix, ou le souffle de la Guerre. »

Étienne Sainte-Marie en 1803 dans la préface qu'il ajoute à sa traduction du *Traité de Roger* depuis le latin au français : « nos mouvements physiques ont, dans l'ordre moral, des sentiments qui leur correspondent, [et] cet épanouissement du corps produit dans l'âme un état semblable et y réveille le courage, l'amour, la bienfaisance, la pitié, la joie⁵³⁸ ». La musique n'agirait ainsi plus seulement sur la « machine » du corps : nos auteurs reconnaissent dans leurs observations les preuves qu'elle atteint et *émeut* l'âme d'une manière à la fois plus profonde et plus intelligible qu'il n'avait jamais été soupçonné. Ils s'imaginent avoir saisi l'entrée d'une voie qui permettrait enfin, comme le rêve alors l'homme de lettres montpelliérain Pierre Estève, de « calculer les sensations auditives », d'appliquer « la règle et le compas au tumulte du sentiment », et de « trouver la relation de vérité aux mouvemens de l'âme, soumettre à des proportions & au calcul les passions & les plaisirs », ce qui « seroit sans doute une découverte qui, de notre siècle, feroit une époque⁵³⁹ ». En cela, une brève histoire de la thèse de Joseph-Louis Roger offre un aperçu saisissant de l'état de la compréhension des effets de la musique au moment même où Rousseau s'empare de la question.

Il ne reste presque aucune source témoignant de la vie de Joseph-Louis Roger. Un article de biographie médicale tient compte de son travail et encore, ce n'est que pour noter qu'il est l'auteur de « deux Dissertations, dont les titres annoncent quelque chose d'intéressant », puis qu'il « ne survécut guère à la publication de ces deux pièces, car on met sa mort en 1761⁵⁴⁰. » La première de ces deux dissertations est celle de 1758 que nous avons déjà mentionné. La seconde est un traité latin de 1760, jamais traduit en français, et portant sur un *phénomène nouveau et démontré du corps humain, détecté* sous forme d'une *palpitation des fibres musculaires*⁵⁴¹. Qu'il s'agisse de l'espoir de

⁵³⁸ Sainte-Marie, « Préface », *op. cit.*, p. x.

⁵³⁹ Pierre Estève, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe*, Paris, Sébastien Jorry, 1752, p. iii-iv.

⁵⁴⁰ Nicolas François Joseph Éloy (dir.), *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne, ou mémoires disposés en ordre alphabétique pour servir à l'histoire de cette science et à celle des médecins, anatomistes, botanistes, chirurgiens et chymistes de toutes nations*, t. IV, Montpellier, H. Hoyois, 1778, p. 93.

⁵⁴¹ Joseph-Louis Roger, *Specimen Physiologicum de Perpetua Fibrarum muscularium palpitatione, novum phaenomenon in corpore humano experimentis detectum et demonstratum*, Göttingen, Litteris Schultzianis, 1760. Nous traduisons et paraphasons. Un court paragraphe d'une histoire de la médecine du XIX^e siècle prend l'ouvrage avec la tolérante condescendance qu'ont la plupart des médecins de l'époque pour le siècle précédent dont ils héritent du travail : « Je trouve pour la première fois dans un

déboucher sur *quelque chose d'intéressant* souligné dans l'éloge posthume d'Eloy, ou de l'estime dont témoigne Albrecht von Haller lorsqu'il loue les qualités novatrices du travail sur les effets de la musique tout en regrettant la mort prématurée son auteur⁵⁴², l'accueil de l'œuvre de Roger est révélateur d'un enthousiasme certain pour les modèles physiologiques de l'action de la musique sur le corps. Enthousiasme d'ailleurs durable, à en croire l'édition française qu'en donne le médecin réformateur Sainte-Marie à l'orée du XIX^e siècle.

Notamment grâce aux travaux de Roselyne Rey, un coup d'œil à la composition du jury de thèse de Roger permet de saisir l'atmosphère du vivier intellectuel qui a nourri l'élaboration de son travail⁵⁴³ :

Jean-François Chicoyneau (1738-1759)
Antoine Magnol (1676-1759)
Henri Haguénot (16??-1776)
Antoine Fizes (1689-1765)
François Boissier de Sauvages de la Croix (1706-1767)
François de Bougignon Bussière de Lamure (1717-1787)
François Imbert (1722-1785)

D'emblée, on peut constater qu'il s'agit presque du même jury que celui devant lequel la thèse de Ménuret de Chambaud avait été soutenue l'année précédente⁵⁴⁴. Ces médecins forment pour l'essentiel l'arrière-garde mécaniste, brillamment illustrée par

petit ouvrage que Joseph-Louis Roger publia [...] l'idée que l'irritabilité ne renferme en elle que la disposition aux mouvements, et n'en est point la raison suffisante, idée qui, plus tard, donna naissance aux opinions les plus saines et les plus utiles. Du reste, l'auteur pensait avoir fait une découverte très-importante en nous apprenant que toutes les fibres musculaires du corps se trouvent dans une palpitation continue. » Kurt Sprengel, *Histoire de la médecine depuis son origine jusqu'au dix-neuvième siècle. Traduite de l'allemand sur la seconde édition par A. J. L. Jourdan*, t. V, Paris, Deterville/Th. Desoer, 1815, p. 349.

⁵⁴² Albrecht von Haller, *Elementa physiologiae*, t. V, Lausannæ, Sumptibus M. M. Bousquet et Sociorum, 1757-1766, §XIV « Causa effectus musices », p. 214.

⁵⁴³ « ARGUMENTABANTUR. / R. R. D. D. PROFESSORES REGII. / R. D. Joannes-Franciscus CHICOYNEAU, Cancellarius judex. / R. D. Antonius MAGNOL, Decanus. / R. D. Henricus HAGUENOT. / R. D. Antonius FIZES. / R. D. Franciscus de SAUVAGES. / Franciscus de LAMURE. / Franciscus IMBERT. » Josephus Ludovicus Roger, *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum*, Avenione, Apud Jacobum Garrigan, 1758, s. p. La soutenance aurait eu lieu en décembre 1758.

⁵⁴⁴ Rey, *Naissance et développement du vitalisme*, p. 67. « La thèse de doctorat de Ménuret, *De generatione dissertatio physiologica* – thèse imprimée conservée à la bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier – fut soutenue le 18 août 1757, sous la présidence de Lamure, en présence des professeurs royaux A. Magnol, H. Haguénot, A. Fizes, F. de Lamure et F. Imbert. » Sur Roger, on consultera également : Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge University Press, 2002, p. 192-196.

ses travaux au début du siècle, mais dont l'imagination s'essoufflait à la fin de la décennie 1750. Bordeu en témoigne en se remémorant ses années d'études :

Nous demandions enfin ce que c'est que ce principe vital [...] Fizes nous en donnait plusieurs définitions, mais toutes obscures, n'apprenant rien; c'était des vaisseaux engorgés ou libres, des suc épais ou dissous, des lois d'hydraulique ou de mécanique : en un mot, nous crûmes découvrir que ce que Fizes nous enseignait n'était qu'une suite d'énoncés embarrassés, inintelligibles, faux et paraissant imaginés pour ne pas user du langage connu aux médecins, pour ne pas prononcer le mot de Nature, sacré chez les Anciens, ni celui d'âme conservatrice, sacré chez les Animistes, que notre Professeur n'aimait point ainsi que les Helmontiens⁵⁴⁵.

La soif de modèles du principe vital à la fois clairs et rationnels était, de l'aveu de Bordeu, à son comble. À ce titre, les promesses des travaux de Roger sur la physiologie vibratoire avaient tout pour que ses pairs voient en sa soutenance les heureux auspices d'une future découverte capitale : remarquons que le jury de Roger diffère de celui de Ménuret par l'addition de Chicoyneau et Sauvages. Le premier, Chicoyneau, est extrêmement jeune. Petit-fils de l'illustre François Chicoyneau (1672-1752) et fils d'Aimé-François Chicoyneau (1699-1740), issu d'une lignée comptant d'autres médecins du même nom, il avait soutenu l'année précédente une thèse sur la vue, à dix-neuf ou vingt ans. Qu'il se retrouve à présider le jury si jeune n'a rien à voir avec un talent hors de l'ordinaire ou un intérêt marqué pour le sujet : il hérite plutôt des privilèges de ses pères. Éloy commente : « *Jean-François* étoit à peine sorti du berceau lorsqu'il fut désigné par le Roi pour être le successeur de ses peres. Il fut installé dans leurs charges le 21 octobre 1758, & mourut le 15 du même mois de l'année suivante, âgé seulement de 22 ans⁵⁴⁶. »

Quant au second, François Boissier de Sauvages de la Croix⁵⁴⁷ (1706-1767), il est tout à fait possible que, n'occupant alors pas de charge qui l'y aurait obligé, il ait

⁵⁴⁵ Théophile de Bordeu, *Recherches sur les maladies chroniques*, Paris, Huart, 1775, p. 455, cité dans Rey, « 4. Les modèles en crise », *Naissance et développement du vitalisme*, p. 90.

⁵⁴⁶ Nicolas François Joseph Éloy (dir.), *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne* [...], t. 1, Montpellier, H. Hoyois, 1778, p. 616. La thèse de J.-F. Chicoyneau s'intitule sobrement *Dissertatio medica, De Visu* et, d'après le catalogue de la Faculté de Médecine de Montpellier, fait 24 pages.

⁵⁴⁷ Les biographes de Sauvages l'ont pour la plupart dépeint en multipliant le genre de poncif mystico-romantique qui ne devient monnaie courante qu'au siècle suivant. Ainsi, il est récurrent de lire que ses talents naturels le dédommagent d'une éducation provinciale lacunaire, qu'il écrivait des vers adressés au beau sexe dans sa jeunesse ou qu'il est né un jour d'éclipse solaire « précisément à l'instant où le soleil disparut ». Sa thèse de licence intitulée *Si l'amour peut être guéri par des remèdes tirés des plantes* lui valut des railleries et le surnom de « Médecin de l'amour », mais, comme s'il était une sorte de précurseur de Saint-Preux au cœur et à l'esprit purs malgré une première faute, il sut à terme confondre

intégré le jury par pur intérêt pour le sujet de Roger. Sauvages, qui, contrairement à Chicoyneau, n'était issu d'aucune insigne dynastie médicale, s'était illustré par la seule qualité et l'originalité de ses travaux, dont une *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualités, agit sur le corps humain* (1754), publiée après avoir remporté le prix de l'Académie de royale de Bordeaux en 1753. Il y détaille l'action de la « vibration des molécules d'air » en mentionnant Newton, Estève et Rameau, le plaisir auditif dû à la consonance des vibrations, et fait du corps une sorte de tintamarre sensible :

Tout bat dans le Corps Humain, le cœur, les oreillettes, les arteres qui se répandent dans tous les points sensibles du Corps, & en conséquence les meninges & apparament les fluides élastiques qui se trouvent par tout. On sent les cadences au battement des arteres, sur-tout de la tête, pour peu qu'on y fasse attention durant le silence de la nuit; mais outre ce battement il y a une harmonie plus confuse, plus sourde, qu'on sent aussi dans l'intérieur de la tête dans les maladies de cette partie⁵⁴⁸ [...].

Sauvages développe ainsi la part visible des signes de l'action de l'air sur le corps, mais n'ose pas avancer d'hypothèses quant à l'harmonie *plus confuse, plus sourde* des maladies de l'esprit, laissant même sa réflexion en suspens, prête à être récupérée : « Je finis sur ce sujet, car il paroît au premier coup d'œil que les effets du Son sur le Corps Humain ne sont pas des effets de l'Air, quoique le son matériel soit une des qualités de ce fluide, et peut-être la plus admirable⁵⁴⁹. »

Par ailleurs, au moment où Roger rédige sa thèse, la communauté scientifique française déplore la perte d'un autre montpelliérain dont l'essentiel des trente dernières années a été consacré à l'approfondissement d'analogies sensitives de l'expérience esthétique : le père Louis-Bertrand Castel⁵⁵⁰. Sa mort en 1757 l'aura empêché de mener plus avant « les vües humaines » de son projet de clavecin oculaire qui « mériterait

ses critiques par la rectitude de son œuvre et de ses mœurs. Mort l'année même où Jean-Jacques entame ses *Confessions*, il n'est pas exclu que les éloges posthumes de Sauvages, sur lesquels se basent ses biographes, partagent certains *topoi* avec le fameux citoyen de Genève.

⁵⁴⁸ François Boissier de Sauvages de la Croix, *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualités, agit sur le corps humain*, Bordeaux, Pierre Brun, 1754, p. 25-26.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁵⁰ C'est-à-dire, grosso modo, les trois décennies qui séparent la présentation du projet de son clavecin oculaire au public en 1725 (« Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de Musique, Lettre écrite à Paris le 20 février 1725 par le R. P. Castel, Jésuite, à M. Decourt à Amiens », *Mercure de France*, novembre 1725, p. 2552-2577) du dernier concert de l'instrument expérimental en 1755, moins de deux ans avant la mort de Castel (« Lettre du Père Castel, à M. Rondet, Mathématicien, sur sa Réponse au P.L.J. au sujet du Clavecin des couleurs », *Mercure de France*, juillet 1755, p. 144-158.).

d'être exécuté en grand », vues qui, à en croire l'*Éloge* que lui consacre le père Berthier, auraient enrichi « l'Histoire de la Philosophie » et servi « à perfectionner les Arts⁵⁵¹ ». Une théorie unifiée et raisonnée de la lumière et du son, bien que rêvée au moins depuis Aristote, n'avait été sérieusement envisagée qu'à partir des travaux optiques de Newton qui, pour la première fois, démontrent que les couleurs ne sont pas formées par la modification de la lumière blanche (comme le voulait la physique aristotélicienne), mais par la division du faisceau lumineux en parties distinctes, postulant en cela une équivalence avec la gamme chromatique musicale⁵⁵². Bien que Castel n'ait jamais réussi à construire un instrument capable de réaliser l'analogie entre l'harmonie sonore et l'harmonie visuelle en laquelle il croyait, aucune des questions fondamentales de sa philosophie, « qu'il s'agisse de la relation entre les sens, la matérialité du plaisir, ou de la naturalisation de l'harmonie, n'avaient été résolues à la fin des années 1750⁵⁵³. » L'essentiel de son héritage intellectuel est ainsi en quelque sorte involontaire – fortuit, presque : son clavecin fascine davantage qu'il n'instruit. Toutefois, si la « prétendue analogie⁵⁵⁴ » qu'il défendait est rapidement battue en brèche, sa lecture musicale du principe vital a nourri une véritable « renaissance médicale », alors que certains physiiciens français envisagent « la possibilité d'une thérapeutique musicale qui

⁵⁵¹ Guillaume-François Berthier, « Article XLIX. Éloge historique du P. Castel », *Mémoires pour l'Histoire des Sciences & des Beaux-Arts*, avril 1757, p. 1111-1112. D'après Berthier, Castel « naquit à Montpellier le onzième de Novembre 1688 ». C'est « vers l'âge de 30 ans » que « quelques Essais relatifs à son goût & à son génie » le firent connaître à Paris par Fontenelle et le Père de Tournemine, qui se font « l'un et l'autre Protecteurs déclarés » de ses « succès naissants » et l'engagent à quitter le Sud pour rejoindre la capitale. Par ailleurs, il y a un véritable regain d'intérêt pour la vie et l'œuvre de Castel dans la recherche récente. Voir notamment l'article d'Edward Hally Barnet, « A Perfect Fifth of Blue and Red : Enlightened Harmonies of the Senses », *Revue de la Société historique du Canada*, vol. 30, n. 1, 2019, p. 145-173 et notre chapitre sur « Le clavecin du Père Castel : l'instrument instrumentalisé », dans *L'Homme-clavecin. Une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 30 et sq.

⁵⁵² Isaac Newton, « On peut avec des Couleurs composer le Blanc & toutes les Couleurs grises, entre le Blanc & le Noir : & la blancheur de la Lumière du Soleil est composée de toutes les Couleurs primitives mêlées dans une juste proportion », dans *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et couleurs de la Lumière [...] Traduit de l'Anglois Par M. Coste*, vol. 1, Amsterdam, Pierre Humbert, 1720, p. 175 et sq. Le second volume de cette première traduction française paraît en 1722. Voir Olivier Darrigol, « The Analogy Between Light and Sound in the History of Optics from the Ancient Greeks to Isaac Newton », *Centaurus*, vol. 52, n. 2-3, 2010, p. 117-155 (I) et p. 206-257 (II).

⁵⁵³ Barnet, « A Perfect Fifth of Blue and Red », p. 163. « *Indeed, despite Castel's failure to construct a working clavecin oculaire, despite the numerous critiques his idea had received over the decades, none of the fundamental questions at the centre of his optico-musical philosophy, whether about the relationship between the senses, the materiality of pleasure, or the naturalization of harmony, had been resolved by the end of the 1750s.* »

⁵⁵⁴ Sainte-Marie, *op. cit.*, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, p. 278, n. 11.

proportionnerait le corps par l'entremise d'harmonies audibles⁵⁵⁵. » La thèse de Roger a porte la trace; ainsi, il ne sera pas inutile d'en résumer la composition⁵⁵⁶.

Elle se divise en deux principales parties. La première examine « si la musique a quelque influence sur l'homme⁵⁵⁷ » en faisant un état des modèles du son dans ce qui s'appelle alors la physique – au sens où l'entend *L'Essai de physique* de Musschenbroek, c'est-à-dire traitant de toute la *phusis* sans distinction entre l'animé ou l'inanimé. Le premier chapitre de cette première partie, « Du son considéré dans le corps sonore », se décline en trois articles : « De l'air, considéré comme corps sonore », « Des instrumens à vent » et « Des instrumens à cordes, des cylindres et des cloches ». On y retrouve un panorama de travaux en acoustique; Musschenbroek, justement, mais aussi Mersenne, Sauveur, Euler, Ferrein et Dodart y tiennent une place de choix. Le second chapitre « Du son considéré dans les milieux qui le propagent », est plus près des travaux de Newton (et de Castel, sans le citer) : Roger aborde plutôt l'analogie du son et de la lumière en citant la réfutation de Dortous de Mairan, puis expose notamment les passionnantes expériences sur la vitesse du son à Londres (Derham), Paris (Cassini de Thury) et Florence (Gassendi), et les travaux sur l'écho de Bacon. Le troisième chapitre sur le « son, considéré dans l'organe de l'ouïe » porte, comme le titre le laisse deviner, sur une étude anatomique de l'oreille. Cassebohm, Boerhaave, Walther ouvrent cette section qui se termine sur Valsalva, la prison en forme d'oreille du tyran Denis, l'incertitude des connaissances acquises par l'ouïe, « beaucoup moins certaines que celles qui nous viennent des autres sens⁵⁵⁸ », et la nomenclature grecque des différentes sensations sonores.

La seconde partie de l'ouvrage, plus étoffée, cherche à déterminer les effets de la musique sur l'homme « et comment elle les produit⁵⁵⁹ », traitant d'abord de l'âme,

⁵⁵⁵ *Ibid.* « Castel's musical reading of the vital function also experienced a medical Renaissance during this time, as French physicians began to explore the possibility of a musical therapeutics, one that aimed to re-calibrate the body through the application of audible harmony. »

⁵⁵⁶ Nous nous référerons à la traduction française du texte. Le collationnement de la thèse latine et de sa version française par Sainte-Marie montre que ce dernier a scrupuleusement traduit le travail de Roger. Il n'y a que de rares et triviales modifications de références scientifiques et un léger décalage entre les sections de la traduction et celles de la thèse à partir de la §99 en raison d'une erreur d'impression qui en distinguent le contenu. En revanche, l'apport de Sainte-Marie est à trouver dans sa préface enlevée et son appareil de notes presque aussi long que le corps du texte.

⁵⁵⁷ Roger, *op. cit.*, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, p. 1.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 1.

ensuite de la matière, puis finalement de leur réunion, astucieusement nommée le « corps animé », présentation permettant de contourner l'alternative monisme/dualisme. Une introduction trace une « Histoire abrégée de la Musique Iatrique⁵⁶⁰ » portant la marque de l'évhémérisme popularisé par l'abbé Banier dans la première moitié du siècle : une citation demande « si tout ce qu'on nous raconte des charmes et des enchantemens ne doit pas être plutôt attribué aux effets de la musique, dans laquelle les anciens médecins étoient très-versés⁵⁶¹ ». Orphée, Amphion, Arion et les travaux de Giambattista Della Porta sur la magie naturelle sont commentés. Roger y prend la mesure de l'originalité de son travail :

Il y a peu d'auteurs jusqu'à présent qui aient traité ce sujet *ex professo*; et parmi ceux qui l'ont fait, il n'y en a aucun qui nous ait donné des observations suivies pendant long-temps, et le résultat de ses propres expériences⁵⁶².

L'observation de première main, par le biais de « ses propres expériences », distingue la démarche de Roger de celles de ses prédécesseurs, lui permettant d'aspirer à soulever au moins en partie ce « voile épais » que « les efforts des anatomistes et des physiologistes ne parviendront peut-être jamais à déchirer⁵⁶³ ». Le premier chapitre de la seconde partie s'attaque de front à « l'influence de la Musique sur l'ame, démontrée par les principes de l'harmonie », traitant d'abord « des principes de l'harmonie relatifs à la teneur des sons », puis « de la durée des sons ou rythme [*sic*] ». De manière notable, les observations de Roger tentent non pas de rompre avec les témoignages de ses interlocuteurs passés, mais à mieux harmoniser l'ensemble de leurs expériences : ainsi peut-on lire d'étonnantes mises en relation, comme cet appel à établir, « avec *Pythagore, Platon et Euler* [...] que l'ordre réjouit l'ame⁵⁶⁴. » Le second chapitre sur « l'influence des sons sur la matière », court, mêle indistinctement des cas d'action de la musique sur les solides et les fluides des corps humains, à son action sur des corps inanimés comme la flamme d'une bougie ou les pierres d'un pavé d'église au son des tuyaux d'orgue. Visiblement embarrassé lorsqu'il aborde l'écroulement des murs de

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 115. Là encore, Sainte-Marie traduit au plus près du latin de Roger : « Musique Iatrique », c'est-à-dire « musique médicale », est un calque de « Musices Iatricæ ».

⁵⁶¹ Kaau-Boerhaave, *Impetum faciens*, cité dans *ibid.*, p. 117.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

Jéricho au son des trompettes, événement si extraordinaire qu'il « est impossible de ne pas [en] douter », Roger évite de se prononcer sur sa vraisemblance et, plutôt que « d'afficher une crédulité ridicule ou déplacée », il répond avec une ironie patente qu'il « aime mieux rapporter à Dieu tout l'honneur de ce prodige⁵⁶⁵ ». Le troisième chapitre sur « l'influence de la Musique sur l'âme unie à la matière, c'est-à-dire, sur le corps animé » marque une sorte d'étape intermédiaire entre la matière et l'homme, réunissant des témoignages d'effets de la musique sur « *tout ce qui respire*⁵⁶⁶ » dans le règne animal : oiseaux, paresseux, singes de Guinée, chiens, éléphants, etc. Le chapitre final, le plus long, celui « où l'on recherche quels sont les effets de la Musique sur l'homme, comment et de combien de manières elle agit sur lui », décline en trois sections (action sur l'air, action mécanique et action sur l'âme) les effets de la musique qui portent spécifiquement sur la santé du corps humain. Pression atmosphérique, température, élévation, raréfaction de l'air par l'action du son occupent la première, alors que la seconde aborde longuement « l'ébranlement⁵⁶⁷ » des fibres osseuses, musculaires et nerveuses. La dernière, la plus novatrice, aborde la manière dont la musique fait naître en l'esprit des idées, des passions, des sentiments, à l'aide d'une cascade de cas et d'exemples placés en ordre approximativement chronologique depuis l'effet de la lyre de Timothée sur Alexandre jusqu'à celui du violon de Pierre Pomme qui calme « une jeune fille hystérique⁵⁶⁸ » lors de ses crises. En dépit de la somme d'explications jusqu'alors sans précédent que réunit Roger, il conclut son traité sur un aveu d'échec : « malgré tout ce que j'ai dit pour expliquer les effets de la musique, je ne puis m'empêcher d'avouer qu'il y a quelque chose d'impénétrable dans son action sur l'homme⁵⁶⁹. » Saurait-on rêver d'une meilleure invitation à prolonger sa réflexion ?

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 160. « [...] on conviendra avec *Macrobe*, que *tout ce qui respire se laisse prendre au charme de la musique.* »

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 251.

1. 5. 2 – Ménuret, l'*Encyclopédie* et l'art de la sensibilité

Mis en relation avec Diderot par l'entremise de ses collègues montpelliérains Gabriel François Venel ou encore Arnulphe d'Aumont, Ménuret commence à travailler pour l'entreprise encyclopédique à partir du tome VIII. Sa contribution se trouve ainsi intégralement dans les volumes élaborés clandestinement en attendant la publication collective de 1766, marquée 1765. Depuis « Jaunisse (*Méd.*) » jusqu'à « Yvresse (*Méd.*) », Ménuret signe une contribution considérable avec près de cent articles : il s'agit, dans le corpus encyclopédique, de « l'ensemble le plus important et le plus homogène pour les articles relatifs à la médecine⁵⁷⁰ ».

Le regard néo-hippocratique que porte Ménuret sur le corps humain place celui-ci au sein d'une nature en mouvement, fondamentalement bonne, mais constamment empêchée. Atteint par son environnement, jouet des six éléments non-naturels et même, avec réserves pour certains cas invraisemblables, de l'influx des astres, l'homme de Ménuret est « la machine la plus sensible, la plus impressionnable » : comment « ne serait-il pas affecté par [toute] force qui fait une impression très marquée sur les corps les plus bruts, les moins doués de sentiment, sur l'air, l'eau et la terre⁵⁷¹ ? » La sensation est le raccord de l'homme au monde. Or, plus que toute autre force qu'il décrit, « l'action de la Musique sur les hommes » lui paraît « si forte, & sur-tout si *sensible* » qu'il lui « paroît absolument superflu d'entasser des preuves pour en constater la possibilité⁵⁷². »

Toutefois, en bon « séméiologiste⁵⁷³ », il importe au médecin-philosophe de dépasser la seule description en observant et en notant les signes de cette action, afin d'aider le corps à trouver une situation dans laquelle il retrouverait un état de santé. Impermanente, impalpable, la musique est difficile à quantifier et à peu près impossible à fixer – surtout à une époque qui ignore l'enregistrement sonore. Elle pose un problème à l'observateur scientifique et si, sans exception, tous « les apôtres du

⁵⁷⁰ Colas Duflo, « Diderot et Ménuret de Chambaud », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n. 34, avril 2003 « Le Rêve de d'Alembert », en ligne, <doi.org/10.4000/rde.157>.

⁵⁷¹ Ménuret de Chambaud, « Influence ou Influx des astres (*Med. Physique générale, partie thérapeut.*) », *Encyclopédie*, 1765, vol. VIII, p. 733a.

⁵⁷² Ménuret de Chambaud, « Musique, Effets de la (*Med. Diète, Gymnast, Thérapeut.*) », *Encyclopédie*, vol. X, p. 903a.

⁵⁷³ *Idem.*, « Signe (*Médecine séméiotiq.*) », *Encyclopédie*, vol. XV, 1765, p. 188a.

traitement moral [...] attribuent une grande importance à la musique », ils sont « souvent assez embarrassés lorsqu'il s'agit de préciser la technique de son application et d'expliquer exactement son mode d'action⁵⁷⁴. » Elle n'en est pas moins agissante : ainsi, tout progrès réussissant à en clarifier l'expression en élaborant une sémiotique de son « action secrète⁵⁷⁵ » serait du plus grand renfort.

Ménuret rédige l'article « Signe (*Médecine sémiotiq.*) » pour l'*Encyclopédie*, qui précède par ailleurs le court article « Signes de Musique » de Rousseau. Dans son expression la plus élémentaire, il s'agit de « tout effet apparent, par le moyen duquel on parvient à la connoissance d'un effet plus caché, dérobé au témoignage des sens⁵⁷⁶. » Il poursuit en détaillant :

Ainsi le phénomène ou symptôme, peut devenir un signe lorsqu'on cesse de le considérer abstractivement, & qu'on s'en sert comme d'un flambeau pour percer dans l'intérieur obscur de l'homme sain ou malade. Le pouls est, par exemple, un phénomène qui frappe les sens dans l'économie animale; j'en ferai un signe si je remonte par son moyen à la connoissance du mouvement du sang & de la vie; si, quand je le trouve bien régulier, j'en conclus que le sujet est bien portant; ou quand, instruit par ses diverses irrégularités, je découvre différentes maladies.

Suivant l'article de Ménuret sur la « Séméiotique, ou Séméiologie », trois principales catégories recouvrent tous les signes que peut observer le médecin : (1) l'examen des fonctions, comme la respiration ou le pouls, (2) celui des excréctions comme les selles, les sueurs, les urines, puis (3) celle des qualités changées de chaleur, de couleur, de tension, de mollesse. Le signe médical, pris à même le corps, n'existe ainsi pas par lui-même : on peut *faire un signe* d'un phénomène a priori asémantique en *remontant* par son moyen à une forme de connaissance – ou plutôt de reconnaissance, d'identification d'un effet à un état de santé, ou des formes d'un état à celles d'une maladie. Le signe musical, quant à lui, est arbitraire et relève de la convention. Il se rapporte au « caractère », comme ceux d'imprimerie, interchangeables et distincts de l'objet même de l'art qu'ils suppléent :

Quiconque sait l'art d'exprimer toutes sortes de sons et de mouvemens avec la précision qui leur convient, et de les lire exprimés par d'autres, a le droit de se donner pour Musicien, de même qu'un homme ne laisseroit pas de parler François quand même il ne sauroit le lire ni

⁵⁷⁴ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 120.

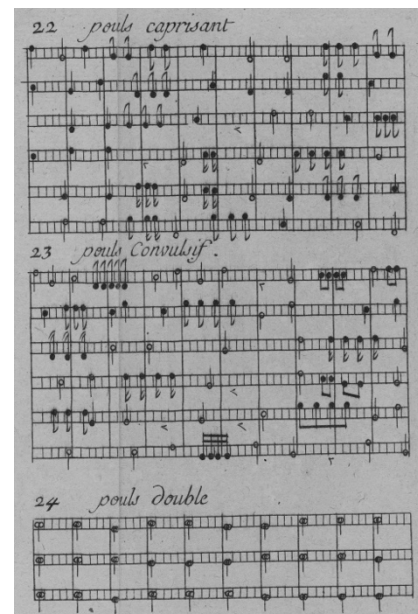
⁵⁷⁵ Ménuret de Chambaud, *Nouveau traité du pouls*, Amsterdam/Paris, Vincent, 1768, p. x.

⁵⁷⁶ Ménuret de Chambaud, « Signe (*Médecine sémiotiq.*) », *Encyclopédie*, vol. XV, 1765, p. 188a.

l'écrire que par les Caractères grecs pourvu que d'ailleurs il sut s'exprimer et entendre tout ce que les autres voudroient lui dire en termes François par le moien de ces caractères⁵⁷⁷.

Le musicien, tout comme le locuteur français, est celui qui exprime et peut répondre à l'expression d'autrui, indépendamment de sa compréhension d'un système de notation. La matière qu'il travaille est purement sensible, celle qui concerne le « témoignage des sens ». Le médecin, quant à lui, a beau écrire latin, chinois ou hébreu, il ne saura exercer son art qu'en raison de son interprétation des signes du corps, et de son habileté à communiquer ses observations à autrui avec précision. Ainsi l'élaboration de systèmes de signes notés servant à représenter les signes physiologiques du corps humain « en diminuant le nombre de signes et [...] leurs combinaisons sans cependant rien retrancher de la variété des expressions⁵⁷⁸ » participe-t-elle d'un plus large effort de « codification des sons du corps⁵⁷⁹ ». L'expression se range davantage du côté de l'oreille que de l'œil.

En 1747, un certain François-Nicolas Marquet, médecin de Nancy, propose une *Nouvelle méthode facile et curieuse pour apprendre par les Notes de Musique à connoître le Pous [sic] de l'Homme*, à la fin de laquelle il donnait même une comparaison entre le « pouls naturel réglé » et un menuet⁵⁸⁰. Dans l'*Encyclopédie*, Ménuret ne fait pas grand cas des fondements théoriques de cet « essai fort abrégé⁵⁸¹ » : trop rigide, trop systématique, il s'agit d'un « mélange absurde & singulier de quelques dogmes des Galénistes, des Mécaniciens, & des Chimistes ». Il est cependant ravi par sa « partie neuve & plus intéressante », à savoir sa signalétique, ou comment « connoître au juste la cadence du *pouls*, en la



⁵⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, dans Gagnebin et Raymond, éd., *Œuvres complètes*, t. V, p. 131.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁷⁹ Concetta Pennuto, « Pulsations du corps en médecine. Sentir et mesurer par la musique », *Histoire, médecine et santé*, « Économie des savoirs », n. 11, été 2017, p. 55.

⁵⁸⁰ Sur Marquet, voir Ingrid J. Sykes, « The Art of Listening: Perceiving Pulse in Eighteenth-Century France », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, n. 35, 2012, p. 473-488.

⁵⁸¹ Ménuret de Chambaud, « Pouls (*Med. Econom. Anim. Physiol. Séméiot.*) », vol. XIII, 1765, p. 220b.

comparant à celle de la musique⁵⁸² ». Son enthousiasme est tel qu'il fait reproduire de nombreuses figures de Marquet en taille douce à même le volume de l'*Encyclopédie*. L'essai de Marquet laisse présager qu'une partie centrale des observations médicales saurait être clairement transmise par un ensemble de signes existants, soit ceux de la musique : « on ne sauroit disconvenir, dit-il, qu'il n'y ait entre les mouvemens des pouls & les lois de la musique un rapport assez sensible ». Or, pour Ménéuret, le système échoue à devenir « très-avantageux », parce qu'il est trop « conforme à celui des



Annexes de la *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique*, Amsterdam, et se trouve à Paris, chez P. Fr. Didot, édition de 1769. Exemplaire numérisé par la Wellcome Library de Londres.

mécaniciens ». Il lui faudrait être « moins raisonné & en un mot plus rapproché de l'observation⁵⁸³. »

Les raisons qui se dégagent de la résistance de Ménéuret à la méthode de Marquet forment un paradoxe : d'une part, la lecture du signe est assurée par un geste interprétatif sensible qui cherche à tenir compte de la singularité des cas observés, mais, d'autre part, cette sensibilité, voulant épouser aussi fidèlement que possible les formes irrégulières de ces expériences sensibles, se heurte aux limites

expressives d'une grammaire ordonnée, c'est-à-dire d'un système de notation fini et régulier. Le problème

est classique et se rapporte à des problèmes analogues rencontrés par les naturalistes peinant à établir des typologies du vivant : comment exprimer la singularité du cas individuel, dont les traits sont sujets à une variabilité infinie, avec un ensemble de signes borné ? Si, comme le constate Ménéuret, le *curieux* projet de représenter les différents pouls sur une portée musicale est raté du point de vue scientifique, il témoigne néanmoins du désir fondamental d'une représentation raisonnée des mouvements du cœur – ici pris au sens le plus littéral. Il offre une étonnante

⁵⁸² *Ibid.*, p. 221b.

⁵⁸³ *Ibid.*

interprétation d'une partie de la « séméiotique » des médecins au mitan du siècle qui, sans stéthoscope ou sphygmomanomètre, ont recourt aux signes de la musique afin de s'appliquer à l'écoute du rythme et de la dynamique des cœurs.

La figure de médecin idéal que construisent les textes de Ménuret suppose le rêve d'une médecine dont le savoir proviendrait tant de l'étude des sources du cabinet de travail que de l'observation au chevet des patients, mais toujours pour le plus grand bien de ces derniers : ce n'est pas « pour satisfaire une vaine et stérile curiosité qu'il faut apprendre à connaître l'homme, c'est pour être en état de rétablir l'harmonie dans les ressorts multipliés dont il est composé⁵⁸⁴. » Le praticien qui « accourt avec empressement » aux « voix » de ses patients « sans acception de personne », qui « leur parle avec douceur » et « les écoute avec attention⁵⁸⁵ » ne doit plus être guidé par le seul savoir contenu « dans les livres et les cahiers⁵⁸⁶ ». L'harmonie qu'il cherche à rétablir, tant celle des corps individuels que celle du « corps social⁵⁸⁷ », ne se reconnaît pas uniquement dans la « gravité » de la médecine et dans « l'austérité de son langage⁵⁸⁸ », mais dans un art de la guérison. Sans pour autant délaisser la rigueur prônée par les écoles, les méthodes de la « bienfaisante Hygie⁵⁸⁹ » sont désormais dictées au médecin éclairé par une voix jusqu'alors peu sollicitée : celle de sa propre sensibilité.

L'article sur les *Effets de la musique* est à comprendre dans cette lancée comme une forme de résistance à des moyens thérapeutiques parfois violents d'une médecine qui se modernise, corollaire d'un divorce progressif entre les sciences naturelles et les « arts d'agrément⁵⁹⁰ ». Les effets de l'émotion esthétique sur l'organisme sont certainement moins perceptibles que ceux d'un clystère, d'un coup de bistouri ou d'un purgatif musclé. Ainsi, trop de praticiens cherchent à justifier leurs honoraires et

⁵⁸⁴ Ménuret de Chambaud, *Essai sur les moyens de former de bons médecins; sur les obligations réciproques des médecins et de la société*, Paris, Imprimerie de P.-D. Pierres, 1791, p. 6.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. xii.

⁵⁸⁶ Ménuret de Chambaud, *Discours sur la réunion de l'utile à l'agréable, même en médecine*, Paris, D. Colas, 1809, p. 16.

⁵⁸⁷ *Idem*, *Essai sur les moyens de former de bons médecins.*, p. xiii.

⁵⁸⁸ *Idem*, *Discours sur la réunion de l'utile et de l'agréable*, p. 5.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

négligent des thérapeutiques douces comme la musique, alors que sa douceur même pourrait remédier à « l'insensibilité malade⁵⁹¹ » que Ménuret oppose à l'état de santé, et qu'il lance en guise de diagnostic général à la face son siècle. Son « médecin-philosophe⁵⁹² » idéal ne perd jamais de vue la fin principale de son art : mobiliser son savoir pour le bonheur de ses patients et non pour le triomphe de sa science. Il tremble même d'émotion à l'idée de confrères qui, par une « avidité honteuse » ou une « odieuse vanité », restent sourds à la « voix » de « l'humanité » : « s'il n'est pas sensible... s'il n'est pas sensible... il n'est pas médecin ou ne doit pas l'être⁵⁹³ ».

La question des effets de la musique dépasse la seule expertise et met l'intelligence à rude épreuve, d'autant plus que, pour certains *initiés* qui reconnaissent en eux-mêmes une sensibilité exquise, les sentiments seuls dont ils font l'expérience peuvent avoir valeur d'évidence. Contrairement aux auteurs de traités strictement démonstratifs comme ceux d'acoustique, il ne peut s'établir de liens de causalité parfaitement sûrs dans le cas de l'observation des effets de la musique. Il s'agit alors non pas pour l'auditeur d'identifier, de circonscrire, de démontrer, pour croire à la véracité d'un fait, mais de *sentir*.

« Que peuvent, en effet, les raisons les plus justes, où le sentiment ne fait aucune impression ? » demande Ménuret à la tête de son article dans un passage de son cru, c'est-à-dire qu'il ne l'adapte pas de la thèse de Roger.

Qu'on transporte l'homme le plus incrédule, par conséquent le moins connoisseur, mais possédant une dose ordinaire de sensibilité, dans ces palais enchantés, dans ces académies de musique, où l'on voit l'art se disputer & se montrer supérieur à la nature; qu'il y écoute les déclamations harmonieuses de cette actrice inimitable, soutenue par l'accompagnement exact & proportionné de ces instrumens si parfaits, pourra-t-il s'empêcher de partager les sentimens, les passions, les situations exprimées avec tant d'ame & de vérité & pour me servir des paroles énergiques d'un écrivain du siècle passé, son ame dépourvue de toute idée étrangere, perdant tout autre sentiment, ne volera-t-elle pas toute entiere sur ses oreilles ? son ame seule ne sera pas émue, son corps recevra des impressions aussi vives, un frémissement machinal involontaire s'emparera de lui, ses cheveux se dresseront doucement sur sa tête, & il éprouvera malgré lui une secrette horreur, une espece de resserrement dans la peau; pourra-t-il ne pas croire, quand il sentira si vivement⁵⁹⁴ ?

⁵⁹¹ Ménuret de Chambaud, « *Effets de la musique* », p. 903a.

⁵⁹² *Idem*, *Essai sur les moyens*, p. xiii.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹⁴ Ménuret, « *Musique, Effets de la* », p. 903a-b.

L'homme *le plus incrédule*, celui qui ne croit pas encore, en fréquentant les concerts⁵⁹⁵, en arrive à croire, par le seul sentiment qu'il y trouve, que son corps est disposé à ressentir. L'objet de cette croyance n'étant pas spécifié, on peut le supposer général : Ménuret ne se préoccupe que du potentiel d'action de la musique.

Il est utile de noter que les quatre articles de la rubrique « Musique » de l'*Encyclopédie* n'ont pas tous été écrits en même temps. Celui de Rousseau⁵⁹⁶, étant un des rares « désignants chaînés⁵⁹⁷ » de l'ouvrage – c'est-à-dire un article dont le titre est annoncé dans le *Système figuré des connaissances* – a été commandé à son auteur en amont de la rédaction du *Discours préliminaire*. Il est l'un des trois cent quatre-vingt-neuf articles rédigés par Rousseau « pendant l'hiver 1748-49⁵⁹⁸ » afin de répondre à l'invitation de Diderot. Le Genevois se repent plus tard d'avoir travaillé, « dans les trois mois » dont disposaient « tous les auteurs qui devaient concourir à cette entreprise », « très à la hâte et très mal », mais excuse son travail bâclé en faisant valoir sa ponctualité : « je fus le seul qui fut prêt au terme prescrit⁵⁹⁹. » Les lacunes perçues dans ce corpus d'articles musicaux susciteront par ailleurs le projet du *Dictionnaire de musique*, dernière œuvre publiée du vivant de Rousseau. Deux brefs articles de Jaucourt, qui rejoint l'entreprise encyclopédique peu après la parution du premier volume, portent sur la musique antique hébraïque et grecque⁶⁰⁰ et sont

⁵⁹⁵ Par « académie de musique », Ménuret entend non pas les écoles ou les conservatoires, mais les concerts privés ou publics. Comme l'écrit Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* : « ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelait autrefois en France, et qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de musiciens ou d'amateurs, à laquelle les Français ont depuis donné le nom de *Concert*. » Suivant la description féérique qu'en fait Ménuret, il s'agit de lieux exceptionnels dans l'espace sonore de l'Ancien Régime, étranger à l'omniprésence de la musique enregistrée que nous connaissons aujourd'hui. Pour un panorama introductif de ces institutions musicales en France, voir Humphrey Burton, « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, t. 37, déc. 1955, p. 122-147.

⁵⁹⁶ Jean-Jacques Rousseau, « Musique (*Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique*) », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné [...]*, vol. X, 1765, p. 898a-903a.

⁵⁹⁷ Alain Cernuschi et Irène Passeron, « Les désignants chaînés », *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, mise en ligne le 25 oct. 2017, consulté le 12 févr. 2021, <11280/f8cd8c8>.

⁵⁹⁸ Michael O'Dea, « Rousseau contre Rameau : musique et nature dans les articles pour l'*Encyclopédie* et au-delà », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n. 17, 1994, p. 134.

⁵⁹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions. Livres VII à XII* (VII), Alain Grosrichard (éd.), Paris, Flammarion, 2012, p. 89.

⁶⁰⁰ Louis de Jaucourt, « Musique des Hébreux (*Critiq. sacrée*) » et « Musique, Prix de (*Antiq. grecq.*) », *Encyclopédie*, vol. X, 1765, p. 903a. Bien qu'il ait pu les trouver ailleurs, les noms et citations des articles de Jaucourt se retrouvent respectivement dans les *Réflexions sur l'origine, l'histoire et la succession des anciens peuples [...]* (1747) d'Étienne Fourmont et dans les mémoires de Burette.

vraisemblablement des réécritures libres de passages tirés de Fourmont ou de Burette. L'article le plus long reste celui où Ménuret synthétise et amplifie la thèse de Roger. Il est aussi beaucoup plus tardif que celui de Rousseau, comme nous l'indique le « tribut » qu'il rend à « l'amitié » de l'auteur de la « these soutenue & composée aux écoles de Médecine de Montpellier » dont l'article a « tiré beaucoup de lumieres⁶⁰¹ ».

Comme l'a déjà remarqué Alain Cernuschi, « les effets thérapeutiques de la musique représentent dans l'*Encyclopédie* un sujet qui met en contact plusieurs types de connaissances⁶⁰² ». Si l'article de Ménuret sur ce sujet réunit à lui seul des savoirs propres à l'histoire antique, l'acoustique, la physiologie, l'anatomie, l'esthétique, les sciences naturelles et, bien entendu, la théorie musicale, inversement, il est tout aussi vrai qu'un nombre étonnant d'articles en divers sujets de l'*Encyclopédie* se préoccupent des effets de la musique. De fait, si les articles sur l'âme, le cerveau, la vibration, l'air, les nerfs contiennent des références prévisibles aux effets de la musique, on en trouve également une longue mention dans l'incontournable article « Encyclopédie » de Diderot. Pour mieux expliquer la nécessité de réfléchir à la justesse de tel ou tel synonyme, l'éditeur principal de l'*Encyclopédie* rapporte le langage – et plus particulièrement la rhétorique – à la musique, développant l'idée que l'art sensitif de l'orateur agit sur son auditeur de la même manière qu'un musicien charme son public. La similitude de sujet, de ton et de visée qui se dégagent d'un rapprochement entre ce passage et celui du début de l'article de Ménuret ne peuvent que frapper. Les deux proposent de « remédier à la confusion qui s'introduiroit dans la langue, par le charme de l'harmonie oratoire qui tantôt préfere & tantôt sacrifie le mot propre, abandonnant le jugement du bon sens & de la raison pour se soumettre à celui de l'oreille ». Cet « abandon »

paroît d'abord l'extravagance la plus manifeste & la plus contraire à l'exactitude & à la vérité; mais [...] devient, quand on y réfléchit, le fondement de la finesse, du bon goût, de la mélodie du style, de son unité, & des autres qualités de l'élocution, qui seules assurent l'immortalité aux productions littéraires. Le sacrifice du mot propre ne se faisant jamais que dans les occasions où l'esprit n'en est pas trop écarté par l'expression mélodieuse, alors l'entendement le supplée; le discours se rectifie; la période demeure harmonieuse; je vois la chose comme elle est; je vois de plus le caractere de l'auteur, le prix qu'il a attaché lui-même aux objets dont il m'entretient,

⁶⁰¹ Ménuret de Chambaud, « Musique, Effets de la (*Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.*) », *Encyclopédie*, vol. X, p. 904a.

⁶⁰² Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Études sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 167.

la passion qui l'anime; le spectacle se complique, se multiplie, & en même proportion, l'enchantement s'accroît dans mon esprit; l'oreille est contente, & la vérité n'est point offensée⁶⁰³.

La forme que prennent l'exactitude et la vérité de l'auteur de « production littéraires » chez Diderot est analogue à celle qu'elles adoptent chez le médecin « artiste sensuel » de Ménuret : le plaisir sensitif de l'*oreille contente* n'est pas ce qui éloigne le sujet de la justesse, mais plutôt ce qui l'en rapproche. Une communication permettant au sujet de « voi[r] la chose comme elle est » est possible, grâce au secours d'un goût qui « supplée » et « rectifie » l'expression pour qu'elle se conforme à son objet. L'article poursuit en tenant compte de comment les effets sensibles des « mélodies » du style, plaisants ou désagréables, guident l'écrivain :

Lorsque ces avantages ne pourront se réunir, l'écrivain le plus harmonieux, s'il a de la justesse & du goût, ne se résoudra jamais à abandonner le mot propre pour son synonyme. Il en fortifiera ou affoiblira la mélodie à l'aide d'un correctif; il variera les tems, ou il donnera le change à l'oreille par quelque autre finesse. Indépendamment de l'harmonie, il faut encore laisser le mot propre pour un autre, toutes les fois que le premier réveille des idées petites, basses, obscures, ou rappelle des sensations désagréables. Mais dans les autres circonstances, ne seroit-il pas plus à-propos, dira-t-on, de laisser au lecteur le soin de suppléer le mot harmonieux que celui de suppléer le mot propre ? Non; quand il seroit aussi facile à l'oreille, le mot propre étant donné, d'entendre le mot harmonieux, qu'à l'esprit, le mot harmonieux étant donné, de trouver le mot propre. Il faut, pour que l'effet de la musique soit produit, que la musique soit entendue : elle ne se suppose point; elle n'est rien, si l'oreille n'en est pas réellement affectée⁶⁰⁴.

Ce développement de Diderot permet d'étendre le commentaire de Cernuschi. Les effets thérapeutiques de la musique ne mettent pas seulement en « contact » plusieurs types de connaissances : ils représentent la visée de toute transmission de connaissance articulée en langage. Diderot suppose comme Ménuret un sujet dont la sensibilité à une variété infinie de nuances ne trouble pas sa capacité à accéder au vrai. Tout au contraire : la vérité n'est *point offensée* par le plaisir sensitif, mais en est même guidée. L'esprit-sentant *donne le change*, corrige, ajuste pour répondre au jugement de l'oreille et non à celui de la raison. Ménuret se laisse conduire par sa sensibilité dans la mobilisation de tous les moyens à sa disposition pour guérir son patient – même s'il s'agit de choses dont le fonctionnement échappe en partie à la raison comme l'influence des astres ou la musique – et Diderot, de manière analogue, défend que l'entendement ne peut être éclairé que par ce qui l'enchanté, fut-ce au sacrifice occasionnel d'une

⁶⁰³ Denis Diderot, « Encyclopédie », *Encyclopédie*, vol. V, 1755, p. 640b (recto).

⁶⁰⁴ *Ibid.*

expression parfaitement conforme. Il en ira de même pour le médecin suisse Samuel Auguste-Tissot qui, comme Mélanie Traversier l'a récemment montré, « mobilise la commode synthèse proposée dans l'*Encyclopédie* par Ménuret sur les usages thérapeutiques de la musique⁶⁰⁵ » dans son *Traité des nerfs et de leurs maladies* (1784) afin de défendre l'utilité de la musique comme remède. Tissot soutient que la seule perspective de remèdes « agréables » ne « peut jamais avoir aucun inconvénient » et saurait à tout le moins « suspendre au moins le sentiment du mal, lorsqu'il ne pourroit pas en dissiper la cause⁶⁰⁶ » : loin d'en faire le signe d'un état suspect, sa réflexion sur la musique réhabilite le plaisir sensitif dans un cadre médical.

L'entreprise encyclopédique opère, après tout, la réduction des sciences et des arts alors connus à un ensemble fini de « signes » qui assurent qu'ils aient un effet sur leur éventuel lectorat. Autrement dit, elle applique la « réalité du langage, les sons, les mots, les tournures », enfin « toute cette *matérialité* en quoi et par quoi existe la parole⁶⁰⁷ », à une forme de thérapeutique de l'esprit. Désavouer le désir d'agir et l'ambition curative de ce travail de longue haleine en trahirait la raison d'être : si l'*Encyclopédie* rassemble « les connaissances éparses sur la surface de la terre », en expose « le système général aux hommes » afin de le « transmettre aux hommes qui viendront après nous », c'est justement pour que les membres de ces générations futures soient « plus instruits » et « deviennent en même tems plus vertueux & plus heureux⁶⁰⁸ ». Il s'en suit que tout savoir qui ne saurait mener celles et ceux qui le reçoivent à une forme de bien-être est discrédité.

Diderot et Ménuret partagent ainsi le rêve de faire de l'expérience esthétique de la musique une puissance active pour le bonheur du genre humain. Or, pour ce faire, il leur faut donner forme à des ensembles de signes qui puissent exprimer les phénomènes sensitifs confus, mal connus du monde sonore. Si divers articles et planches de

⁶⁰⁵ Mélanie Traversier, « *Good vibes* contre maladies nerveuses : la musicothérapie au siècle des Lumières », dans *L'Harmonica de verre de miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021, p. 253.

⁶⁰⁶ Samuel-Auguste Tissot, *Traité des nerfs et de leurs maladies*, t. II, Lausanne, 1784, p. 442, cité dans *ibid.*, p. 255.

⁶⁰⁷ Sylvain Auroux, *La Sémiotique des encyclopédistes. Essai d'épistémologie historique des sciences du langage*, Paris, Payot, 1979, p. 19-20.

⁶⁰⁸ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 635a (recto).

l'Encyclopédie décrivent l'anatomie des corps humains, les outils des luthiers, les systèmes de signes chinois, hébreux, malgaches ou même les airs grecs retranscrits par Burette⁶⁰⁹, l'article sur les effets de la musique ne s'adosse qu'à des témoignages, des cas célèbres cités en référence, voire des espoirs formulés en une science qui, pour l'instant, ne permet pas de préciser un savoir solide. S'y ajoute la conscience de l'excentricité que représente, aux yeux de plusieurs, l'idée même que la musique puisse guérir un quelconque état de maladie. Par-delà le saugrenu des méthodes, c'est « l'intérêt du malade » qui motive l'enquête de Ménuret, tout comme le désir de Diderot de rendre les humains plus instruits, plus vertueux et plus heureux :

Il ne faut cependant pas se dissimuler que proposer la Musique comme remède, c'est risquer de passer pour fou, pour ridicule dans l'esprit d'un certain public, même médecin, accoutumé à décider sans examen l'inutilité & l'absurdité d'un remède sur sa singularité; mais indépendamment du triomphe qu'élève au sage l'improbation des sots, est-il quelque motif qui puisse dans l'esprit d'un vrai médecin balancer l'intérêt de son malade⁶¹⁰ ?

En somme, la médecine de Ménuret et l'encyclopédisme de Diderot reposent tous deux sur une foi en la possibilité d'une transmission de savoir par le langage : l'intérêt du « malade » comme le bonheur de « nos neveux⁶¹¹ » dépendent de l'intelligibilité du legs thérapeutique ou intellectuel, traduit en un ensemble de signes. Si le médecin et l'encyclopédiste sont souvent traversés par un certain scepticisme quant aux limites des bienfaits que peut prodiguer la communication intersubjective⁶¹², ces limites ne deviennent jamais pour eux un obstacle tel qu'il fasse l'objet principal de leur œuvre. Cette voie, pourtant, est celle que suivra l'un des plus célèbres de leurs contemporains : Rousseau. Il n'est rien que le philosophe genevois n'ait écrit qui ne soit « obsédé par l'idée de l'impossibilité de la communication humaine⁶¹³ », et, comme nous le verrons, il n'y a pas de moyen plus favorable que la musique pour exprimer le « sentiment intérieur⁶¹⁴ », l'atteindre et agir sur lui.

⁶⁰⁹ *Encyclopédie*, t. VII (Planches), 1769, notamment planches III, X et XVI bis.

⁶¹⁰ Ménuret de Chambaud, « Musique (effets de la) », p. 909a.

⁶¹¹ Diderot, « Encyclopédie », p. 635ra.

⁶¹² Les formes « obliques » de transmission comme celles affichées dans le *Neveu de Rameau* ou les commentaires de Ménuret à l'égard du magnétisme, par exemple.

⁶¹³ Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 15.

⁶¹⁴ La formule est récurrente chez Rousseau. Par exemple : « [un] raisonneur a beau me prouver que je ne suis pas libre, le *sentiment intérieur*, plus fort que tous ses arguments, les dément sans cesse [...] »

Julie ou la Nouvelle Héloïse, Érik Leborgne et Florence Lotterie (éds.), Paris, Flammarion, 2018, VI, Lettre 7, p. 801.

Deuxième partie – Rousseau et les effets moraux de la musique

*Rendez-moi les plaisirs que ses voiles trop sombres
Déroberent encor à mes yeux*⁶¹⁵.

PYGMALION. Ravissante illusion qui passez jusqu'à mes
oreilles..... Ah ! n'abandonnez jamais mes sens⁶¹⁶.

Nous avons tenté de montrer dans la première partie de cette thèse que les mythes et les témoignages informent pour une large part la compréhension des effets de la musique sur le corps au cours du XVIII^e siècle français. Quand les Bonnet-Bourdelot compilent une *Histoire de la musique et de ses effets*, c'est à grand renfort d'Arions et d'Orphées en tous genres. Pour Burette, les mythes attribuant des effets merveilleux à la musique sont placés sur la table d'observation et minutieusement disséqués. Tout au contraire, Boyer d'Argens, moins scrupuleux, se réclame du *bon sens* pour affirmer sans détours ce qui lui apparaît relever de l'évidence : la musique fait tout simplement du bien, comme en témoigne son personnage de musicien. Mais comment le fait-elle ? La rencontre intellectuelle entre Rameau et Buffon provoque une question générale dont les issues balisent la compréhension des effets de la musique au mitan du siècle : les corps sont-ils formés de telle sorte que la musique émane naturellement de leur constitution, ou bien la musique est-elle elle-même active dans leur formation ? Ce rapport de causalité insoluble convie à la réflexion : le court roman de Guillart de Servigné présente une ingénieuse mise en scène de la portée des propriétés de résonance des corps sonores. Enfin, les médecins vitalistes dont les travaux forment l'essentiel des articles médicaux de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert s'attaquent à la question en fondant leurs recherches à la fois documentaires et empiriques sur l'assurance que « l'action de la *musique* sur les hommes est si forte et surtout si *sensible*, qu'il paraît absolument superflu d'entasser des preuves pour en constater la possibilité⁶¹⁷ », tout en concevant que son application thérapeutique, difficile à démontrer, relève du « ridicule » aux yeux de certains.

⁶¹⁵ S.n., « Air tendre », *Mercure de France*, Octobre 1749, p. 195. Il s'agit de l'édition du *Mercure* que Rousseau avait en main, en marchant vers Vincennes.

⁶¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion. Scène lyrique*, Genève, s. n., 1771, p. 13.

⁶¹⁷ Jean-Joseph Ménéret de Chambaud, « Musique (Effets de la) », *Encyclopédie*, t. X, p. 903a. Fait intéressant : le prénom « Jean-Joseph » figure sur les documents officiels de Ménéret, comme sa thèse.

Un esprit contemporain de ces sources, un esprit à la recherche d'absolu aura vite fait de remarquer que, quand bien même « plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison », « tous ces exemples » que compilent et discutent ces académiciens, médecins, érudits, littérateurs, philosophes « du bon sens », naturalistes ou théoriciens de la musique, « ne nous rendent pas plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les anciens attribuent à la *Musique*⁶¹⁸. » Il s'agit d'un souhait que Rousseau formule ailleurs et qui forme une ligne directrice de son enquête intellectuelle : comment, justement, rendre intelligibles et croyables ces effets merveilleux, qu'il croit lui-même ressentir à de nombreuses occasions ?

Si l'ensemble des mythes entourant les pouvoirs de la musique forment une « nébuleuse » discursive, l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, au sein de ceux-ci, constitue une sorte de « noyau⁶¹⁹ » condensé. Les témoignages que leur auteur livre de son expérience sensible et les multiples références aux écrits d'auteurs ayant abordé la question forment une mythologie particulière. Toutefois, Rousseau n'a pas été un simple compilateur, et son travail philosophique et littéraire sur la nature de la musique ne peut se réduire à la somme des sources qui l'ont inspiré. De plus, l'*innombrable foule* de ses lecteurs⁶²⁰ a servi de caisse de résonance à une conception complexe, radicalement formulée, menée sur de nombreux plans – et non sans quelques contradictions – des « pouvoirs » de la musique.

Rousseau transpose la question des effets de la musique sur un terrain nouveau, la faisant sortir à la fois des sphères uniquement métaphysique ou physique : elle agit

Or, à peu près à partir de 1768, l'on trouve des publications signées « Jean-Jacques Ménéret », puis « Jean-Jacques Ménéret de Chambaud ». Roselyne Rey suppose qu'il s'agit sans doute d'un hommage admiratif à l'égard de Rousseau. Voir *Naissance et développement du vitalisme*, p. 67.

⁶¹⁸ Jean-Jacques Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, t. X, p. 900a.

⁶¹⁹ Claude Lévi-Strauss, « À la musique », *Mythologiques. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 2009, p. 11.

⁶²⁰ Bien sûr, Rousseau, une des premières « célébrités » à proprement parler, est largement discuté de son vivant. Cela dit, même aujourd'hui, l'influence de son œuvre continue de croître sans interruption. Déjà en 2006, Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger mentionnent « plus de deux siècles » de critique pendant lesquels les écrits de Rousseau « n'ont cessé de retenir l'attention, de susciter critiques et commentaires, au point que sa bibliographie est en chemin de rejoindre, par sa masse, celles de Dante ou de Shakespeare. » L'introduction qu'ils livrent au *Dictionnaire Jean-Jacques Rousseau*, écrite avant même la vague de publications qui devait accompagner le tricentenaire, fait état d'une certaine fatigue qui touche presque à l'accablement : « Pour s'en tenir à ce qui a été accompli depuis moins de deux décennies, on conviendra que l'élan de la recherche, loin de retomber, s'est au contraire accéléré jusqu'au vertige. » Voir « Introduction », *Dictionnaire Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, coll. « Champion Classique », 2006, p. 7-8.

surtout sur les passions, les « idées », le « cœur », c'est-à-dire sur tout ce qui relève de ce qu'on n'appelle pas encore la « psychologie ». Ne pouvant « donner que des sensations plus ou moins agréables⁶²¹ », elle « dit » autrement que ne le pourrait un texte, ou même la parole articulée. Elle est, de manière frappante, une forme de connaissance *autre*, de nature morale, correspondant à l'idéal de la puissance expressive de la mélopée grecque, développé, notamment, par l'entremise des travaux de Burette. Le parlé-chanté par lequel les législateurs grecs actaient les lois, celui par lequel les aèdes disaient l'histoire, celui qui unissait les amants, celui par lequel Terpandre chassait la peste, Orphée calmait les bêtes féroces ou Timothée excitait les fureurs d'Alexandre agissent, chez Rousseau, parce qu'il peut « exciter le cœur à des actions louables [et] enflammer de l'amour de la vertu », enfin, « rétablir, par le moyen de l'Harmonie sensuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorsqu'elle habitoit les Cieux⁶²². »

Afin de brosser un tableau de la manière dont Rousseau transforme les fonctions du fait musical, ce chapitre propose une lecture de la place de certains mythes sur les pouvoirs de la musique tels qu'ils se trouvent reformulés, reconduits, infléchis, questionnés et parfois même inventés dans l'œuvre de Rousseau. En premier lieu, nous aborderons celui de la musique comme douce union des âmes et comme médium privilégié de la communication intersubjective, fondement de toute société, défini et suggéré par les articles « Musique » de Rousseau, vécu dans les souvenirs des *Confessions* comme ceux de la maîtrise d'Annecy ou de différentes rencontres déterminantes faites sous le signe de la musique. Deuxièmement, guidés par la notion « d'hymne⁶²³ », nous toucherons au mythe de la musique qui ravit et transporte, causant une rupture subite dans l'état de l'auditeur – comme celle que connaît Rousseau à Venise ou Saint-Preux en entendant de la musique italienne pour la première fois de la

⁶²¹ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire de musique*, p. 308.

⁶²² *Ibid.*, p. 312.

⁶²³ « En écrivant à ce qu'on aime, il est bien question de cela, ce ne sont plus des lettres que l'on écrit, ce sont des hymnes », écrit par exemple le « R. » de la *Seconde préface* de *Julie*. Du grec ancien ὕμνος (*hymnos*), le mot se rapporte aux idées de chant nuptial (on en dérive *hymen*), chant en l'honneur des dieux ou chant de deuil, mais aussi à celle de trame narrative : c'est ainsi qu'on le trouve utilisé dans l'*Odyssée* (8.429).

voix du castrat Regianino, présenté comme un *guérisseur souffrant*. Troisièmement, nous lirons les mythes de la perte, état qui suscite la mélancolie et la nostalgie. La guérison musicale de dispositions languissantes d'amoureux fera l'objet d'une lecture du *Devin du village*; celle d'un peuple entier fera l'objet d'une analyse du motif du *ranz des vaches*, air chéri des mercenaires suisses. La nécessité d'une forme d'absence comme fondement de la sensibilité de Rousseau sera ensuite défendue par l'entremise de son rapport à l'air de « tante Suzon », clé de lecture importante des *Confessions*, air qui raconte lui-même un épisode de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. L'air de Tircis véhicule alors le mythe de la musique comme voie d'accès privilégiée à la mémoire et aux souvenirs, mythe voué à un riche avenir dans la littérature et dans les sciences de la psyché. Une quatrième section envisage ensuite les éléments d'une « cure » musicale proposée par Rousseau pour pallier l'insensibilité générale qu'il attribue à son temps. Nous analyserons de quelle manière l'*Émile* intègre le développement d'une ouïe perfectionnée à une « gymnastique » sensitive plus générale, de même que le caractère fortement sexué des préceptes du philosophe, différents pour Émile et pour Sophie. Ce retour souhaité des sens à un état perçu comme étant plus naturel est notamment pensé en fonction d'une image idéalisée de l'expressivité dans la Grèce antique. L'*Essai sur l'origine des langues* développe cet idéal tout en scandant que c'est sur l'action de la musique *sur les cœurs* qu'il s'agit de se concentrer si l'on espère un jour rebâtir les liens démocratiques défaits à l'aide de l'immédiateté et de la transparence du langage supposément présentes à l'état de nature. Une dernière section dresse le bilan des espoirs de renouveau musico-expressifs déçus du vivant de Rousseau, tout en faisant aussi état de l'héritage qu'il laisse aux générations futures. Gluck, par exemple, reste convaincu que si « M. Rousseau de Genève » et lui avaient pu travailler ensemble, ils auraient pu réaliser les effets prodigieux que l'Antiquité attribue à la musique.

Il importe de souligner que nous nous servons avec précaution du concept de mythe pour aborder l'œuvre de Rousseau. De fait, vers la moitié du XVIII^e siècle français, les discours sur les pouvoirs de la musique se situent non pas en plein centre, mais plutôt à l'extrême limite de la « pensée mythique ». Cette forme de pensée exige que les « propriétés » de ses objets « restent cachées » pour que son « sortilège⁶²⁴ »

⁶²⁴ Lévi-Strauss, « À la musique », p. 20 et 40.

opère : or, diverses avancées en historiographie, en étude de l'Antiquité, en théorie musicale, en acoustique ou en physiologie présentent des aperçus qui, comme autant d'éclatantes promesses, laissent croire en la possibilité de rendre objectifs les processus par lesquels la musique produirait ses merveilleux effets. La diversité de tons, de registres de langage, de disciplines et d'auteurs qui traitent ce sujet provoquent une sorte de « vacillement », pour ainsi dire, du statut des effets de la musique, qui deviennent alternativement un mythe, un phénomène naturel, une figure de style, une croyance populaire, ou un nouvel horizon pour la science et la psychologie naissante. En insistant sur la charge expressive de la musique, Rousseau jette une lumière neuve sur la nature de la musique, lui conférant une fonction sémantique que plusieurs siècles marqués par les progrès des arts et des sciences auront rendue formellement distincte de celle du langage articulé, mais qui y était originellement unie.

Il nous incombe de l'affirmer d'emblée : la place du corps et le domaine du sonore chez Rousseau ont incontestablement fait couler beaucoup d'encre⁶²⁵. Nous n'aurons pas la prétention de renouveler la « masse⁶²⁶ » que forme la tradition critique qui s'est constituée autour de ce sujet, mais chercherons plutôt à nous inscrire dans les interstices de cet imposant édifice. On trouve les thématiques qui nous intéressent admirablement réunies dans une communication donnée par Jean Starobinski en 1986 et publiée dans le chapitre éponyme de son recueil *Le Remède dans le mal*⁶²⁷. Il y parle

⁶²⁵ Uniquement au XXI^e siècle, on compte, parmi d'autres : Claude Dauphin (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004; Pierre Saby (dir.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, Lyon, Publication du Département de musique et musicologie, Université Lumière Lyon-II, 2006; Marie-Pauline Martin, *Juger des arts en musicien*, Paris, Éditions de la maison des Sciences de l'homme, coll. « Passerelles », 2011; Rudy Le Menthéour, *La manufacture de maladies: la dissidence hygiénique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Europe des Lumières », 2011; Olivier Bara, Michael O'Dea et Pierre Saby (dirs.), *Rousseau En Musique*, Lyon, Association Orages, 2012; Anne-Marie Mercier-Faivre et Michael O'Dea, *Voix Et Mémoire : Lectures De Rousseau*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012; Martin Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », n. 163, 2012; Julia Simon, *Rousseau among the Moderns: Music, Aesthetics, Politics*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2013; Maria Gullstam et Michael O'Dea (dirs.), *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spectator*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017; Brigitte Weltman-Aron, Ourida Mostefai, et Peter Westmoreland (dirs.) *Silence, Implicite Et Non-Dit Chez Rousseau / Silence, the Implicit and the Unspoken in Rousseau*, Leyde, Brill/Rodopi, coll. « Faux Titre », vol. 438, 2020.

⁶²⁶ Trousson et Eigeldinger, *op. cit.*, p. 8.

⁶²⁷ Jean Starobinski, « Le Remède dans le mal : la pensée de Rousseau », dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989, p. 165-232. La seconde partie du chapitre, intitulée « Socialité de la musique », p. 208-232, est une « communication [lue] lors d'un colloque sur la musique, Fondazione Cini, Venise, 1986. »

de la « socialité de la musique » et offre un aperçu saisissant du « principe thérapeutique » à l'œuvre chez Rousseau, qui cherche dans « l'art perfectionné la réparation des maux que l'art commencé fit à la nature⁶²⁸ ». Or, cantonnée dans la seule œuvre de Rousseau, cette étude fondatrice convie à de multiples prolongements. Par ailleurs, la place exclusive consacrée aux œuvres du philosophe dans l'étude de Starobinski donne parfois l'impression que le plus célèbre des Genevois existe en retrait de son siècle et que sa pensée est d'une originalité presque absolue, sans dettes aucunes envers autrui. N'en déplaise à celui dont *l'entreprise n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateurs*, sa réflexion sur la musique repose sur un grand nombre d'*exemples* sous forme de mythes – sans compter le fait qu'elle a eu un grand nombre d'*imitateurs*, que nous aborderons dans la troisième section de ce travail.

⁶²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Fragments politiques*, dans *Œuvres*, t. III, p. 479, cité dans Starobinski, *op. cit.*, p. 215.

2. 1 – Je chante, donc nous sommes. La musique et l'espoir d'une communication intersubjective

2. 1. 1 – *Le véritable empire du cœur. L'article « Musique » de 1749 à 1768, ou de l'Encyclopédie au Dictionnaire*

La musique est au cœur de l'activité intellectuelle de Rousseau. Pour des générations de critiques rousseauistes – et surtout celles, nombreuses, qui se sont succédées depuis la redécouverte des écrits musicaux du philosophe, au tournant des XIX^e et XX^e siècles – ce constat liminaire relève du poncif. Pour rappel, jusqu'en 1750, date où il fait une entrée fracassante dans la République des lettres avec son *Discours sur les Sciences et les Arts*, Rousseau n'apparaît dans la sphère publique qu'en qualité de musicien : il est chanteur à la maîtrise de la cathédrale d'Annecy et maître de musique à Lausanne et Neuchâtel en 1730-1731, maître de musique pour jeunes filles de Chambéry en 1732-1733, compositeur plutôt médiocre d'une chanson publiée en 1737 dans le *Mercur de France* « mise en musique par M. Rousseau à Chambéry⁶²⁹ », auteur d'un *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* déposé à l'Académie des Sciences en avril 1742 et repris dans la *Dissertation sur la Musique moderne* de l'année suivante, compositeur en 1744-1745 d'un opéra-ballet, *Les Muses galantes*, repris « avec assés de succès⁶³⁰ » entre 1745 et 1761, puis, comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre sur Guillard de Servigné, de récitatifs commandés par le duc de Richelieu pour la *Princesse de Navarre*. Le moment décisif qu'est la fameuse illumination de Vincennes n'advient que quelques mois après son travail acharné, dense et absorbant de l'hiver et du printemps 1749 sur les près de 400 articles de musique de l'*Encyclopédie*.

L'incipit même de l'article « Musique » du *Dictionnaire de musique* de 1768 comporte une phrase qui ne figure pas à l'article du même nom de l'*Encyclopédie*, duquel il est pourtant issu : « Cet Art devient une science & même très-profonde, quand

⁶²⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Chanson », *Mercur de France*, juin 1737, p. 1419. « Papillon badin, caressoit une Rose / Nouvellement éclose, / Aussi-tôt il quitta pour suçer un Raisin : / Ah ! dit la charmante Catin, / [etc.] ».

⁶³⁰ Rousseau, « Avertissement », *Les Muses Galantes, ballet*, dans *Œuvres complètes*, vol. II (Pléiade), p. 1053.

on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent⁶³¹. » Dans l'article original, il n'était question que de « disposer & conduire » les sons de telle sorte que de leur agencement, « il résulte des sensations agréables⁶³² ». La première fois que l'on sollicite Rousseau afin de définir un art pour lequel il se complaisait à être une référence, il n'en fait qu'un art d'agrément, quand bien même celui-ci le passionne. Quand, deux décennies plus tard, après avoir lu l'article de Ménuret paru en 1765, il retourne à sa définition, il y supplée clairement la conviction que la musique dépasse le seul art d'agrément et se définit primordialement par les *affections qu'elle cause*. Une lente sédimentation d'idées s'est opérée en vingt ans et Rousseau a été appelé à réévaluer la teneur des mythes face auxquels il est tout d'abord sceptique. Les différences – minimes, mais éloquents – entre les deux articles balisent l'essentiel de la vie lettrée du philosophe et témoignent d'un parcours intellectuel étonnant.

Tout d'abord, voyons l'étymologie proposée du mot « musique » lui-même. Dans l'*Encyclopédie*, on lit qu'il est peut-être lié aux Muses ou peut-être, d'après Kircher suivant Diodore, dérivé d'un mot égyptien évoquant la première idée du son « que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil⁶³³ ». Peut-être, encore, est-il issu du chant des oiseaux, ce « *liquiditas avium voces*⁶³⁴ » qu'évoque Lucrèce. Dans le *Dictionnaire*, l'origine exacte n'a plus une grande importance vis-à-vis de son association à l'homme, c'est-à-dire l'homme en tant que distingué de la nature :

Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, ajoute Rousseau, l'origine de l'Art est certainement plus près de l'homme, & si sa parole n'a pas commencé par du Chant, il est sûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle⁶³⁵.

Ainsi, l'origine de la musique est placée résolument sinon dans l'ordre de l'homme, du moins dans celui de la culture. D'où qu'elle soit issue, dès lors qu'elle est reconnue

⁶³¹ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duschene, 1768, fac-similé dans l'édition de Claude Dauphin, p. 305.

⁶³² Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, t. X, p. 898a. L'idée selon laquelle la musique est principalement un simple art d'agrément (*delectare*), inébranlée au moins du *Compendium musicae* (1649) de Descartes jusqu'à la populaire *Théorie des sentiments agréables* (1747) de Lévêque de Pouilly, persiste dans l'article de l'*Encyclopédie* de Rousseau. L'article du *Dictionnaire*, comme nous le montrerons, revoit radicalement ces limites, insistant sur l'affect qu'elle suscite (*movere*).

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, p. 898b.

⁶³⁵ « Musique », *Dictionnaire*, p. 306.

comme expressive, elle suppose *a minima* un émetteur et un récepteur : elle est inséparable d'un « mode de société⁶³⁶ », même primitif. Quand bien même la musique peut susciter diverses formes de plaisir, ce sont résolument les fonctions expressive et communicative qui en sont les fondements.

Hormis de nombreuses retouches mineures, Rousseau ajoute deux paragraphes entiers à l'article du *Dictionnaire* qui poursuivront la formulation du nouveau statut de ce qu'il appelle « musique ». Dans l'article de 1749, cet art se divise « naturellement » en « *Musique théorique ou spéculative* & en *Musique pratique* », puis, sur un autre plan et suivant une division moderne, « en *Mélodie* & en *Harmonie* ». Cependant, l'article revu pour le *Dictionnaire* avance que « l'on pourroit & l'on devrait peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle* & *imitative*⁶³⁷. » Ainsi :

La première, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le[s] sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, & en général toute Musique qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses sayantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette Musique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poèmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *Musique* & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois.

En écho à une idée qu'il développe dans l'*Essai sur l'origine des langues*, il ajoute : « Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre⁶³⁸. »

⁶³⁶ Lévi-Strauss, « À la musique », p. 27. Au même endroit, Lévi-Strauss offre une analyse éclairante sur les mêmes mythes cités dans l'article de Rousseau. « Si, par manque de vraisemblance, on écarte en effet le sifflement du vent dans les roseaux du Nil, invoqué par Diodore, il ne reste guère dans la nature que le chant des oiseaux cher à Lucrèce – « *liquidus avium voces* » - pour servir de modèle à la musique. Bien que les ornithologues et les acousticiens soient d'accord pour reconnaître aux émissions vocales des oiseaux le caractère de sons musicaux, l'hypothèse gratuite et invérifiable d'une relation génétique entre le ramage et la musique ne mérite guère discussion. L'homme n'est sans doute pas le seul producteur de sons musicaux s'il partage ce privilège avec les oiseaux, mais cette constatation n'affecte pas notre thèse puisqu'à la différence de la couleur, qui est un mode de la matière, la tonalité musicale – que ce soit chez les oiseaux ou chez les hommes – est, elle, un mode de société. Le prétendu « chant » des oiseaux se situe à la limite du langage; il sert à l'expression et à la communication. Il demeure donc vrai que les sons musicaux sont du côté de la culture. C'est la ligne de démarcation entre la culture et la nature qui ne suit plus aussi exactement qu'on le croyait naguère, la trace d'aucune de celles qui servent à distinguer l'humanité de l'animalité. »

⁶³⁷ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire*, p. 308.

⁶³⁸ *Ibid.*

Au premier abord, l'on serait en droit de s'étonner en lisant ainsi le qualificatif « naturelle » chez Rousseau désigner une musique plate, ne « portant point ses impressions jusqu'au cœur ». Une musique qui use des mêmes moyens physiques que ceux du *cri* ou de la *voix* de la nature ne doit-elle pas représenter l'acmé de l'expressivité, une sorte de degré zéro de la communication ? Il n'en est rien : comme le bruit du vent dans les roseaux, il ne s'agirait que d'une succession de sons arbitraires, des « combinaisons » qui n'ont pour effet que d'être « plus ou moins agréables ». On peut bien en ressentir un effet sensitif plaisant, mais sans travail des « inflexions vives, accentuées, & pour ainsi dire, parlantes », elle ne peut rejoindre le « cœur de l'homme » et « l'émouvoir ». La musique dite « imitative », quant à elle, existe dans un entre-deux qui n'est ni une combinatoire naturelle gratuite ni une harmonisation dénaturée, technique et froide. Les « savantes imitations » de cette musique soumettent « la Nature entière » : Rousseau les attribue aux « anciens Poèmes », qui réunissaient « tous les Arts » du corps, « la Danse, le Geste, la Poésie, mais même la collection de toutes les sciences⁶³⁹ ». Il fait de cette unité expressive antique l'idéal dramatique de ses contemporains, que son époque « s'efforce d'appliquer » sans y arriver souvent.

Par ailleurs, le rapport à l'exactitude dans les remarques sur l'esthétique ancienne ou moderne change radicalement entre les articles de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire*. Un trait frappant qui s'affirme dans les ajouts est l'autonomisation du jugement de leur auteur. Si, en premier lieu, il se borne à remarquer sans façon que l'on ne « s'accorde guère⁶⁴⁰ » dans les sources anciennes au sujet des origines, des inventeurs ou des effets attribués à la musique, le second article suppose que l'on « ne s'accorde guères [*sic*] sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus⁶⁴¹. » L'insouciance est une posture bouleversante à adopter dans la rédaction d'un ouvrage de référence. En ce qu'elle fait fi d'une érudition lourde, incertaine et inconclusive, il s'agit aussi d'une posture largement séduisante. Surtout, elle est symptôme d'un tournant décisif de la réflexion lettrée sur les arts amorcée notamment par l'abbé Dubos, celui d'une habilitation du sentiment seul à rendre un jugement. Une fois que Rousseau a fini de soulever nombre de contradictions quant aux inventeurs de

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, p. 899a.

⁶⁴¹ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire*, p. 310.

la musique dans ses sources – ici, il est question du « Dialogue de Plutarque sur la *Musique*⁶⁴² », donc de la traduction de Burette –, plutôt que de laisser la question en suspens, ou même de creuser plus avant comme l’aurait fait le traducteur du *Dialogue* qu’il cite, il l’écarte et la prononce sans importance.

Quant aux auteurs modernes, il semble que plusieurs « se sont tourmentés » en vain au sujet des « effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *Musique*⁶⁴³ ». Wallis conjecture que la « nouveauté » de la musique en Grèce antique a beaucoup joué dans l’éclat de sa réception. Burette, au dire de Rousseau, défend que ces effets sont de l’ordre de ceux que peuvent susciter la musique des plus « mauvais racleurs de Village⁶⁴⁴ ». Quoi qu’il en soit, tout ne serait qu’affaire d’opinion, et la « plûpart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l’excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens⁶⁴⁵. » Le *Dictionnaire* ira encore ici plus loin que l’*Encyclopédie* en ce que Rousseau, placé devant des sources dont il nie le fondement, se permet d’émettre son propre jugement et de le présenter comme près de « la vérité », bien qu’il le cache derrière une référence : « De tous ceux qui se sont mêlés jusqu’ici de cet examen, Vossius, dans son *Traité de viribus cantûs & rythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité⁶⁴⁶. » Sans dire en quoi cette « vérité » consiste, Rousseau renvoie à ce que nous reconnaissons comme son futur *Essai sur l’origine des langues* : « J’ai jetté là-dessus, c’est-à-dire sur Vossius, quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n’est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions⁶⁴⁷. »

En 1749, donc, Rousseau estime encore que l’on pourra peut-être un jour se faire « l’idée la plus nette qu’il est possible » de la musique des Anciens, dont il importerait de comprendre les « parties; *systemes, genres, modes, rythme & mélopée*⁶⁴⁸ ». Il entreprend même de broser un « résultat de cet examen ». Toutefois,

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 314. Il s’agit de l’anglais Isaac Vossius, qui publie son *Poematum cantu et viribus rythmi* à Oxford en 1673.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, p. 900a.

dans le *Dictionnaire*, les paragraphes numérotés de cet « examen » sont supprimés. À leur place, Rousseau lance un défi à son lecteur. Il souligne le souhait du public « de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne », rend hommage aux travaux de Kircher et Burette, puis mentionne même qu'il a reproduit dans les Planches deux morceaux⁶⁴⁹ que « ces Auteurs » ont tenté de transcrire en notation moderne. Puis il lance le pavé dans la marre :

Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons ? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque : qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompetent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puis qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il ose⁶⁵⁰.

La lecture de ce passage a quelque chose d'immédiatement familier pour des lecteurs dans une ère dite post-factuelle : autant dire que la véracité d'un jugement ne repose ainsi que dans les cœurs de ceux qui la ressentent. Si l'*Encyclopédie* avance que « le véritable empire du cœur appartient à la mélodie⁶⁵¹ », le *Dictionnaire* précise que l'étendue de ce pouvoir, la « prise » des « effets moraux » de la musique repose encore davantage sur la « sensibilité dans l'observateur⁶⁵² ».

Le *Dictionnaire* défend ensuite que les « Accens musicaux des Peuples », qu'ils soient ceux des Italiens, des Français, des « Chinois », des « Persans » ou des « Sauvages de l'Amérique » ne peuvent être ressentis qu'en contexte, par ceux qui en comprennent le sens. L'analyse préfigure une préoccupation toujours actuelle de l'ethnomusicologie : Rousseau met en garde ceux qui croiraient « admirer » la « bonté & l'universalité » des règles musicales occidentales dans la notation qu'il offre dans les planches des airs chinois, persans et américains. Or, le fait que ces airs soient rapportés altère leur nature : il prend la peine de citer ceux qui les ont transcrits – le Père Du Halde pour l'air de Chine, le Chevalier Chardin pour celui des Persans et le Père Mersenne pour les Américains, assurément sur le rapport d'un tiers – pour dire que si ces « morceaux » sont présentés comme faisant état d'une « conformité de

⁶⁴⁹ Il s'agit de l'Ode à Pindare et de l'Hymne à Némésis, pl. III, dans une version simplifiée de la notation de Burette qui, elle, donnait les différences des manuscrits d'Oxford et de Florence.

⁶⁵⁰ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire*, p. 314.

⁶⁵¹ Rousseau, « Musique », *Encyclopédie*, p. 901a.

⁶⁵² Rousseau, « Mélodie », *Dictionnaire*, p. 277.

Modulation avec notre Musique », le lecteur devrait à tout le moins tenir cette conformité pour « suspecte⁶⁵³ ».

Le clou est enfoncé lorsque le citoyen de Genève écrit qu'il ajoute, sur la même planche, « le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet air chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort [de] jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient⁶⁵⁴ ». Après l'énumération d'airs de pays et de temps lointains pour le lectorat du *Dictionnaire*, un lecteur s'attend à trouver finalement dans cette pseudo-conclusion, ce *Lyôba* des pâtres du pays natal de l'auteur, un air qui, si reproduit, agira vigoureusement sur eux. Mais Rousseau est catégorique : à défaut d'être nostalgique de son enfance passée dans une chaumière gruérienne, « on chercherait en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets⁶⁵⁵. » La chanson est impuissante « sur les étrangers », précisément parce qu'il leur manque ce sur quoi agit la musique, soit « l'habitude », les « souvenirs » et « mille ciconstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela⁶⁵⁶. » Même les Suisses « aujourd'hui », c'est-à-dire au moment où Rousseau rédige l'article du *Dictionnaire*, ne ressentent plus « les mêmes effets » que le Ranz des vaches produisait autrefois, « parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle⁶⁵⁷. » Art du rapport, mais fugitif, éphémère, entre une expérience et son retour, « la *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif⁶⁵⁸. » Cet ajout capital du *Dictionnaire* à la définition de la musique, en somme, fait de son expérience esthétique un phénomène plus circonscrit, plus précisément localisé, plus clairement articulé qu'il ne l'avait été jusque-là. Or, comme la véracité des effets de la musique n'est propre qu'à ceux qui *entendent* ses signes mémoratifs, leur témoignage demande la confiance, la bonne foi d'autrui.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 315.

Rousseau ne manque pas de signaler encore une fois que l'on ferait fausse route en cherchant dans « l'action physique [...] les plus grands effets des Sons sur le cœur humain⁶⁵⁹ ». La mémoire devient alors le locus privilégié de l'action morale de la musique, mais non pas parce qu'une source d'autorité en ratifie le fait, et non pas parce qu'un convaincu en prêche l'idée, mais, étonnamment, pour ces deux choses combinées. Exposant autant qu'il le peut sa propre expérience, amendant constamment ce qu'il croit au sujet de la musique, Rousseau devient lui-même, par l'exercice de sa sensibilité continue, une forme d'autorité à la recherche non pas de preuves, mais de sentiments harmonieux qui leur tient lieu. Si, par exemple, la musique moderne affecte parfois « les corps », c'est qu'en est « témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue »; témoin encore « ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvait retenir son urine »; et témoin enfin « ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté ». Toutefois, ces témoignages n'acquièrent leur force que lorsqu'ils sont suppléés, dans la même phrase, par celui de Rousseau même : « & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif.⁶⁶⁰ » À vrai dire, la forme du passage n'est pas très différente de celle des nombreux développements semblables chez les Bonnet-Bourdelot qui citent, en succession, des sources anciennes, des sources modernes, puis les agrémentent de leurs propres témoignages. Rousseau reprend cependant le thème avec une conviction ardente et un style autrement plus affirmé. Surtout, l'époque n'est plus la même. L'existence des travaux de recherche de Burette, de Rameau, des vitalistes et consorts, auxquels il se réfère explicitement ou implicitement, font qu'il n'émet pas de simples conjectures, ou des regrets quant à l'insuffisance de l'information disponible : il donne sa préférence en choisissant ceux des travaux qui s'accordent le mieux avec son sentiment. Ainsi, *le véritable empire du cœur* n'appartient qu'aux mélodies qui savent réveiller l'affect d'êtres sensibles, c'est-à-dire, du moins dans les textes de Rousseau, l'auteur lui-même.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 312.

2. 1. 2 – *Toujours chantante et gaie. Communiquer le sentiment d'une société idéale*

Si nous pouvons concevoir de quelque manière le bonheur de la vie future, je ne connois que le plaisir de la musique qui puisse nous en donner l'idée⁶⁶¹.

L'article « Musique » évoque au passage la place de cet art dans la Cité. Platon soutient « qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la Constitution de l'État » et que, comme le montre l'exemple du pouvoir séducteur de ces poètes lyriques de la *République* qu'il faudrait chasser des murs d'Athènes, l'on peut « assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires⁶⁶². » Quant à lui, « Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs⁶⁶³. » Le processus de raffinement des mœurs que suscite la pratique d'arts lyriques, mythe des temps les plus reculés, est aussi reconduit par l'historien Polybe qui dit que « la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid⁶⁶⁴ ». Ce mythe, par ailleurs, apporte une preuve *a contrario* de la leçon qu'il comporte : les habitants de « Cynete, qui négligèrent la *Musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, & [...] il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes⁶⁶⁵. » Rousseau reconnaît en ces sources une vérité qui s'accorde avec sa propre expérience : si les Anciens n'ont « pas trouvé de moyen plus efficace » que la musique afin de « graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu⁶⁶⁶ », si celle-ci est un rempart contre la cruauté, elle l'a aussi été dans la vie de Jean-Jacques.

⁶⁶¹ Étienne Sainte-Marie, « Préface » à Joseph-Louis Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Paris/Lyon, Reymann/Roger, 1803, p. xi. Notons que lorsqu'il est précepteur à Lyon chez M. de Mably, d'avril 1740 à mai 1741, Rousseau enseigne à un « François Marie, dit M. de Sainte-Marie », qui avait alors six ans (*Confessions*, Livre VI, p. 317, n. 114). Serait-ce un parent d'Étienne Sainte-Marie, médecin lyonnais renommé ?

⁶⁶² Rousseau, « Musique », *Dictionnaire*, p. 311.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*

À l'automne 1729, c'est en jeune chanteur qu'il entre à la maîtrise du chapitre d'Annecy de la cathédrale de Genève, alors dirigée par Jacques Louis Nicolas Le Maître, « bon compositeur, fort vif, fort gai, jeune encore, assez bien fait, peu d'esprit, mais au demeurant très bon homme⁶⁶⁷. » Les six mois qu'il y reste forment une parenthèse exceptionnelle dans la vie du promeneur solitaire. À en croire ses souvenirs, il s'agit du premier et seul intervalle continu lors duquel il vit joyeusement au sein d'une société multiple, sans être « tenté⁶⁶⁸ » d'en sortir même « une seule fois », ni pour un voyage, ni pour la renommée, ni pour l'amour. Contrairement au relatif huis clos des Charmettes, la « vie de la maîtrise », se déroulant au sein des murs de la ville⁶⁶⁹ et partagée avec « les musiciens et les enfants de chœur », n'en est pas moins « toujours chantante et gaie ». Bien entendu, elle lui « plaisait plus que celle du séminaire » ou de l'hospice, ceux-là étant des lieux cousins du couvent fictif de la Suzanne Simonin de Diderot, des lieux d'enfermement contre-nature où l'étude de la théologie cède le pas aux « privautés les plus malpropres⁶⁷⁰ », exécutées par des faux-Maures, des maudits lazarisistes et autres malfrats au « visage de pain d'épice⁶⁷¹ ».

La conception de la société idéale que Rousseau se fait à partir de 1750 est incontestablement informée par son passage à la maîtrise d'Annecy : le philosophe n'identifiera aucune autre expérience aussi durable au sein d'une communauté élargie vivant dans un équilibre exemplaire. La vie de la maîtrise, utopique, est d'autant plus mémorable qu'elle s'inscrit au revers de situations déplaisantes, voire douloureuses.

⁶⁶⁷ Rousseau, *Les Confessions*, livre III, éd. Grosrichard, p. 157. D'après Joseph Serand, « Nouveaux documents sur madame de Warens, Le Maître, professeur de musique de J.-J. Rousseau et sur Claude Anet », *Revue savoisienne*, f. 4, Annecy, 1900, p. 6-7, une pièce notariée à Annecy le 16 juin 1728 affirme que Le Maître est « natif de Paris, maistre de la musique du vénérable Chapitre de la cathédrale St-Pierre de Genève, résidant en cette ville d'Annecy ». Serand trouve également un « sieur Jacques-Louis Nicoloz [*sic*] » nommé à la tête de la liste du personnel de la maîtrise de la cathédrale Saint-Pierre d'Annecy dans le recensement de 1726.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ La cathédrale catholique Saint-Pierre d'Annecy est aujourd'hui sise « 8, rue Jean-Jacques Rousseau ».

⁶⁷⁰ *Confessions*, livre II, p. 97.

⁶⁷¹ *Ibid.*, livre II et III, p. 97 et 153. Le « faux-Maure » qui se masturbe devant le jeune Rousseau et le « maudit lazarisiste » qui lui fait « signe d'entrer dans sa chambre » sont curieusement tous deux décrits comme ayant un « visage de pain d'épice ». Le sens de l'expression n'est pas clair : peut-être est-ce en raison d'un ton de peau terreux, malpropre et sans éclat comme s'il était couvert de terre. Peut-être est-ce aussi en raison d'un visage à l'aspect terrifiant, criblé d'anciennes marques de la petite vérole comme une tranche de pain d'épice l'est d'alvéoles. Quoi qu'il en soit, Rousseau, bien qu'il soit dégoûté par ces accès d'exhibitionisme, passe de victime à bourreau en les reconduisant lui-même, s'exposant aux jeunes filles dans les « allées sombres » et les « réduits cachés ».

Un peu à la manière d'un diptyque d'Épinal où le « bon sujet » et le « mauvais sujet » sont représentés côte-à-côte et tracés à gros traits, les abus des lazaristes, eux-mêmes serviles, mettent en relief le bonheur qui règne autour de Le Maître, librement associé avec les chanteurs du chapitre d'Annecy. Si plusieurs traces subsistent d'un lien entre les idées musicales et politiques du philosophe⁶⁷², peu insistent sur les détails de l'épisode de la maîtrise qui, pourtant, est garant de nombreuses clés interprétatives pour la pensée du philosophe. Fort rapidement traité dans l'œuvre de Rousseau, il est tout de même d'une richesse référentielle qui mérite d'être sondée, notamment au sujet de la musique même qu'il dit y pratiquer.

Le narrateur des *Confessions* rencontre Le Maître aux soirées de musique qu'organise « Maman », à son retour de son « supplice⁶⁷³ » au séminaire en septembre et octobre 1729. C'est « en triomphe » qu'il dit rapporter chez elle un livre qu'elle lui avait prêté contenant « à peu près tout ce [qu'il] avait appris au séminaire », ce qui à vrai dire était fort peu : il s'agit du seul « air d'*Alphée et Aréthuse*⁶⁷⁴ ». Il insiste sur cet air : il en avait également signalé le titre *avant* l'épisode du séminaire, engageant son lecteur à concevoir « quelle fut [s]on application et [s]on obstination » à apprendre cet air qu'il parvint enfin à « déchiffrer et chanter sans faute » sans toutefois « connaître ni transposition, ni quantité⁶⁷⁵ », c'est-à-dire rythme. Situées de part et d'autre du récit du fâcheux séjour chez les lazaristes, les deux occurrences du titre « *Alphée et Aréthuse* » signalent le départ d'un heureux foyer et le retour à celui-ci. Entre eux s'ouvre une parenthèse de tourments.

Le texte des *Confessions* donne le titre du « seul livre, que j'avais prié Maman de me prêter, et qui me fut d'une grande ressource » comme un signe mémoratif retrouvé des premières « leçons de chant » que Maman « avait eu la complaisance⁶⁷⁶ » de donner. Le livre lui-même n'est pas fictif ou apocryphe : il s'agit du deuxième livre

⁶⁷² Les études liant expressivité et politique chez Rousseau sont trop nombreuses pour être énumérées. Notons toutefois certaines qui ont porté spécifiquement sur la musique, comme le livre de Michael O'Dea, *Rousseau : Music, Illusion and Desire*, London, MacMillan, 1995, notamment le développement sur « Social order and 'le pays des chimères' », p. 108-133, puis celui, plus récent, de Julia Simon, *Rousseau Among the Moderns : Music, Aesthetics, Politics*, University Park, PA, Penn State UP, 2013.

⁶⁷³ *Confessions*, Livre III, p. 152.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

des *Cantates françaises*⁶⁷⁷ de Louis-Nicolas de Clérambault (1676-1749), contenant justement l'air *Alphée et Aréthuse*, mais aussi les cantates intitulées *Léandre et Héro*, *La musette*, *Pirame et Tisbé*, *Pigmalion* et *Le triomphe de la paix*, que Rousseau ne mentionne pas, mais dont les thèmes sont très rapprochés : ils insistent sur l'absence de l'être aimé et sur la douceur qui, sauf tragédie, couronne une fidélité prolongée. Souvent inspirés de légendes gréco-romaines, les cantates de Clérambault sont typiques de l'approche française au genre : contrairement aux grands effectifs et à la complexité de l'écriture des cantates allemandes de Buxtehude, Bach ou Telemann, contrairement aussi à l'improvisation souvent de mise pour les *cantata* des virtuoses de l'*Accademia dell'Arcadia*, il s'agit de compositions délicates pour voix seule et petit accompagnement, réglées comme un travail d'orfèvrerie et alliant une ligne mélodique à une scansion « si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y mettre celle de l'air⁶⁷⁸. »

Alphée et Aréthuse, titre que donne Clérambault à sa cantate, réinvente un mythe du cinquième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. L'œuvre de l'auteur latin rapporte les mésaventures de la nymphe Aréthuse. Cette dernière en fait le récit à Cérès, déesse de la fertilité, curieuse de l'entendre après que la nymphe l'a aidée à retrouver sa fille Proserpine. Vivant paisiblement en Achaïe, la nymphe s'était faite malgré elle une « réputation de beauté » : « Quoique je fusse courageuse, dit-elle, c'est ma beauté que l'on citait⁶⁷⁹ ». Le fait que son « visage » soit ainsi souvent vanté lui déplait, tant elle était convaincue que « plaire est un crime⁶⁸⁰ ». Un jour où, lasse de la chaleur et des travaux de sa journée, se croyant seule aux abords de délicieuses eaux « sans tourbillons, sans murmure, / Transparentes⁶⁸¹ », Aréthuse s'y glisse tranquillement, d'abord par la « plante du pied », ensuite « jusqu'aux genoux », puis, enfin, « non

⁶⁷⁷ Louis-Nicolas de Clérambault, *Cantates françaises Mellées de Simphonies Dediées A Son Altesse Electorale Monseigneur Le Duc de Bavière Par M^r Clerambault, Organiste de la Maison Royale de S^t Loüis a S^t Cir, Et de l'Eglise Paroissale de Saint Sulpice, Livre II*, Paris, Chez l'auteur et chez le S^r Foucault, 1713. Clérambault publie cinq livres de « cantates françaises » de son vivant, en 1710, 1713, 1716, 1720 et 1726.

⁶⁷⁸ *Confessions*, livre III, p. 153.

⁶⁷⁹ Ovide, *Les Métamorphoses. Metamorphoseon*, livre V, traduction de Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2001, v. 580-581. « *Sed quamvis formæ numquam mihi fama petita est, / Quamvis fortis eram, formosæ nomen habebam.* »

⁶⁸⁰ *Ibid.*, v. 584. « *Corporis erubui crimenque placere putavi.* »

⁶⁸¹ *Ibid.*, v. « *sine vertice aquas, sine murmure euntes, / Perspicuas* ».

contente de cela », elle « dénoue sa ceinture », « pose sa tunique » et « plonge dans l'eau⁶⁸² ». Sitôt qu'ainsi elle se « laisse aller complètement », elle entend « une voix rauque », sortie du fond de l'eau, qui la terrorise au point où elle s'enfuit en courant. « Où cours-tu si vite⁶⁸³ ? » demande la voix d'Alphée, dieu-fleuve. Effrayée, ne prenant même pas le temps de récupérer ses vêtements, Aréthuse est poursuivie par Alphée qui adopte alors l'apparence d'un chasseur. Leur rencontre n'a rien d'un amour galant : « nue comme je l'étais, raconte la nymphe, je me vois totalement à sa merci. / Plus je courais, plus il me serrait de près, le sauvage⁶⁸⁴ ». Au comble du désespoir, implorant l'aide de Diane sa protectrice, Aréthuse n'obtient de cette dénière qu'un nuage de brouillard. Alphée a vite fait de comprendre le subterfuge. « Quel sentiment de souffrance fut alors⁶⁸⁵ » celui d'Aréthuse ! « Une sueur froide s'empare de [s]es membres emprisonnés » et, en moins de temps qu'il ne faut pour le dire, elle est « liquéfiée », transformée elle-même en un cours d'eau auquel Alphée, « quittant l'apparence virile qu'il avait empruntée », n'a que la plus grande facilité à « se mêler » : lui-même « se transforme en eau, sa vraie nature⁶⁸⁶. » Aucune fin heureuse, aucun hymen doucement consommé : Ovide clôt rapidement en trois vers ce récit déchaîné de rapt et de viol. Il se termine alors lorsqu'Aréthuse chante qu'elle a enfin pu sortir des « sombres cavernes » où elle avait été plongée. Diane, en retard, lui « ouvre la terre » et, fuyant à nouveau, Aréthuse parvient à gagner « Ortygie », île qui lui « est chère », parce qu'elle a finalement pu y respirer un « air libre⁶⁸⁷ ».

On s'en doutera : le mythe tel qu'on le retrouve dans la cantate de Clérambault est tout autre. La chasse « sauvage » d'Alphée devient la « constance » d'un « Amant empressé⁶⁸⁸ » : dès le prélude, Aréthuse est dite « trop sévère » dans sa résistance. Ce qui chez Ovide est une dévoration – le « souffle puissant » de la « bouche » d'Alphée,

⁶⁸² *Ibid.*, v. 592-595. « *Accessi periumque pedis vestigia tinxi, / Poplite deinde tenus; neque eo contenta, recingor / Molliaque impono salici velamina curvae / Nudaque mergor aquis.* »

⁶⁸³ *Ibid.*, v. 597 et 600. « *Nescio quod medio sensu sub gurgite murmur* » et « *Quo properas ?* » iterum rauco mihi dixerat ore ».

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 603-604. « *Et, quia nuda fui, sum visa paratior illi. / Sic ego currebam, sic ferus ille premebat.* »

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 626. « *Quid mihi tunc animi miseræ fuit !* »

⁶⁸⁶ *Ibid.*, v. 632-638. « *Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus* », « *In latices mutor* », « *Amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore, / Vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas.* »

⁶⁸⁷ *Ibid.*, v. 639-641. « *Delia rupit humum cæcisque ego mersa cavernis / Advehor Ortygiam, quæ me, cognomine divæ / Grata mihi, superas eduxit prima sub auras.* »

⁶⁸⁸ Clérambault, « Alphée et Aréthuse », *Cantates françaises*, livre II, s.p.

comme « la gueule / Aggressive des chiens⁶⁸⁹ », assimile leur victime – devient dans la cantate une conversation raisonnée. Dans la composition de 1713, la nymphe Aréthuse discute calmement avec Alphée, en ré mineur, des modalités de leur union : « Quoi, ne puis-je [*sic*] échapper à tes fers ? / Amour, veux-tu me suivre au bout de l'Univers⁶⁹⁰ ? » « L'insensible » Aréthuse tente initialement de se décommander en cherchant à trouver un moyen de « dérober son cœur [...] sans blesser la gloire⁶⁹¹ » du dieu-fleuve. Mais elle hésite en apprenant le « cruel martire », de la bouche même de son soupirant, que son refus lui fait vivre. « Incertaine », elle est touchée par un « tendre mouvement » et même sent croître en elle de « naissants désirs⁶⁹² » pour celui qui, chez Ovide, était uniquement son assaillant. S'il n'est qu'une « voix rauque » et une présence terrifiante dans les *Métamorphoses*, la réécriture en fait un amant « constant⁶⁹³ » qui exprime avec délicatesse le supplice que lui font vivre les refus, au point où cette imploration finit par attiser la pitié de son objet. Dès qu'elle entend la prière de son prétendant, Aréthuse, d'abord « inexorable », cède joyeusement : « Amour triomphe » et avec leur alliance « commence leurs plaisirs⁶⁹⁴ ». Un air en guise de conclusion offre une moralité rimée : il y est question d'encourager l'assiduité amoureuse en dépit des rejets qu'un amant pourrait essuyer. « Amants, une beauté rebelle / Tôt ou tard se rend a vos vœux⁶⁹⁵. » Il ne s'agit que de « brûle[r] d'une flame fidelle », parce que le « Dieu des Amours », intéressé au « sort d'un fidel Amant », finit par contraindre « l'objet qui le blesse / A finir un jour son tourment⁶⁹⁶ ».

Telle est la cantate sur laquelle Rousseau, qui n'en ignorait pas la version d'Ovide⁶⁹⁷, a jeté tout son dévolu au séminaire. C'est elle qui, comme un talisman

⁶⁸⁹ Ovide, *Métamorphoses*, v. 629-630. « *Aut lepori, qui vepre latens hostilia cernit / Ora canum nullosque audet dare corpore motus ?* » Mis en rapport avec la gueule des chiens, le souffle de la bouche d'Alphée rappelle l'haleine puante de « tabac mâché » du lazariste des *Confessions*, livre II, p. 97.

⁶⁹⁰ Clérambault, « Alphée et Aréthuse », s.p.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, livre I, p. 33 : « Les romans finirent avec l'été 1719. L'hiver suivant, ce fut autre chose. La bibliothèque de ma mère épuisée, on eut recours à la portion de celle de mon père qui nous était échue. Heureusement, il s'y trouva de bons livres [...]. *L'Histoire de l'Église et de l'Empire*, par Le Sueur; le *Discours* de Bossuet sur *l'Histoire universelle*; les *Hommes illustres*, de

confié par « Maman », fait l'objet d'une des premières occurrences de sa méthode d'apprentissage en auto-didacte, c'est elle qui tient embrasé son « goût marqué » pour la musique et c'est d'elle dont il dit avoir tiré « si bon parti⁶⁹⁸ ». L'identification de Rousseau à la protagoniste n'est d'ailleurs pas impossible : les *Confessions* représentent leur sujet à l'hospice et au séminaire comme tourmenté à l'instar de l'Aréthuse d'Ovide; à la maîtrise, il devient celle de Clérambault.

À son retour de chez les lazaristes, c'est également cet air dont l'étude – et peut-être même l'interprétation en guise d'audition – sert de sésame au petit Jean-Jacques pour se faire accueillir par Le Maître dans une société d'élection, la seule parmi les rares « situations diverses » où Rousseau se trouve qui, tout en étant au sein d'une communauté multiple, a été marquée « par un tel sentiment de bien-être », qu'en se la « remémorant, [il] en est affecté comme [s'il] y était encore⁶⁹⁹ ».

Non seulement je me rappelle les temps, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnants, la température de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau. Par exemple, tout ce qu'on répétait à la maîtrise, tout ce qu'on chantait au chœur, tout ce qu'on y faisait, le bel et noble habit des chanoines, les chasubles des prêtres, les mitres des chantres, la figure des musiciens, un vieux charpentier boiteux qui jouait de la contrebasse, un petit abbé blondin qui jouait du violon, le lambeau de soutane qu'après avoir posé son épée, M. Le Maître endossait par-dessus son habit laïque, et le beau surplis fin dont il en couvrait les loques pour aller au chœur; l'orgueil avec lequel j'allais tenant ma petite flûte à bec, m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit bout de récit que M. Le Maître avait fait exprès pour moi, le bon dîner qui nous attendait ensuite, le bon appétit qu'on y portait, ce concours d'objets vivement retracé m'a cent fois charmé dans ma mémoire, autant et plus que dans la réalité⁷⁰⁰.

La musique inscrit ici son pouvoir enchanteur dans un *concours d'objets* tout à fait particulier. La tendresse des affections que sa pratique suscite, dépassant les confins de l'expérience personnelle pour devenir une expérience partagée, sous-tend et façonne le souvenir de l'activité collective. Du point de vue des *Confessions*, la musique marque la différence essentielle entre la brutalité de lieux comme le séminaire ou l'hospice – où l'espace sonore est plutôt celui de grognements gutturaux, de « voix de buffle⁷⁰¹ » ou d'un bavardage inutile comme celui d'un « vieux prêtre qui parlait beaucoup,

Plutarque; l'*Histoire de Venise*, par Nani; les *Métamorphoses* d'Ovide; La Bruyère; les *Mondes*, de Fontenelle; ses *Dialogues des Morts*, et quelques tomes de Molière [...]. »

⁶⁹⁸ *Confessions*, livre III, p. 157.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 153.

s'échauffait, battait la campagne, et se tirait d'affaire en disant qu'il n'entendait pas bien le français⁷⁰² » – et la maîtrise, où « tout ce qu'on faisait », du chœur à la contrebasse, dirigé par une « très jolie voix » de « *haute-contre*⁷⁰³ », avait un air ravissant. Qui plus est, Jean-Jacques y avait son *petit bout de récit* : il y avait une place, il y était accueilli.

Si la vie de la maîtrise est « plus libre » que celle du « séminaire des pères de Saint-Lazare », elle « n'en était pas moins égale et réglée⁷⁰⁴. » Les premiers lieux, hospice et séminaire, sont quotidiennement consacrés au partage d'une parole morte, d'un latin qui ne s'entend plus, de *disputationes* théologiques dont l'exercice vain n'enseigne qu'une foi de façade ou des arguties métaphysiques. La maîtrise, quant à elle, est notamment dédiée à la pratique du chant choral, qui favorise une écoute unie à l'exercice et au développement de sa propre capacité expressive. À titre d'exemple, le « petit bout de récit » que Le Maître préparait pour Jean-Jacques, c'est-à-dire une ligne mélodique qui se chante (ou se joue à un instrument) en solo « par opposition au Chœur & à la Symphonie⁷⁰⁵ », joue sur une équivoque cruciale entre narration et chant. Le « récit » individuel en contexte choral n'est alors jamais mieux exécuté que lorsqu'il s'imbrique parfaitement dans la composition collective, étant soumis à sa dynamique, son rythme et sa justesse afin de s'en distinguer sans en détonner. Le Maître – notons la justesse de son nom – flatte l'amour-propre des élèves lorsqu'il leur offre un « récit » et, en retour, les élèves, pour mériter l'estime de leurs pairs et du maître de musique, s'efforcent à travailler la musique du mieux qu'ils le peuvent. Les « récitants » concilient alors expression individuelle et collective, superposant des niveaux au premier abord irréconciliables avec une simplicité déconcertante, comme Le Maître « endossait par-dessus son habit laïque [...] un lambeau de soutane ». Le souvenir de la maîtrise d'Annecy apparaît alors moins comme une réminiscence vague que comme l'ébauche d'un authentique programme social, ou du moins le sentiment de celui-ci. La vie décrite ressemble beaucoup à celle d'une société soudée par l'obligation mutuelle et l'amour de la vertu, mais dont la communication est doublée par l'entremise d'une

⁷⁰² *Ibid.*, livre II, p. 95.

⁷⁰³ *Ibid.*, livre III, p. 160. Italiques de Rousseau.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁰⁵ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, p. 406.

« langue de convention⁷⁰⁶ » plus près des passions que le latin ou le français : la musique.

Aussi – et étonnamment sous la plume du plus célèbre défenseur de la musique italienne –, la composition musicale française de Clérambault participe de l’utopie que brosse le souvenir de Rousseau. Son travail acharné, son « application » et son « obstination » à déchiffrer l’air et à le « chanter sans faute⁷⁰⁷ » participent du même processus de perfectionnement d’une matière brute que celui qui guide l’esthétique de Clérambault dans sa réinvention du mythe d’Ovide. Il s’agit pour Rousseau de révéler non pas la nature à elle-même, mais bien ce qu’il aimerait que la nature puisse être à ceux qui seraient touchés par cet idéal. Comme « le beau surplis fin dont [Le Maître] couvrait ses loques pour aller au chœur », *Alphée et Aréthuse* escamote la brutalité perçue de sa source afin de présenter le récit au public, mais revu en fonction des codes de la civilisation galante⁷⁰⁸. La musique aide ici à rendre présentable ce qui ne l’est pas : plus tard, les voix des chanteuses défigurées des *scuole* vénitiennes « fard[ent] si bien leurs visages, que tant qu’elles chantaient, [Rousseau s’obstinait], en dépit de [s]es yeux, à les trouver belles⁷⁰⁹. » Autre exemple vénitien, il en va de même avec la petite Anzoletta, fillette « d’onze à douze ans » que Jean-Jacques et son ami Carrio achètent à sa mère pour « l’avoir à eux deux », finit par leur inspirer un « attachement paternel » et une « horreur » d’en approcher sous peine de vivre un « inceste abominable » : dans son récit, Rousseau contrebalance cette horreur en racontant qu’il avait veillé à son éducation musicale, lui donnant « une épipette et un maître à chanter⁷¹⁰ ». Le contraste entre l’ascétisme souvent attribué à Rousseau, admirateur de l’austère Fabricius, et les sociabilités galantes et pastorales que l’on retrouve dans son œuvre musicale est frappant : l’auteur du *Contrat social* est aussi celui des *Muses galantes*. À la croisée de ses sensibilités musicales et politiques, l’épisode de la maîtrise d’Annecy forme une

⁷⁰⁶ Rousseau, *Essai sur l’origine des langues*, éd. Kintzler, p. 60.

⁷⁰⁷ *Confessions*, livre III, p. 153.

⁷⁰⁸ Cf. ce passage de l’*Émile*, l. IV, André Charrak (éd.), Paris, GF Flammarion, 2009, p. 416 : « L’ancien paganisme enfanta des dieux abominables, qu’on eût punis ici-bas comme des scélérats, et qui n’offraient pour tableau du bonheur suprême que des forfaits à commettre et des passions à contenter. » Voir aussi : Béatrice Didier, « Préciosité et création chez Rousseau musicien et librettiste », *Rousseau Studies*, n. 7, 2019, p. 143-151.

⁷⁰⁹ *Confessions*, livre VII, p. 53.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

singulière utopie sociale, bien différente des républiques autoritaires qu'il idéalise ailleurs.

La cantate de 1713 sublime une idylle *possible* entre la nymphe et le dieu-fleuve, eussent-ils pu converser, exposer leurs sentiments respectifs avec civilité pour enfin s'unir dans un plaisir commun, cessation des « tourments » individuels. La pratique de la musique telle que l'entend ici Rousseau établit une sorte de laboratoire de la représentation, comme si elle était *productrice* de l'idée même des sentiments de « bonheur et d'innocence⁷¹¹ ». Quiconque dans cette économie occupe le rôle de Compositeur, qu'il s'agisse de Le Maître, de Clérambault ou, plus tard, de Rousseau lui-même, est en mesure de créer un « chef-d'œuvre d'harmonie⁷¹² » dont l'exécution concertée, mobilisant l'activité soutenue d'un ensemble de musiciens, confère aux exécutants comme au public l'expérience d'un bien-être contagieux, un bien-être qui sait masquer, du moins pour un moment, toute horreur vécue.

Le narrateur reconnaît en la justesse de la scansion de Clérambault et la finesse de la direction de Le Maître un pouvoir qu'il se complaira lui-même un jour à prodiguer : après l'histoire de l'exécution de son « charivari⁷¹³ », ce « diable de sabbat », matière musicale susceptible de perfectionnement s'il en est une, il rêve aux représentations du *Devin du village* devant le roi de France. Là, au terme de son raffinement esthétique, en opposition complète à la scène « enragée » que sa tumultueuse première composition offrait, ses « sons exciteraient des murmures de surprise et d'applaudissement » et les « plus aimables femmes se diraient à demi-voix : Quels sons charmants ! Quelle musique enchanteresse ! Tous ces chants-là vont au cœur⁷¹⁴ ! »

Enfin, en se remémorant sa vie à la maîtrise, Rousseau évoque un autre air pour lequel il aurait « gardé toujours une affection tendre » : le « *Conditor alme Syderum*⁷¹⁵ » (*Dieu créateur de tous les astres*). Ce texte-là offre un indice de taille quant au pouvoir de cohésion sociale que Rousseau attribue à la figure du

⁷¹¹ *Ibid.*, livre III, p. 158.

⁷¹² *Ibid.*, livre IV p. 186.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 187.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.*, livre III, p. 158. Il difficile d'identifier le compositeur parce que son texte provient du bréviaire romain : plusieurs l'ont mis en musique.

compositeur/créateur de musique. Il éclaire aussi le sens de la référence, curieuse au premier abord dans le texte extrêmement composé des *Confessions*, car elle est posée sans rapport apparent avec « ce concours d'objets vivement retracé » au sein duquel elle figure. Il s'agit d'une prière faite à Dieu, considéré en démiurge. Elle exprime un vœu de gratitude envers la miséricorde de celui-ci qui, tout-puissant et affecté par la souffrance du genre humain provoquée par les *fraudes du démon*, n'aurait pas agi directement pour la prolonger ou l'arrêter, mais aurait plutôt offert aux hommes, en *médecin du monde* accomplissant *un acte d'amour*, des soins et un remède afin qu'ils guérissent eux-mêmes.

*Qui dæmonis ne fraudibus
Periret orbis, impetu
Amoris actus, languidi
mundi medela factus es.*

Vous qui touché de compassion de voir périr toute la nature humaine, l'avez sauvée & délivrée de la mort en apportant aux hommes malades & criminels, un remède capable de guérir leurs playes & d'expié leurs offenses⁷¹⁶.

Si le texte de la prière ne dit rien sur la nature de ce « remède », celui des *Confessions* en signale la portée. Extirpé de son « supplice » de l'hospice et du séminaire, ravi par l'air offert par Maman dont le récit transforme un viol en amour galant, Rousseau, optimiste, est « loin de penser qu'il n'y ait ni vertu ni bonheur pour nous, et que le ciel nous ait abandonnés sans ressource à la dépravation de l'espèce⁷¹⁷ ». Le salut offert par le « ciel » à l'homme tient à « la faculté de se perfectionner », ou « perfectibilité⁷¹⁸ », d'après le néologisme qu'il forge en 1755. Les « malades & criminels » ne sont pas irrémédiablement voués à leur état : il existe des moyens de cultiver chez eux à la fois justesse et justice. Or, l'état de plus-grand-bien moral n'est pas toujours facile à représenter, et c'est en cela que le sentiment de la vie musicale, la vie « enchantée »,

⁷¹⁶ Nous citons en italiques le texte du *Conditor alme Syderum*, hymne du VII^e siècle fixé en 1632 dans le bréviaire romain sous Urbain VIII avec le titre « *Creator alme siderum* ». L'orthographe de Rousseau laisse supposer qu'il disposait d'une édition ancienne. En caractères romains, nous citons sa traduction dans : Helie Josset, *Les Psaumes de David [...] Avec des Hymnes, Oraisons, & autres Prières de l'Eglise, Dediez à son Altesse Royale Madame de Guise*, Paris, Louis Josse/Charles Robustel, 1713, p. 409-410.

⁷¹⁷ Rousseau, *Du Contract social (1^e version)*, OC, III, p. 288.

⁷¹⁸ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, OC, III, p. 142. Sur la *perfectibilité* chez Rousseau, l'ouvrage de référence reste celui issu de la thèse de Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, SVEC, 2006.

sert à Rousseau de support pour théoriser une société où chacun est mû par le désir de se perfectionner. Les « Anciens », au dire de l'article « Musique » du *Dictionnaire*, n'avaient, comme nous l'avons observé, « pas trouvé de moyen plus efficace » que la musique, afin de « graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu ». Nous mesurerons la portée de cette observation dans les écrits politiques de Rousseau au fil des pages suivantes. Du reste, Rousseau aurait pu dire comme Étienne Sainte-Marie l'écrit dans la préface de sa traduction du *Traité des effets de la musique sur le corps humain* de Joseph-Louis Roger : « Si nous pouvons concevoir de quelque manière le bonheur de la vie future, je ne connois que le plaisir de la musique qui puisse nous en donner l'idée. »

2. 1. 3 – Barbares et amis. La musique comme entente à l'époque des *Discours*

Dès l'exergue du *Discours sur les sciences et les arts*, repris des années plus tard pour servir d'épigraphe aux *Dialogues*, Rousseau pose l'incompréhension – dans l'épreuve de la communication et celle de l'interprétation des signes – comme problème fondamental dans l'état de société⁷¹⁹. Le *Discours sur l'origine de l'inégalité* poursuit l'idée en déclarant qu'une société juste et égalitaire en est une où tous se connaissent, se voient et s'entendent⁷²⁰. Au seuil de sa réponse à la fameuse question de l'Académie de Dijon, Rousseau cite les *Tristes* d'Ovide, écrits par le poète romain lors de son exil : « On me tient pour barbare, mais c'est qu'on ne me comprend pas⁷²¹ ». À première vue, il est raisonnable de penser que le poème entier semble loin du *Discours* : il s'agit de la longue lamentation d'un amoureux de la capitale de l'Empire et de sa vie mondaine, banni par Auguste pour une raison qui n'est jamais précisée. Ovide est nostalgique de sa vie auprès de sa femme et de ses amis alors qu'il est relégué parmi les Gètes, qui étaient pour lui et pour les anciens Grecs des βάρβαροι, des descendants des Thraces, des chasseurs jugés incultes et vivant enveloppés de peaux d'animaux. Le poète en exil, comme Rousseau, affronte le langage en tant qu'étranger. Ovide, dont l'œuvre porte à un sommet de raffinement et de légèreté la littérature latine, devient l'incarnation d'un lyrisme contrarié parce qu'il ne peut être partagé. Or, il est également présenté comme un poète aux mœurs corrompues : il est un illustre

⁷¹⁹ Jean Starobinski, « Un poète en exil », *Accuser et séduire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 135-156. Starobinski remarque aussi, p. 137, que le vers figure déjà en tête du cahier *dédié à Maman* de poèmes de jeunesse que Rousseau recopia en 1742.

⁷²⁰ Rousseau, « À la République de Genève », *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, OC III, p. 111 : « Si j'avois eu à choisir le lieu de ma naissance, j'aurois choisi une société d'une grandeur bornée par l'étendue des facultés humaines » L'idée, qui sera développée par Fourier et ses phalanstères, correspond à la vie de la maîtrise d'Annecy : il s'agit de pouvoir *entendre* toutes les voix. Si une société donnée permet l'anonymat, les perfides s'y réfugieront. Dans « un Etat où tous les particuliers se connoissant entr'eux, les manœuvres obscures du vice ni la modestie de la vertu n'eussent pu se dérober aux regards et au jugement du Public ».

⁷²¹ « *Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis.* », Ovide, *Tristes*, livre V, X, cité en exergue de Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, OC, III, p. 1. La traduction française est de l'édition de la Pléiade, établie par François Bouchardy. On comprend qu'Ovide n'est barbare que par antiphrase : celui qui emploie le terme à répétition dans les *Tristes* pour désigner les Gètes se proclame alors *leur* barbare. La magnifique traduction de Marie Darieussecq donne : « du reste ils parlent tous entre eux la même langue / moi seul suis obligé de m'exprimer par signes / le barbare ici c'est moi / personne ne me comprend / et ces Gètes stupides / rigolent quand je parle latin ». Ovide, *Tristes Pontiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 216.

représentant de la « foule d’Auteurs obscènes, dont les noms seuls allarment la pudeur⁷²² ». Esprit supérieur, mais licencieux : à première vue, il est surprenant d’y voir une contradiction. Or, elle n’est pas insoluble. S’il est un barbare pour ceux qui ne sont pas de son pays, pour ceux qui ne parlent pas sa langue ou pour ceux qui ne s’adonnent pas aux mêmes usages, c’est que ces derniers n’ont pas « mieux lu dans [s]on cœur⁷²³ ». Il lui aurait fallu un moyen d’exprimer des « principes antérieurs à la raison⁷²⁴ » pour s’attacher son nouvel entourage : eût-il amené une cithare sur les bords de la mer Noire, peut-être se serait-il fait quelques amis.

Rousseau, lui, ne conçoit pas d’expédient plus efficace pour se lier d’amitié avec autrui : la rencontre autour d’un instrument pour *musiquer* est un *topos* récurrent de son œuvre tant fictionnelle qu’autobiographique. Le même art qui fait faire « le premier pas vers l’inégalité » – celui de la « fête primitive », au pied du chêne, où « le chant et la danse, vrais enfants de l’amour et du loisir » façonnent l’amour-propre de celui ou celle « qui chantoit ou dansoit le mieux⁷²⁵ » – est aussi celui qui, cultivé plus avant, permet de remédier aux écarts qu’il a institués. Le Citoyen « cultive les Belles-Lettres et la Musique, malgré le mal [qu’il] en pense⁷²⁶ », parce que cette culture qui induit un pernicieux « raffinement⁷²⁷ » dans la dissimulation du vice est aussi le moyen d’assurer la « *perfectibilité*⁷²⁸ » de nos vertus par la conjonction des intériorités. Après tout, les « lumières du méchant sont encore moins à craindre que sa brutale stupidité » : si les arts et les sciences distinguent l’homme de culture dit moderne (qui en détient l’usage) de celui dit sauvage (qui en est privé), elles peuvent également « adoucir en quelque sorte la férocité des hommes qu’ils ont corrompus⁷²⁹ » en les réunissant de leur commun accord.

Le processus de socialisation d’un étranger intégrant un nouveau pays est décrit plus avant lorsque le philosophe narre, dans les *Confessions*, les années lors desquelles

⁷²² Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, p. 10.

⁷²³ Rousseau, *Confessions*, livre IX, p. 179.

⁷²⁴ Rousseau, *Discours sur l’origine et le fondement de l’inégalité parmi les hommes*, OC III, p. 126.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁷²⁶ Rousseau, « Lettre de Jean-Jacques Rousseau de Genève, Sur une nouvelle Réfutation de son Discours, par un Académicien de Dijon, [nommé Lecat, chirurgien à Roëien] », OC III, p. 101.

⁷²⁷ Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, OC III, p. 9.

⁷²⁸ Rousseau, *Discours sur l’inégalité*, p. 142.

⁷²⁹ Rousseau, « Observations de Jean-Jacques Rousseau sur la Réponse qui a été faite à son Discours », OC III, p. 56.

il cherche à rejoindre la tribu parisienne. S'il dénigre plus tard la *coterie holbachique*, il est incontestable qu'à son arrivée, il brûlait d'envie de s'en faire adopter. L'intégration à la vie culturelle de la Capitale l'amène à faire nombre de rencontres décisives et la musique agit à la manière d'une entremetteuse pour plusieurs d'entre elles. Diderot, par exemple, est abordé à la faveur de cette passion commune :

Il aimait la musique; il en savait la théorie; nous en parlions ensemble; il me parlait aussi de ses projets d'ouvrages. Cela forma bientôt entre nous des liaisons plus intimes, qui ont duré quinze ans, et qui probablement dureraient encore si malheureusement, et bien par sa faute, je n'eusse été jeté dans son même métier⁷³⁰.

Comme pour *Le Maître à Annecy*, Rousseau présente la rencontre avec son ami de Langres comme celle entre deux locuteurs d'un même idiome. S'ils ne jouent pas de la musique ensemble, ils en parlent et se rejoignent par son idée même. L'effet de la connaissance mutuelle de la musique est celui d'une *lingua franca* à partir de laquelle deux sensibilités fort distinctes arrivent à s'accorder. La même chose se produit quelques années plus tard avec la rencontre du pasteur luthérien Emanuel Kristoph Klüpfel, à cette différence près que la musique, en plus d'être un idiome partagé, devient aussi une *pratique* commune :

Le lendemain à dîner on parla de musique : il en parla bien. Je fus transporté d'aise en apprenant qu'il accompagnait du clavecin. Après le dîner on fit apporter de la musique. Nous musicâmes tout le jour au clavecin du prince [de Saxe-Gotha], et ainsi commença cette amitié qui d'abord me fut si douce, enfin si funeste, et dont j'aurai tant à parler désormais⁷³¹.

Il en va de même pour M. de Francueil – « la musique, qu'il savait fort bien, fut entre nous un moyen de liaison⁷³² » – et les d'Épinay : « son mari [M. d'Épinay] était musicien, ainsi que M. de Francueil. Elle [Mme d'Épinay] était musicienne aussi, et la passion de cet art mit entre ces trois personnes une grande intimité⁷³³. »

Peu de temps après, Klüpfel présente Grimm à Rousseau. Pour cette rencontre, la musique, en plus d'être un moyen expressif et une activité commune, sert la fonction de *lieu de réunion* analogue à ces fontaines et ces foyers dont il est question dans les écrits politiques du Citoyen. Après avoir fait parvenir son *Discours* de 1749 à

⁷³⁰ Rousseau, *Confessions*, livre VII, p. 23.

⁷³¹ *Confessions*, livre VIII, p. 91.

⁷³² *Confessions*, livre VII, p. 28

⁷³³ *Confessions*, livre VIII, p. 86.

l'Académie de Dijon « sans en parler à personne autre, si ce n'est, je pense, à Grimm⁷³⁴ », Rousseau évoque le lieu où il rencontre soi-disant la seule personne à laquelle il aurait confié le secret de son entrée en littérature.

[Chez le comte de Friese, Grimm] avait un clavecin qui nous servait de point de réunion, et autour duquel je passais avec lui tous les moments que j'avais de libres, à chanter des airs italiens et des barcarolles, sans trêve et sans relâche du matin au soir, ou plutôt du soir au matin⁷³⁵ [...].

Les *Confessions* ancrent fermement le motif de la musique comme point de réunion, motif qui se retrouve ailleurs dans l'œuvre du philosophe, notamment dans la *Nouvelle Héloïse*. Dans tous les cas, en bien ou en mal, la musique est toujours pour Rousseau une sorte de liant social, inséparable des sociabilités humaines et agissant de trois manières, soit par la communication qu'elle engage, par l'action qui la sous-tend et par le lieu qu'elle délimite.

De Platon à More ou Kircher, lorsqu'il est question d'inventer des pays utopiques, la volonté de substituer ou d'agrèger la musique au langage articulé humain forme un thème constant depuis l'Antiquité⁷³⁶. Dans l'œuvre de Rousseau, l'expression de sens moral par l'intermédiaire de la musique n'est plus l'unique affaire d'utopies insulaires, comme celle des *Sévarambes* de Veiras ou de la *Terre australe* de De Foigny. Comme l'a soutenu Antoine Hatzenberger, Rousseau en arrive à imaginer des « cosmotopies⁷³⁷ », c'est-à-dire des sociétés idéales qui, tout en ayant une identité propre, ne vivent pas en autarcie et dépendent d'échanges et de rencontres avec des sociétés voisines. Ajoutons qu'il pense la constitution de ces cosmotopies par l'entremise de la musique. La maîtrise musicale d'Annecy, institution catholique non pas isolée en campagne mais sise en pleine ville et entretenant des liens avec la cathédrale protestante de Genève⁷³⁸, tient lieu d'exemple notable. Contrairement à

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ Joël-Marie Fauquet, *Musique et utopie. Les voies de l'euphonie sociales de Thomas More à Hector Berlioz*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 77.

⁷³⁷ Antoine Hatzenberger, *Rousseau et l'utopie. De l'État insulaire aux cosmotopies*, Paris, Champion, 2012.

⁷³⁸ Rappelons que Le Maître d'après Joseph Serand, *op. cit.*, Le Maître est « natif de Paris, maître de la musique du vénérable Chapitre de la cathédrale St-Pierre de Genève, résidant en cette ville d'Annecy ». Comme les musiciens *vicariants* (c'est-à-dire errant de ville en ville, cherchant hospitalité en échange de musique) qu'évoque Rousseau dans les *Confessions* – notons la proximité du terme avec *vicaire* – la musique est pour Le Maître une forme de passeport qui lui ouvre les portes de pays aux mœurs et aux

certaines des utopies les plus connues du XVII^e siècle, Rousseau n'impute pas l'harmonie sociale qu'il dépeint à des causes merveilleuses, mythiques ou impensées : tout se joue dans les interactions individuelles qu'il prend soin de narrer en détail. Celles liées à l'accueil agréable – et présumé exempt de préjugés – des arrivants étrangers à la maîtrise comme Le Maître ou comme Rousseau lui-même adolescent, accepté chaleureusement alors qu'il se croyait à ce moment « destiné à être le rebut de tous les états⁷³⁹ », se lisent comme des formes à peine remaniées d'un catéchisme laïque⁷⁴⁰. La musique permet alors que des êtres qui, sans elle, auraient sans doute paru barbares pour l'un l'autre, puissent s'entendre.

Dans la progression théorique rousseauiste entre les sujets « alpha » purement naturels et « oméga » pleinement civilisés se trouve d'ailleurs une itération singulière de la figure du *barbare*, être du premier contact avec les arts, être de ferveur expressive indomptée dont le prétendu bruit n'est pas immédiatement intelligible à autrui. L'exemple d'Ovide suggère que l'épithète « barbare » n'a que peu à voir avec un manque de finesse expressive et davantage à voir avec l'incompréhension qu'il rencontre chez autrui. Au siècle des Lumières, la « barbarité » est entre autres apparentée à « l'éloquence barbare », par exemple à la facilité oratoire des Premières nations américaines qui captivent les missionnaires jésuites dans les récits de voyages d'Européens dans le Nouveau-Monde⁷⁴¹ : elle tient surtout au fait qu'un idiome donné diffère de celui de ses auditeurs. Son nom même, rappelons-le, imite les borborygmes indistincts de sa voix qu'entendent des oreilles étrangères : la relation d'altérité

religions fort différentes. Voir Sylvie Granger, « Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs... (XVII^e-XVIII^e siècle) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 112, n. 3, 2005, p. 110.

⁷³⁹ *Confessions*, livre III, p. 157.

⁷⁴⁰ Notons que le mot même de *catéchisme* découle du grec *κατηχῶ*, c'est-à-dire « faire résonner » : instruction par la parole, son but professé était de trouver une réverbération du sens transmis entre locuteurs.

⁷⁴¹ Dans la première moitié du XVII^e siècle, le missionnaire Jean de Brébeuf évoque des hommes « nés pour l'éloquence », motif qui connaît une longue fortune : l'*Histoire des deux Indes*, plus d'un siècle et demi plus tard, le perpétue en évoquant le « sublime de la nature » exprimé par un prisonnier de guerre consentant à la torture : « Au milieu de ces tourments, le héros chante d'une manière barbare, mais héroïque [...]. Sa voix expirante se ranime pour exprimer l'espoir qu'il a [etc.] » Voir Reuben Gold Thwaites, *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of Jesuit Missionaries in New France, 1660-1671*, Cleveland, Burrows Brothers, 1896-1901, vol. X, p. 258 et Guillaume-Thomas Raynal, « Gouvernement, habitudes, vertus, vices, guerres des Sauvages qui habitoient le Canada », *Histoire philosophique et politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, t. 8, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1783, p. 20-21.

phonique renforce par contraste toute relation d'identité que vivent ceux qui s'entendent. De fait, le barbare est codépendant de son contraire, l'*ami*, qui est celui ou celle qui nous comprend, celui ou celle avec qui se noue une relation d'intelligibilité.

Quitte à voir sa réponse initiale évoluer, le choix visant à déterminer si « l'autre » est ami ou barbare se résout au moment de la première rencontre. L'expression mutuelle des passions y supplante celle des besoins primaires et la conscience de l'existence de *semblables*, qu'ils soient d'abord aimés ou non, peut à partir de ce moment se développer. Ainsi, ce moment philosophique est l'embryon de la formation et du développement des sociétés : il est indispensable à la compréhension de la matière même de l'état social et de ses progrès. Comme le suggère Catherine Kintzler,

pour comprendre comment un sauvage, chasseur farouche, apeuré et silencieux, peut devenir l'homme industriel, calculateur, à la fois chuchoteur et tapageur des sociétés modernes, il faut sonder la figure intermédiaire, équivoque, d'un barbare passionné et éloquent, qui s'attoupe autour de fontaines et de foyers⁷⁴².

L'examen des figures de barbares chez Rousseau y mène rapidement : lors des rencontres entre étrangers, la musique est désignée comme support expressif idéal résumant « toutes les autres modalités de la communication », c'est-à-dire « parole, organisation des familles, des peuples, des gouvernements⁷⁴³. » S'il est un « système cohérent qui se dégage des écrits de Rousseau », celui-ci « met en étroite corrélation la musique, la politique et l'histoire du langage⁷⁴⁴. » L'art musical permet de penser le fait social dans le nombre – depuis l'interaction unitaire (chant solo) jusqu'aux formations macroscopiques (symphonie) – et dans le temps – du cri de la nature jusqu'aux complexes structures harmoniques modernes. Surtout, la musique permet de penser les fluctuations sociales d'ordre moral au sein d'un groupe : croyances, caractère, mœurs s'en déduisent et en sont affectés. En cela, Rousseau, avide lecteur de Platon, se conforme à une thèse attribuée à Damon que l'on retrouve dans la *République* et dans *Les Lois* : il la cite d'ailleurs dans les deux versions de l'article « Musique ». On y lit que toute modification de la musique de la Cité aura

⁷⁴² Catherine Kintzler, « Musique, voix, intériorité et subjectivité. Rousseau et les paradoxes de l'espace », dans Claude Dauphin (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, SVEC, 2004, p. 3.

⁷⁴³ Jean Starobinski, « II. Socialité de la musique », *Le Remède dans le mal*, p. 208.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

potentiellement des répercussions sur l'ordre social. Cela dit, il n'est pas précisé comment cet effet se réalise : l'affirmation se retrouve dans le texte comme s'il s'agissait d'une évidence. Rousseau, lui, en donne le grain, c'est-à-dire qu'il en restitue l'application micro-sociale dans l'interaction unitaire de la « rencontre ». La réunion de deux êtres sensibles (ou plus) noue le lien social : c'est en elle qu'une relation d'altérité ou d'identité se développe. Autrement dit, c'est par elle que l'on distingue l'ami du barbare par l'entente réussie ou ratée des cœurs. Quand bien même cette relation serait éventuellement appelée à évoluer – pensons aux multiples trahisons que Rousseau attribuera à ceux qu'il aura joyeusement rencontrés *autour d'un clavecin* –, l'impulsion initiale est tributaire de l'échange musical, nécessairement harmonieux tant sur le plan musical que moral. Quelle destinée le Citoyen aurait-il connu si M. de Francueil, les d'Épinay, Diderot, Grimm, Klüpfel et les autres avaient détesté la musique italienne ?

Idéalisée, la rencontre musicale rousseauiste supplante également les différences entre les styles nationaux et saurait reconnaître l'expression du sentiment moral par-delà les idées reçues sur ses formes localisées. En arrivant à Venise de Paris lorsqu'il travaille pour l'ambassadeur, par exemple, Rousseau raconte qu'il porte bien « le préjugé qu'on a [en France] contre la musique italienne », mais que la « sensibilité de tact » qu'il a « reçu de la nature⁷⁴⁵ » sait le prémunir contre la sottise de dédaigner les magnifiques airs des *scuole*. Comme à maintes reprises dans les *Confessions*, sa réaction est celle d'un être d'exception qui saurait *lire le cœur des hommes* avec une plus grande acuité que presque tous ses semblables. Distinguer la sincère part du « cri de la Nature » d'un idiome musical comme l'on sépare le bon grain de l'ivraie n'est pas à la portée de tous, d'où la nécessité de formes musicales établies afin que s'opère, à leur audition, la reconnaissance « dans l'esprit des hommes » des « principes de la Morale & l'amour de la vertu⁷⁴⁶ ». Or, en modifiant ces formes, l'on court le risque de rendre opaque pour les êtres socialisés qui s'y étaient habitués les « sentiments antérieurs à la raison », formant par le fait même des divisions profondes au sein de la collectivité. La pitié naturelle, passion primitive qui soude les sociétés fondées sur

⁷⁴⁵ *Confessions*, livre VII, p. 51.

⁷⁴⁶ Rousseau, « Musique », *Dictionnaire*, p. 311

l'obligation mutuelle et non la crainte d'un pouvoir tyrannique, se trouverait entravée si les moyens de son expression n'arrivaient plus à toucher les âmes de la Cité. Ainsi n'est-il pas question de s'insurger contre la composition, mais contre « l'innovation » dans « la manière » afin, justement, de maintenir l'intelligibilité de sa charge expressive pour le plus grand nombre :

on s'imagine souvent que le poète parle non d'airs nouveaux, mais d'une nouvelle manière de les chanter, et qu'on n'en fasse l'éloge : or il ne faut louer ni introduire aucune innovation pareille. Qu'on y prenne garde : innover en musique, c'est tout compromettre; car, comme dit Damon, et je suis en cela de son avis, on ne saurait toucher aux règles de la musique, sans ébranler en même temps les lois fondamentales de l'État⁷⁴⁷.

Par ailleurs, si la mise en garde de Platon et de Damon peut sembler empreinte de superstition et d'une forme d'hermétisme plutôt décalée dans la modernité de Rousseau pour ne rien dire de la nôtre, il ne faut pas oublier qu'il écrit dans le Paris de la querelle des Bouffons, lors de laquelle les usages musicaux italiens et français eurent leurs défenseurs ardents et « tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion⁷⁴⁸. »

Mais les célèbres querelles parisiennes entre le *coin du Roi* et le *coin de la Reine* sont loin d'être les seuls exemples du siècle des Lumières où l'expérience commune de la musique a agi sur la cohésion sociale. Nombre de « rencontres » de voyageurs européens avec des musiques extra-européennes laissent, du temps des encyclopédistes, des traces de chocs culturels importants. Notamment, les discours que voyageurs et philosophes à l'Âge classique tenaient à l'égard de diverses musiques africaines et antillaises sont étonnamment semblables à ceux que proféraient sur le jazz certains des premiers témoins de son arrivée en Europe au XX^e siècle⁷⁴⁹. Quand l'article « Nègre » de l'*Encyclopédie* évoque des « chants bryants⁷⁵⁰ [sic] »

⁷⁴⁷ Platon, *La République*, livre IV, 424c, *Œuvres*, Victor Cousin (trad.), Paris, Rey et Gravier, 1831, tome IX, p. 202.

⁷⁴⁸ *Confessions*, livre VIII, p. 128. Les métaphores militaires font d'ailleurs légion lors de la querelle : d'Alembert, dans *De la liberté de la musique*, va même jusqu'à évoquer un « guerre civile très vive ». Voir Claude Dauphin, « La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies*, n. 4, 2011, p. 149.

⁷⁴⁹ Voir Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Séité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *l'Homme. Revue française d'anthropologie*, n. 158-159, « Jazz et anthropologie », avril-septembre 2001, p. 35-52.

⁷⁵⁰ Jean Baptiste Pierre Le Romain, « NEGRES, considérés comme esclaves dans les colonies de l'Amérique », *Encyclopédie*, t. XI, 1765, p. 82b.

accompagnant la danse, les « tambours » et le « *banza* », instrument à cordes pincées, des hommes et femmes réduits à l'état de servitude dans les colonies d'Amérique, une enquête sur le jazz-band réalisée par le journal *Paris-Midi* en 1925, exemple particulièrement virulent parmi des milliers de formulations semblables d'un racisme normalisé dans l'entre-deux-guerres, parle d'un « vacarme trivial » comparé au « *barritus* des mercenaires barbares qui mugissaient dans leurs boucliers et en frappaient le bord de leurs épées, en hurlant, quand ils réclamaient leur solde aux prêteurs romains de la décadence⁷⁵¹. »

Notons par ailleurs la différence énorme de ton entre les deux époques : si l'examen de l'encyclopédiste est celui, désintéressé, d'un observateur distant (on ne compte alors que très peu de Noirs sur le territoire français⁷⁵²), le jugement de Camille Mauclair, par ailleurs antisémite notoire, est fait dans un registre militaire, évoquant l'invasion de Rome et la chute de l'Empire. La musique du jazz-band est assimilée par Mauclair au cri de guerre, le *barritus*, d'un regroupement de soldats prêts à s'emparer des richesses de la Cité et miner l'ordre social. Cela n'est pas sans ironie involontaire sous la plume du poète chauvin, par ailleurs idolâtre de la musique classique allemande⁷⁵³. Le mot *barritus* est non seulement attesté dans la *Germanie* de Tacite pour décrire, d'un point de vue romain, ce que crient les conquérants germaniques, mais de plus, selon l'abbé de La Bléterie, contemporain de Rousseau, le mot aurait une origine tudesque et les Romains l'utilisaient eux-mêmes pour décrire les cris de leurs propres troupes⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Camille Mauclair, « Enquête sur le jazz-band », 8 mai – 1^{er} juillet 1925, *Paris-Midi*, cité dans Mercier-Faivre et Sétit, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁵² Pour un aperçu démographique de la situation des non-Blancs en France au siècle qui précède la Révolution, Voir Erick Noël, *Être noir en France au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 2006, p. 109 et sq. D'après Frank A. Kafker, Le Romain a lui-même habité à la Martinique et à l'île de Grenade, mais habite la France métropolitaine pour l'essentiel de sa vie : sa signature apparaît sur le contrat de mariage du baron d'Holbach, en 1756.

⁷⁵³ « Idolâtre » n'est pas une exagération : dans les *Essais sur l'émotion musicale* de Mauclair figure *La Religion de la musique*, longue lettre d'amour à Beethoven, Bach, Wagner, Schumann et qui ne s'offre que quelques rares détours non-germanophiles, notamment pour Chopin qui est lui-même dit être « d'une race écrasée et douloureuse [...] dont la sensibilité déconcerte la nôtre » (p. 99).

⁷⁵⁴ L'abbé Jean-Philippe de La Bléterie, contemporain de Rousseau, dans sa *Traduction de quelques ouvrages de Tacite* (Paris, Duschene, 1755, p. 98-99), joint une note intéressante au mot « *barritus* » : « Quelques-uns cherchent l'origine de ce mot dans celui de *bard*, qui signifioit parmi les Gaulois & les Bretons un *poète*, un *musicien*. Mais comme on ne voit pas que les Germains nommassent ainsi leurs poètes, trois critiques habiles, Juste-Lipse, Cluvier & Vossius, lisent *baritum* ou *barritum* dans le texte de Tacite. Ils dérivent *baritus* de l'Allemand *baren* ou *baeren*, crier; élever la voix; d'où vient, je pense,

La part de bouleversements sociaux que la France du XX^e siècle doit à sa découverte du jazz a fait l'objet de nombreuses études⁷⁵⁵ : nous ne nous permettrons pas dans le cadre de ce travail un passionnant, mais digressif regard sur les enjeux qui s'y rattachent. Remarquons seulement que les discours décrivant le concours de musiques différentes au sein d'un même espace politique s'organisent souvent sous forme d'un binarisme qu'il s'agit alors de résoudre, souvent aussi primaire que : aime-t-on, ou n'aime-t-on pas ? La préférence se partage et se revendique non pas par des critères objectifs, mais, comme l'a formulé Julien Gracq en parlant du XX^e siècle littéraire français, entre un « sentiment du oui » et un « sentiment du non », gagnés chacun au fil d'un « affinement de l'oreille au timbre de la voix [...] que développent seulement, on dirait, de longues périodes unies, et qui ne s'accommode pas des cuivres de la révolution⁷⁵⁶. » Le contexte de la rencontre de la mélodie italienne et de l'harmonie française dans les années où Rousseau entame sa carrière littéraire n'y fait pas exception : le jazz en France dans l'entre-deux-guerre tout comme la querelle des Bouffons produisent simultanément « une hantise de dégénérescence » et une « promesse de régénération⁷⁵⁷ ». Une grande force de l'œuvre du Citoyen est de souhaiter, voire de proposer quelques éléments d'une résolution, qui doit nécessairement passer par l'intelligibilité mutuelle dans l'expression du sentiment. Le « récitatif obligé », par exemple, qui « *oblige* pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement » est ce qui, pour Rousseau, a « de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne⁷⁵⁸. » Le philosophe cherche ainsi à toucher en inscrivant dans la forme musicale même une représentation de l'idée de réciprocité et d'obligation mutuelle : ce sera là tout le pari de son *Pygmalion*.

le mot français, *braire*. De tems d'Ammien-Marcellin & de Végèce, les Romains appelloient *barritus* le cri que pousoit leur armée, lorsqu'elle chargeoit l'ennemi. Peut-être avoient-ils emprunté ce mot des Germains. »

⁷⁵⁵ Par exemple : Denis-Martin Constant et Olivier Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002 et Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French : music and modern life in interwar Paris*, Durham, Duke Press University, 2003.

⁷⁵⁶ Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 92 et 76.

⁷⁵⁷ Timothée Picard, « Jazzophobies : l'exemple de la France des années 1920-1930 », *Littératures*, n. 66, 2012, p. 125.

⁷⁵⁸ Rousseau, « RÉCITATIF OBLIGÉ », *Dictionnaire de musique*, OC V, p. 1012-1013.

Qu'elle appelle l'étiquette de « barbare » ou celle « d'ami », Rousseau prend la mesure du pouvoir social de l'expérience commune de la musique, et ce, jusqu'à la toute fin de sa vie. Quand Le Romain n'entend que des *chants bruyants* dans la musique des Antilles, Rousseau cherchera à inverser le rapport : et pourquoi, se demande-t-il, « nos plus touchantes musiques sont-elles un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe⁷⁵⁹ ? » La question n'est pas rhétorique et n'a pas valeur de constat : Rousseau est mû par un réel désir de résoudre une incompréhension mutuelle qu'il croit soluble. Guidé par l'idéal de la transparence et de l'intelligibilité des cœurs humains, il perçoit un pouvoir transformateur de la musique sur la morale. Il ne souligne pas ce pouvoir afin de s'en méfier ou de chercher à placer son auditoire « en repos », comme le formule D'Alembert en sa défense, mais plutôt pour inciter au « changement⁷⁶⁰ ». Texte trop peu étudié, Rousseau compose même une *Chanson nègre*⁷⁶¹ sur un texte en créole dominguois de Jérôme Duvivier de la Mahautière. À l'instar de Claude Dauphin, nous y lisons une sincère (mais légère) tentative de la part du vieux philosophe d'exprimer de l'empathie envers les victimes du « drame esclavagiste⁷⁶² » par un assemblage musical des plus soignés. Lorsqu'on lui remet les paroles de la chanson populaire *Lisette quitté la plaine*, il ne peut s'empêcher d'y reconnaître l'intrigue de son propre *Devin du village*⁷⁶³. Ainsi renomme-t-il le narrateur anonyme de la chanson « Colin⁷⁶⁴ »

⁷⁵⁹ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de mélodie*, édition Kintzler, XV, p. 111.

⁷⁶⁰ Jean Le Rond d'Alembert, *De la liberté de la musique*, dans Claude Dauphin (éd.), *Musique et liberté au siècle des Lumières, suivi d'une édition critique et moderne de De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 153. La défense de D'Alembert ironise sur le principe de Platon/Damon en le supposant impossible dans la France du XVIII^e siècle en raison de l'état trop corrompu des mœurs : « La plupart des lecteurs du Citoyen de Genève opiniaient à le traiter comme cet artiste de la Grèce que de sévères magistrats chassèrent pour avoir voulu ajouter une corde à la lyre. Aurions-nous adopté ce principe de Platon, que tout changement dans la musique annonce un changement dans les mœurs ? Si c'est là le sujet de nos craintes, nous pouvons être tranquilles; nos mœurs sont à un point de perfection où le changement n'a rien à leur faire perdre. »

⁷⁶¹ La pièce intitulée « *Chanson nègre*, Paroles fournies par M. de Flammanville », est la 54^e entrée des *Consolations et misères de ma vie*, Paris, Roullède de la Chevadière, 1781, compilation de petites compositions de Rousseau. Outre l'article cité de Mercier-Faivre et Sétit, voir l'étude de Claude Dauphin : « La *Chanson nègre* de Rousseau : une plainte d'esclave sur les quais de Paris », dans *op. cit.*, p. 71-95.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 88.

⁷⁶³ De fait, l'opéra aurait effectivement été représenté au Spectacle du Cap-Français aussi tôt que 1754. Voir *Ibid.*, p. 87.

⁷⁶⁴ « Lisett-o quitté la plaine / Moi perdi bonheur a moi / Yeux a moi semblent fontaine / Dipis moi pas miré toi. / Le jour quand moi couper canne / Moi penser a l'amour moi / La nuit quand moi dans cabane / Dans dormir moi quimbe toi. / Quand toi zaller à la ville, / Toi trouver jeune cangnion / Qui gagné pour tromper fille, / Parler doux comme sirop. / Toi sembler bouche sincère; / Tandis cœur yo coquin trop : /

au dernier vers. Dauphin y voit la seule dénonciation explicite de l'esclavagisme des Noirs en Amérique dans l'œuvre de Rousseau – même si cela se produit par un très subtil « cryptogramme musical⁷⁶⁵ ». Sommairement, Rousseau aurait légèrement adapté le texte créole pour qu'il puisse être musicalement soutenu par un hymne calviniste à peine déguisé, l'hymne de Goudimel, réunissant par-là les sorts des Protestants français et des Noirs d'Amérique, tous deux liés à la tyrannie de la monarchie absolutiste française qui, en 1685, révoque l'Édit de Nantes et met en œuvre le Code Noir⁷⁶⁶. La *Chanson* fait figurer un « Colin nègre⁷⁶⁷ » dont les épanchements lyriques chantent la perte de sa Lisette. Resté sur une plantation de canne à sucre, loin de sa bien-aimée séduite par un beau-parleur de la ville, sa santé déperit et il ne prend goût à rien. Les lieux communs rousseauistes comme la nostalgie du bonheur perdu, le faux-semblant de la rhétorique urbaine (« parler doux comme sirop ») et la dichotomie ville/campagne ne pourraient pas être plus évidents.

Tout comme l'exergue du *Discours* tiré de l'Ovide des *Tristes* qui se dit « barbare », la *Chanson nègre* est à comprendre comme la description d'un état caractérisé par l'impossibilité d'être entendu. Les cœurs purs des Colins du monde, incompris des gens sophistiqués de la ville, ignorés de leurs bien-aimées, se languissent en exil, étrangers aux gens qui les entourent et loin de ceux et celles qu'ils aimeraient rejoindre. La traduction par Marie Darrieussecq du passage que nous citons dans une note au début de cette section, aux antipodes du style des belles infidèles, éclaire cet

C'est serpent qui contrefaire / Crier rat pour tromper yo. / Maigrir moi tant comme souche, / Jambe à moi comme roseau. / Sirop n'a pas doux dans bouche, / Taffiat même est comme d'iau; / Plus danser dimanche en fête, / Plus chanter siffler oiseau. / Manier moi venir tout bête / Tant chagrin manié moi. / Lisette, à moi toi nouvelle / Toi qu'aller bientôt venir, / Venir donc toujours fidelle / Va bon passé tems ici; / N'a pas tardé davantage, / Toi moi faire assez chagrin / Si cœur à toi pas volage, / Toi doit souvenir Colin ». Jean-Jacques Rousseau, « Chanson Negre, Paroles fournies par M. de Flammanville [sic] », *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs romances et duos*, Paris, De Roullède de la Chevardière/Esprit, 1781, p. 98. Claude Dauphin, *op. cit.*, p. 70 et sq., suppose que Flamanville n'a pas communiqué l'auteur présumé de la chanson, Marthe-Jérôme Duvivier de la Mahautière, à Rousseau, sinon le philosophe l'aurait fait figurer, comme il l'a fait systématiquement dans le reste du recueil lorsqu'il disposait de l'information. Flamanville est d'ailleurs la dernière personne à être présentée à Rousseau avant son départ à Ermenonville, en mai 1778. On trouve une transcription légèrement différente de la chanson « composée il y a quarante ans » dans : Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*, Philadelphie, 1797, p. 81.

⁷⁶⁵ Dauphin, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 92-95.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

état particulier de *barbarie remédiable* auquel se réfère Rousseau : « du reste ils parlent tous entre eux la même langue / moi seul suis obligé de m'exprimer par signes / le barbare ici c'est moi / personne ne me comprend ». Le poète latin comme le chansonnier créole, s'il est doté de la bienveillance innée que Rousseau attribue à tous les êtres sensibles, n'est barbare qu'en raison de son inintelligibilité relative à ses auditeurs. Les Gètes eux-mêmes, pensera le lecteur de Rousseau, sont dans une situation semblable face au Romain, comme le « Caraïbe » théorisé de *l'Essai sur l'origine des langues* l'est en entendant froidement les musiques européennes « les plus touchantes ». Cependant, sans musique, la possibilité de surmonter la tristesse liée à l'exil et à l'esseulement se dérobe. Plutôt que de provoquer une plus grande proximité, la situation donne lieu à la juxtaposition – voire l'opposition – de deux intériorités restées hermétiques l'une à l'autre. La communication tant musicale que linguistique – la notion de « voix » les rapporte au même plan – étant le seul moyen par lequel deux êtres peuvent échanger, elle est aussi le seuil de la sociabilité : il importe qu'il soit franchi avec bienveillance et sans préjugés.

C'est pourquoi la rencontre morale, révélation d'elle-même pour chaque conscience, est indissociable de la révélation de chacune de la pluralité des consciences : la rencontre demande donc autre chose qu'une pure communication codifiée. [...] L'autre est saisi comme mon semblable par cette étrangeté qui nous écarte et nous fait tendre l'un vers l'autre, c'est-à-dire parler et chanter. La grande modernité de Rousseau est qu'il ne fait pas dépendre le langage d'une conscience préconstituée, mais qu'il conjoint l'origine du langage et celle de la conscience : la conscience ne s'équipe pas d'un langage, elle se forme avec le langage⁷⁶⁸.

L'incipit de *l'Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* clarifie ce que les *Discours* ont suggéré : nos sociétés n'existent que parce que les humains peuvent communiquer⁷⁶⁹. Inversement et indissociablement, nous ne pouvons communiquer que parce que nous nous sommes, à un moment donné, rassemblés. La parole, « première institution sociale », naît avec la rencontre de ses pairs et « sitôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Être sentant, pensant et

⁷⁶⁸ Kintzler, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶⁹ Les acceptions du mot « communication » sont d'ailleurs multiples; en atteste Diderot, qui signe le premier article rattaché à ce terme dans *l'Encyclopédie*, III, 1753, p. 727b : « COMMUNICATION, (Gram.) ce terme a un grand nombre d'acceptions, qu'on trouvera ci-après. Il désigne quelquefois l'idée de partage ou de cession, comme dans communication du mouvement; celle de contiguïté, de communauté, & de continuité, comme dans communication de deux canaux, portes de communication; celle d'exhibition par une personne à une autre, comme dans communication de pièces, &c. »

semblable à lui, le desir ou le besoin de lui communiquer ses sentiments et ses pensées lui en fit chercher les moyens⁷⁷⁰. » Or, pour Rousseau, cette « parole » originale ne ressemble en rien à la seule « faculté de parler⁷⁷¹ » que le mot dénote pour la plupart de ses contemporains. Loin de la prosodie moderne, il s'agit plutôt d'une « langue sonore et harmonieuse⁷⁷² », un chant porteur de sens qui réunit en un seul substrat expressif ce qui ailleurs est séparé en catégories distinctes : geste, langage articulé et, bien entendu, mélodie. En cela, d'après Paul Audi, la théorie de l'être-ensemble musical que Rousseau élabore préfigure le *Mitsein*⁷⁷³ dont on sait la postérité chez Heidegger et, à sa suite, Beauvoir. Pour lui, « langues et musique sont de ce fait placées au cœur du problème [psycho-social], puisque dans l'une et l'autre, la matière sonore se métamorphose en étoffe psychique⁷⁷⁴. » Riche, vive et profonde, la parole-chant fantasmée par le Citoyen s'inscrit à rebours du « ridicule » qui se dégage des tentatives modernes d'exprimer « en chant les passions fortes et sérieuses ». Elle est entièrement solidaire des « impressions morales » tracées dans la cire molle du « sentiment intérieur » et correspond à ce qu'ont supposément perdu ses contemporains européens, qui n'ont pas plus « d'inflexions musicales » dans leurs langues que « les cignes ne meurent en chantant⁷⁷⁵. »

⁷⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, dans Bernard Gagnebin, Marcel Raymond *et al.* (éds.), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 375.

⁷⁷¹ « Parole », *Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, 1964, p. 183.

⁷⁷² Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, p. 390.

⁷⁷³ Audi avance que Rousseau a « réussi à exposer clairement une doctrine du *Mitsein*, de l'être-avec, ou de l'intersubjectivité, susceptible de donner lieu, en tant que *Mitleid* [pitié], ou *com-passion*, à une éthique fondamentale ». Paul Audi, « La pitié est-elle une vertu ? », *Dix-huitième siècle*, vol. 38, n. 1, 2006, p. 464.

⁷⁷⁴ Kintzler, « Musique, voix, intériorité », p. 4.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 416.

2. 2 – Une influence subite. Transports et ruptures : la révélation musicale

Les payens avoient aussi leurs révélations⁷⁷⁶.

Si l'expérience de la musique est associée à l'idée d'une sociabilité harmonieuse, elle l'est également à celle d'une rupture brusque mais durable dans la conscience de ses auditeurs sensibles. Cette rupture annonce une vérité qui n'est pas toute faite et ne fait pas partie d'un corps de doctrine fixe : elle est communiquée par l'expérience d'un sentiment entièrement neuf, littéralement inouï. Davantage qu'une simple séduction ou qu'un dévoiement momentané, au-delà du charme de la sirène pour le marin ou des faux-semblants d'une musique trop savante, l'art sonore est doté chez Rousseau de la capacité à *révéler*, c'est-à-dire à lever le voile sur un état ou une situation en exposant une vérité plus profonde. Les récits autobiographiques et les récits fictifs se télescopent lorsqu'il est question de la narration de révélations transmises par l'ouïe : qu'il s'agisse des concerts aux *scuole* de Venise dans les *Confessions* ou de l'expérience que fait Saint-Preux de la musique de Regianino dans la *Nouvelle Héloïse*, la même foi en la capacité de la voix humaine à provoquer un changement subit est reconduite. Deux gravures de l'*Émile* illustrent précisément ce thème.

⁷⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, « Fragments de la Lettre à Christophe de Beaumont », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1017.

2. 2. 1 – *Lex orandi, lex credendi*. Orphée savoyard et la prédication vivante

Effet de surprise au quatrième livre de *De l'éducation* : Rousseau compare un ecclésiastique provincial à une divinité grecque⁷⁷⁷. Dans le tout dernier état du texte, et sans doute pour permettre « d'introduire une gravure dans l'ouvrage⁷⁷⁸ », le narrateur ajoute un court passage qui interrompt la fameuse *Profession de foi du vicaire savoyard*. Disant que ce dernier « avait parlé avec véhémence », son auditeur est « ému » au point où il croit avoir entendu « le divin Orphée chanter les premières hymnes, et apprendre aux hommes le culte des Dieux⁷⁷⁹. » L'émotion du personnage est telle que Rousseau, de qui « toutes [l]es idées sont en images⁷⁸⁰ », verra l'utilité de l'illustrer, espérant qu'un habile artiste puisse faire saisir en un coup d'œil « beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche⁷⁸¹. » Deux versions de cette illustration, l'une pour l'édition de Duchesne de 1762 et l'autre pour l'édition de la Société typographique de Genève qui paraîtra de manière posthume en 1780, marquent une évolution dans le sens à donner à l'étrange comparaison entre « le bon prêtre » et le partenaire infortuné d'Eurydice. Si tant est que « l'histoire des interprétations du mythe d'Orphée donne à lire une partie de l'histoire de la culture européenne⁷⁸² », les différences entre la gravure de la première et celle de la dernière édition projetée du vivant de l'auteur⁷⁸³ témoignent

⁷⁷⁷ Pierre Burgelin, dans son édition d'*Émile* pour la Pléiade, s'en étonne aussi, la qualifiant « d'un peu surprenante ». Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 1569.

⁷⁷⁸ Pierre-Maurice Masson (*La religion de J.-J. Rousseau*, Paris, Hachette, 1913) – et Burgelin à sa suite – interprètent l'ajout comme une façon de présenter l'introduction d'une gravure par l'éditeur Duchesne. Le rapprochement entre Orphée et un homme d'Église aurait été inspiré par l'abbé Jean-Baptiste Souchay, qui l'explique dans la seconde partie de sa *Dissertation sur les hymnes des Anciens [...] Où on les considère par rapport à l'Histoire* publiée au t. XVI de l'*Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Imprimerie royale, 1751, p. 93-105. Souchay suppose « qu'Orphée a existé, & qu'il n'étoit point un magicien; & que ses Hymnes ne sont ni un ouvrage supposé, ni des évocations magiques. » (p. 99) Orphée était, selon lui, « un sage, un théologien, [ou] un législateur sacré » et « sa doctrine est contenue dans les Hymnes qui portent son nom » (p. 102). Il serait même vraisemblable qu'il ait été « le premier théologien des Grecs » (p. 105). Jaucourt, en plus de recopier des passages de Souchay, reconduit cette hypothèse à l'article « Orphée » de l'*Encyclopédie*, vol. XI, 1765, p. 661a.

⁷⁷⁹ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 606.

⁷⁸⁰ Rousseau, *Confessions*, liv. IV, p. 215.

⁷⁸¹ Rousseau, « Sujet d'estampes [pour la *Nouvelle Héloïse*] », OC II, p. 761.

⁷⁸² Annick Béague *et al.*, *Les visages d'Orphée*, Paris, Presses universitaires Septentrion, 2019 (1998), p. 34.

⁷⁸³ Si la première réunion officielle de la Société typographique ne se tient qu'après la mort de Rousseau, les pourparlers en vue des *opera omnia* avaient commencé largement du vivant de l'auteur : Rousseau a déjà contacté Pancoucke à ce sujet dès 1765. Voir Philip Stewart, « Chapitre III : La Collection complète

à elles seules d'une transformation symbolique et esthétique claire sur le sens de la « révélation⁷⁸⁴ » que connaît le protagoniste de l'*Émile*.

La première gravure, celle de Joseph de Longueil d'après Charles Eisen réalisée pour l'édition de 1762⁷⁸⁵, fait figurer un Orphée hiératique au premier plan, en plein centre du cadre, baigné des rayons de l'astre solaire et tenant une lyre aux bras massifs,



presque sculpturaux. Il semble recevoir la grâce divine sans intermédiaire, révélant de lourdes vérités aux humains avec un calme olympien, comme le Turc imperturbable de l'*Essai* qui ôte un moment la pipe de sa bouche et écrase ses adversaires d'une brève sentence. Au bas et en retrait de l'image, quatre corps mâles à moitié nus et comme tordus de douleur partagent l'arrière-plan avec arbres et animaux qui, eux, par contraste, semblent charmés. Le cheval, le bœuf, le chien, la souris, le paon et, rappel de la nature fabuleuse de la référence, le griffon

rivent leurs regards sur l'orateur sans pour autant montrer de signes de crainte. Même les branches de pin semblent désigner le chantre, prolongeant l'axe de son bras tendu à la manière d'un sénateur romain comme l'austère Fabricius, mais peint dans un épais drapé typique du goût grec fantaisiste qui se développe à Paris sous Louis XV. Le choix des animaux est peut-être un écho à l'idée d'un ordre social naturel que les humains auraient avantage à adopter sans chercher à le contrefaire : le cheval noble, le bœuf

de Genève (1778-1789) », dans *Éditer Rousseau : Enjeux d'un corpus (1750-2012)*, Lyon, ENS Éditions, 2012, p. 75-126.

⁷⁸⁴ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 608.

⁷⁸⁵ C'est-à-dire l'édition de Duchesne : l'édition quasi-simultanée de Neaulme, est « d'après l'édition de Paris ». Pour plus de précision à ce sujet, voir l'article d'Isabelle Michel, « Les illustrations de l'*Émile* au XVIII^e siècle : questions d'iconographie », Frédéric S. Eigeldinger (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 2003, p. 529-563 et celui de John T. Scott, « The Illustrative Education of Rousseau's *Emile* », *The American Political Science Review*, août 2014, vol. 108, n. 3, p. 533-546.

bourgeois, le chien villageois, la souris paysane, le paon courtisan, et le griffon clerc ou artiste. La verticalité du plan connote la transcendance : la « voix intérieure⁷⁸⁶ » que cet Orphée écoute et les vérités qu'il révèle lui sont dictées par un « grand Etre⁷⁸⁷ » au-dessus des hiérarchies terrestres, figuré par le Soleil.

Il en est autrement pour la gravure réalisée par Louis-Michel Halbou et Antoine Jean Duclos d'après Charles-Nicolas Cochin pour l'édition genevoise des *Œuvres* de Rousseau : le style romain et républicain y est manifeste. Comme pour les éditions originales, il s'agit de la quatrième des cinq « figures⁷⁸⁸ » qui accompagnent l'*Émile*, soit celle qui annonce le livre sur l'adolescence, âge d'éveil pubère où Émile cesse d'être un enfant. Cet Orphée-ci semble d'ailleurs beaucoup plus jeune que le premier. Par un jeu « d'illusionnisme », comme ceux dont Laurence Mall fait état dans son étude sur les modalités des « je » de l'*Émile*, une telle jeunesse du sujet permet de le prendre tant pour le vicaire que pour Émile s'exerçant à « supplanter son 'supérieur⁷⁸⁹' ». Le processus de transmission des vérités d'une conscience à une autre serait ainsi à l'œuvre dans le sujet même du dessin de Cochin, hybride du maître et de l'élève. Il s'agit toutefois d'un processus de mutation interiorisé : Émile n'est pas initié aux mystères de la nature en recevant une grâce qui lui est extérieure, mais apprend à entendre la voix de la nature en lui. Contrairement à nombre de représentations picturales du



⁷⁸⁶ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 607.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Rousseau, « Explications des figures », *Émile*, OC IV, p. 869. Thétis « plongeant son Fils dans le Stix, pour le rendre invulnérable » sert de frontispice à l'ouvrage. Chiron « exerçant le petit Achille à la Course » est à la tête du second livre. Hermès « gravant sur des colonnes les éléments des Sciences » annonce le troisième. Orphée « enseignant aux hommes le culte des Dieux » « appartient au Livre quatre ». La dernière figure représente Circé « se donnant à Ulysse, qu'elle n'a pu transformer ».

⁷⁸⁹ Laurence Mall, *Émile ou les figures de la fiction*, Oxford, SVEC, 2002, p. 283.

sermon du Christ sur la montagne⁷⁹⁰, l'idée de transcendance est niée par la forte présence de barrières entre cet Orphée et les cieux : à droite, l'édifice de pierre et de chaume, avec une colonnade d'un style dorique primitif complètement dépouillé d'ornementation, trace un toit d'une épaisseur imitée par celle du feuillage de l'arbre solitaire au centre et par la hêtraie de la gauche de l'image. Aussi, plutôt que quatre corps torturés, l'orateur est ici entouré d'une petite foule d'hommes, de femmes et d'enfants dont les attitudes diverses n'ont que peu à voir avec l'effroi devant le sublime. Au premier plan, à gauche de l'image, un homme détourne la tête de l'agneau sacrificiel qu'il tient, élément commun tant aux rites païens qu'aux religions juives et chrétiennes. Au même plan, de l'autre côté de l'orateur, deux jeunes enfants lui offrent des paniers de fruits alors qu'un homme à leur droite, torse nu, dépose des billots de bois, assurément pour alimenter le feu qui brûle entre lui et Orphée, et qu'un vieil homme arrose. Un taureau bouclé, à la fois un autre élément sacrificiel et une forme évocatrice de la brutalité sensuelle d'un Minotaure, est maté par un homme qui en tient musculeusement la corne. Sur le même second plan que le taureau, à son opposé et formant diptyque, une femme, de dos, tenue dans l'ombre d'Orphée, rappelle sans grande subtilité que le vicaire compte le « commerce des femmes » comme un des « sentiers dangereux à frayer⁷⁹¹ » pour un jeune homme. À un autre niveau, il est aussi possible de lire l'ombrage excessif du personnage féminin comme un rappel de l'obscurité dans laquelle Rousseau tient l'éducation féminine. De fait, l'arrière-plan de l'image est exclusivement réservé à des personnages féminins, rappelant le rôle social inférieur auquel elles sont reléguées dans la *res publica*. Cochin n'a rien d'une Olympe de Gouges, cela dit : loin de dépeindre une forme d'oppression chez ces femmes anonymisées et presque invisibilisées par leur distance, loin de leur faire adopter des postures semblables aux corps tourmentés de la première gravure, il les dessine sereines malgré leur situation en marge de l'action au premier plan. Certaines de celles-ci, dont une à droite de l'image, écoutent Orphée avec une attention admirative, mais la plupart semblent occupées par un autre objet, invisible, qui n'est pas l'orateur. *Piscis hic non*

⁷⁹⁰ Comme celle de Rosselli, à la chapelle Sixtine, qui combine le sermon de la montagne et celui de la plaine, et qui fait même figurer une sorte de « putto-Éole » soufflant les nuages à droite de l'image afin que le ciel soit pleinement dégagé.

⁷⁹¹ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 643.

est omnium : le dessin de Cochin montre aussi la possibilité d'entendre les révélations du vicaire-Orphée avec détachement, voire indifférence.

Chacune des deux gravures livre une interprétation qui reste fidèle à « l'explication » qu'en donne Rousseau, c'est-à-dire « Orphée enseignant aux hommes le culte des Dieux⁷⁹² ». Aucune des deux n'illustre directement le récit de l'*Émile*, la *Profession* devant supposément avoir lieu en tête à tête, « sur une haute colline au dessous de laquelle passait le Pô⁷⁹³ ». Elles font plutôt figurer l'acte de la prédication lyrique de manière allégorique : l'enseignement chantant passe par la révélation de vérités qu'énonce la voix du vicaire. Or, d'une gravure à l'autre, la nature de cette révélation revêt une forme radicalement différente. La première illustre une révélation à proprement parler formidable, c'est-à-dire terrifiante, redoutable. Le choc de la vérité révélée est supposé atterrant pour les fidèles, et le prédicateur ne se fait que le porte-voix inspiré de l'au-delà. Le prophète y laisse supposer une terrible « voix derrière la voix⁷⁹⁴ » dont il ne ferait en quelque sorte que la dictée. Quant à la seconde gravure, l'effet des vérités chantées et le processus de leur transmission y relève davantage de ce Paul Ricoeur nomme la « prédication vivante⁷⁹⁵ », c'est-à-dire de l'expérience commune d'une oralisation des maximes et de leur incarnation en temps réel. La force prescriptive et la capacité illuminante de la profession de foi tient davantage à l'effet de la « véhémence » du bon prêtre qu'à ses raisons, qui ne sont « que des raisons de douter⁷⁹⁶ ». À mesure que le vicaire parle « selon sa conscience », la conscience d'Émile « sembloit [lui] confirmer⁷⁹⁷ » ce que le vicaire disait, comme si la doctrine de la *Profession*, faisant corps avec la liturgie, était révélée à l'auditeur *de l'intérieur*. « Voyez le spectacle de la nature, écoutez la voix intérieure⁷⁹⁸ » engage le « bon prêtre » : par le partage de « transports⁷⁹⁹ » que la reconnaissance de la voix de la nature provoque, la *lex orandi*, *lex credendi* peut être transmise. Une conscience est ainsi

⁷⁹² Rousseau, « Explications des figures », OC IV, p. 869.

⁷⁹³ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 565.

⁷⁹⁴ Paul Ricoeur, « Herméneutique de l'idée de Révélation », dans Emmanuel Lévinas *et al.*, *La révélation*, Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, 1977, nouvelle édition en ligne, <<http://books.openedition.org/pusl/9426>>.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 607.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 606.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 607.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 596.

investie du pouvoir de révéler à d'autres des vérités dont elles sont elles-mêmes déjà présumées garantes. La première gravure, baignée de lumière astrale, montre la révélation de vérités divines dont Orphée se fait l'interprète; la seconde met en scène un genre de prédicateur plus terrestre qui invite de son mieux à écouter non pas une harmonie venue des cieux, mais uniquement « ce que Dieu dit au cœur de l'homme⁸⁰⁰ ».

Quelques lignes après le passage qui permet l'insertion de la gravure, Émile prie le vicaire de lui parler « de la révélation, des écritures, de ces dogmes obscurs » qu'il n'est pas en mesure « ni [d']admettre ni [de] rejeter » et parmi lesquels il a erré toute sa vie sans pouvoir « les concevoir ni les croire⁸⁰¹ ». La recherche spirituelle et intellectuelle d'Émile, d'abord aux prises avec certaines propositions compassées de la théologie chrétienne, puis connaissant l'illumination auprès du vicaire avant d'en faire à son tour profiter ses semblables, peut être rapprochée de celle que l'article « Orphée » de l'*Encyclopédie* attribue au personnage du même nom. Non plus une divinité, il est question d'un homme, grand musicien, « fils d'Œagre, roi de Thrace, & de la muse Calliope⁸⁰² ». Instruit par son père des « mystères de Bacchus, tels qu'on les pratiquoit alors dans le Thrace », il devint ensuite « le disciple des dactyles du mont Ida en Crète, & il puisa dans leur commerce de nouvelles idées sur les cérémonies de la religion », pour finalement aller « perfectionner » son culte lors d'un « voyage en Egypte » où il se fait « initié dans les mystères d'Isis ou Cérès, & d'Osiris ou Bacchus⁸⁰³ ». De retour dans sa terre natale, il tente de communiquer aux Grecs ses apprentissages « en les accommodant à leurs notions », tout « en leur persuadant qu'il avoit découvert le secret d'expier les crimes, de purifier les criminels, de guérir les malades, & de fléchir les dieux irrités⁸⁰⁴ ».

Imaginé depuis le XVIII^e siècle, le culte auquel Orphée convie ses semblables, leur chantant ses lois la lyre à la main, est fait de promesses morales aussi majestueuses que celles de l'*Émile*, tout en les présentant, à l'aide de la musique, délestées du poids

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 608.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 606.

⁸⁰² Louis de Jaucourt, « Orphée (*Mythol. Hist. Litt.*) », *Encyclopédie*, t. XI, 1765, p. 661a.

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*

de la doctrine. La prédication du vicaire « crée cet espace vivant auquel une raison renonçant à la transparence de la réflexion pure [s'ouvre] au témoignage et à l'imagination⁸⁰⁵ ». Autrement dit, cette « morale sensitive » est un néo-orphisme qui cherche l'unité de culte et de doctrine : le croyant sent le plaisir que lui procure cette parole et ces doux accords tout comme leur harmonie, donc il croit en l'existence du plaisir, de la douceur et de l'harmonie, et en conçoit la forme. Les « hommes qui me rapportent ce que d'autres hommes ont rapporté », ces foules « entre Dieu et moi⁸⁰⁶ » dont se plaint le vicaire, le croyant peut s'en dispenser par l'usage raisonné de ses sens : « c'est à la révélation de nous enseigner ces vérités d'une manière sensible à l'esprit de l'homme, de les mettre à sa portée, de les lui faire concevoir afin qu'il les croye⁸⁰⁷. » La mélodie de celui que Rousseau nomme Orphée révèle ainsi les remèdes aux maux les plus criants pour ceux qui auront la sensibilité nécessaire pour l'entendre. La « connaissance orphique » de la nature oppose aussi à une « connaissance prométhéenne » qui « veut découvrir avec ruse et violence », les moyens de « pénétrer les secrets de la nature » par « la mélodie, le rythme et l'harmonie⁸⁰⁸ ».

Il s'agit là d'une « antiquité imaginaire » qui a pour Rousseau « bien des charmes car elle dessine un univers où les hommes demeureraient à la fois proches de la nature et proches des dieux⁸⁰⁹. » La force d'attraction d'une telle unité et simplicité de foi est indéniable, surtout à un moment où le croyant semble dans une impasse entre les camps de « L'Inspiré » et du « Raisonneur⁸¹⁰ ». L'article « Orphée » de l'*Encyclopédie* cite quelques vers du marquis de La Faye qui participent de cet imaginaire, à cette différence près que ses « symboliques images » deviennent chez Rousseau de réelles pratiques :

Ainsi la Fable nous figure
 Les rochers émus de ses sons,
 Et jusqu'en sa caverne obscure
 L'ours attendri par ses chansons :

⁸⁰⁵ Daniel Coppieters, « Discussion d'ensemble », *La Révélation (op. cit.)*. Coppieters résume la position de Paul Ricoeur.

⁸⁰⁶ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 610.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 614.

⁸⁰⁸ Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 110.

⁸⁰⁹ Yves Touchefeu, *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 268.

⁸¹⁰ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 614 et sq.

Ainsi du chantre de la Grece
 Jadis la lyre enchanteresse
 Eleva les murs des Thébains;
 Toutes symboliques images,
 Qui nous peignent les avantages
 D'un art le maître des humains !
 Cet art aux plus sages maximes
 Joint les accens mélodieux;
 Ses accords sont touchans, sublimes,
 C'est ainsi que parlent les dieux.
 Sa douceur enchante l'oreille,
 Chatouille le cœur, le réveille,
 Répand par-tout l'aménité;
 Tandis que ses doctes mysteres
 Sous des fictions salutaires,
 Nous font briller la vérité⁸¹¹.

Les « sons », les « chansons », la « lyre enchanteresse », les « accens mélodieux », les « accords [...] touchans, sublimes », qui ne sont dans ces vers du *Mercur* que des « symboliques images », deviennent chez Rousseau les vérités révélées d'un système moral qui, avance-t-il, « ne tyrannise point [l]a raison⁸¹² ».

Accusé par l'archevêque de Paris de rejeter, dans la *Profession*, la notion de révélation, Rousseau répondra principalement que douter n'est point rejeter. Les *Fragmens* de la *Lettre à Christophe de Beaumont* contiennent une réponse encore plus directe et explicite : il est facile de concevoir que la prudence l'ait gardé de la publier, puisqu'elle se lit au premier chef comme une accusation portée à l'encontre des « subterfuges » qu'il assigne au culte catholique.

La croyance que je donne à la révélation [écrit-il] n'est point une croyance feinte, une croyance de mauvaise foi, ce n'est point l'aveugle préjugé d'un h[omme] qui refuse d'envisager les objections de peur d'en être ébranlé; qui cherche à les cacher aux autres pour les abuser et qui aimant mieux ses opinions que la vérité voudroit qu'on vit les choses comme il les peint plustot que comme elles sont. Loin de moi ces vils subterfuges⁸¹³.

La révélation rousseauiste est sensible et sensitive, idéalisation de la transparence dans la communication d'idées morales. Un instinct nommé « sentiment intérieur » y sert de « guide⁸¹⁴ » à la connaissance de vérités qui ne font appel ni à une autorité extérieure, ni à l'interprétation de « livres » écrits dans une langue que les fidèles « n'entendent

⁸¹¹ Jean-François Leriget, marquis de la Faye, « Ode à la poésie », *Mercur de France*, février 1729, cité dans Louis de Jaucourt, « Orphée », *Encyclopédie*, t. XI, p. 661a.

⁸¹² Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 614.

⁸¹³ Rousseau, « Fragments de la Lettre à Christophe de Beaumont », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1018.

⁸¹⁴ Rousseau, *Émile*, OC IV, p. 606.

point⁸¹⁵ ». En d'autres mots, « Rousseau ne rejette pas tout à fait la notion de la révélation, mais [...] envisage une révélation accessible aux facultés naturelles⁸¹⁶ ». Quant à savoir si les vérités auxquelles il croit sont « plus véritables » que d'autres, la question n'est pas là : à tort ou à raison, il donne les moyens discursifs nécessaires pour assimiler l'expérience esthétique musicale à celle d'une révélation spirituelle.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 619.

⁸¹⁶ Aubrey Rosenberg, « Révélation », Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 2006, p. 804.

2. 2. 2 – *En dépit de mes yeux. Transfiguration musicale vénitienne*

Alors qu'il travaille auprès de l'ambassadeur de France dans la Sérénissime République, Rousseau participe à la vie musicale vénitienne, assistant notamment à l'opéra et aux concerts de chant des quatre *scuole*⁸¹⁷, en particulier celle des vêpres aux *Mendicanti*. C'est trop peu dire que de souligner qu'il est conquis par la musique de Venise : en se réveillant d'un songe à l'opéra vénitien, la première idée de celui qui vilipendera les spectacles coûteux de la France est de se croire « en paradis⁸¹⁸ ». Les « chants angéliques » du « morceau ravissant » qu'il entend en sortant de son sommeil lui font affirmer, même quelque vingt-cinq ans après l'avoir entendu, qu'il ne l'oubliera jamais « de sa vie⁸¹⁹ ». Les paroles qu'il en restitue (approximativement) se lisent comme une prière adressée à une divinité de la musique pour que son affirmation se réalise : « *Conservami la bella / Che si m'accende il cor*⁸²⁰ » (Conservez-moi la beauté qui m'enflamme ainsi le cœur). Ravi par une « sensation délicieuse⁸²¹ », il formule par le biais d'une citation la supplication vespérale d'un être qui craint la perte de la grâce. De fait, il cherche à « avoir ce morceau » en partition et l'obtient, mais « il n'était pas sur [s]on papier comme dans [s]a mémoire⁸²² ». Ce n'est pas une possession physique de la « beauté » pour laquelle il implore l'au-delà, mais pour la conservation de son souvenir de l'*air divin*, pure matière psychique : « jamais cet air divin ne peut être exécuté que dans ma tête, [écrit-il,] comme il le fut en effet le jour qu'il me réveilla⁸²³. »

Les *scuole* font naître des éloges plus vifs encore. Comme l'a déjà souligné Alain Grosrichard, ce passage clé des *Confessions* est pour leur auteur celui de « la révélation de l'essence de la musique » : tenue à l'écart d'un parasitage de l'ouïe par la

⁸¹⁷ Voir Sylvie Mamy, « IV. Jean-Jacques Rousseau : un séjour musical et initiatique sur la lagune », *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières : D'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 273-295. Nouvelle édition en ligne, <<http://books.openedition.org/editionsbnf/621>>.

⁸¹⁸ Rousseau, *Confessions*, I.VII, p. 52. [OC I, 314]

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ *Ibid.* Ce n'est pas au théâtre « de St Chrysostome », mais au théâtre San Angelo, pour les fêtes de la *Sensa*, le 13 mai 1744 ou soirs suivants que Rousseau aurait pu entendre cet « air divin ». Voir William Acher, « CONSERVAMI LA BELLA / CHE SI M'ACCENDE IL COR », *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 2006, p. 165-166.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*

froide langue française, « Venise, avec sa musique et sa langue, créerait ainsi les conditions d'une (re)initiation à la musique reposant sur une (re)découverte des pouvoirs de la voix⁸²⁴ ». L'altérité sonore relative de la langue italienne, apprise à Turin sans être une langue « maternelle », permet aussi à Rousseau de se dégager d'un autre parasitage expressif, soit celui d'un lien identitaire au signe linguistique. Si l'on s'attend à ce que l'étranger genevois à Paris sache la langue française, à Venise, sa connaissance de l'italien n'est soumise à aucun impératif social. Fait de voyelles éclatantes et dansantes, fort différentes de celles des conversations officielles qui occupent alors le jeune secrétaire, le chant italien atteint pour son auditeur une forme de pureté expressive délestée de codes ou « chiffres⁸²⁵ » comme ceux qu'il décrypte pour le comte de Montaigu à l'Ambassade. Ayant ainsi trouvé asile à une certaine distance du bruit de la vie politique et mondaine, mais aussi des attentes et du jugement de ses pairs, Rousseau se « déroba[it] souvent à la compagnie⁸²⁶ » pour connaître des expériences des plus directes avec la musique.

Arrivé à Venise en septembre 1743⁸²⁷, Rousseau en repart un peu moins d'un an après, en août 1744. Pour l'essentiel, la ville marque le Citoyen par ses « célèbres amusements » : par contraste, il dit trouver la vie à l'Ambassade « assez oisive⁸²⁸ ». Dans les *Confessions*, après avoir fait le récit de ses exploits diplomatiques, ce sont surtout les spectacles et les femmes qui éveillent son lyrisme et fixent sa mémoire. Il court ces « amusements » en compagnie d'un groupe d'amis formant « la première et la plus douce » société : préfigurant ses premiers échanges avec la coterie holbachique l'année suivante, ses nouveaux amis – « MM. Leblond, de Saint-Cyr, Carrio, Altuna et

⁸²⁴ Alain Grosrichard, « L'air de Venise », *Ornicar?* n. XXV, 1982, en ligne, <http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ag_venise.html>. Un autre article de Grosrichard prolonge son investigation : « La voix et la vérité », *Littérature et opéra. Colloque de Cerisy 1985. Textes réunis par Philippe Berthier et Kurt Ringger*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 9-17.

⁸²⁵ Rousseau, *Confessions*, livre VII, p. 33.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁸²⁷ Sur foi d'un billet de l'Ambassade, Rousseau part de Paris le 10 juillet 1743. Après un voyage où il fait supposément un crochet par Chambéry (*Correspondance*, II, p. 275), « une quarantaine de vingt-un [*sic*] jours » (*Confessions*, l. VII, p. 32) à Gênes dans un lazaret en raison de la peste de Messine, et un trajet confortable qui lui fait voir « Milan, Vérone, Bescia, Padoue » (*Ibid.*, p. 33), il n'atteint Venise à proprement parler que le 4 septembre 1743.

⁸²⁸ *Confessions*, l. VII, p. 33. Les *Dépêches de Venise* montrent toutefois une activité plus dynamique qu'à l'ordinaire pour l'Ambassade, en position stratégique d'observatoire dans le cadre de la guerre de Succession d'Autriche. Rousseau force sans doute le trait dans les *Confessions* afin de mettre la musique au premier plan, devant les affaires politiques.

un gentilhomme forlan », de même que « deux ou trois Anglais pleins d’esprit et de connaissances » – sont tous « passionnés de musique⁸²⁹ ». Avant de « chanter des airs italiens et des barcarolles sans trêve et sans relâche du matin au soir⁸³⁰ » sur le clavecin du comte de Friese avec Grimm à Paris, Rousseau les cultive à Venise avec quelques-uns de leurs plus fervents disciples. C’est là que « cette musique » lui inspire « la passion » de « ceux qui sont faits pour en juger », c’est-à-dire ceux qui, comme lui, auraient reçu « de la nature cette sensibilité de tact contre laquelle les préjugés ne tiennent pas⁸³¹. » Il s’épanche au superlatif en repensant à cette période, disant du gentilhomme forlan dont il a oublié le nom que, « de tous les hommes » qu’il a connus de sa vie, il était « celui dont le cœur ressemblait le plus au [s]ien⁸³² ». Ou encore, comme Saint-Preux devant Regianino, lorsqu’il entend les barcarolles, qu’il « n’avai[t] pas ouï chanter jusqu’alors⁸³³ ». Une apogée esthétique est atteinte aux vêpres des *Mendicanti* où, bien plus qu’à l’opéra, les motets à grand chœur chantés par des *ragazze* orphelines lui font dire qu’il n’y a « rien d’aussi voluptueux, d’aussi touchant que cette musique⁸³⁴ ».

Dans les mois qui précèdent son départ, Rousseau assiste assidûment à ces concerts réguliers avec son ami « Carrio ». Les théâtres vénitiens ferment en été : le secrétaire quitte alors les loges de l’ambassadeur⁸³⁵ et, suivant le mouvement commun des amateurs de musique de la République, il rejoint les *ospedali* pour écouter de la musique sacrée. Les quatre *ospedali* comprennent chacune des *scuole*, formant alors des « maisons de charité établies pour donner l’éducation à de jeunes filles sans bien⁸³⁶ ». Rousseau vante la vie musicale qui gravite autour de ces hospices, la disant « bien supérieure à celle des opéras⁸³⁷ ». À l’église *San Lazzaro dei Mendicanti*, les œuvres sont exécutées derrière des « tribunes grillées uniquement par des filles dont la

⁸²⁹ *Confessions*, l. VII, p. 51. Il s’agit, pour ceux dont Rousseau se souvient du nom, de Jean Le Blond, consul de France à Venise, de Nolivos de Saint-Cyr (voir la monographie de William Acher sur ce personnage), de François-Xavier de Carrion, secrétaire de l’ambassadeur d’Espagne à Venise, et de Don Manuel-Ignacio Altuna.

⁸³⁰ *Confessions*, l. VIII, p. 94.

⁸³¹ *Ibid.*, l. VII, p. 51.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 45: « L’ambassadeur avait, selon l’usage, une loge à chancun des cinq spectacles. »

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

plus vieille n'a pas vingt ans⁸³⁸. » De fait, tous « les dimanches, à l'église de chacune de ces quatre *scuole*, on a durant les vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie⁸³⁹ ». Il est raisonnable de croire que cette description n'est pas l'une des multiples exagérations des *Confessions* : au moment où il arrive à Venise, Antonio Pollarolo est maître de chœur à l'*Ospedaletto*; Niccolò Jommelli vient tout juste de succéder à Johann Adolph Hasse en tant que compositeur principal des *Incurabili*; Nicola Porpora récupère le poste d'Antonio Vivaldi à la *Pietà* et c'est Baldassare Galuppi qui est en poste aux *Mendicanti*. Leur effet marque durablement l'horizon musical de Rousseau : presque tous se retrouvent par ailleurs encensés dans la *Lettre sur la musique française*.

C'est notamment un air de Galuppi, *Voi che languite senza speranza*, qui est chanté à un « Arménien, homme d'esprit qui n'avoit jamais entendu de Musique » que Rousseau dit avoir rencontré à Venise « et devant lequel on exécuta dans un même concert⁸⁴⁰ » l'air d'Aricie (*Temple sacré, séjour tranquille*) du célèbre opéra de Rameau. La réaction de cet Arménien décrit par Rousseau est sans équivoque : même si l'interprète est plus « accoutumé » à la musique française et « très-anthouasiaste [*sic*] de celle de M. Rameau », même si « l'un et l'autre [airs] furent chantés, médiocrement pour le François, et mal pour l'italien », l'oreille présumée vierge de cet auditeur oriental n'est « enchanté[e]⁸⁴¹ » que par l'air de Galuppi. L'Arménien « prêtoit son ame aux impressions de la Musique » et, « quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causoient un ravissement sensible », alors que la musique française lui causait « plus de surprise que de plaisir⁸⁴² ». Double du narrateur des *Confessions* – qui à Montmorency, prend lui-même fameusement l'habit arménien immortalisé dans le portrait d'Allan Ramsay –, il est supposé que la sensibilité inexpérimentée de ce personnage d'étranger déjoue les préjugés esthétiques qu'auraient les auditeurs européens. Barbare au sens auquel Rousseau se reconnaît lui-même, le personnage de l'Arménien est néanmoins capable de s'abandonner à un « ravissement sensible » dès

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ Rousseau, *Lettre sur la musique française*, OC V, p. 301-302.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁴² *Ibid.*

les premières mesures de la musique italienne, comme si la force expressive même de cette musique outrepassait la nécessité de comprendre la langue en laquelle elle était chantée. Prolongement et surenchère de l'épisode de l'Arménien à Venise dans la *Lettre* de 1753, l'expérience auditive que Rousseau décrit aux *Mendicanti* dans le septième livre des *Confessions* est alors si puissante qu'elle parvient à infléchir la forme de ce que ses yeux voient.

Les « tribunes grillées » de l'église San Lazzaro masquent les interprètes des motets de telle sorte que les « richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution⁸⁴³ » que Rousseau reconnaît aux chanteuses sont exclusivement sonores. La musique, entendue dans toute sa force, s'y retrouve néanmoins désincarnée, dématérialisée : il s'agit d'une expérience banale depuis l'invention de l'enregistrement sonore, mais réellement bouleversante au temps de Rousseau. Cet effet sensitif déborde jusqu'au sensuel : tout « concourt à produire une impression qui n'est assurément du bon costume⁸⁴⁴ » affirme le secrétaire d'ambassade en traduisant littéralement l'expression italienne « *buon costume* ». Dans un registre juridique français, une atteinte au *bon costume* en est une aux « bonnes mœurs », ou plus spécifiquement à la pudeur. De fait, entendre à plein volume une musique dont les interprètes sont invisibles est, au XVIII^e siècle, intimement liée aux stratégies de séduction déployées par le roman libertin : des loges d'opéra à rideaux tirés chez Crébillon fils aux musiciens cachés dans un bosquet par le Dorat de *La petite maison* de Bastide, il est attendu que « l'impression que [la musique] faisait sur [l]es sens⁸⁴⁵ » enclenche une succession d'étapes qui se résolvent ultimement par la réussite (ou l'échec) d'une étreinte amoureuse. Il n'y a « aucun cœur d'homme » qui en « soit à l'abri⁸⁴⁶ », lance Rousseau au sujet, rappelons-le, de voix chantant des vêpres et entendues derrière une lourde grille, comme s'il répondait par prolepse précautionneuse à l'horizon d'attente d'un roman licencieux.

Il y a effectivement dans le passage en question l'amorce d'une scénarisation de corps féminins offerts à des fantasmes masculins de domination : Rousseau ressent

⁸⁴³ *Confessions*, l. VII, p. 52.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

⁸⁴⁵ Jean-François Bastide, *La Petite maison* [1758], Paris, Le Promeneur, 1993, p. 61.

⁸⁴⁶ *Confessions*, l. VII, p. 53.

un « frémissement d'amour » à l'idée de rencontrer ces chanteuses entièrement placées à sa merci, enfermées derrière une barrière, dénués de toute fortune, dont la plus vieille *n'a pas vingt ans*. La décoration de l'église San Lazzaro concourt également à cette forme de désir masculin : un tableau du Tintoret, *Sainte-Ursule et les 11000 vierges*, trône à l'arrière du second autel et représente Ursule suivie d'un long cortège sinueux de jeunes filles élégamment vêtues aux visages séraphiques. Après chaque concert, Rousseau se désole des « maudites grilles, qui ne laissaient passer que des sons, et [lui] cachaient les anges de beauté dont [ces sons] étaient dignes⁸⁴⁷ », présumant peut-être que les voix qu'il entendait provenaient de corps analogues à ceux dépeints par le Tintoret. Nous disons bien « peut-être », parce que les *Confessions* ne disent « pas un seul mot⁸⁴⁸ » au sujet des arts picturaux vénitiens : celui dont « la vue courte » fait « mille illusions⁸⁴⁹ » relègue les *vedute* du Canaletto, les portraits de Longhi, les fresques de Tiepolo et *tutti quanti* au silence le plus absolu.

Un jour, son ami Leblond, qui était un des administrateurs de la maison, lui offre de dîner avec les choristes, « ces beautés si convoitées⁸⁵⁰ ». Ce que Rousseau appelle une « cruelle surprise » l'attendait :

Venez, Sophie... Elle était horrible. *Venez, Cattina...* Elle était borgne. *Venez, Bettina...* La petite vérole l'avait défigurée. Presque pas une n'était sans quelque notable défaut. Le bourreau riait de ma cruelle surprise⁸⁵¹.

L'épisode aurait pu se terminer là, sans dépasser le registre comique. Le dévoilement se heurterait à une plate évidence visible et le rire de Leblond ferait écho à celui, présumé, du lecteur et la résolution attendue par le protagoniste entreprenant et séduit aurait simplement été détournée. Si elle s'était arrêtée là, cette scène des *Confessions* n'aurait pas été très éloignée de celle de la *Thérèse philosophe* où la « beauté de la voix » de Minette, cette « Orphée femelle », fait oublier à son amant qu'elle est « laide, noire, sèche, minaudière » : lorsqu'elle perd la mesure et « chante faux », toutefois, le charme se brise et pour un « maudit bémol », le priapique « meuble qui battait la

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ Jean Starobinski, « L'atelier de l'iconoclaste », dans Frédéric S. Eigeldinger (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 2003, p. 204.

⁸⁴⁹ *Confessions*, I, I, p. 158.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, I, VII, p. 53.

⁸⁵¹ *Ibid.* Les grands groupes de jeunes filles dites laides forment un motif qui a au moins un autre exemple dans l'œuvre de Rousseau : celui des mangeuses d'oublies des *Rêveries*.

mesure » est « devenu mol⁸⁵² ». Comme Leblond lors de la déconvenue drolatique de son ami, Thérèse n'a pas « cessé de rire jusqu'à perdre la respiration⁸⁵³ » devant l'amant de Minette rendu impuissant à cause d'une fausse note. Mais le narrateur des *Confessions* dédaigne le ton du libertinage badin : son récit esquive entièrement une fin prévisible, qu'elle soit comique ou licencieuse.

De fait, le récit n'achoppe pas à la déception initiale. Tout au contraire, il semble prendre pour un élément déclencheur ce qui ailleurs est une chute. À table après la représentation, Leblond et Rousseau « agaçant » les filles; « elles s'égayèrent » et le narrateur leur trouve des « grâces ». Elles sont alors redécouvertes, comme si Rousseau se faisait Alcibiade à la fin du *Banquet*, faisant l'éloge de Socrate en le comparant à des coffrets en forme de silène, laids de l'extérieur, mais « si on les ouvre par le milieu, on s'aperçoit qu'ils contiennent en leur intérieur des figurines de dieux⁸⁵⁴. » Le déplaisir premier de Rousseau se transforme peu à peu en un intérêt marqué : « On ne chante pas ainsi sans âme [se dit-il]; elles en ont⁸⁵⁵. » Enfin, sa « façon de les voir changea si bien » qu'il en sortit « presque amoureux » : la musique de ces Sophie, Cattina et Bettina « défigurées » avait, pour Rousseau, littéralement transfiguré celles dont la musique faisait des « anges de beauté⁸⁵⁶ ». Plus que de seulement *prêter son âme aux impressions de la musique* comme l'Arménien, Rousseau, après avoir jugé que les chanteuses qu'il y entendait étaient des « laiderons », alla jusqu'à s'obstiner, « en dépit de [s]es yeux, à les trouver belles⁸⁵⁷. »

Cette contradiction sensitive provoquée par la musique est fondamentale. Notons que la force du sentiment exprimé n'a d'égal que l'obscurité du mystère dans lequel l'auteur enveloppe l'épisode. Tenant sur deux pages, les phrases en sont d'une brièveté qui détonne des passages qui les précèdent immédiatement et qui traitent de questions d'art. La prose rousseauiste habituellement chargée de qualificatifs, d'adverbes, de subordonnées, devient un souffle haletant, presque secret, comme s'il

⁸⁵² Boyer d'Argens [attribué], *Thérèse philosophe*, Raymond Trousson (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 636-637.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 637.

⁸⁵⁴ Platon, *Le Banquet*, Luc Brisson (éd.), Paris, GF, 5^e édition, 2007, 215a, p. 165.

⁸⁵⁵ *Confessions*, l. VII, p. 53.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*

ne devait être question que de choses essentielles, chuchotées à demi-mot : « Je ne parlais d'autre chose. » « Elles étaient horribles. » « J'étais désolé. » « J'eus de quoi me rassurer⁸⁵⁸. » Le style elliptique de l'épisode des chanteuses de l'église *San Lazzaro dei Mendicanti* évoque celui des récits bibliques de la transfiguration christique⁸⁵⁹ : aussi cette association éclaire-t-elle le rôle que joue la musique lors de cette rencontre. Ce « récit de la transfiguration » rousseauiste, placé au début de la seconde partie des *Confessions*, occupe par ailleurs une place analogue à celle de la transfiguration du Christ au début du Nouveau Testament, soit dans les évangiles dits synoptiques de Marc, Matthieu et Luc.

À quelques détails près, les trois témoignages bibliques racontent ce qu'auraient vus les disciples Pierre, Jacques et Jean, menés à l'écart par le Christ sur une haute montagne entre la première et la seconde annonce de la Passion. Le visage du Christ y prit *l'éclat du soleil* et ses vêtements *devinrent lumineux de blancheur* : la figure du Père s'est superposée au corps mortel du Fils. Transfiguré, le Christ devient le porte-voix du Père qui dit alors : « Voici mon Fils bien-aimé; j'ai mis en lui toute mon affection : écoutez-le⁸⁶⁰. » Les disciples sont saisis d'effroi devant ce spectacle, mais, après avoir baissé les yeux, ils ne virent plus que « Jésus seul » en les relevant. Non plus terrifiant, il les rassure en sa propre voix : ils doivent garder le secret sur ce qu'ils ont vu, au moins jusqu'à ce que le « Fils de l'Homme soit ressuscité des morts ». Pierre, Jean et Jacques demandent alors pourquoi les scribes disent qu'Élie doit « revenir » avant que la résurrection puisse avoir lieu. Jésus leur répond qu'il est déjà revenu; ils comprennent qu'il s'agit de Jean-Baptiste et n'en sont que plus attachés à celui qui les avait terrifiés quelques instants plus tôt.

Rousseau n'aurait-il pas, en écoutant l'office des vêpres chanté par les *figlie del coro*, connu l'annonce d'une « Pâques esthétique⁸⁶¹ » ? Bien entendu, ce n'est pas du visage de Dieu ou d'une vérité de la résurrection que Rousseau se fait le témoin aux *Mendicanti*, mais d'une autre force naturelle qui *anime, renforce et détermine*⁸⁶² : celle

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ Soit Matthieu 17 : 1-13; Marc 9 : 2-13 et Luc 9 : 28-36.

⁸⁶⁰ Mat. 17 : 5; avec variations mineures pour Marc 9 : 7 et Luc 9 : 35. Les trois versions conservent l'impératif « Écoutez-le. »

⁸⁶¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Esthétique de la transfiguration*, Paris, Cerf, 2016, p. 11.

⁸⁶² Rousseau, art. « Unité de la mélodie », *Dictionnaire de musique*, p. 537.

de l'unité de la mélodie, dont il souhaite ardemment conserver la mémoire. Concept aussi central pour l'esthétique musicale rousseauiste que la résurrection ne l'est pour la théologie chrétienne, l'unité de la mélodie provoque « un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveler à force de génie⁸⁶³ ». Il s'agit d'une force vantée impérissable, touchant à l'immortalité de l'œuvre, mais aussi de la perception de l'auditeur. L'unité dont il s'agit est perceptuelle : une œuvre musicale est composée de plusieurs éléments hétérogènes, mais l'œuvre souhaitée sait les réunir pour n'en faire ressentir qu'une seule voix. L'esthétique rousseauiste rejette ainsi l'expérience de la dualité : « quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait⁸⁶⁴ ».

Il est alors frappant de trouver à l'article « Unité de la mélodie » du *Dictionnaire de musique* l'évocation du séjour vénitien de Rousseau :

je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement⁸⁶⁵.

La mort se confond avec l'ennui : le propre d'un « bel Air » est ne jamais faire mourir l'intérêt de ses auditeurs. Quant à elles, redécouvertes, les filles du chœur des *Mendicanti*, d'abord désirées sur l'idée fausse que le narrateur se faisait de leurs corps, sont transfigurées en prophétesses d'une expression musicale idéalisée. « Tant qu'elles chantaient », les visages des filles de chœur mortelles et périssables, altérés par leurs voix, devenaient ceux d'*anges de beautés*. La « façon de les voir » qu'avait Rousseau déboucherait alors sur ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme « un nouveau sur-visible » :

dans la tradition chrétienne, le fils de Dieu, comme image vivante du Dieu invisible, après s'être incarné, a accepté de mourir à soi, de sortir du visible mais pour reparaître, après sa mort, transfiguré. Cette épiphanie postérieure à l'incarnation, en un visible dématérialisé, ne serait-elle pas aussi l'idée cachée, régulatrice, du travail véritable de l'artiste qui par la création veut déplacer le regard du visible immanent vers un nouveau sur-visible, celui qui apparaît à la suite d'une transfiguration⁸⁶⁶ ?

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 536.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ Wunenburger, *op. cit.*, p. 12.

Les *figlie del coro* ne sont pas seulement d'excellentes musiciennes « malgré » leur apparence : leur musique *modifie* leur apparence « en dépit » de ce que voient les yeux. Les « Pâques esthétiques » que connaît Rousseau ne marquent pas des ruptures au sens propre du terme, mais plutôt des transfigurations de ce qui, déjà, lui était connu. L'acceptation de la mort à soi, le renoncement biblique qui précède la transfiguration, est aussi discrètement mis en scène : celui qui se plaint d'insomnies s'endort « bien plus profondément » dans sa loge de l'opéra vénitien qu'il ne « l'aurai[t] fait dans [s]on lit⁸⁶⁷ ». Après cette « mort » momentanée, au réveil, « quel ravissement, quelle extase⁸⁶⁸ » ! La musique italienne, qu'il suivait alors en disciple « engoué » mais pas encore pleinement converti, achève son œuvre. Le « préjugé » contre elle que Rousseau avait apporté de Paris comme la « cruelle surprise » de constater que les visages des « anges de beauté » étaient des corps sublunaires qui inévitablement ont tous « quelque notable défaut⁸⁶⁹ » sont transformés sur tous les plans sensitifs par la force de l'unité de la mélodie.

C'est là un épisode crucial pour l'idéal esthétique de Rousseau, mais auquel le décor vénitien confère tout de même une atmosphère burlesque, pour ne pas dire carnavalesque. Les masques, superposition d'un visage sur un autre, sont déjà du temps des *Confessions* intimement liés à l'imaginaire de la lagune, et la mise en scène conserve, comme en filigrane, la conscience du travestissement. L'humour, aussi, est à l'ordre du jour, non seulement dans la « cruelle surprise » que Leblond joue à son ami, mais aussi dans l'opéra même duquel Rousseau aurait tiré le morceau dit si inoubliable *Conservami la bella*. D'après les recherches de William Acher sur le passage du Citoyen à Venise, il s'agit du texte de *La Finta Schiva (L'Esclave feinte)*, un *pasticcio* de Giacomo Maccari, paroles de Francesco Silvani et musique réunissant des airs de Vinci, Lapugnani, Maccari lui-même, et du jeune Gluck⁸⁷⁰. La scène est située à Alger, à l'arrivée d'un bateau. Le roi Amurat et son épouse Fatime accueillent

⁸⁶⁷ *Confessions*, VII, p. 52.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ Rousseau, *Confessions*, VII, p. 53.

⁸⁷⁰ Le vers, tel qu'il se retrouve dans le livret de Silvani, se lit plutôt « *Conserva a me la bella* ». L'air spécifique que Rousseau a entendu est sans doute de Maccari, mais Acher suppose, en raison de la proximité entre la forme *Conservami la bella* et *Conservati fedele* de l'*Artaserse* de Leonardo Vinci, que la mémoire de Rousseau lui joue un énième tour en combinant Maccari et Vinci pour créer une version hybride de ce morceau qu'il n'oubliera de sa vie. Voir Acher, *op. cit.*, p. 166.

le général Rusteno, triomphant, et sa prétendue esclave Rosminda, dont l'habit féminin dissimule Rodrigo, roi de Grenade. Rusteno, par ailleurs l'amant de Fatime, offre la charmante *esclave feinte* à son souverain afin de détourner les soupçons de leur liaison. Or, Amurat s'éprend éperdument de cette « Rosminda ». Fatime, par souci de décence, exige alors que l'esclave soit plutôt confié(e) à l'une de ses filles, Climene. C'est au moment où l'on s'apprête à lui enlever l'objet de son amour qu'Amurat, interprété en 1744 par le castrat Mariano Nicolini de Brescia, entonne l'air où il supplie qu'on lui *conserve la beauté qui lui enflamme ainsi le cœur*. Pour être ridicule aux spectateurs, le sentiment d'Amurat n'est pas moins représenté comme étant profond. Dans la diégèse de la *Finta schiava*, l'auditeur doit bien se demander où, sinon dans sa chimère, le roi cocu aurait pu connaître un autre sentiment amoureux. Comme Amurat, Rousseau « s'obstine » à voir autre chose que ce qui saute aux yeux, mais, chose nouvelle, cette obstination n'est plus seulement présentée comme étant risible à la manière d'un travestissement de la *commedia*. Elle est défendue comme étant le gage d'une sensibilité profonde, prête à percer les faux-semblants, et éminemment prisée au sein d'une économie de l'affect inédite.

2. 2. 3 – Regianino, ou le guérisseur souffrant

Le corps et la voix du castrat posent un problème considérable à la philosophie de Rousseau. D'un côté, fervent adorateur et défenseur de la mélodie italienne, il ne peut faire abstraction de leur présence déterminante dans les productions lyriques de la péninsule, voire de toute l'Europe concertante. Si les *Confessions* taisent toute référence aux *primi uomini* qui figuraient alors dans à peu près tous les *opere* vénitiens – y compris à Nicolini qui interprète le *Conservami bella* au livre VII –, Rousseau connaît néanmoins un bouleversant éveil musical à Venise, éveil analogue à celui de Saint-Preux renversé par la voix de Regianino, castrat au service d'Edouard Bomston. D'autres rencontres comme celle de Gaetano Majorano, dit Cafarelli, à Paris en 1753 ou celle de Vito Giuseppe Millico à la toute fin de sa vie laissent la trace d'un trouble saisissant. Et même si les prouesses musicales des *castrati* sont à son avis trop chèrement payées par « beaucoup d'autres pertes », il reconnaît indiscutablement un « avantage de la voix⁸⁷¹ » aux hommes « châtrés ».

D'un autre côté, cependant, les incisions pratiquées au corps des castrats dès un très jeune âge tout comme leur éducation musicale exigeante contreviennent directement à des préceptes comme ceux de l'*Émile*. Dans l'imaginaire de Rousseau, scarifier et tirailler un jeune corps comme un jardinier taille un arbuste ou pince un rameau est évidemment un acte outrancier de « peres Barbares⁸⁷² » avides de gloire et de profit. Il n'est alors pas étonnant qu'il en fasse, à l'instar de nombreux commentateurs contemporains⁸⁷³, le symbole d'une dépravation morale qui contrevient à l'état jugé naturel des jeunes corps. La « mutilation de ces malheureux dont une partie de l'existence et toute la postérité sont sacrifiées à de vaines chansons, ou ce qui est pis encore, à la brutale jalousie de quelques hommes » rejoint les vols, les viols, les pillages, les meurtres et autres outrages « à la bienfaisante Nature » propagés par les

⁸⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, « Castrato », *Dictionnaire de musique*, p. 108-109.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Comme le souligne Patrick Barbier dans son *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989, p. 188, la France en général adopte « une attitude prudente, voire résolument hostile » envers les castrats. Pour un détail des attitudes pan-européennes, voir surtout l'admirable synthèse de Martha Feldman, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, University of California Press, 2015.

sciences et les arts tout en attisant les passions des hommes pour le « superflu » et les « délices⁸⁷⁴ ».

Dans la *Nouvelle Héloïse*, le personnage de Saint-Preux fait l'aveu d'une admiration sans bornes à l'égard de l'expression musicale de Regianino, mais réagit aussi très fortement à sa physionomie dite celle d'un monstrueux et « vil *castrato*⁸⁷⁵ ». La rencontre entre Saint-Preux et « le chanteur de Milord⁸⁷⁶ », détaillée aux lettres XLVII et XLVIII de la première partie du roman, se déroule sur deux soirs et suit justement une discussion sur la différenciation des sexes. Julie la conclut avec une pointe qui résume bien le dimorphisme sexuel dont elle se fait l'avocate : « Enfin, je trouve qu'à moins d'avoir cinq pieds et demi de haut, une voix de basse et de la barbe au menton, l'on ne doit point se mêler d'être homme⁸⁷⁷. » En porte-parole explicite de théories médicales dites « naturelles », Julie affirme que les sexes ont des caractéristiques inhérentes qui « ne sont point des conventions, comme le pensent tes philosophes, mais des institutions naturelles⁸⁷⁸ ». C'est justement en ce sens que Samuel Auguste Tissot, dans son traité *De l'onanisme*, parle des castrats en tant qu'« hommes imparfaits », opinion qu'il avance en s'appuyant sur le « très-bon ouvrage⁸⁷⁹ » latin de Johann Philipp Lorenz Withof, *De castratis*, dont la première édition paraît à Lausanne en 1756. Le corps du castrat est ainsi jugé mutilé, souffrant, incomplet, imparfait, voire malade : signé par le vitaliste Arnulphe d'Aumont, l'article « Eunuque » de l'*Encyclopédie* insiste, citant Buffon et Ferrein, sur le bouleversement de l'intime « correspondance entre la voix & les parties de la génération⁸⁸⁰ » qui suit l'ablation des testicules. Les voix « aiguës » et « grêles » sont lues par le sémiologiste

⁸⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, III, note IX, p. 202-204. La « Note IX » est une longue réponse à une hypothèse exposée dans l'*Essai de philosophie morale* de Maupertuis voulant « Que dans la vie ordinaire la somme des maux surpasse celle des biens ».

⁸⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, (éd. É. Leborgne et F. Lotterie), p. 170.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 163. Cinq « pieds du roi » et demi font un peu moins de 179 cm.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 162. « Tes philosophes », c'est-à-dire ceux que lisait Saint-Preux : l'attaque à la *coterie holbachique* n'est pas déguisée.

⁸⁷⁹ Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme; ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, Lausanne, Antoine Chapuis, 1760, p. 66.

⁸⁸⁰ Arnulphe d'Aumont, « Eunuque (*Medecine. Hist. anc & mod.*) », *Encyclopédie*, 1756, t. VI, p. 160b. D'Aumont emploie les termes « eunuque » et « castrat » comme des synonymes, sans doute suivant l'usage de l'avocat Charles Ancillon dans son *Traité des eunuques* de 1707.

comme les signes d'une « grande maladie⁸⁸¹ ». De plus, comme le « fluide séminal » ne peut se répandre à l'ensemble du corps lors de « l'âge de puberté » afin de donner aux différentes « fibres » de l'organisme une « rigidité » typiquement masculine, les corps de *castrats* sont frappés d'un sort considéré terrible : « ils suivent, à tous égards, le sort des femmes » et « ils restent par conséquent débiles, foibles comme elles⁸⁸² ». Leur corps resterait, selon la tradition galénique, froid et humide comme celui d'une femme et ils seraient même « privés comme elles de la marque ostensible de virilité, qui est la barbe ». Quitte à oublier que certains castrats comme Salimbeni ou Carestini, riches, célèbres et admirés sur presque toutes les scènes lyriques d'Europe, « éclataient de rire » lorsqu'on plaignait leur « perte⁸⁸³ ». Soit dit en passant, à la différence des eunuques, la libido des castrats, souvent, n'était pas en reste : dans l'*Histoire* de sa vie, Casanova, par le discours rapporté de son amante Thérèse qui lui raconte ses premières amours avec Salimbeni, dit que

la mutilation enfin fit de cet homme un monstre, [...] mais un monstre en qualités adorables. Je sais, [dit Thérèse], que quand je me suis donnée à lui il a fait mon bonheur; mais il a tant fait, que je dois croire aussi d'avoir fait le sien⁸⁸⁴.

Saint-Preux ouvre la lettre XLVII en combinant la forme de l'admiration qu'il porte à la voix de Julie à la sexuation typiquement féminine de celle-ci. Il évoque le « parler » de son amante qui est devenu « plus rare, plus réfléchi, plus spirituel encore qu'à l'ordinaire » lorsqu'elle chante, avec un « regard timide » et en tenant les « yeux baissés », « à demi-voix, pour donner plus de douceur à [s]on chant⁸⁸⁵ ». Les qualités féminines célébrées par le protagoniste – spiritualité, douceur, timidité, effacement, le « maintien si doux, si modeste, si propre à laisser remarquer à loisir toutes tes grâces⁸⁸⁶ » – rangent la voix de Julie dans un étroit archétype assigné à son sexe. Le passage est fait de phrases nominales, ce qui mime, comme le suggère l'édition critique d'Érik Leborgne et de Florence Lotterie, la scansion d'un récitatif. Ajoutons que les récitatifs – tant celui qui est désigné que celui que mime le texte – prennent une forme

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 161a.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 161b.

⁸⁸³ Barbier, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁸⁴ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », réédition 1993, p. 246.

⁸⁸⁵ *Julie*, p. 164.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

idéalisée ailleurs par Rousseau, une sorte de sommet esthétique atteint en mêlant les mélodies de la voix chantée aux accents et à l'expressivité de la voix parlée. Comme le parlé-chanté souhaité dans le *Pygmalion*, la voix de Julie communique « ce je ne sais quoi d'inexprimable, d'enchanteur » qui en fait presque la voix superlative, celle qui jette « dans un trouble inévitable » et fait « tourner la tête à tout le monde⁸⁸⁷ ». Empreinte de timidité, effacée, la voix fantasmée de Julie est aussi présentée comme une pure matrice pour la musique d'autrui, un « organe [...] sensible⁸⁸⁸ » prêt à prendre des leçons et à retransmettre ce qu'elle en tire, mais pas à faire sa propre musique. Nuançons, donc : cette voix féminine reste chez Rousseau non pas une forme d'expression autonome, mais l'instrument le plus parfait par lequel un génie masculin peut s'exprimer. Si Galatée ou Julie chante, c'est tout de même Pygmalion, Léo, Durante, Jommelli, ou Pergolèse qui sculptent, dictent ou tiennent la plume. Raphaëlle Legrand est sans équivoque : il est impossible de croire que « Rousseau [...] défende la voix féminisée contre la voix masculinisée. Produite par l'accent de la passion et non par la structure des accords, la mélodie rousseauiste est le chant d'un sujet masculin, le fruit du génie du compositeur⁸⁸⁹. » L'article « Voix » du *Dictionnaire de musique* prolonge l'observation de Legrand en faisant de la voix féminine la plus *belle*, mais la voix masculine la plus *capable* :

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës sont celles des femmes : les Eunuque & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra⁸⁹⁰.

Or, malgré l'exaltation de Rousseau pour les voix féminines réifiées et mises à la disposition de l'art, c'est une voix tout autre qui révèle à Saint-Preux « le lien puissant et secret des passions avec les sons⁸⁹¹ ». Elle ne provient ni d'une cantatrice à

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁸⁹ Raphaëlle Legrand, « Sexage des éléments musicaux, théorie genrée. Le cas de Jean-Philippe Rameau », dans Mélanie Traversier et Alban Ramaut, *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 65-80. Citation, p. 68.

⁸⁹⁰ *Dictionnaire de musique*, p. 543.

⁸⁹¹ *Julie*, p. 167.

l'organe sensible pur et transparent, ni d'un chanteur viril à l'organe empêché, incomplet et éventuellement doué de génie fécond, mais de celle qui n'a soi-disant de « l'éclat que dans le haut » : c'est la voix de l'*evirati* Regianino. De toute évidence, le castrat trouble le couple conceptuel virilité/féminité. Pour Saint-Preux, c'est pourtant la voix de l'être « imparfait » qui porte à son point le plus accompli l'idéal de communication entre deux êtres et réalise la pleine extension du « pouvoir de la musique sur l'âme⁸⁹² ». Louant la valeur de son art, Saint-Preux cherche même à « prendre leçon⁸⁹³ » du castrat, tout en priant Julie de le faire aussi. Pourquoi donc, si à son avis l'homme et la femme gagnent tous deux à être instruits par le musicien émasculé, Saint-Preux exprime-t-il aussi le « regret qu'un autre que [Julie] formât des sons dont [il était] si touché, et de voir sortir de la bouche d'un vil *castrato* les plus tendres expressions de l'amour⁸⁹⁴ » ? Y a-t-il une cohérence profonde entre le fait de « revendiquer » pour lui-même et Julie « tout ce qui appartient au sentiment », supposant que nul ne saura mieux dire qu'eux « ce que doit dire et sentir une âme attendrie⁸⁹⁵ » et celui d'ériger Regianino en modèle pour la voix chantée ?

Une part de la réticence de Saint-Preux à la rencontre du castrat est tributaire de la peur d'indistinction à la fois esthétique et sexuelle que ce dernier provoque. La lettre XLVII de Saint-Preux à Julie est explicite à ce sujet : l'amant craint de confondre l'effet de la musique de Regianino avec le charme des séductions *chantées à demi-voix* de Julie. Pour un système dont la vérité est fondée sur le sentiment, la possibilité de falsifier ou du moins de détourner l'effet d'une émotion esthétique est dévastateur. Saint-Preux l'évoque d'ailleurs presque comme s'il s'agissait de l'aveu d'une faute commise :

Je n'ose te parler encore de l'effet [que la musique italienne de Regianino] a produit sur moi; j'ai peur, j'ai peur que l'impression du souper d'hier ne se soit prolongée sur ce que j'entendais, et que je n'aie pris l'effet de tes séductions pour le charme de la musique. [...] N'es-tu pas la première source de toutes les affections de mon âme, et suis-je à l'épreuve des prestiges de ta magie⁸⁹⁶ ?

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 165.

Saint-Preux recule devant l'inconnu parce que celui-ci bouscule les catégories par lesquelles son monde est ordonné. Lorsque son cœur, qui devait *vibrer à l'unisson* de celui de Julie, confie qu'à « chaque phrase » musicale de Regianino, « quelque image entrain dans [son] cerveau ou quelque sentiment dans [son] cœur⁸⁹⁷ », il admet la possibilité d'une communication de passions qui pourrait être simulée par un être qui n'a pas pu connaître l'amour qu'il exprime – du moins le pense-t-il – pour des raisons anatomiques. Au premier abord, le point de vue de Saint-Preux semble certes d'un naturalisme simpliste : pas de testicules, donc pas d'expérience « normale » de l'intimité, donc pas de réelles chansons d'amour. En regardant sa détresse de plus près, on remarque toutefois qu'elle force une question plus fondamentale : en quoi est-il possible de reconnaître une expression sincère de l'amour entre deux êtres ?

La notion de « nature » et de « naturel » est à nouveau mobilisée, mais il s'agit d'une nature qui n'admettrait d'expression amoureuse qu'entre deux êtres constitués conformément aux archétypes sexuels en vigueur et de sexes différents. La réponse que fournit la réaction de Saint-Preux va alors dans le sens d'une certaine crispation procustéenne qui gagne en force au courant du XVIII^e siècle quant à tout ce qui transgresse la sexuation binaire des sujets⁸⁹⁸. Les amants continuent d'espérer que « si jamais » ils arrivent au point où ils pourront « chanter ensemble un de ces duos charmants qui font couler des larmes si délicieuses », de la sympathie qui s'en dégage et de leur union ils trouveront « naturellement [...] l'énergie et la vivacité de l'accent qui anime la musique italienne⁸⁹⁹ ». Garant d'une technique mais pas de sentiment, le castrat travaille alors uniquement « l'extérieur », la surface audible du langage amoureux : il saura apprendre à « former ces sons divins que le sentiment inspire », mais « l'intérieur » de ce sentiment lui est refusé. Regianino est purement instrumentalisé, comme s'il n'était qu'une magnifique flûte, moins le souffle qui l'animait. Il ferait écho au jugement négatif de Montesquieu selon qui les castrats « sont

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁹⁸ Voir Piotr O. Schulz, *Eunuchs and Castrati. A Cultural History*, Vienne, Markus Weiner Publisher, 2001.

⁸⁹⁹ *Julie*, p. 170-171.

comme un instrument dont l'ouvrier a retranché du bois pour lui faire produire des sons⁹⁰⁰ ».

Il n'est pas qu'à Venise que Rousseau a entendu des castrats. Le passage de Gaetano Majorano, dit Cafarelli à Paris en 1753, soit quelques années avant le début de la rédaction de la *Nouvelle Héloïse*, révèle les lignes de faille qui se dessinent à même sa réception publique. D'une part, le *Mercure de France* loue le chanteur sans réserve : l'assemblée « rendit avec transport tout l'hommage dû à son prodigieux talent & à sa grande réputation⁹⁰¹. » Il en va de même pour Grimm qui, dans la *Correspondance littéraire*, trouve même « difficile » de mettre en mots son enthousiasme :

Le charme et l'amour que peuvent remplir l'idée d'une voix angélique et qui font le caractère de la sienne, joints à la plus grande exécution, à une facilité et à une précision surprenantes, répandent sur les sens et le cœur un enchantement dont les êtres les moins sensibles à la musique auraient de la peine à se garantir⁹⁰².

D'autre part, le chanteur est parfois reçu comme une anomalie, l'objet d'un comique de bas étage. Lui attribuer des comportements jugés masculins relève alors de la farce; c'est le cas dans l'anecdote rapportée dans les *Sottises du temps*, attribuées à Pierre Clément, selon laquelle Caffarelli a chanté un motet de Buranello en se tenant constamment tourné vers les partisans des Bouffons. Il aurait par la suite blessé en duel Ballot de Sauvot, « enthousiasmé d'avoir eu un panégyriste tel que le citoyen de Genève⁹⁰³ ». D'autres publications comme les *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien* de Rochemont livrent un témoignage ouvertement hostile envers le chanteur. Rochemont va même jusqu'à filer une analogie implicite entre la

⁹⁰⁰ Montesquieu, « De la sensibilité », dans *Essai sur le goût*, Clara de Courson (éd.), Manucius, Paris, 2019, p. 69. Dans ses *Pensées*, toutefois, il explique que leurs voix ne lui plaisent pas non pas parce qu'elles transgressent un ordre attribué à la nature, mais parce qu'elles en font trop entièrement partie : « Je ne saurais m'accoutumer à la voix des castrats. La raison (je crois) en est que, si un châtré chante bien, cela ne me surprend point, parce qu'il est fait pour cela, indépendamment du talent, et je n'en suis pas plus surpris que lorsque je vois un bœuf qui a des cornes, ou un âne qui a de grandes oreilles. D'ailleurs, il me semble que la voix de tous les châtrés est la même. »

⁹⁰¹ *Mercure de France*, novembre 1753, p. 176.

⁹⁰² *Correspondance littéraire*, de Grimm, pour le 1^{er} septembre 1753.

⁹⁰³ Pierre Clément (attribué), *Les Sotises du tems ou Mémoires pour servir à l'histoire générale et particulière du genre humain, ouvrage critique et moral, badin et sérieux, amusant et instructif*, La Haye, 1754.

mollesse progressive des applaudissements qui suivent sa prestation et l'impuissance qu'il suppose à « l'organe » du chanteur :

Le Public François a très-bien jugé la Musique Italienne; il la connoissoit déjà, lorsqu'il entendit chanter le sieur Cafarelli au Concert spirituel : rien ne fut plus révoltant que l'arbitrio dont il gratifia l'assemblée [...]. Le Public applaudit d'abord à la réputation du Chanteur étranger; peu-à-peu les applaudissemens diminuerent. On s'apperçut que l'organe commençoit à n'obéir qu'avec peine à des ordres trop impérieux. Le battement des mains tomba tout-à-fait vers la fin, & ce fut la seule marque que le Public donna de ses observations sur la décadence du talent, & de son dégoût pour les travers de l'Artiste⁹⁰⁴.

Pétri d'un virulent virilisme, le commentaire de Rochemont annonce avec véhémence dès le mitan du XVIII^e siècle un rejet qui ne fera que se généraliser jusqu'à ce que les castrats disparaissent à peu près complètement des scènes lyriques profanes quelques décennies plus tard. Le grand Métastase lui-même, idole de Rousseau, décrit en 1764 « l'écart de la nature humaine » que marquent les voix de castrats qui, comme celles des virtuoses de tous genres *coloratura*, « dédaignent les voies qui mènent aux cœurs des spectateurs⁹⁰⁵ ». Répandue rapidement après l'autorisation papale de 1589 sous Sixte Quint, la pratique de mutiler les jeunes garçons afin de préserver leurs voix de la mue avait en premier lieu servi à combler les églises de voix masculines de haut registre en raison du précepte paulinien selon lequel les femmes devaient se taire à l'église – *Mulieres in ecclesiae taceant*. La pratique passe de la musique sacrée à la musique profane et se propage à un rythme effréné : la popularité croissante de l'opéra au courant du XVII^e siècle en raffole. Cela dit, cette vogue se heurtera à un nombre grandissant de détracteurs au courant du siècle suivant.

La *Satire première* de Diderot – qui suggère qu'il aurait entendu Cafarelli dans un concert privé plutôt qu'au Concert spirituel comme Rousseau – préfère, sans prendre explicitement parti, exposer l'antagonisme entre une appréciation libre de la musique et le refus de la physiologie jugée contre-nature des castrats. Le personnage de Daubenton devient le porte-voix d'une vision proprement biologique du corps du chanteur. Il est aussi intéressant de noter que les modèles d'art vocal auxquels Diderot

⁹⁰⁴ Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opera françois et sur l'opera italien, qui présentent le parallele du goût des deux nations dans les beaux arts*, Lausanne, s.n., 1754, p. 77.

⁹⁰⁵ Metastasio, Lettre à son frère, 27 février 1764, dans *Tutte le opere*, vol. 4, p. 343-344, cité dans Feldman, *op. cit.*, p. 186.

compare Cafarelli ne sont pas des Orphée, des Jélyotte ou des Fel, mais des orateurs et des dramaturges :

Y étiez-vous lorsque le castrat Cafarielli [*sic*] nous jetait dans un ravissement que ni ta véhémence, Démosthène ! ni ton harmonie, Cicéron ! ni l'élévation de ton génie, ô Corneille ! ni ta douceur, Racine ! ne nous firent jamais éprouver ? Non, mon ami, vous n'y étiez pas. Combien de temps et de plaisir nous avons perdu sans nous connaître !... Cafarielli a chanté, nous restons stupéfaits d'admiration. Je m'adresse au célèbre naturaliste Daubenton avec lequel je partageais un sofa... Eh bien, docteur, qu'en dites-vous ? – Il a les jambes grêles, les genoux ronds, les cuisses grosses, les hanches larges, c'est qu'un être, privé des organes qui caractérisent son sexe, affecte la conformation du sexe opposé... – mais cette musique angélique !... – Pas un poil au menton... – Ce goût exquis, ce sublime pathétique, cette voix ! – C'est une voix de femme. – C'est la voix la plus belle, la plus égale, la plus flexible, la plus juste, la plus touchante ! Tandis que le virtuose nous faisait fondre en larmes, Daubenton l'examinait en naturaliste⁹⁰⁶.

L'effet comique de l'opposition est efficace : Daubenton, suivant ce que Diderot appelle un *idiotisme de métier*, rate l'essentiel en cherchant à ne parler qu'un langage qui lui est familier. Toutefois, dans un contexte intellectuel qui accorde une force de vérité de plus en plus indiscutable à la parole des naturalistes, des physiciens et des médecins, le court dialogue représente plus qu'une parodie du caractère de Daubenton. Il désigne l'abîme entre les appréhensions que forment diverses professions devant un phénomène puissant et inquantifiable, puis le dialogue de sourds qui en découle. Comme il le fait souvent, Diderot préfère décrire voire mettre en scène l'équivoque que de trancher. Rousseau, lui, supporte plus difficilement cette ambiguïté. Si Diderot départage la sensibilité de son personnage ravi par le chant de Cafarelli et le détachement de celui du scientifique qui l'observe froidement, Rousseau semble maintenir chez Saint-Preux les deux positions en une irréconciliable tension.

Comme nous l'avons évoqué, le Citoyen a aussi entendu le même célèbre castrat lors de son passage à Paris. Alors que Saint-Preux est renversé par le récitatif de Regianino qui n'est pas, à la différence des récitatifs français, « une vaine suite de sons⁹⁰⁷ », Rousseau quitte sa rencontre avec Cafarelli contrarié, précisément parce qu'il n'en a pas entendu. Le lien dans les deux cas, c'est spécifiquement une voix de castrat qui est associée à une forme superlative du récitatif. Rousseau, déçu de ne pas avoir

⁹⁰⁶ Denis Diderot, *Satire première, Œuvres complètes*, DPV, t. XII, p. 19-20.

⁹⁰⁷ *Julie*, p. 169.

entendu l'artiste donner un exemple à la hauteur de sa réputation, va même jusqu'à blâmer le public, prétendument jugé insensible par le *divo* :

J'avois espéré que le sieur Caffarelli nous donneroit, au Concert Spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus Connoisseurs ce qu'ils jugent depuis si longtems; mais sur ses raisons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connoissoit encore mieux que moi la portée de ses Auditeurs⁹⁰⁸.

En somme, le Rousseau du *Discours sur l'inégalité* comme celui du *Dictionnaire de musique* accuse la cruauté des parents de castrats, la barbarie des chirurgiens-barbiers, la dépravation morale et la vanité d'un public insatiable alors que le Rousseau de la *Lettre*, celui des *Confessions* – tant celui qui les rédige en se rappelant Venise avec délice que celui, plus jeune, qui se présentait assidument à la loge de l'Ambassadeur – entendent des voix de castrats comme celle de rédempteurs de l'opéra européen, comme ceux dont *le chant se sent dans l'âme*⁹⁰⁹ et qui, s'il daignaient s'abaisser à ce niveau, pourraient enseigner une forme de chant supérieur à leurs disciples. L'étrangeté de cette posture antithétique mérite d'être soulignée d'autant plus qu'elle n'est pas isolée. Dans son *État présent de la musique*, Charles Burney, par exemple, se plaint que le nombre de bonnes voix de castrats qui résulte de cette « cruelle opération » ne la justifie pas, mais, plus loin, s'assure de visiter le « célèbre Signor Farinelli » et d'affirmer qu'il est « le plus grand musicien de ce siècle, et peut-être de tous les âges et de tous les pays⁹¹⁰ ».

Cette combinaison simultanée d'attraction et de répulsion se retrouve encore décrite par rapport à d'autres objets. La relation que le Citoyen et Saint-Preux entretiennent avec la conversation dans le monde parisien, par exemple, en est : si Paris n'est que vice, luxe et confusion, il n'est en revanche nulle part ailleurs au monde où « l'on est d'abord enchanté du savoir et de la raison qu'on trouve dans les entretiens, non seulement des savants et des gens de lettres, mais de hommes de tous les états et même des femmes⁹¹¹ [!] ». Or, à force de chercher à triompher par le bon mot et non par la belle action, les Parisiens eux-mêmes finissent par se faire « les arbitres du beau

⁹⁰⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, *Œuvres*, V, p. 321.

⁹⁰⁹ « *E'l cantar che nell' anima si sente* ». Pétrarque, *Canzoniere*, n. 213, v. 6, p. 305, cité dans *Julie*, p. 171.

⁹¹⁰ Charles Burney, *De l'état présent de la musique, En France et en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne*, Gènes, J. Gioffi, 1809, t. 1, p. 262 et p. 164.

⁹¹¹ *Julie*, p. 280.

qu'ils n'ont jamais senti » et « passent leur vie à s'occuper de musique sans l'aimer⁹¹² ». Pour Rousseau, toute position superlative semble être nécessairement gagnée par un sacrifice immense : le « ton [...] coulant et naturel » des Parisiens ne se serait développé qu'à « plaider avec art la cause du mensonge [et à] ébranler à force de philosophie tous les principes de la vertu⁹¹³. » Leur art oratoire est gagné comme un sacerdoce. Étrangement, ce sacrifice légitime aussi l'enseignement de leur art durement gagné : malgré tout le mal dont Rousseau les accuse, c'est chez les Parisiens qu'un jeune Émile devrait aller se former : c'est là qu'il trouvera « l'esprit des sociétés qui développe une tête pensante et qui porte la vue aussi loin qu'elle peut aller. Si vous avez une étincelle de génie, conseille-t-il, allez passer une année à Paris⁹¹⁴. »

Les castrats suivent le même schéma que les Parisiens, mais concentrent en la seule figure à la fois ce que Rousseau distribuait à l'ensemble d'une population. Sa construction du castrat comme un être à la fois sublime et taré renvoie, selon nous, à un avatar évoqué par Starobinski : celui du « sauveur stigmatisé⁹¹⁵ ». Le critique soulignait l'importance du « guérisseur souffrant » pour parler du « mythe qui s'est construit autour de la personne de Rousseau⁹¹⁶ », tout en le reliant à un « archétype universel » qu'exploitent notamment les récits de la vie du Christ. L'humanité « tourmentée par l'angoisse et la maladie » aurait ainsi besoin que la « parole salutaire » lui soit adressée par « un homme que la douleur a stigmatisé et séparé⁹¹⁷. » Nous avançons qu'une typification similaire se dégage de l'appréhension que fait Rousseau des castrats dans son œuvre : sa répulsion envers leur corps jugés « imparfaits » – répulsion doublée d'une considération presque inébranlable – n'est pas différente de celle qu'ailleurs il dirige vers son propre corps, à la fois celui du *meilleur des hommes* et l'objet d'une sorte d'auto-pathologisation constante, des regrets qu'il entretient quant à sa masturbation jusqu'à la souffrance qu'il exprime en raison de sa pierre aux reins.

⁹¹² Rousseau, *Fragment biographique*, Pléaïde t. I, p. 1117.

⁹¹³ *Julie*, p. 281.

⁹¹⁴ Rousseau, *Émile, ou De l'éducation*, livre IV, p. 495.

⁹¹⁵ Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 433.

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ *Ibid.*

Bien que, comme l'a remarqué avec justesse Michel Delon, Regianino « correspond à la philosophie de Rousseau » en ce que son corps illustre, comme Julie, l'art de « se priver pour jouir mieux », de « négocier avec le désir, [...] le raffiner et le déplacer⁹¹⁸ », cette apparence d'intégration cohérente du castrat dans la pensée du philosophe occulte un inconfort plus profond. Est-ce que la musique du musicien par excellence – celui qui sacrifie son temps et son corps à l'art musical, qui tient sur scène des rôles qui unissent « la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, sans jamais confondre l'une avec l'autre⁹¹⁹ » – est la cause qui agit sur l'auditeur, ou cette cause est-elle ailleurs, peut-être seulement ravivée par la musique ? Est-ce le « charme de la musique » de Regianino qui agit si fortement sur l'âme de Saint-Preux, ou s'agit-il plutôt des « séductions » de Julie ?

L'embarras du personnage de Saint-Preux, comme celui de Rousseau – voire plus généralement de son époque – ne trouve résolution qu'en mettant à distance « l'intrus » châtré par le biais d'un discours moral et pathologisant sur sa condition. En France, l'association des castrats à « l'hypocrisie ecclésiastique, dénonçant la castration mais premier et ultime refuge pour les castrats », à « la cruauté aristocratique, parfois saisie de dégoût mais aussi fascinée par ces voix dont elle s'entiche et qu'elle consomme avec délice » et à « la misère sociale qui pousse nombre de parents à sacrifier l'intégrité de leurs fils pour finalement alimenter le marché musical⁹²⁰ » en fait une cible facile pour les disciples du Citoyen. Vers les années 1770-1780, les dénonciations deviennent monnaie courante, même au-delà des frontières de la France. Par exemple, le marquis de Capacelli, dramaturge bolognais, reprend les arguments de l'article « Castrato » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau et ironise en soulignant que « seule l'Italie a la fierté de produire et de cultiver de si beaux fruits. Et seule la France a celle de l'abhorrer et de le refuser⁹²¹. » Sa pièce *Il ciarlator maldicente* (*Le*

⁹¹⁸ Michel Delon, « Le froid et le chaud ou le castrat, de Rousseau à Balzac », dans *Farinelli. La gloire du castrat*, textes réunis par Michel Delon, Maria Grazia Porcelli et Michèle Sajous d'Oria, Tarento, Lisi Editore, 2009, p. 45.

⁹¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, (Pléiade), V, p. 321.

⁹²⁰ Mélanie Traversier, « Les castrats au péril des Lumières : paradoxes d'une masculinité mutilée », dans Anne-Marie Sohn (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ?*, actes du colloque international *Histoire des masculinités*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 143.

⁹²¹ Francesco Albergati Capacelli, *Il ciarlator maldicente*, c. 1783-1785, cité dans Feldman, *The Castrato*, p. 177. « *La sola Italia ha il bel vanto di produrre e coltivare sì bel frutto. E la sola Francia ha poi quello di abborirlo e di recusario.* »

bavard diffamatoire) s'érige contre cet usage qu'il juge avoir trahi la principale nouvelle divinité de l'*Illuminismo* : la Nature. Les théories dimorphistes, alors reçues comme l'expression la plus juste de vérités naturelles, seraient bafouées par les altérations que subissaient les corps des castrats, nécessairement imparfaits.

Rousseau lui-même participe activement à la progressive exclusion de l'être gênant qu'est devenu le castrat au siècle des Lumières. Adressés à Burney, les *Fragmens d'observations sur l'Alceste de Gluck*, opéra qui paraît à Paris en 1774, sont catégoriques : les « scènes vives, intéressantes » que devraient être toutes les scènes opératiques doivent être « rendues avec chaleur, avec vérité et soutenues d'un jeu naturel et animé, et ne peuvent manquer d'émouvoir et plaire à la faveur de l'illusion⁹²² ». Elles ne doivent surtout pas être « débitées froidement etatement par des castrats comme des leçons d'écolier⁹²³ ». Par souci de vraisemblance, les protagonistes masculins, héroïques et centraux à l'action de l'opéra, gagnent dorénavant à être joués par des chanteurs dont le corps est, selon le vieux précepte galénique, véritablement, naturellement « chaud ». Les castrats, aux corps « froids », ne peuvent alors que rendre une « leçon » apprise : renversement de la posture de mentor que prenait Regianino aux yeux de Saint-Preux. Un autre aspect étonne dans la remarque de Rousseau : l'*Alceste* de Gluck ne comprenait aucune partie pour castrats. Son *Orfeo ed Euridice*, en revanche, en avait.

Dans la foulée de la « réforme mélodramatique » qui touche l'opéra à partir du milieu du siècle, l'on sait que Gluck adapte son opéra au goût français lors de ses représentations parisiennes de 1774 et qu'il « réécrit⁹²⁴ » une fois sur place le rôle central d'Orphée pour le haute-contre Joseph Legros alors qu'il était, depuis la création à Vienne en 1762, pour castrats sopranistes. La modification est faite à la hâte et non sans bousculer certaines sensibilités. En arrivant à Paris, Gluck donne quelques représentations privées en juin et juillet 1774 de son *Orfeo*, accompagnant lui-même au clavecin le grand castrato Vito Giuseppe Millico qui tient le rôle principal depuis 1769, lorsque l'opéra est monté à Parme pour le mariage du duc Ferdinand de Bourbon et de l'archiduchesse d'Autriche Marie-Amélie de Habsbourg-Lorraine. Amélie Suard

⁹²² Jean-Jacques Rousseau, *Fragmens d'observations sur l'Alceste de Gluck*, Pléiade, V, p. 447.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ Sylvie Mamy, *Les castrats*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 86.

se rappelle l'un de ces concerts en « avant-première » où elle entendit « Mélico [*sic*], adorateur passionné de Gluck, et presque son élève, dans le rôle d'Orphée, suppliant les Furies de se laisser toucher par ses pleurs, et qu'il nous en fit répandre dès que les premiers sons sortirent de sa bouche⁹²⁵. » Julie de Lespinasse assistait également à ces représentations, et sa réaction, telle qu'on la lit dans une lettre adressée à son amant le comte de Guibert, est encore plus vive, allant jusqu'à imiter les formules hyperboliques et emportées de Saint-Preux après les soirées arrosées de punch avec Regianino :

Est-ce que je ne vous aurois pas dit que j'ai entendu chanter Milico [*sic*] ? c'est un Italien. Jamais, non jamais, on n'a réuni la perfection du chant avec tant de sensibilité et d'expression. Quelles larmes il fait verser ! quel trouble il porte dans l'ame ! J'étois bouleversée : jamais rien ne m'a laissé une impression plus profonde, plus sensible, plus déchirante même; mais j'aurois voulu l'entendre jusqu'à en mourir. Oh, que cette mort eût été préférable à la vie⁹²⁶ !

Les lettres de Lespinasse au comte de Guibert, qui continuent de parler de l'opéra de Gluck avec passion en septembre et en octobre de la même année, ne tiennent absolument pas compte du remplacement de Millico par Legros, préférant se concentrer sur l'intrigue et la musique indépendamment des interprètes. Son identification avec le thème de l'amour impossible gagne en force alors que sa passion amoureuse, au courant de l'automne, se transforme en désespoir : le comte de Guibert doit se marier à une autre femme, et Lespinasse réagit en allant, seule, à toutes les représentations de l'*Orfeo*.

Mais revenons à Roussau pour conclure. Bien entendu, le Citoyen assiste lui aussi à plusieurs représentations : l'on sait les fameuses louanges qu'il profère au « grand Musicien » Gluck, aux « grands effets » de son *Orfeo* et au « génie qui est rare⁹²⁷ » guidant sa composition. Toutefois, un détail assez déroutant et moins commenté est que selon la correspondance d'Alessandro Verri qui aurait accompagné le *musico*, le castrat Millico, catapulté du sommet de sa gloire en raison de l'adaptation « au goût français » que Gluck fait subir à son rôle, a cherché à rencontrer le principal tenant de la nouvelle sensibilité qui l'excluait.

⁹²⁵ Amélie Suard, *Essais de Mémoires sur M. Suard*, Paris, Didot l'aîné, 1820, p. 98.

⁹²⁶ Julie de Lespinasse, Lettre du 29 août 1774 au comte de Guibert, *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse, écrites depuis l'année 1773, jusqu'à l'année 1779*, Paris, Collin, 1809, vol. 1, p. 184-185.

⁹²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de Gluck*, Pléiade, V, p. 461 et 465.

Ce musicien Vito Millico, qui a chanté au dernier carnaval à l'Opéra de Rome, a aussi connu Jean-Jacques Rousseau à Paris. Il alla le trouver avec le prétexte habituel de faire copier de la musique. Il se rasséra et le pria de chanter. Il chanta pour lui faire plaisir bien que le clavecin, horriblement désaccordé, fit un supplice de l'accompagnement. Rousseau demeura étonné et transporté, surtout par son interprétation des plus belles octaves de l'Arioste et du Tasse, pour lesquelles il a inventé une musique de déclamation expressive tout à fait neuve et qui est admirable. Rousseau lui dit que si le Tasse l'avait entendu il aurait fait pour lui un nouveau poème. Millico pria Jean-Jacques de chanter – il ne voulait pas, s'embarrassait finalement en tremblant il donna quelque médiocre cantilène et sa grosse et laide femme l'encourageait et le consolait en l'appelant 'mon petit ami'. Voltaire appelle cette femme une sorcière et ne peut pas la souffrir, et moi je suis toujours resté un froid témoin des mérites de Rousseau, dont les œuvres ne m'ont presque jamais persuadé et souvent déplu et dont la conduite m'a inspiré des sentiments encore moins respectueux. Je veux le croire un excellent homme mais à coup sûr étrange comme Diogène. Je crois que j'en aurais compassion à le voir et il est certain que, quelque admiration que l'on ait pour ses œuvres, personne ne trouverait sensé de jouer le rôle de l'anachorète et du misanthrope dans une capitale de six-cent mille âmes et de faire le copiste de musique pour être accessible à tous, tout en ne voulant voir personne. – C'est un charlatan⁹²⁸.

Sous la plume de Verri, cherchant à se défaire des accusations d'insensibilité contre-nature qui lui étaient fréquemment adressées, Millico aurait obtenu une forme de retribution personnelle de sa visite chez le vieillissant Jean-Jacques. La figure du castrat passe, dans l'œuvre de Rousseau, par les étapes successives de l'idole vénitienne au guérisseur souffrant comme Regianino pour finir à celle de l'instrument froid, sans sentiment, uniquement bon à débiter une leçon. Son exclusion progressive, après être passée par la station édifiante de la figure du martyr, atteint celle du paria : il est ainsi du plus haut intérêt de voir cette caractérisation se retourner contre Rousseau par l'entremise de l'un des castrats mêmes desquels il confisque les lauriers. Le Citoyen, d'abord comparé à Diogène puis directement accusé de charlatanisme, n'a rien compris à la musique : sa femme hideuse qui joue le rôle d'une mère en l'infantilisant et leur clavecin désaccordé redoublent la médiocrité de la voix tremblante du philosophe. L'idéal sentimental d'une vie conjugale menant aux plus hauts degrés d'une communion expressive est montré du doigt comme une chimère : Jean-Jacques et Thérèse, comme Saint-Preux et Julie, ne finissent jamais par chanter ensemble « un de ces duos charmants qui font couler des larmes si délicieuses⁹²⁹. » Tout au plus leur reste-t-il le refuge de la mélancolie.

⁹²⁸ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. 8, n. CCXXIX (974), Alessandro à Pietro, Rome, 22 février 1777, p. 267, cité et traduit de l'italien dans Raymond Trousson, *Rousseau par ceux qui l'ont vu*, Bruxelles, Le Cri, 2004, p. 18-19.

⁹²⁹ *Julie*, p. 170.

2. 3 – La perte. Mélancolie et nostalgie

2. 3. 1 – *J’ai perdu tout mon bonheur*. Colin et Colette mélancoliques

« J’ai perdu tout mon bonheur » : les premiers mots du *Devin du village* sont prononcés par Colette en « *pleurant, et s’essuyant les yeux de son tablier*⁹³⁰ ». De même, Colin, inexactement instruit par le Devin des affections de son amante pour « un beau Monsieur de la Ville⁹³¹ », redoute d’avoir « perdu Colette sans retour⁹³² ». Le moteur de l’action est l’espoir des amoureux qu’ils pourront « guérir » de ces « maux⁹³³ » qui, sur scène, prennent la forme d’une mélancolie purement psychique. L’une des gravures⁹³⁴ commandées à Moreau le Jeune pour l’édition de 1778 des *Œuvres* de Rousseau représente d’ailleurs Colette appuyant son visage dans sa main gauche, yeux clos, le corps penché vers l’avant, geste caractéristique de la longue tradition iconographique de la mélancolie⁹³⁵. C’est le « charme » du Devin – combinaison de sa « science profonde » et de son « art⁹³⁶ » – qui saura tirer les protagonistes de leur mal : il le revendique explicitement dans l’air *Je vous ai délivrés d’un cruel maléfice*. Mais à quoi tient cette délivrance ? Au premier degré, le public comprend que le Devin se joue des attentes des amants en attisant leur jalousie mutuelle. Ce jeu permet des effets propres aux *comédies mêlées d’ariettes* des Bouffons, une influence certaine⁹³⁷, accentués par quelques apartés en connivence avec les spectateurs. Toutefois, l’apparente évidence d’un simplissime subterfuge masque une structure cohérente de

⁹³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, vol. II (Pléiade), p. 1099. Italiques de Rousseau; il s’agit d’une indication scénique autographe au début de la partition.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 1103.

⁹³² *Ibid.*, p. 1104.

⁹³³ *Ibid.*, p. 1099.

⁹³⁴ Jean-Michel Moreau, le Jeune, « Colette et le Devin », illustration pour *Le Devin du village* dans *Œuvres de J.-J. Rousseau*, Bruxelles [Londres], 1778. BnF, département des Manuscrits, Rothschild 229 fol. 33.

⁹³⁵ Voir Maxime Préaud, *Mélancolies. Livre d’images*, Paris, Klincksieck, 2005. Prenant appui notamment sur l’iconographie de l’étude-mouvement de Klibansky, Saxl et Panofsky, Préaud décline le « geste » du « personnage qui appuie sa tête sur sa main » depuis la *Melancholia* de Dürer (1514) jusqu’au *Sommeil de la raison* de Goya (1799).

⁹³⁶ *Devin*, p. 1102 et 1103.

⁹³⁷ L’étude de David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge University Press, 2012, détaille les liens fameux et évidents entre le *Devin* et la troupe de Bouffons d’Eustachio Bambini, de passage à Paris entre 1752 et 1754.

transmission sonore du dessein du Devin jusqu'aux villageois mêmes. Rousseau trace les étapes successives qu'emprunte le « pouvoir éclatant du Devin⁹³⁸ » depuis son action sur la mélancolie passagère des protagonistes jusqu'à la ronde où tous les villageois s'emploient à « goûter⁹³⁹ » leur bonheur retrouvé. Le fameux intermède de Rousseau n'est ainsi pas uniquement un divertissement que son auteur lui-même décrira plus tard comme étant « médiocre en son genre » et, qui plus est, d'un « mauvais genre⁹⁴⁰ ». Le *Devin* développe une schématisation de la façon dont une mise en musique idéalisée peut chasser la tristesse des états mélancoliques. De fait, les airs du *Devin*, si « chantans, ou plutôt faciles à retenir » que les « Savoyards de Paris [...] du premier jour, les chanterent à tue-tête⁹⁴¹ », présentent un exemple réduit à son expression la plus simple (et donc la plus aisément reproductible) d'une guérison morale par le sonore. Allons jusqu'à avancer que Rousseau y vulgarise sa théorie de la communication d'états affectifs. Celle-ci semble fonctionner en quatre temps.

Premièrement, l'appel. « J'ai perdu tout mon bonheur », donc : pour qu'il soit perdu, il faut nécessairement que ce bonheur ait été. Or, cette origine est hors d'atteinte et doit le rester. L'histoire de Colette et de Colin dépend d'un « autrefois⁹⁴² » où les deux s'aimaient tendrement, mais pour lui conférer une plus grande force, magnifiée par sa légende, cet « âge d'or » doit exister à l'extérieur de la diégèse, dissimulé au regard des spectateurs. Pour celui dont la naissance coûte fameusement la vie à sa mère, la conscience de la perte est le principe générateur de l'expression. Aussi, faute d'avoir l'espace narratif d'un roman ou de mémoires, un intermède aussi court que le *Devin* est contraint d'exclure la première idylle et la faire agir *in absentia*, afin d'éviter le ridicule d'une succession trop rapide et trop variée d'états. Colin, comme Colette, s'exprime lui aussi à partir d'un passé révolu : « Aurais-je donc perdu Colette sans retour⁹⁴³ ? » redoute-t-il. Réinvestissement de la peur de la perte dans le mythe orphique, l'exercice de la voix, réunissant chant et parole, est provoqué par un

⁹³⁸ *Devin*, p. 1110.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 1109.

⁹⁴⁰ Rousseau, « Avertissement » des *Muses galantes*, (Pléiade), V, p. 1051.

⁹⁴¹ Jean Novi de Caveirac, *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, Septimaniopolis [Paris], s.n., 1754, p. 9.

⁹⁴² *Devin*, p. 1099.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 1104.

sentiment de fixation obsessive sur un être éclipsé avant même d'avoir pu nouer une relation confirmée, réalisée. Eurydice est mordue par la vipère avant ses noces (ou parfois seulement un court temps après, selon la version du mythe), Rousseau perd sa mère en naissant, et le bonheur passé de Colette et Colin semble n'être fait que de promesses. L'écho durable du bonheur projeté est, semble-t-il, plus fort qu'un bonheur passé et déjà consommé. Il continue à se faire entendre même en l'absence de l'être cher et d'exercer une emprise sur l'esprit des amoureux. La tristesse des amants est pure matière psychique puisée à même des souvenirs sans ancrage au moment où s'amorce le récit. En guise de contre-exemple, dans un univers marivaudien⁹⁴⁴, pourquoi les deux bergers se lamenteraient-ils, alors qu'une riche châtelaine et qu'un *beau Monsieur de la Ville* leur font respectivement la cour ? Or, plutôt que de quitter un attachement pour un autre, Colin et Colette sacrifient leur bonheur immédiat à l'idée d'un bonheur perdu. Leur tourment excite un mal profond et obsédant, dépassant la force de leur volonté : « Je voudrais n'y plus songer : / J'y songe sans cesse⁹⁴⁵ ». Prisonniers de leur attachement, c'est précisément l'effort pour se libérer du « rêve » obsédant qui déclenche la lamentation. « Rien ne peut guérir mon amour, / Et tout augmente ma tristesse⁹⁴⁶ » : l'inconsolée Colette appelle de ses vœux le secours du Devin du canton qui, sachant « tout », « saura le sort⁹⁴⁷ » de son amour.

Deuxièmement, à la suite de l'appel, la réponse. Le Devin, figure quelque peu énigmatique, n'est ni un dieu, ni un parent, ni un saint. En dépit de son nom, il n'a pas non plus exactement la fonction des oracles, du moins pas dans le sens de la mantique pratiquée à Delphes. Sa *mania*, son « *grimoire* », son « *petit bâton de Jacob* » et ses « *contorsions*⁹⁴⁸ » sont ostensiblement feintes, apparaissant après un court soliloque où le Devin plaint ces « pauvres enfans » d'admirer la « science profonde » qui lui fait

⁹⁴⁴ Le prestige accordé à la mélancolie amoureuse, sentiment jugé noble mais lassant à côtoyer, est souvent raillé chez Marivaux. Prenons la *Seconde surprise de l'amour*, 1727, Frédéric Deloffre (éd.), *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1989, t. 1, p. 691 : « Je ne vous blâme pas; vous avez perdu votre maîtresse, vous vous êtes voué aux langueurs, vous avez fait vœu d'en mourir; c'est fort bien fait, cela édifiera le monde : on parlera de vous dans l'histoire, vous serez excellent à être cité, mais vous ne valez rien à être vu; ayez donc la bonté de nous édifier de plus loin. »

⁹⁴⁵ *Devin*, p. 1104.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1100.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1104. Italiques de Rousseau.

« deviner tout ce qu'ils [lui] ont appris⁹⁴⁹ ». Sa science et son art ne sont pas ceux d'un médium entre esprits et hommes, mais ceux d'une écoute et d'une observation attentive de signes chez ses « patients ». Le texte de l'intermède ne laisse pas de doute quant à la bienveillante charlatanerie et l'apparat de celui qui prend alors plutôt les fonctions d'un médecin de province, d'un pasteur ou d'un moraliste, voire, pour des lecteurs du XXI^e siècle, d'un médiateur de couple en habit d'enchanteur. En tant que professionnel ayant même dans certaines mises en scène pignon sur rue⁹⁵⁰, sa consultation n'est pas gratuite : avant de le visiter, Colette « *compte dans sa main de la monnaie; puis elle la plie dans un papier, et la présente au Devin*⁹⁵¹ ». Assez typique, la présentation de ses attributs raille la sorcellerie. Or, son ridicule ne rend pas son action illégitime, invitant le spectateur à dépasser l'apparence. De fait, son « charme » repose essentiellement sur un diagnostic tiré d'une sémiologie vigilante, puis sur un pronostic sévère : leur inquiétude doit être exacerbée afin de se résorber. Le Devin cherche à provoquer une « crise » au sens où l'entend Bordeu en trompant les amants au sujet de ce qu'ils redoutent. Pensons au singulier de cette méthode : Colette, en pleurs, demande à être rassurée sur son amant – « Perdrai-je Colin sans retour ? » – et la réponse que lui fait le Devin est non seulement de l'accuser d'être « infidèle », mais aussi de laisser présager que, même si Colin « l'aime toujours », il est courtisé par une certaine « Dame de ces lieux⁹⁵² ». De manière analogue, aux pleurs de Colin, il répond par une admonestation : « d'être si beau garçon quelquefois il en coûte⁹⁵³ ». Le précepte au nom duquel il agit est chanté plusieurs fois, répété à la manière d'une maxime : « L'amour croît s'il s'inquiète; / Il s'endort, s'il est content⁹⁵⁴ ». Une rencontre entre les amants, alors au summum de leur agitation, est arrangée par le Devin qui prononce, après quelques « contorsions » pour la forme, que « le charme est fait⁹⁵⁵ ».

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1102.

⁹⁵⁰ Une version filmée de 1962 dirigée par le rousseauiste Samuel Baud-Bovy donne au Devin, joué par Pierre Mollet, des attributs plutôt druidiques (une maison d'hermite et un petit chaudron à potions magiques), non loin de ceux du Merlin « vu de l'Amérique » de Terence Hanbury White (1938), adapté à l'écran par Walt Disney en 1963. Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Samuel Baud-Bovy à la direction de l'Orchestre de la Suisse romande, 1962, en ligne : <<https://youtu.be/mB08gwA8oYc>>.

⁹⁵¹ *Devin*, p. 1100. Italiques de Rousseau.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 1101.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 1104.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 1102.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 1104.

Troisièmement, la crise, ou le « charme », ainsi que l'appelle le Devin. La rencontre des amants provoque les symptômes d'une sensibilité à vif : alors que Colin ne sait où il en est et « tremble » en s'offrant à la vue de Colette, cette dernière est « émue » au point où elle remarque son « cœur [qui] bat⁹⁵⁶ ». Leur conversation, préparée par le conseil trompeur du Devin, roule sur un jeu tendu d'appels et de réponses, où chaque rapprochement de l'un provoque la réaction contraire chez l'autre. « Trop près, sans y songer, je me suis approchée⁹⁵⁷ » : l'affectivité ardente des amants est mise en scène par la distance qui les sépare et la réactivité dont ils font preuve en s'appelant ou en se congédiant tour à tour. Colin fait le premier pas et Colette se dérobe en soupirant; Colin renonce, puis Colette le rappelle alors qu'il « *s'éloigne lentement* » : « Tu me fuis⁹⁵⁸ ? » demande-t-elle, ce qui est reçu comme une invitation à revenir. Le jeu se reproduit une seconde fois dans l'air *Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire*, alors que les deux amants se remémorent « les plaisirs » d'autrefois pour après chanter ensemble qu'ils s'en dégagent. Le paroxysme du duo est atteint à l'interjection « Ah ! », tant chez Colin [« Ah ! Colette ! »] que chez Colette [« Ah ! Berger volage ! »], poussée comme un ultime cri marquant la limite entre leur désunion et leur réunion. La crise finie, le double rejet de la résistance et des séducteurs suit, comme s'il s'agissait d'évacuer la bile noire : Colin « *se jette aux pieds de Colette* » et « *jette avec dédain* » le ruban « *fort riche* » que lui avait offert la « *Dame*⁹⁵⁹ » qui le courtisait. Métaphore transparente du « nœud » qui les unit à présent, Colette offre un ruban « *plus simple* » à son amant avant d'entonner à deux l'air *À jamais* dans lequel ils s'engagent à vivre un « doux mariage⁹⁶⁰ ». Un changement de scène à la fin de l'air de réunion ramène le Devin qui les prononce « délivrés » de leur « cruel maléfice⁹⁶¹ » et qui reçoit les présents que les deux s'empressent de lui offrir.

Enfin, une dernière étape : l'imitation. Pour une éthique de l'art dans laquelle il « faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romains aux peuples

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 1105.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 1106.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 1107.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 1109. Italiques de Rousseau.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 1108.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 1109.

corrompus⁹⁶² », la mélancolie amoureuse guérie de Colin et de Colette – tout comme l’espèce de désespoir de Julie et de Saint-Preux, tant bien que mal accommodé par une sorte d’entente cordiale – doit pouvoir profiter au plus grand nombre à titre d’exemple. L’habitude consolidée par la résolution de la crise (dans ce cas-ci, la fidélité amoureuse) participe de la formation des mœurs. D’ailleurs, une particularité de la « pastorale nouvelle » qu’est le *Devin* est de présenter une mise en abyme de sa propre réception qui, elle-même, illustre la propagation idéalisée des bons usages. Le spectacle fournit cette clé aux spectateurs : il en dirige et en définit la lecture. L’invitation du Devin est explicite :

Venés, jeunes garçons; venés, aimables filles :
Rassemblés-vous, venés les imiter.
Venés, galans Bergers; venés, Beautés gentilles,
En chantant leur bonheur, apprendre à le goûter⁹⁶³.

Le chœur des villageois et villageoises accourt à cet appel à la communion et s’affaire d’abord à chanter « le pouvoir éclatant⁹⁶⁴ » du Devin. Il pourrait s’agir d’une célébration étrange pour celui que le spectacle présente comme raillant les apparences de son propre art. Rousseau représenterait-il l’allégresse d’un peuple tenu dans l’illusion ? Il reste certain qu’en dépit du ridicule du « bâton de Jacob⁹⁶⁵ » et des contorsions du Devin, la mélancolie des amants s’est dissipée sous l’effet de son « charme ». Avançons que la célébration des villageois est rendue cohérente par leur nécessaire participation, consciente ou non, à la cure. Le « charme » tient essentiellement à la capacité du Devin à faire circuler la parole : il entend les appels de ses *patients*, il *devine tout ce qu’ils lui ont appris*, leur offre une réponse qui doit provoquer l’exacerbation de leurs maux. Puis, exploitant ce que nos contemporains reconnaissent comme la fonction performative jakobsonienne du langage, il prononce leur guérison devant témoins, c’est-à-dire les villageois, ce qui les incite à donner corps

⁹⁶² Rousseau, « Préface », *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Pléiade, p. 5.

⁹⁶³ *Devin*, p. 1109.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1110.

⁹⁶⁵ Le bâton de Jacob est frappé d’un double ridicule : non seulement ce rudimentaire outil d’astronomie par triangulation tombe progressivement en désuétude au courant du XVIII^e siècle – imaginons un personnage scénique du XXI^e siècle avec un MiniTel –, mais un spectateur se représente mal à quoi servirait l’outil habituellement réservé aux navigateurs et arpenteurs dans le contexte d’une réconciliation d’amoureux éconduits.

au traitement moral en « chantant » eux-même le pouvoir éclatant du Devin. Si les habitants du village sont dupes de l'artifice de leur Devin, ils le sont sciemment, participant eux-même au manège.

D'ailleurs, l'insistance de Rousseau sur le verbe « chanter » et le substantif « chanson » dans ce passage est parfaitement cohérente avec la capacité qu'il leur attribue (suivant d'ailleurs les recherches de Burette) à l'article « Chanson » du *Dictionnaire de musique*.

Aussi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux chansons⁹⁶⁶.

Comme pour les lois chantées des Anciens que Rousseau rêve partagées en une communion unitaire, le chœur du *Devin* n'est pas uniquement un support à l'action, mais un processus de validation affective. Autrement dit, les villageois et villageoises « déploie[nt leurs] organes, donne[nt] un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifie[nt] par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre⁹⁶⁷. » Le vaudeville de la fin du *Devin*, ou plutôt sa présentation, condense cette transmission en un temps encore plus serré que celui des actes qui l'ont précédé. Le Devin annonce qu'il dira « une chanson nouvelle », en tire le texte « *de sa poche*⁹⁶⁸ » et commence à la chanter, seul, donnant le patron musical d'une mélodie que la chanson ne fera que répéter. Cette chanson, *L'Art à l'Amour est favorable*, flatte le succès récent des amoureux. Épris de son sujet, Colin et Colette, couple qu'il s'agissait justement d'*imiter*, donnent aussitôt leur assentiment esthétique : « je la trouve assés belle » dit l'un avant que l'autre annonce « *avec empressement* » que « nous chanterons aussi⁹⁶⁹ ». Chaque amoureux entame son couplet et le chœur finit par en répéter le dernier vers : « C'est un enfant, c'est un enfant ». Cet « enfant » est tant le caractère « enfantin » de l'Amour qui « ne sait guère

⁹⁶⁶ Rousseau, « Chanson », *Dictionnaire de musique*, (éd. Claude Dauphin), p. 79. Rousseau fait bien entendu allusion aux νόμοι.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ *Devin*, p. 1111.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

ce qu'il permet, ce qu'il défend », qu'un indice de l'éventuelle suite de l'idylle des protagonistes.

La chanson du Devin, tout comme le *Devin* dans son ensemble, sont, nous l'avons dit, des images d'Épinal. L'une des forces de ces illustrations simples et immédiatement compréhensibles est d'être aisément reproductibles⁹⁷⁰. L'accessibilité et la rapidité avec laquelle le *Devin* se propage, est joué, imité, adapté, parodié, tend à donner raison à l'un de ses critiques qui le comparait à « ce fameux cheval, moitié chêne, moitié sapin, [qui] renfermoit les incendiaires de Troye⁹⁷¹. » Le *Devin* connaît par ailleurs un nombre immense de variations : du *Bastien und Bastienne* de Mozart au *Cunning Man*⁹⁷² de Burney, du *Jeannot et Thérèse*⁹⁷³ à Saint-Domingue or encore au *Colas et Colinette*⁹⁷⁴ de Quesnel, vraisemblablement le premier opéra nord-américain joué à Montréal en 1790. Même Gluck, accusé de tenter de « prouver » aux Français « qu'ils n'avoient eu jusqu'à présent, aucun Auteur digne de leur admiration », le donne en unique exemple des opéras français « auxquels je donne les éloges qu'ils méritent⁹⁷⁵ ». Mieux : dans cette dédicace à Marie-Antoinette qui ouvre la partition de son *Orphée et Euridice* de 1774, il affirme qu'en France, le « *Devin du Village* est un modèle qu'aucun Auteur n'a encore imité⁹⁷⁶ », sous-entendant ce qui transparaît dans la structure même de son opéra : qu'il en est le modèle même.

Appel, réponse, crise, inflexion du comportement par imitation : ainsi décrite, la séquence ressemble à certains traitements de la mélancolie qui se développent dans les premières décennies de la psychiatrie française. Anne-Charles Lorry, par exemple, donne un chapitre intitulé « *De Musices ad sanandam Melancholiam effectibus*⁹⁷⁷ » où

⁹⁷⁰ David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, p. xiii, attribue le succès du *Devin* à l'effort appliqué de Rousseau pour composer un opéra « accessible ».

⁹⁷¹ Caveirac, *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, p. 9.

⁹⁷² Charles Burney, *The Cunning Man*, Kerry S. Grant (éd.), Madison, WI, A. R. Editions, 1998.

⁹⁷³ Il s'agit d'une parodie en créole créée par « Clément », un acteur connu du Cap, qui reste populaire jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Voir Bernard Camier, « L'opéra dans les colonies antillaises au XVIII^e siècle », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021, p. 887-888.

⁹⁷⁴ Joseph Quesnel, *Colas et Colinette, ou Le bailli dupé*, Québec, John Neilson, 1808.

⁹⁷⁵ Christoph Willibald Gluck, « Dédicace », *Orphée et Euridice*, Paris, Des-Lauriers, 1774.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ Anne-Charles Lorry, *De melancholia et morbis melancholicis*, Paris, P. G. Cavelier, 1765, t. II, p. 105-118.

l'idéal de santé est conçu comme une « homotonie » : « une harmonisation du tonus fibrillaire de l'organisme entier⁹⁷⁸ » au son d'une musique insistante. Lorry suit le précepte baconien, le « réglage savant qui ramène à l'harmonie les cordes de l'instrument délicat et fragile qu'est notre organisme⁹⁷⁹ », en supposant que les mélancoliques ne sont que des êtres dérégés. Ou encore : le même Marquet de Nancy dont Ménuret de Chambaud avait dédaigné la *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique* avait un gendre, Pierre-Joseph Buc'hoz (1731-1807) qui a donné en 1769 un très court *Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la Musique* en annexe à sa réédition de la *Méthode* de Marquet. Il préconise pour des nerfs languissants et abattus des mélancoliques « une Musique simple, variée, sonore, agréable⁹⁸⁰ » comme celle du *Devin*. Les « différentes espèces de mélancoliques », qu'ils soient « secs » ou « humides », appellent des traitements par des musiques adaptées à leur état : quand les premiers profiteraient d'une musique qui commence « dans les tons les plus bas » pour « s'élever ensuite insensiblement aux plus hauts » afin d'habituer leurs « fibres roides » aux « différens degrés de vibrations », les seconds demandent une musique « gaie, forte, vive & variée, parce qu'elle est plus propre à remuer les fibres & à les roidir⁹⁸¹. » Cependant, si l'action décrite de la musique doit agir sur les fibres du corps, la mélancolie n'est pas pour Buc'hoz une affection exclusivement physique : comme il s'agit d'un sentiment – la tristesse & la mélancolie ne sont qu'une seule chose⁹⁸² » –, « le principal siège de la mélancolie est dans le cerveau⁹⁸³ ». Non plus un dérèglement humoral, mais plutôt un désordre dans la tension fibrillaire, il s'agit d'y répondre à la manière d'une friction musculaire par la musique, puisque « l'organe de l'ouïe est une espèce de tact⁹⁸⁴ ». Ainsi faut-il à la mélancolie des remèdes concrets qui soient en mesure d'agir sur un mal immatériel qui résulte d'une mauvaise organisation de la matière : « il est inutile

⁹⁷⁸ Starobinski, *op. cit.*, p. 79. Traduction de Starobinski.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁸⁰ Pierre-Joseph Buc'hoz, « Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la Musique », dans *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique, par feu M. F. N. Marquet*, seconde édition, Paris, Didot, 1769, p. 199. Il s'agit d'un court essai assez délié : 45 pages in-12.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 198-199.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 202.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.

de recourir à la Pharmacie, aux médicaments qui souvent ne servent à rien »; plutôt, « il faut avoir recours à quelques choses [*sic*] de meilleur, de plus efficace; je veux dire à la Musique, ce présent du Ciel⁹⁸⁵ », afin de provoquer une crise salutaire et ramener les êtres « aliénés » à une vie sociale participative.

L'aliéniste Étienne Esquirol fera également l'expérience de la musique, dans un XIX^e siècle déjà bien entamé. Il témoigne d'une réelle verve dans son application de « nombreux essais » lors desquels il s'agissait de varier les mélodies en fonction du mal (« car les applications de l'influence morale au traitement des aliénés doivent être aussi variées qu'il y a de modes différens de sentir⁹⁸⁶ »), réunir les musiciens capables d'y répondre, jouer jusqu'à provoquer une réaction chez le malade, puis espérer que cette réaction, fût-elle heureuse, soit durable. Les essais d'Esquirol avec la musique ne sont pas, bien entendu, des calques du *Devin du village*. Il reste que les deux contextes fondent leurs espoirs de dissipation de la mélancolie sur la musique, art qui ne concerne ultimement que la dimension « mentale » de l'homme.

Jusqu'au XVIII^e siècle, « à peu près toute la pathologie mentale » entretenait un rapport causal avec la bile noire, ou atrabile, et « un diagnostic de mélancolie impliquait une certitude complète quant à l'origine du mal⁹⁸⁷ » : il s'agissait, comme pour d'autres affections, d'un dérèglement ou de la corruption de cette humeur aux propriétés terrifiantes. Ce n'est que progressivement, et de pair avec un intérêt renouvelé pour les thérapeutiques musicales, qu'un doute est formulé quant aux causes jusqu'alors uniquement somatiques de la mélancolie. La médecine proprement hippocratique s'attache à la « crase » (κρᾶσις), ou *mélange* humoral, et définit la santé comme « isonomie » (ἰσονομία), ou disposition harmonieuse et équitable de ce mélange. Toutefois, depuis les travaux sur les nerfs de Boerhaave ou de Haller, la mélancolie uniquement humorale cède peu à peu le pas à la mélancolie nerveuse, ce qui, à son tour, permet une réévaluation intéressée de témoignages de toutes époques rapprochant mélancolie et musique.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁸⁶ Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des Maladies mentales considérées sous les rapports Médical, Hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838, vol. II, p. 581-582.

⁹⁸⁷ Jean Starobinski, « Histoire du traitement de la mélancolie », dans *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 16.

De fait, l'ensemble d'états divers qui se nomment « mélancolie » connaissent une longue et complexe association avec la musique. Celse nous apprend déjà que chez Théophraste et Asclépiade, qui en préconisent et systématisent l'usage pour les affections morales, la musique sert à chasser la « *tristitia quam videtur atra bilis contrahere* », la tristesse que la bile noire paraît provoquer, et les « désordres de l'imagination⁹⁸⁸ ». Le fameux *Problème XXX*, longtemps attribué à Aristote, établit un lien tenace entre mélancolie et génie, lien auquel les sensibilités comme celle de Rousseau ne sont pas indifférentes. Or, en citant ce passage du *Problème*, Jackie Pigeaud note avec une justesse succincte qu'il « est bien difficile d'évacuer la littérature, le mythe⁹⁸⁹ » de tout ce à quoi il s'associe.

Pigeaud entendait souligner la persistance du point de vue pseudo-aristotélien au début du XIX^e siècle : malgré les efforts de la profession médicale qui cherche à poser un regard impartial sur ses objets, un certain prestige semble toujours entourer les patients atteints de dispositions dites mélancoliques. De plus, ce balancier a son retour : atteint d'un mal aux contours nébuleux et aux causes incertaines, un « patient » comme Roussau aura tendance à donner à ses souffrances – ou à celles de ses alter egos comme Colin – le caractère d'une affliction estimable. Ce qui n'est pas sans provoquer un effet de résonance : Rousseau, aussi lu et discuté qu'il l'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, finit par imposer une forme et un ton aux conditions morales qu'il s'applique à décrire. Le Citoyen, dont la somme des écrits autobiographiques sans précédent dans leur ambition de tout dévoiler, devient alors, presque par défaut, le « dieu tutélaire présidant de loin à la naissance de la psychiatrie française⁹⁹⁰ ». Ainsi la tradition médico-mythique qui nourrit les définitions d'usage de la mélancolie se retrouve souvent elle-même jouée, sur-déterminée non seulement par Rousseau, mais aussi par les hommes et les femmes qui en ont digéré la philosophie et dont les premiers psychiatres feront des cas cliniques.

⁹⁸⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard (tr.), Paris, Gallimard, 1989, p. 95-96.

⁹⁸⁹ Jackie Pigeaud, « Présentation », dans Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2018, p. 64.

⁹⁹⁰ Jan Goldstein, *Consoler et classifier : l'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 140.

Esquirol n’y échappait pas. Lorsque ce dernier tente de faire une place à la mélancolie au sein d’une nosologie mentale ordonnée, il propose le terme *lypémanie* pour en souligner la tristesse, principal symptôme affectif qui la distingue de la *monomanie*, « maladie de la sensibilité » qui se fait « exclusive et opiniâtre » et qui suppose un « délire fixe », une déroute occasionnée par un orgueil contrarié. Les « lypémanes » sont, dans la tradition du *Problème XXX*, des âmes supérieures que la « société importune⁹⁹¹ ». Ils sont « rêveurs, taciturnes, défiants, ombrageux »; ils sont « très propres à la culture des arts et des sciences; ils ont peu de mémoire, mais leurs idées sont fortes, leurs conceptions vastes; ils sont capables de profondes méditations⁹⁹² ». Esquirol énumère aussi des figures de grands lypémanes : à la suite d’une caractérisation qui paraît tirée des *Confessions* mêmes, nul ne sera étonné de voir « J.-J. Rousseau⁹⁹³ » apparaître dans sa liste.

Dans un passage commenté par Jean Starobinski, Esquirol décrit « la musique comme moyen de guérir les aliénés⁹⁹⁴ ». L’aliéniste se dit découragé par le grand nombre « d’applications partielles de la musique » qu’il a effectuées, c’est-à-dire de thérapies sur des sujets individuels. Il décide donc, pendant les étés de 1824 et de 1825, de rassembler « quatre-vingts femmes aliénées, choisies parmi les convalescentes, les maniaques, les monomaniaques tranquilles, et quelques lypémaniaques », afin de leur jouer « des airs sur tous les tons » dont « plusieurs grands morceaux de musique ». Esquirol, en « Devin » de la Salpêtrière, exerçait *sa science et son art* non plus sur des patients individuels, mais sur ce qu’il appelle une « masse », essayant de transmettre l’allégresse des musiciens à cet ensemble pluriel. Après de nombreuses tentatives réalisées à grand coût – des musiciens « très distingués de la capitale, M. Henry, professeur au Conservatoire, M. Brod, etc., secondés par des élèves du Conservatoire de musique, se réunirent plusieurs dimanches de suite » – et avec beaucoup de conviction – « l’amour de la science et de l’humanité nous animait tous d’une même ardeur, surtout les artistes qui voulurent bien se prêter à ces expériences » – force est d’admettre, pour Esquirol, que les spectacles n’occasionnent « point de guérison, pas

⁹⁹¹ Esquirol, « De la lypémanie ou mélancolie » [1820], *Des maladies mentales*, vol. 1, p. 429.

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 430.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 584.

même d'amélioration dans leur état mental⁹⁹⁵ ». L'ardeur initiale, attisée par les récits du « pouvoir de la musique » tant dans les « anciens » que chez « des médecins dignes de foi », est battue en brèche par la mise en œuvre. En 1824 et 1825, la fête semble terminée pour Esquirol, et il ne semble pas probable qu'à l'extérieur de fictions, un village entier se réjouit d'un couple guéri de leur mélancolie amoureuse. Tout au plus, « si la musique ne guérit pas, elle distrait, et par conséquent elle soulage⁹⁹⁶ ».

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 584-585.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 585.

2. 3. 2 – Ranz des vaches et mal du pays : invention d’une nostalgie collective

Au tout début de l’année 1763, le maréchal-duc de Montmorency-Luxembourg écrit à Rousseau, qui a quitté Montlouis pour échapper à la réception tumultueuse de l’*Émile*; il lui demande de lui décrire le pays où il s’est retiré. Dans sa réponse, le Citoyen, réfugié à Môtiers⁹⁹⁷, s’étonne que les Suisses, habitants de ce pays « si rude » soient aussi « peu enclins à [en] sortir », au point où plusieurs en sont épris si tendrement que « le regret de l’avoir quitté les y ramène presque tous » ou les fait périr par une « maladie quelquefois mortelle, qu’ils appellent [...] le *hemvé*⁹⁹⁸ ». Comme La Mothe le Vayer⁹⁹⁹, Dubos¹⁰⁰⁰, Jaucourt¹⁰⁰¹ et d’autres l’ont été (pour ne citer que des cas français), Rousseau est fasciné par le *Heimweh*, c’est-à-dire la « nostalgie¹⁰⁰² », le « mal du pays » ou, suivant la traduction plus littérale qui circule alors dans le monde médical anglais, le « *homesickness* ». À la suite des premiers écrits médicaux qui en théorisent l’existence, la maladie est attribuée principalement aux peuples helvétiques¹⁰⁰³. Toutefois, si La Mothe le Vayer la présente surtout comme un sentiment de douceur que vivent ceux qui *comme Ulysse* retournent au pays natal (du grec *nostos/nostimon*), et si Dubos et Jaucourt se l’expliquent par une réaction pneumatique occasionnée chez les Suisses par l’éloignement de l’air des montagnes (suivant la thèse de Jakob Scheuzer), Rousseau lie spécialement le *Heimweh* à la musique idéalisée d’un peuple vivant de peu et en grande proximité avec la nature. Le mal du pays serait ainsi provoqué par

⁹⁹⁷ Outre les travaux de François Jost, un article très utile de Jochen Schlobach, « Un reportage sur Rousseau en 1763 », *Dix-huitième siècle*, n. 16, 1984, p. 211-242, situe les sociabilités et l’état d’esprit de Rousseau au tout début de son exil suisse.

⁹⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre au maréchal de Luxembourg, 20 janvier 1763 », Ralph A. Leigh (éd.), *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1972, p. 52-53.

⁹⁹⁹ François de La Mothe le Vayer, « De l’éloignement de son pays », dans *Œuvres*, 3^e éd., Paris, Courbé, 1662, t. 2, p. 725. Il écrit « *Heimuei* ».

¹⁰⁰⁰ Jean-Baptiste Dubos, « Du pouvoir de l’air sur le corps humain », *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (d’après l’édition 1755 chez Pissot), Paris, Beaux-Arts, 2015, p. 389-390.

¹⁰⁰¹ Louis de Jaucourt, art. « HEMVÉ », *Encyclopédie*, 1765, v. VIII, p. 129b.

¹⁰⁰² Sans doute la plus éclairante récente étude sur le sujet est celle de Thomas Dodman, *What Nostalgia Was. War, Empire, and the Time of a Deadly Emotion*, Chicago, University of Chicago Press, 2018, notamment le chapitre 2, « The Reasons of a Passion », qui aborde les ranz des vaches, p. 48-52. Une traduction française est prévue pour 2022 chez Seuil.

¹⁰⁰³ Voir Charles B. Rice-Davis, « ‘La Maladie des Suisses’ : les origines de la nostalgie », *Dix-huitième siècle*, n. 47, « Raconter la maladie », 2015, p. 52.

un air célèbre appelé le ranz des vaches, que les bergers sonnent sur leurs cornets, et dont ils font retentir tous les coteaux du pays. Cet air, qui est peu de chose en lui-même, mais qui rappelle aux Suisses mille idées relatives au pays natal, leur fait verser des torrents de larmes quand ils l'entendent en terre étrangère. Il en a même fait mourir de douleur un si grand nombre, qu'il a été défendu, par ordonnance du roi, de jouer le ranz des vaches dans les troupes suisses¹⁰⁰⁴.

Il s'agirait d'un mal qui ne pourrait pas se répandre au sein d'un peuple aux mœurs plus raffinées et aux techniques plus perfectionnées :

Je ne puis m'empêcher de remarquer seulement, écrit-il, que la France est assurément le meilleur pays du monde où toutes les commodités et tous les agréments de la vie concourent au bien être des habitants. Cependant il n'y a jamais eu, que je sache, de Hemvé ni de Ranz des vaches qui fit pleurer et mourir de regret un Français en pays étranger, et cette maladie diminue beaucoup chez les Suisses depuis qu'on vit plus agréablement dans leur pays¹⁰⁰⁵.

Ainsi, la maladie sépare, d'une part, « le monde civilisé » et de l'autre, « les populations traditionnelles demeurées rustiques et fragiles », tout en donnant le beau rôle à ces dernières : leur attachement fidèle à leurs « anciennes coutumes » les prédisposerait, contrairement aux humains plus modernes, à une « passion secrète et mystérieuse pour leur pays¹⁰⁰⁶. » Le ranz des vaches, reçu presque comme un chant antique qui aurait traversé les âges, est aussi un des « exemples canoniques » des « pouvoirs de la musique tels qu'ils sont examinés au XVIII^e siècle¹⁰⁰⁷ ».

Rousseau ajoutera à l'article « Musique » de son *Dictionnaire* l'essentiel de ce qu'il écrit au maréchal. Comme nous l'avons déjà noté, la plupart des ajouts à l'article « Musique » de l'*Encyclopédie* pour sa réédition dans le *Dictionnaire* renforcent l'idée que la musique est reçue de manière proprement idiosyncrasique. Ses fameux « signes mémoratifs » n'auraient de sens que pour ceux et celles qui en auraient connus les signifiés originaux, rendant difficile toute interprétation générale. Rousseau insiste même sur la nature de l'indifférence des uns aux mélodies qui affectent fortement les autres : ils n'ont simplement pas les mêmes souvenirs à rattacher à l'air entendu. Comme pour les « idiotismes de métier » de la *Satire première* de Diderot qui posent que les expériences professionnelles de chacun façonnent leur regard sur le monde, Rousseau postule une sorte d'idiotisme de la sensibilité musicale : seuls ceux qui, par

¹⁰⁰⁴ Rousseau, « Lettre au maréchal de Luxembourg, *op. cit.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ Rice-Davis, « 'La Maladie des Suisses' », p. 52.

¹⁰⁰⁷ Traversier, *L'harmonica de verre de miss Davies*, p. 249.

habitude, ont connu un air rattaché à un contexte particulier peuvent être touchés par les signes mémoratifs qui le ravivent¹⁰⁰⁸.

Or, la présentation qu'il fait du ranz des vaches contourne cette logique exclusive qui pourrait tendre vers un strict individualisme de l'expérience sensible. Retentissant dans « tous les coteaux du pays », l'air serait capable d'affecter vigoureusement un « grand nombre » d'habitants simultanément et durablement. Peut-être est-il vrai que l'expérience du sujet ne peut appartenir qu'à lui : il faut donc multiplier les auditions communes afin de rendre le partage possible. La diffusion du ranz par les « cornemuses » ou les « cornets » des bergers – on imagine que Rousseau se réfère aux *alphorns*, aux *büchele* ou à d'autres instruments à vent alpestres semblables – suppose l'absence d'obstacles et de divisions qui restreignent habituellement la propagation du son dans d'autres contextes. Les murs d'un salon ou d'une salle d'opéra parisien, ou même les sons environnants de foules en espaces ouverts et plats comme les places publiques d'Italie ou la voie large du Pont-Neuf, troublent et limitent l'audition. Au contraire, le relief alpin fantasmé fait d'une multitude de vallées, de « coteaux », et d'une population clairsemée – rappelons que Rousseau est alors dans le Val-de-Travers – favorise le *retentissement* du ranz des vaches au sein d'amphithéâtres naturels qui renvoient à une grande quantité d'auditeurs, indistinctement, les échos d'un air unique et fédérateur.

L'intérêt de Rousseau pour le « Ranz-des-vaches » semble d'ailleurs des plus vifs, compte tenu de l'ajout au *Dictionnaire* d'un court article éponyme, essentiellement un renvoi à l'article MUSIQUE, « où il est fait mention des étranges effets de cet Air¹⁰⁰⁹ ». Sur une planche lithographique, il fait également figurer la notation de cet « Air Suisse appelé le Rans des Vaches » sous un « Air Chinois », une « Chanson des Sauvages du Canada » et une « Danse Canadienne¹⁰¹⁰ ».

J'ai ajouté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir

¹⁰⁰⁸ Rudy Le Menthéour, « Les mystères de la nostalgie helvétique », dans *La Manufacture de maladies. La dissidence hygiénique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Europe des Lumières », n° 14, 2011, p. 226-231.

¹⁰⁰⁹ Jean-Jacques Rousseau, art. « RANZ-DES-VACHES », *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 405.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, « Planche N ».

leur pays. On cherchoit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lien sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif¹⁰¹¹.

Le même fragment anecdotique que dans la lettre au maréchal sur l'interdiction formelle de jouer l'air dans les troupes de mercenaires suisses¹⁰¹², ainsi que l'air lui-même se retrouvent ainsi consacrés, justifiés et même retranscrits.

L'air mène également Rousseau à formuler la notion essentielle de *signe mémoratif*, notion qui conduit directement à la « mémoire affective¹⁰¹³ ». Le signe mémoratif n'appelle pas une mémoire mécanique et volontaire, décrite par les sensualistes comme l'une des fonctions de base de l'entendement humain : il est déclencheur de tout ce qui a pu être ressenti lorsque le sujet en a initialement pris conscience. Signe mémoratif visuel, la pervenche trouvée en se baladant avec Du Peyrou – ou le *nom* de la pervenche, crié de joie – jette Rousseau en un « transport¹⁰¹⁴ » puisqu'il engage le souvenir de Maman, trente ans plus tôt. Le signe mémoratif n'est pas rattaché à la sensation présente, répétée et semblable à la sensation ancienne en tant que médiatrice du passé, mais à la force de l'émotion qui accompagnait celle-ci, qui l'avait comme préfigurée. Cette émotion-là, toujours présente en l'âme, surgit au moment où le même objet rencontré derechef impose à l'être son identité profonde et l'incline à se rassembler en un sentiment unique, fondamental. Il est aussi invariablement lié à la pensée rationnelle en ce qu'elle rend sensible l'écart entre le passé et le présent. Son pouvoir sur les mercenaires suisses est, pense-t-on, atterrant : après une première réminiscence joyeuse, le ranz les placerait devant l'abîme qui sépare leur condition de militaires exilés de leur enfance riieuse. La musique provoque

¹⁰¹¹ *Ibid.*, art. « Musique », p. 317.

¹⁰¹² L'interdiction de jouer l'air dans les troupes de mercenaires suisses serait liée à un édit de 1621 de Charles de Luynes, un favori de Louis XIII : des critiques récents rapportent ce fait, mais la source en reste incertaine. Voir Joël Bernat, « Cheminant, d'appartenances à identité. Appartenances, environnement, identités & migrations », dans Bernard Poloni (dir.), *Migrations et identités*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2009, p. 22 et Catriona Seth, « Nostalgie et 'signe mémoratif'. Autour du *Ranz des vaches* », dans Patrizia Gasparini, Estelle Zunino (éd.), *Nostalgie, conceptualisation d'une émotion*, Éditions universitaires de Lorraine, 2021, p. 95.

¹⁰¹³ Jean Starobinski, « La nostalgie, théories médicales et expression littéraire », *Studies on Voltaire*, n. 27, 1963, p. 1505-1518.

¹⁰¹⁴ *Confessions*, VI, OC I, p. 226.

alors pour ces soldats l'impérieuse nécessité de choisir entre une désertion salvatrice ou un ralliement mortel.

La brève mais forte insistance de Rousseau sur son *ranz* ne tardera pas à être récupérée, discutée, adaptée, de sorte que, quelques années plus tard, Ramond de Carbonnières pourra écrire que « tout le monde connaît cet air fameux depuis que J.-J. Rousseau en a parlé¹⁰¹⁵. » Selon Guy Métraux, « c'est à Jean-Jacques Rousseau que nous devons la vogue du *ranz* des vaches » parmi les « âmes sensibles » du XVIII^e siècle, tout comme dans un public plus général au XIX^e. Ce serait « à partir de ce texte », celui du *Dictionnaire*, « qu'il faut dater la diffusion quasi universelle de la légende des 'pouvoirs' du *ranz* des vaches sur les soldats suisses » – légende que, toujours d'après Métraux, « aucun document historique¹⁰¹⁶ » n'appuie.

Force est de constater qu'à l'échelle européenne, peu de gens connaissaient les *ranz* des vaches *avant* que Rousseau n'en parle. Une tradition des *ranz* des vaches est certes attestée depuis le XVI^e siècle, mais elle reste principalement d'intérêt helvétique, n'étant étudiée que par des gens de lettres comme Johann Jakob Bodmer, par les médecins bâlois Hofer et Zwinger qui la liaient à la nostalgie¹⁰¹⁷, ou encore par Maria Josepha Barbara Broger, couventine compilatrice d'airs suisses¹⁰¹⁸. Rousseau, en récupérant ce folklore, infléchira tant l'ampleur de sa réception qu'il participera, ironiquement, à sa dénaturation. L'air est si fortement stylisé par Rousseau que ceux et celles qui le découvriront par sa présentation s'engageront non pas dans l'apprentissage d'une tradition, mais dans une invention neuve qui conforte les croyances de leur auteur en les pouvoirs moraux de la musique. C'est du moins le constat que dresse un homme de lettres français qui consacre un fascinant opuscule aux *ranz* des vaches au début du XIX^e siècle.

¹⁰¹⁵ Louis Ramond de Carbonnières, « Observations du traducteur », dans *Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse. Traduites de l'Anglois, et augmentées des observations faites dans le même pays par M. Ramond*, Paris, 1781, t. II, p. 54.

¹⁰¹⁶ Guy S. Métraux et Anne-Marie Philipona, *Le ranz des vaches. Du chant des bergers à l'hymne patriotique*, Fribourg, Ides et Calendes, 2019, p. 6.

¹⁰¹⁷ Au sujet des « vicissitudes éditoriales » entourant la diffusion de la thèse de Hofer dirigée par Zwinger, Voir Dodman, *What Nostalgia Was*, p. 43-45.

¹⁰¹⁸ Max Peter Baumann, art. « Ranz des vaches », Elena Vuille-Mondada (tr.), dans *Dictionnaire historique de la Suisse*. En ligne : <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011889/2011-11-30/>>, consulté le 15/08/2021.

Contrairement à l'air unique que transcrit Rousseau, les *Recherches sur les Ranz des vaches* (1813) de George Tarenne¹⁰¹⁹ insistent sur la grande quantité (« plus de cinquante ») de *ranz* suisses, « tous avec un caractère rustique plus ou moins remarquable, à raison des mœurs, du génie et du degré de civilisation des montagnards qui les chantent¹⁰²⁰. » Sans préciser ce qu'il entend par ces termes pourtant fort équivoques au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, il note que la musique des *ranz* « n'est pourtant qu'une musique de *Sauvages*; c'est un chant *original* ou *barbare*¹⁰²¹. » C'est lors d'un voyage personnel en Suisse en 1810 que Tarenne découvre un premier *ranz des vaches*, écrit-il, chanté « par une jeune bergère qui conduisait au pâturage un troupeau nombreux ». Les « accens » de cette chanteuse inconnue « affectèrent » son « esprit d'une manière si agréable » qu'il lui était « impossible d'exprimer le ravissement ni la situation extatique¹⁰²² » dans lesquels il se trouvait – même s'ils n'étaient pas provoqués par le souvenir d'une enfance helvétique. Cherchant des copies fiables de ce qu'il venait d'entendre, il s'est empressé de consulter les villageois du canton qui, rapidement, lui ont remis trois *ranz* différents. À sa surprise, ces partitions n'avaient « rien de commun avec le *Ranz des vaches* que J.-J. Rousseau a inséré dans son *Dictionnaire de musique*¹⁰²³ », où l'on imagine que Tarenne, Parisien, l'a initialement connu. L'air de Rousseau serait donc « un air retouché ou perfectionné par cet auteur; il ne ressemble à aucun *Ranz* des Alpes de l'intérieur de la Suisse, quoiqu'on y reconnaisse de petites analogies avec quelques-uns d'entre eux¹⁰²⁴. » Or, c'est précisément la version de Rousseau qui est imitée par les œuvres de plusieurs compositeurs de la fin du XVIII^e siècle : « Grétry, par exemple, l'a inséré dans son *Ouverture de Guillaume Tell* », « Adam l'a mis aussi dans la *Méthode de piano du Conservatoire* » et « Laborde, encore d'après Rousseau [...] a mis ce *Ranz des vaches* en quatre parties, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, tome II, livre

¹⁰¹⁹ Tarenne livre des petits ouvrages sur des sujets en tous genres : théologie naturelle, opinions sur l'Être Suprême, littérature de voyage, anthropographie, cochliopérie, etc. À en croire un « J.B.R. » du *Moniteur universel*, vol. 51, 1813, p. 847 qui consacre à son travail sur les *ranz des vaches* une longue recension, l'ensemble de son œuvre est « justement estimé ».

¹⁰²⁰ George Tarenne, *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse; avec Musique*, Paris, F. Louis, 1813, p. 8-9.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 10. Nos italiques.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 12.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 13.

IV, chapitre 12, à la page 106 d'un *Choix de chansons* qui termine ce volume¹⁰²⁵. » À partir du XIX^e siècle, les adaptations sont légion : Beethoven place la sienne dans la finale de sa *Pastorale*, Berlioz dans la « Scène aux champs » de sa *Symphonie fantastique*; Schumann dans son *Manfred*, Mendelssohn, Rossini, Wagner, ou encore Liszt emboîtent le pas. Ce dernier propose une version en mode mineur de la mélodie habituellement en majeur dans une des pièces suisses de ses *Années de pèlerinage*, S. 160, mais aussi dans son célèbre *Nuages gris*, qu'une grande partie de nos contemporains reconnaîtront grâce à sa reprise dans le film *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick¹⁰²⁶.

Quelques mois après l'ouvrage de Tarenne, le pasteur suisse Philippe-Sirice Bridel, qui cite longuement et élogieusement les *Recherches sur les ranz des vaches*, donne une partition de ranz des vaches « revue et corrigée » et y mentionne Rousseau pour dire aussi que celui-ci « donna dans son *Dictionnaire de musique* un *Ranz des vaches* retouché ou plutôt arrangé à sa manière¹⁰²⁷. » Bridel se fait même plus rousseauiste que le Citoyen lui-même, ajoutant, pour dénigrer les usages urbains auxquels la retranscription du *Dictionnaire* avait livré les chants de bergers, que ce n'est pas « sur un théâtre d'opéra, ou dans un salon de concert, qu'il faut entendre le *Ranz des vaches*; il doit être entendu dans les lieux mêmes pour lesquels il fut fait¹⁰²⁸ ». Ainsi, le « *Ranz des vaches* n'est ni celui que notre ami Jean Jaques [*sic*] nous a fait connaître ni celui dont Mr. Laborde [*sic*] parle dans son livre », mais un assemblage mouvant dont la musique, à peu près stable, sert de support à des paroles qui, quant à

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰²⁶ La première édition de la partition des *Années* comprend une magnifique gravure d'un voyageur à l'air mélancolique. Certaines pièces ont des exergues de l'*Obermann* de Sénancour et même une référence à Rousseau. Voir Franz Liszt, « VIII. Le Mal du pays (Heimweh) », *Années de pèlerinage*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1855, p. 52. Les *Morceaux suisses*, S. 156, reprennent également un ranz des vaches noté par Ferdinand Huber en thème et variations, tout comme l'*Album d'un voyageur*. Jean-Louis Adam, premier virtuose français du piano, c'est-à-dire de l'instrument moderne à proprement parler, compose un court mais magnifique *Ranz des vaches* pour piano solo qu'il inclut dans sa *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Chez Louis, AN-XIII/1804, p. 221-222. Entendre l'enregistrement sur piano français Erard de 1806 par Luca Montebugnoli sur le podcast *Metaclassique* n. 175 produit par David Christoffel, en ligne, <<https://metaclassique.com/metaclassique-175-iriser/>>, consulté le 5 septembre 2022.

¹⁰²⁷ Philippe-Sirice Bridel, *Le Conservateur Suisse, ou Recueil complet des Étrennes helvétiques*, t. I, Lausanne, Louis Knab, 1813, p. 431. Les *Étrennes* paraissent à peu près annuellement depuis 1782, indique une note de l'éditeur.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 432.

elles, « varient d'un chalet à l'autre¹⁰²⁹ ». La trame narrative générale, toutefois, est fixe, du moins selon Bridel : ce « drame pastoral » est d'après lui « toujours le même ». Il s'agit, à peu de variations près, de « vachers » qui, grim pant les flancs des collines, « conduisent un grand troupeau sur la haute montagne », opération appelée *poja* en arpitan. Sur la route, « ils sont arrêtés tout court » par « des fondrières ou par des torrens ». Cet obstacle à leur ascension force « le berger en chef » à députer un de ses aides « au curé de la paroisse, avec lequel il entre en conversation pour lui demander le secours de ses prières », qu'il obtient « sous condition », comme Colette a reçu le *charme* du Devin. Une fois le dialogue fini, « le député retourne à celui qui l'a envoyé » et « les vaches traversent le mauvais pas sans difficulté ni accident ». La « bénédiction du curé » aurait même été si efficace que, « arrivés au chalet, la chaudière se trouve pleine avant que d'avoir trait la moitié du troupeau¹⁰³⁰. » D'autres versions comprennent un modèle tripartite : (1) d'abord « l'appel » dans lequel la « voix du berger » signifie par la répétition d'une « onomatopée qui désigne la vache » (*lobe, lyobe, liaube*, etc.) qu'il est « l'heure de la traite », (2) ensuite « l'inventaire du troupeau » lors duquel chaque vache est nommée, parfois avec des surnoms comiques, et (3) enfin, le « récit », où le chanteur narre des « commentaires » et des détails personnels sur les « difficultés de la vie pastorale¹⁰³¹ », souvent sur le manque de nourriture, d'argent ou de plaisir dans son mariage.

Si l'air unique de Rousseau ne tient donc pas compte des multiples variations – de la vallée de Hassli à l'Emmenthal, du Sibbenthal au Gouggisberg ou à l'Appenzell –, il présente toutefois une certaine ressemblance avec la mélodie plus simple que retranscrit le médecin bâlois Theodor Zwinger en 1710. Zwinger, duquel Tarenne et Bridel se réclament, s'était intéressé à la « cantilène rustique, aux sons de laquelle les paysans suisses font paître leurs troupeaux dans les Alpes¹⁰³² », surtout dans la mesure

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 429.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 430

¹⁰³¹ Guy Métraux, « Le ranz des vaches », *Le Courrier. UNESCO*, février 1987 « Les pays alpins », p. 32-33. Le canton de Fribourg aurait par ailleurs soumis plus d'une fois un dossier d'inscription de son ranz des vaches au patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO.

¹⁰³² Theodor Zwinger, « De Pothopatridalgia vom Heimwehe », dans *Fasiculus dissertationem medicarum selectiorum*, Bâle, 1710, traduction du latin proposée dans : Catriona Seth, « Nostalgie et 'signe mémoratif'. Autour du *Ranz des vaches* », dans Patrizia Gasparini, Estelle Zunino (éd.), *Nostalgie, conceptualisation d'une émotion*, Éditions universitaires de Lorraine, 2021, p. 95.

où elle provoque un malaise théorisé dans la thèse de Johannes Hofer, un autre médecin bâlois, en 1688 : la « *nostalgia* ». En 1710, Zwinger édite et augmente la thèse de Hofer, y ajoutant notamment sa propre transcription d'un *ranz des vaches*¹⁰³³. Comme pour la version de Rousseau, le premier thème de sa mélodie exploite fortement les résonances du corps sonore : il débute sur la tonique, monte à la tierce majeure, à la quarte juste et à la quinte; appuie sur la sous-dominante – ou sensible d'emprunt – pour mieux la résoudre sur la dominante, puis redescend suivant le même chemin qu'à la montée, finissant à la quinte inférieure. Ainsi, le « ranz est formé de fragments mélodiques développés sur un seul accord de façon à ce que l'écho de la montagne n'enlève rien à l'effet harmonieux du morceau¹⁰³⁴. » Rousseau transpose ce premier thème de la version de Zwinger, répète l'insistance sur la sous-dominante et ajoute des notes de passage, ornements superflus qui encadrent cette sous-dominante. Le *Dictionnaire* transcrit par ailleurs l'air, clairement en *ré* majeur, avec une armature de *la* majeur, peut-être une erreur de copiste qui, voyant les nombreux arrêts sur la dominante (le *la*) en aurait conclu qu'il s'agissait d'une tonique. Quoi qu'il en soit, le ranz des vaches, expression qui traduit *Kuhreihen* ou à peu près « alignement des vaches », n'est pas un chant unique, mais plutôt un genre à part entière que Rousseau a, du moins pour un public étranger à la Suisse, réduit à une seule mélodie et décrit comme une sorte d'incantation mythique. Sans en prêter l'intention à son auteur, il semble aussi que sa recomposition serve un dessein plus large : celui de théoriser la possibilité d'une musique patriotique qui sache réveiller une passion nostalgique

¹⁰³³ Zwinger, « De Pothopatridalgia », p. 102-105. L'éditeur alterne caractères italiques et gothiques allemands en rendant ce sous-titre : « *Cantilena Helvetica* der Rùhe-Reuen dicta. » Un article de Carolyn Kiser Anspach, « Medical dissertation on nostalgia by Johannes Hofer, 1688 », *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, vol. II, n. 6, août 1934, p. 376-391, donne une traduction anglaise du latin de Hofer et précise, p. 376, que le texte est à peu près identique à la première version, à quelques différences près : (1) le terme « nostalgie » est remplacé par « pothopatridalgie », (2) une étude de cas récente est introduite entre les chapitres 4 et 5, (3) ça et là, Zwinger retouche le style de la prose, et surtout (4), le douzième chapitre inclut une « douce mélodie de Suisse qui semble provoquer la nostalgie pour quiconque l'entend », un « air pathologique » appelé ranz des vaches. (« [*H*]is twelfth chapter mentions a sweet melody of Switzerland which tends to produce homesickness in everyone who hears it. He actually gives the notes of this 'pathologic air,' which is called 'Kùhe-Reyen'. »)

¹⁰³⁴ F.-Camille Dreyus et Marcellin Berthelot (dirs.), art. « Ranz-des-vaches », *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, vol. 28, Paris, Henri Lamriault, 1886, p. 137.

« secrète et mystérieuse » pour un pays, ambition qui préfigure le développement de l'hymne national.

Lorsque Rousseau séjourne à Môtiers, quelques proches, dont l'Écossais George Keith, lui rendent visite. Keith, dit « Mylord Maréchal », est alors gouverneur de Neuchâtel, où il a été nommé en 1754 par Frédéric II après avoir été son ministre à Paris¹⁰³⁵. C'est d'ailleurs « lui qui conféra la nouvelle nationalité¹⁰³⁶ » suisse à Rousseau. Charles Burney parlera quelques années plus tard à Keith lorsqu'il le rencontre à Potsdam dans le cadre de sa grande tournée musicographique européenne. Keith, ne voulant pas que son invité le croie « *insensible to the power of sound* », propose de lui montrer sa collection personnelle de « *national tunes*¹⁰³⁷ ». Après avoir exigé que Burney chante la collection a capella, les deux hommes se seraient mis à converser de musique française et italienne. Keith raconta une histoire « *that very much resembled one related by Rousseau* » : il s'agit d'une jeune Grecque qui, entendant de la musique « européenne » pour la première fois, se prit à détester la française et adorer l'italienne. Un Tahitien ramené en France par Bougainville aurait réagi encore plus fortement qu'elle à la musique française. Burney évoque alors une autre des *national tunes* de son hôte :

His lordship [George Keith] next confirmed to me the account of the *Maladie du Pais*, or homesickness being brought on by the tune, called the *Rens de Vache*, if heard by any of the Swiss troops in foreign service. Five soldiers at Valladolid [*sic*], in Spain, who had heard one of their countrymen play this tune, on the top of the steeple, were all seized with this distemper, and obliged to be sent home. An effect which can only be accounted for by reminiscence of former liberty and happiness, in their native country¹⁰³⁸.

Dans le récit de Burney, Keith fait du malaise des soldats suisses l'expression d'une puissante réaction au *manque de liberté et de bonheur* auquel ils seraient sujets. Il lie

¹⁰³⁵ Eric-André Klauser, art. « Keith, George », *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne : <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/015698/2007-08-13/>>, consulté le 12 février 2022.

¹⁰³⁶ Schlobach, « Un reportage sur Rousseau en 1763 », p. 240.

¹⁰³⁷ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, vol. II, 2nde édition corrigée, Londres, Becket/Robson/Robinson, 1775, p. 122.

¹⁰³⁸ Burney, *The Present State of Music*, vol. II, p. 126-127. « Son Excellence me confirma ensuite le fait que le mal du pays s'empare inmanquablement des Suisses servant à l'étranger aussitôt qu'ils entendent l'air appelé ranz des vaches. Cinq soldats de la garnison de Valladolid en Espagne, qui avaient entendu l'un de leurs compatriotes jouer cette mélodie du haut d'un clocher, furent tous victimes de cette maladie et durent être renvoyés chez eux; je ne vois guère comment expliquer cet effet, si ce n'est par la réminiscence, dans l'âme des Suisses, de la liberté et du bonheur dont ils jouissaient autrefois dans leur pays natal. »

également le ranz des vaches à une comparaison nationale explicite entre la Suisse et l'Espagne. Milord Maréchal, qui avait lui-même été maréchal de camp en Espagne avant de gagner la Prusse en 1747, opposait en peu de mots une Espagne catholique et inquisitoriale en plein déclin à une Suisse protestante qui, du moins pour la Principauté de Neuchâtel sous la tutelle de la Prusse, n'aurait que des habitants « libres et heureux ». Lorsque Rousseau le fréquentait à Motiers à la fin de la guerre de Sept Ans, se rendant régulièrement « en pèlerin » au château de Colombier chez le « respectable vieillard », écrivant même qu'il en revenait « le cœur toujours plein de lui¹⁰³⁹ », il aurait été étonnant que la musique locale ait été discutée sans partialité par les deux hommes. La lettre enthousiaste de janvier 1763 du philosophe à son ancien protecteur, le maréchal-duc de Luxembourg-Montmorency, comporte les mêmes détails que le récit de Keith à Burney : tout porte à croire que Rousseau s'initie aux *ranz des vaches* sinon par l'entremise de Keith, du moins en sa présence.

Le sens même du mot « pays » est lui-même indéterminé en ce temps où la première des guerres dites « mondiales » fait rage depuis plusieurs années. La guerre de Sept Ans, ayant dispersé des soldats et mercenaires aux quatre coins de l'Europe, trouble la traduction directe de « *home-sickness* » par « *mal du pays* ». Si Burney prend le temps d'ajouter l'expression française à son récit, c'est sans doute parce qu'elle n'est plus parfaitement équivalente à sa traduction anglaise. Suivant le *Dictionnaire de l'Académie française*, un « pays » désigne alors l'idée d'une « contrée » entourant le « lieu de naissance », ce que rend l'anglais « *home* », mais aussi « tout l'État¹⁰⁴⁰ » dans lequel cette contrée se trouve. L'attribution de Rousseau d'un seul ranz des vaches non pas aux seuls souvenirs d'un individu ou d'une région, mais à l'ensemble des Suisses dépend de cette nouvelle double acception du mot « pays ».

Catriona Seth a justement proposé que l'audition d'un ranz des vaches pour un Suisse est à rattacher à l'expérience plus universelle d'un « rappel de la mortalité que porte chaque homme en lui et auquel les romantiques donneront le nom de mal du siècle » : la musique ravive la distance du sujet à l'enfance, à son *home*, et fait

¹⁰³⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à la comtesse de Boufflers », 30 octobre 1762.

¹⁰⁴⁰ « Pays », *Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, Brunet, Paris, 1762. L'Académie reconnaît également dans cet article une nouvelle acception : « Mais dans le style familier, en parlant d'Un homme qui étant hors de son pays, meurt d'envie d'y retourner, on dit, qu'*Il a la maladie du pays*. »

douloureusement « surgir le souvenir » par « la plaie mal cicatrisée¹⁰⁴¹ » qu'est la nostalgie. Si le Suisse qui entend le ranz en ayant accès à son pays natal connaît un regain de douce fierté, de force patriotique, gare à celui qui l'entendrait dans un contexte d'exil : la puissance de l'émotion suscitée saurait transformer la mélodie exaltante en une mélodie meurtrière. De plus, le « passage par le ranz des vaches tel que Rousseau l'évoque » est inextricable de la formation d'une nouvelle « conception de la mémoire sensorielle » et « l'émergence du mouvement romantique en France¹⁰⁴². » De fait, comme l'observe Thomas Dodman, « l'analyse que Rousseau fait du ranz des vaches signale une rupture [...] dans la trajectoire de la nostalgie » qui la « place directement au sein du 'culte de la sensibilité'¹⁰⁴³ ». Or, cette expérience fondamentalement individuelle, lorsqu'elle se retrouve diffusée et universalisée, sera appelée à se lier au processus de formation d'une identité nationale. Le « caractère particulier d'une Musique Nationale¹⁰⁴⁴ », uniquement tiré de la mélodie, elle-même issue de la langue et de sa prosodie, devient celui de la subjectivité qui en fait l'expérience et le retranscrit, réduisant au silence les variations qui, elles, n'ont pas été présentées.

Le va et vient constant entre le souvenir personnel et l'imaginaire collectif d'un ranz fédérateur transporte l'expérience de ce dernier de la sphère individuelle à celle de la nation entière. C'est en ce sens que l'un des plus importants héritiers des idées de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, cite les ranz en exemple dans un passage non pas sur les réminiscences personnelles des Suisses, mais sur « l'amour de la patrie » dans ses *Études de la nature*, prolongeant les idées du *Dictionnaire de musique* et expliquant l'attachement de l'homme à sa « nation » par le souvenir des « affections douces » qu'il y aurait connues pendant son enfance :

[L'admiration] est encore la source de l'amour de la patrie, parce qu'il nous y rappelle les affections douces et pures du premier âge. Il s'accroît avec l'étendue, et s'augmente avec les années, comme un sentiment d'une nature céleste et immortelle. Il y a en Suisse un air de musique antique et fort simple, appelé le *ranz des vaches*. Cet air est d'un tel effet, qu'on fut

¹⁰⁴¹ Seth, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁴² *Ibid.*

¹⁰⁴³ Dodman, *What Nostalgia Was*, p. 49. « Rousseau's analysis of the ranz des vaches signals a partial rupture, or fork, in the historical trajectory of nostalgia [...]. By highlighting the Swiss' earnest expressions of feeling upon hearing the ranz, Rousseau placed them squarely within the 'cult of sensibility' [...]. »

¹⁰⁴⁴ Rousseau, *Lettre sur la musique française*, OC V, p. 292 et 294.

obligé de défendre de le jouer, en Hollande et en France, devant les soldats de cette nation, parce qu'il les faisait désertier tous l'un après l'autre. Je m'imagine que ce *ranz des vaches* imite le mugissement des bestiaux, les retentissements des échos, et d'autres convenances locales qui faisaient bouillir le sang dans les veines de ces pauvres soldats, en leur rappelant les vallons, les lacs, les montagnes de leur patrie, et en même temps les compagnons du premier âge, les premières amours, et les souvenirs des bons aïeux¹⁰⁴⁵.

Poussée à son extrême, la recherche de souvenirs qui puissent être à la fois individuels et universalisables débouche paradoxalement sur des projets aussi impersonnels qu'artificiels. Officiellement inaugurée en 1805, soit peu de temps après la fin de la République helvétique et l'Acte de médiation napoléonien, la Fête d'Unspunnen (*Unspunnenfest*), encore célébrée de nos jours, s'inscrit initialement dans le cadre d'un renouveau patriotique qui emprunte des éléments tant aux fêtes révolutionnaires françaises qu'à un folklore alpin rapidement rapiécé. Elle marque la genèse de l'image naïve d'une bande radieuse d'armaillis suisses aux avant-bras musculeux, *crochettes* à la main et *capets* sur la tête, leurs torses traversés des sangles de cuir de leurs *loyis* chargés de sel pour leurs bêtes, leurs barbes plantureuses débordant sur les revers décorés d'edelweiss de leurs *bredzons*, prêts à entonner le *kureien* ou *ranz des vaches* de leurs voix de ténors accompagnées de joueurs d'*alphorn*. Le *ranz des vaches* « moderne » de Bridel, puis celui de l'abbé Bovet, deviennent des rituels incontournables des Fêtes depuis le tout début du XIX^e siècle. Ces *ranz* ne sont pas sans rappeler la ronde des villageois du *Devin*¹⁰⁴⁶, dans laquelle tous les participants entonnent gaiement le même refrain un nombre étourdissant de fois.

Rousseau, en diffusant une version unique d'airs suisses si singuliers qu'ils *varient d'un chalet à l'autre*, place sa notion même de signe mémoratif dans un équivoque embarrassant. D'un côté, cette « médiation [...] qui intervient pour établir la présence immédiate du souvenir¹⁰⁴⁷ » est susceptible de renvoyer l'auditeur Suisse à son for intérieur et à son bonheur perdu en connotant une mélodie qui est stylistiquement rapprochée de celles qu'il aurait connu dans son enfance. D'un autre,

¹⁰⁴⁵ Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, « Études de la nature. Douzième étude : De quelques lois morales de la nature » [1784], *Œuvres*, Paris, LeDentu, 1840, vol. 1, p. 400.

¹⁰⁴⁶ Un tableau d'Élisabeth Vigée-Lebrun, *La Fête des bergers d'Unspunnen*, 1808, huile sur toile, 84 × 114 cm, représente cette grande fête pastorale à laquelle elle assiste avec Germaine de Staël, peinte en tenue rouge et blanche, le regard levé vers une petite butte sur laquelle sur trouvent plusieurs joueurs d'*alphorn*.

¹⁰⁴⁷ Starobinski, *Transparence et obstacle*, p. 281.

ce signe mémoratif serait la médiation non pas d'une expérience personnelle vécue en tant que souvenir, mais l'évocation d'un état utopique typifié qu'il s'agirait de défendre contre ce qui pourrait le corrompre. La ressemblance avec les souvenirs que chacun entretient avec la mélodie qui, du reste, n'a vraisemblablement jamais été chantée, dépend d'une proximité qui n'est pas une identité parfaite pour opérer en tant que médiation. Un auditeur fera l'expérience d'une familiarité qui n'est pas revendiquée par un groupe centralisé (les Fribourgeois, par exemple), mais par une fédération exclusive. En cela, le « bricolage » d'un modèle unique pour le *ranz des vaches*, tout comme d'autres « schémas musicaux traditionnels dans la culture pastorale », permet d'asservir la mélancolie personnelle à un « discours mythique sur la communauté helvétique exaltant les valeurs rurales et traditionnelles » présageant le « kitsch nationaliste¹⁰⁴⁸ » qui se développera au XIX^e siècle. Le signe mémoratif agit alors non seulement sur le plan du souvenir personnel, mais sur celui de l'imagination collective. Du reste, la vie bucolique décrite dans les *ranz*, repoussoir de la vie des cités royales ou impériales au temps de la guerre de Sept Ans, a une « valeur sédative » : elle rassure une communauté « apeuré[e] par le nouvel ordre mondial¹⁰⁴⁹ » qui s'annonce.

¹⁰⁴⁸ Jérôme Meizoz, « Kitsch nationaliste et loi du marché : les deux mamelles du populisme suisse », *Critique*, 2012/1-2, p. 129-140.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.* En ce qui concerne la Suisse en particulier, voir notamment les remarques sur le *ranz des vaches* dans le premier chapitre, « Naissance d'une conscience romande au dix-huitième siècle », dans : Roger Francillon, *De Rousseau à Starobinski. Littérature et identité suisse*, Lausanne, EPFL Press, coll. « Savoir suisse », 2022.

2. 3. 3 – « Ma » tante Suzon, Tircis et le ressort de l'absence

Suzanne Goncerut¹⁰⁵⁰ née Rousseau, alias « tante Suzon », prendra rapidement le relai maternel de Suzanne Bernard, décédée des suites de la naissance de son fils Jean-Jacques. Ce dernier ne tiendra pas rigueur à sa mère substituée de l'avoir contraint aux vicissitudes d'une existence tourmentée : « Chère Tante, je vous pardonne de m'avoir fait vivre¹⁰⁵¹ » lui écrit-il en 1770, répétant la même formule frappante que dans les *Confessions*. De fait, *né presque mourant*, Jean-Jacques estime que ce sont les « tendres soins » de la sœur de son père, nourrice qui partage le surnom de sa mère biologique, qui le « sauva¹⁰⁵² ». Sa présence durant les « premiers ans » de Jean-Jacques est d'autant plus déterminante qu'au-delà du « zèle » qu'elle apporte aux tâches liées à sa maternité d'élection, elle produit « de si fortes impressions » dans l'esprit du futur philosophe qu'elle en vient à constituer l'un des plus prégnants « exemples de douceur¹⁰⁵³ » qui l'accompagneront jusqu'à la vieillesse. Surtout, l'auteur des *Confessions* est également « persuadé » que c'est elle qui forma son « goût ou plutôt [s]a passion pour la musique¹⁰⁵⁴ ».

Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignait d'elle et de tout ce qui l'environnait la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer¹⁰⁵⁵.

Il cite l'une de ces chansons : il s'agit d'un air d'une bergère de l'*Astrée* qui raconte sa réticence à céder aux avances de Tircis, personnage qui, dans le roman

¹⁰⁵⁰ Suzanne Rousseau (1682-1774) prend soin de Jean-Jacques dès les suites du fatidique 7 juillet 1712. À 48 ans, elle se serait mariée à Isaac-Henri Goncerut, bourgeois de Nyon. L'affection que Jean-Jacques lui porte, peut-être ravivée avec le début de la rédaction des *Confessions*, fait qu'il lui écrit en 1764-1765 et forme le projet d'aller la visiter. Voir André Gür, « Le rendez-vous de Thonon », dans Jacques Berchtold et Michel Porret (dir.), *Rousseau visité, Rousseau visiteur*, Droz, 1999, p. 43.

¹⁰⁵¹ Lettre du 9 février 1770, *Correspondance*, t. XXXVI, p. 226. Rousseau lui aurait d'ailleurs versé une modeste rente annuelle entre 1766 et jusqu'à sa mort 1774. Rappelons aussi que « Tante » est le surnom qu'il donne à sa femme : « J'appelais la nièce *ma nièce* et la tante *ma tante*. Toutes deux m'appelaient leur *Oncle*. De là le nom de *Tante* duquel j'ai continué d'appeler Thérèse. » (OC, I, 340)

¹⁰⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre I, Alain Grosrichard (éd.), Paris, Flammarion, 2002, p. 32.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

d'Urfé, fait figure de « mélancolique successeur d'Orphée¹⁰⁵⁶ ». Ce *joueur de chalumeau* aux amours infortunées fait des avances qui sont vouées à l'échec :

Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau
.....
..... un berger
..... s'engager
..... sans danger
Et toujours l'épine est sous la rose¹⁰⁵⁷.

Si le souvenir de Rousseau est fragmentaire et que « la seconde moitié des paroles » se refuse à ses efforts, il dit retenir l'air « tout entier » quant à la mélodie. Elle lui serait parvenue jusqu'au moment même où, dans la cinquantaine avancée, il écrit ses *Confessions*. Il se la rappelle, sans pourtant se sentir en mesure de la « chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par [s]es larmes¹⁰⁵⁸. » Plusieurs fois, il aurait « projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles ». Or, tout comme pour une visite à tante Suzon prévue vers 1764, le projet n'aboutit pas. Peut-être est-ce pour protéger ses souvenirs de toute contamination que ces plans ne voient pas leur achèvement : après tout, comme le tendre portrait de sa tante risque d'être terni par des retrouvailles où chacun découvrirait des êtres radicalement différents de ceux qui habitent leur imagination, « le plaisir » qu'il prend à se « rappeler cet air » « s'évanouirait en partie », s'il « avait la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon [l'avaient] chanté¹⁰⁵⁹. »

Il est bien entendu tentant de suivre de nombreux critiques qui voient en Tante Suzon une Tante Léonie préfigurée et en ce bout d'air à Tircis une madeleine musicale ou la petite phrase d'une sonate. Les *Confessions* ont certainement présenté le fragment musical de manière « profondément neuve, ouvrant la voie à tout ce qui se développera ensuite autour de la musique et de la mémoire, jusqu'à la sonate de Vinteuil¹⁰⁶⁰. » De

¹⁰⁵⁶ Jean-François Perrin, *Le Chant des origines : la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, 1996, p. 73.

¹⁰⁵⁷ *Confessions*, p. 36.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ Perrin, *Chant des origines*, p. 70.

fait, si, comme nous l'avons remarqué à la section précédente, Starobinski a soigneusement retracé le parcours graduel qui mène du « signe mémoratif » rousseauiste à la « mémoire affective », la juxtaposition immédiate des deux extrémités de ce trajet tend plutôt à mettre en évidence leurs dissemblances. Alors que Proust prend le parti d'élargir l'expérience subjective du temps par la joie de la mémoire affective, Rousseau n'a cessé de souligner l'incomplétude de son anamnèse, sa fragilité, disant qu'il s'agit d'un « caprice auquel je ne comprends rien », voire que la réminiscence provoquerait une douleur trop vive si elle était poursuivie « jusqu'à la fin¹⁰⁶¹ ». Le « *punctum*¹⁰⁶² », ce détail d'une œuvre qui marque profondément jusqu'à rester à jamais gravé dans la mémoire, n'est pas chez Rousseau une nourriture sucrée et délicate comme les pâtisseries conchiformes que le Narrateur proustien trempe dans son thé, mais plutôt la pointe aussi dangereuse qu'insoupçonnée, comme le veut la chanson, de *l'épine sous la rose*.

De quelle façon la musique de sa première enfance agit-elle alors sur le récit rousseauiste ? Son « charme » inexprimable reste pour Rousseau une sorte de trésor ou de jardin d'Éden à garder jalousement et à ne pas soumettre à la brutalité d'un examen rigoureux. Comme Philippe Lejeune l'a déjà remarqué, Rousseau, suivant le mythe des « quatre âges » hésiodique, fait sienne une « conception de l'histoire comme dégradation progressive depuis la perfection de l'origine jusqu'à la déchéance actuelle¹⁰⁶³ ». Il aurait « transposé cet archétype, employé traditionnellement pour présenter les étapes de l'histoire de l'humanité, au déroulement de l'histoire de l'enfance d'un individu¹⁰⁶⁴ ». Si nous suivons l'hypothèse de Lejeune, il serait alors irréfléchi de sous-estimer l'importance de la chanson à Tircis, première œuvre musicale citée au tout début des *Confessions*. Elle correspond à l'âge d'or, irrémédiablement perdu de la vie du narrateur, et la valeur morale du sujet, qui se défend alors contre des accusations de méchanceté, dépend de la survivance de son souvenir. Justifiés par les

¹⁰⁶¹ *Confessions*, I, p. 36.

¹⁰⁶² Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 73. Barthes développe cette notion devenue célèbre à partir de photos dont un détail « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer ». Barthes rattache d'ailleurs l'expérience du *punctum* à une obsession entourant la mort de la mère.

¹⁰⁶³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 95-96.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

larmes qu'ils suscitent, fragiles mais non corrompus par une vérification ultérieure avec un texte de Paris, les lambeaux du chant sont aussi les témoins de la bonté originelle du narrateur : « comment serais-je devenu méchant, quand je n'avais sous les yeux que des exemples de douceur, et autour de moi les meilleures gens du monde¹⁰⁶⁵ ? » Le « filet de voix douce » de tante Suzon qui la chante, associé au « paradis des cœurs aimants à Genève¹⁰⁶⁶ », fait de l'acte de chanter le moyen privilégié de la transmission d'une bonté naturelle et originelle qui n'aurait été perdue qu'au moment où Rousseau connaît un « asservissement sous un maître¹⁰⁶⁷ ». Si l'ancienne métaphore de la *mater natura* compare l'ensemble de la nature à une mère humaine, Rousseau semble aussi en inverser les termes et formuler son idée de la nature à partir de l'expérience toute personnelle qu'il fait de la maternité. Ainsi, de la chanson à Tircis aux charmants duos faits avec « Maman », la musique délimite toujours le temps et l'espace d'un bonheur personnel que Rousseau cherche à protéger jalousement. Si, ailleurs dans son œuvre, certains airs italiens sont représentés comme ayant un effet « universel » qui agit même sur ceux qui les entendent pour la première fois et que le ranz des vaches ou la tarentelle ont un effet « national » ou « régional », l'air de Tircis, pour Rousseau, est un remède à usage unique. Le vocabulaire médical de l'époque aurait évoqué une mélancolie « idiopathique¹⁰⁶⁸ » pour parler de la condition à laquelle l'air remédie : seul Jean-Jacques en ressent l'effet, puisqu'elle est liée à une expérience qui n'est propre qu'à lui.

La démarche de préservation mémorielle dont Rousseau fait état est plus attentive au sentiment qu'il croit constant et aux « chimères qui échappent à l'ordre des preuves¹⁰⁶⁹ » qu'à la contingence de sa situation « réelle ». Si l'exclusivité de cette démarche va jusqu'à la dégradation de ses relations sociales, elle est aussi nécessaire à l'expression du sujet rousseauiste. Autrement dit, plus la chanson qu'il présente appelle à être complétée, plus c'est dans l'expérience même de cette lacune que peut se déployer une poétique de la perte. Le deuil de l'objet est une condition *sine qua non* à

¹⁰⁶⁵ *Confessions*, I, p. 35.

¹⁰⁶⁶ Perrin, *Chant des origines*, p. 67.

¹⁰⁶⁷ *Confessions*, I, p. 35.

¹⁰⁶⁸ Buc'hoz, « Nouvelle méthode de guérir la mélancolie par la Musique », p. 187.

¹⁰⁶⁹ Perrin, *Chant des origines*, p. 74.

l'expression du souhait du retour, à l'oraison de la prière, à la formulation des espérances. Plus Rousseau refuse de « faire chercher » à Paris les paroles de la chanson, plus il peut chercher en lui-même « où est le charme attendrissant que son cœur¹⁰⁷⁰ » y trouve, confondant, comme Orphée, quête et identité. On le verra, le fragment lui-même de la chanson se réfère à un personnage de *L'Astrée* qui fait face à un dilemme semblable à celui de Rousseau lors de la rédaction des *Confessions*.

D'abord, quelques mots sur la chanson elle-même. Un article de Philip Robinson signale que son texte et même sa partition musicale figurent tout simplement en note d'une édition de 1833 des *Confessions*. Nous en reproduisons le texte, qui complète les ellipses de la citation, et la partition :

* * Voici cette chanson, air et paroles. Elle étoit tres connue à Paris, et se chante encore dans la classe ouvriere.

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves of music in a single system. The first staff is the melody, and the following four staves are the accompaniment. The lyrics are written below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece ends with a double bar line and the initials 'D.C.' (Da Capo).

Tir - cis, je n'o - se é-cou-ter ton cha-lu-
meau sous l'ormeau, car on en cau - se dé - ja
dans notre ha - meau. Un cœur s'ex-po - se à
trop s'en-ga-ger a - - vec un berger, et tou-
jours l'é-pine est sous la ro - se. Tir-, etc.

Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau
Un cœur s'expose
À trop s'engager
Avec un berger
Et toujours l'épine est sous la rose¹⁰⁷¹.

Cette édition de « P. Pourrat Frères » ajoute une note intéressante avant la citation musicale, soulignant qu'il s'agissait, au temps de Rousseau, d'une chanson « très connue à Paris » qui, même dans les années 1830, « se chante encore dans la classe ouvrière ». De fait, le goût pour ce type de chanson, les « brunettes », suit à peu près le goût pour *L'Astrée* dont leurs intrigues sont souvent tirées. Longtemps le fait d'une élite se reconnaissant à sa sensibilité partagée pour les infortunes amoureuses des pâtres aux cœurs nobles, ces « petits genres » tombent en défaveur auprès du public cultivé du XIX^e siècle, à en juger par la nécessité de l'éditeur de rajouter que la chanson n'est

¹⁰⁷⁰ *Confessions*, I, p. 36.

¹⁰⁷¹ Rousseau, *Œuvres complètes*, s.n. (éd.), 25 vols., Paris, Pourrat, 1833, vol. XV, p. 31, cité dans Philip Robinson, « Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne, and Solo Song », *Modern Language Review*, avril 1978, vol. 73, n. 2, p. 292. Voir l'article de Robinson pour la correction des coquilles dans la partition : une altération accidentelle est de trop, une noire devrait être une croche, puis la note du mot « sous » est soit un ré, soit un mi bémol; Robinson tranche pour mi bécarré, justifiant son choix par la tonalité mineure du début de la mélodie.

pas chantée à *Paris*, mais à *Paris dans la classe ouvrière*. Le genre de la « brunette » tirerait son nom de la première strophe d'une autre chanson, le *Beau berger Tircis* (« Ah, petite brunette, / Ah tu me fais mourir »), chanson également inspirée du roman d'Urfé publiée par Pierre Ballard en 1628 dans le septième livre des *Airs de cour et de différents auteurs*¹⁰⁷². Les brunettes, largement diffusées aux XVII^e et XVIII^e siècles par les imprimeurs Ballard (notamment Christophe, le petit-fils de Pierre), sont les ancêtres exacts des « romances ». De fait, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le second terme tend à supplanter le premier pour désigner les mêmes airs. Si l'*Encyclopédie* n'a pas d'article pour « Brunette » ou pour « Romance », le *Dictionnaire de musique* en contient un sur ces dernières; il affirme, reconduisant un même *topos* que dans les *Confessions* au sujet de l'air à Tircis, qu'un auditeur de romance se trouve parfois « attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet¹⁰⁷³. »

Peu de temps avant que Rousseau n'entame la rédaction de ses *Confessions*, un certain Graville¹⁰⁷⁴ donne un *Chansonnier françois* (1760) dont le premier volume, en plus de reproduire un air du *Devin du village*, reproduit, quelques pages plus loin, un air qu'il intitule « L'Amour Berger¹⁰⁷⁵ ». L'on y lit alors une version de la chanson beaucoup plus près de la citation fragmentaire que donne Rousseau. Comprenant elle aussi une ligne finissant par « danger », ligne omise dans l'édition de 1833 puis dans l'article de Robinson, les paroles données par le *Chansonnier* montrent aussi que la citation de Rousseau n'est pas la première, mais la seconde moitié de la chanson. La chanson « à Tircis » serait ainsi un duo dans lequel les strophes que cite Rousseau ne forment que la réponse de la bergère à Tircis. Tircis lui-même tente d'abord de convaincre la bergère malmenée de le suivre dans sa vallée. Voici la chanson telle que le *Chansonnier* la donne :

¹⁰⁷² Voir Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 115.

¹⁰⁷³ Rousseau, art. « Romance », *Dictionnaire de musique*, p. 420.

¹⁰⁷⁴ D'après Maurice Pellisson, *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 88. C'est la seule piste que l'on a pu déceler sur ce *Chansonnier françois* : même Robert Darnton (*Poetry and the Police*, 2012, p. 202) et Colin Jones (*The Smile Revolution*, 2014, p. 198) citent le recueil sans lieu ni nom.

¹⁰⁷⁵ *Le Chansonnier françois, ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles & autres couplets choisis*, vol. I, s.l. [Paris?], s.n. [Graville?], 1760, p. 24 [pour le menuet du *Devin*] et p. 30 [pour « L'Amour Berger »].

L'AMOUR BERGER.
(N^o. 17.)

L'Amour, ma belle,
Gardera dans ces vallons
Nos Moutons;
Dessous son aile,
Tandis que nous chanterons.
Il nous appelle,
Viens sous ces ormeaux,
Loin de mes rivaux,
Ecouter mes maux;
Tu seras, peut-être, moins cruelle.
L'Amour, ma belle,
Gardera dans ces vallons
Nos moutons;
Dessous son aile
Tandis que nous chanterons.

TIRCIS, je n'ose
Écouter ton chalumeau,
Sous l'ormeau;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau.
Un cœur s'expose
Souvent au danger,
De trop s'engager
Avec un berger :
Et toujours l'épine est sous la rose.
Berger, je n'ose
Écouter ton chalumeau,
Sous l'ormeau;
Car on en cause
Déjà dans notre hameau¹⁰⁷⁶.

Le « commencement » que Rousseau dit donner serait alors bel et bien cette « seconde moitié » qu'il disait chercher, l'autre partie de la chanson étant la première. Ce qui semblait n'être qu'un air à Tircis est plutôt un duo entre l'appel de Tircis à une bergère qui n'est pas nommée et la réponse de cette dernière. Le caractère singulier du souvenir de Rousseau ne repose ainsi non pas seulement sur les fragments retenus, mais aussi sur leur identification et le sens qui leur est accordé.

Mais il ne s'agit pas encore de la version la plus « complète » de la chanson. Au XIX^e siècle, l'auteur d'une lettre anonyme intitulée « La chanson de Jean Jaques [sic] » publiée dans le *Conservateur suisse*, assure que l'une de ses « parentes, fort âgée » a bien voulu tirer de sa mémoire la chanson que « Rousseau, dans ses

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

Confessions, dit ne pouvoir chanter sans être arrêté par ses larmes¹⁰⁷⁷ ». Supposément, on la chantait « à Nion [*sic*] et à Coppet, où Rousseau l'avait entendue » et l'on donnait pour son auteur « un Gentilhomme de la Côte, qui avait été capitaine en France ». Or, cette version, conforme à deux minimes détails près aux deux strophes de celle du *Chansonnier*, y ajoute deux strophes, lui donnant une résolution tout autre :

Que sert de craindre
Pour mes feux un doux retour ?
Chaque jour,
Je vois se peindre
Dans tes yeux flamme d'amour :
C'est trop contraindre
Mon amour pour toi,
Ton ardeur pour moi;
Donnons-nous la foi :
Ce beau feu pourrait enfin s'éteindre.

Il me faut rendre,
Mon berger ! à tes accens
Si touchans;
Viens donc apprendre
Ce que pour toi je ressens.
J'ai le cœur tendre,
Fidèle et constant;
Si tu l'es autant,
Tu seras content,
Et n'auras rien perdu pour attendre¹⁰⁷⁸.

Si l'on accorde foi aux souvenirs de la parente du correspondant, ces strophes supplémentaires permettraient d'identifier la bergère à laquelle Tircis fait la cour. Elle ne serait pas Cléon, qui est l'objet de ses premières affections, mais Laonice qui, du moins dans *L'Astrée*, connaît l'infortune de passer derrière sa rivale décédée dans le cœur de son prétendant. La chanson, forme de *fanfiction* avant la lettre, célèbre une réunion fantasmée de ces deux amants « secondaires » de l'*Astrée* qui, peut-être encore plus que la bergère éponyme et son Céladon, connaissent une histoire amoureuse des plus rocambolesques. Bref, trois états de la chanson – (1) le fragment des *Confessions*, (2) les deux strophes de « L'Amour Berger » du *Chansonnier* et (3) les quatre strophes recopiées dans *Le Conservateur Suisse* – supposent des expositions et des résolutions différentes. Respectivement, si le premier ne permet que de supposer le refus, par une

¹⁰⁷⁷ « La chanson de Jean Jaques. Begnins ce 1 Mai 1824. », *Le Conservateur Suisse ou Recueil Complet des Étrennes Helvétiques*, p. 384-385.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

voix féminine, des avances de Tircis, le second suppose un dialogue raisonné entre deux voix, celles de Tircis et de Cléon peut-on penser, auxquelles on accorde une considération égale. Le dernier état de la chanson dépeint encore autre chose : le berger convainc la bergère de ne pas craindre le *retour* de sa flamme passée et, ainsi, réconcilie les deux dans un amour renouvelé, exempt de rivaux. Il ne peut donc s'agir que de Tircis et Laonice. Admettant que Rousseau ait eu conscience du sens de la chanson complète – ce qui, compte tenu de son rapport à l'*Astrée*, est fort probable – les fragments retenus et le sens qu'il y accorde sont d'autant plus évocateurs qu'ils expriment l'idée d'une voix féminine sacralisée et d'un amour unique à même une chanson qui, au contraire, célèbre la possibilité de compléter un deuil amoureux et d'aller de l'avant avec un nouvel amour.

Voyons l'intrigue de l'*Astrée* d'un peu plus près. Le roman-fleuve de d'Urfé met en scène plusieurs historiettes présentées comme des différends entre parties adverses : celle de Galathée et Célidée, celle de Tamire et Calidon, celle de Léonide et Palémon, celle de Doris et Adraste, etc. « L'Histoire de Tircis & de Laonice¹⁰⁷⁹ » oppose ces deux parties et les présente au jugement de Silvandre, sage berger. Dans ce dispositif pseudo-judiciaire, chaque partie plaide sa cause; Laonice commence par raconter sa version de l'histoire, puis Tircis a l'occasion de présenter la sienne. Des défenseurs – Hylas pour Laonice et Phillis pour Tircis – prononceront ensuite des « harangues » pour la « cause¹⁰⁸⁰ » qu'ils considèrent la plus méritoire. Ainsi que le synthétise le juge Silvandre, « le point principal est de sçavoir, si amour peut mourir par la mort de la chose aimée¹⁰⁸¹ ». Le problème qui oppose Tircis et Laonice consiste à déterminer s'il est plus honorable pour le berger d'aimer Laonice, vivante, qui l'aime passionnément, ou de refuser ses avances et rester attaché à son amour passé pour Cléon, morte. Déterminant, le jugement que rendra Silvandre sur ces amours de jeunesse est le point à partir duquel toutes les futures incursions de la paire dans le roman sera déterminé.

Résumons cette histoire initiale telle que le personnage de Laonice l'expose. Tircis, joueur de chalumeau, et ses amies Cléon et Laonice grandissent dans la plus

¹⁰⁷⁹ Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Première partie*, Lyon, Simon Rigaud, 1631, p. 309.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 334.

parfaite douceur. À l'âge de puberté où les premières affections amoureuses se développent, Laonice se trouve à aimer Tircis, mais Tircis, lui, aime Cléon. Cléon, jalouse de son honneur, prie Tircis de « feindre » d'aimer Laonice, « afin que ceux qui remarqueroient ses actions, s'arrêtans à celles-cy toutes évidentes, n'allassent point recherchant celle qu'elle vouloit cacher¹⁰⁸². » Or, Tircis, jouant trop bien son rôle, rend ses affections équivoques au point où un doute plane sur ses réels attachements. Laonice en est ravie, mais n'en est pas la dupe pour autant. Tircis force le trait et tente même de convaincre Laonice que ses affections ont changé de camp. Le temps passe et une guerre éclate. Avec le conflit, une « maladie contagieuse¹⁰⁸³ » se répand et atteint la mère de Cléon, puis Cléon elle-même. Après la mort de la mère, Tircis s'isole avec sa bien-aimée. Elle développe une sorte d'abcès à « percer » que même les chirurgiens dépêchés ne veulent pas toucher; Tircis le crève d'une lancette. Cette opération ne suffira pas à sauver Cléon. En mourant, elle regrette « que les Dieux n'ayent voulu estendre d'avantage le filet de ma vie¹⁰⁸⁴ » afin qu'elle puisse rendre à Tircis l'affection qu'elle dit lui devoir. Son trépas connaît une étrange suite : Cléon, qui voulait être enterrée près de sa mère, est confiée à des fossoyeurs négligents qui la placent ailleurs. Tircis le découvre trois jours plus tard et la fait déterrer. La nature a cependant eu raison du corps de la défunte et les fossoyeurs, dégoûtés par sa chair déliée, refusent de le transporter. Après l'épisode où il perce l'abcès de sa bien-aimée, Tircis donne un nouveau gage d'amour, cette fois-ci à la limite de la nécrophilie : il prend « entre ses bras » ce corps, quoique sa « puanteur [...] fust extreme », et « l'emporta jusques en la tombe de la mere, qui avoit desja esté ouverte¹⁰⁸⁵ ». Inconsolable, son deuil est homérique : errances, torpeur, « stances » orphiques pour la défunte. Souffrant, il étend même sa douleur à sa rivale : comme si la haine de la rivale de Cléon eut pu renforcer ses engagements, il avoue à Laonice que sa feinte, quoique crédible, en était bel et bien une. Furieuse, mais compatissante pour son désespoir sans fond, Laonice lui pardonne tout de même « non pas faintes ny trahisons, mais violences d'amour¹⁰⁸⁶ ». Tircis prend

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 312.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 318.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* Le « filet de la vie » de Cléon serait-il une inspiration de l'étrange expression « filet de voix » de Tante Suzon ?

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 322.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 324.

la route et Laonice elle-même « vagabonde¹⁰⁸⁷ » plusieurs mois à sa recherche avant de finalement le retrouver. Elle ne fera qu'essayer un ultime refus de « cet ingrat¹⁰⁸⁸ » mélancolique, toujours épris de sa morte. Le témoignage de Tircis, quant à lui, n'est que l'acquiescement du récit de Laonice : « l'histoire de mes malheurs [est] telle que ceste Bergere vient de vous raconter¹⁰⁸⁹ ».

Les courtes défenses d'Hylas et de Phillis cristallisent l'enjeu. D'une part, d'autant plus que Tircis est sommé d'honorer les avances mensongères qu'il a si longtemps fait à Laonice, « la nature ne le contraint-elle d'aimer une belle femme, qui l'aime, & d'abhorrer plustost que de cherir une personne morte¹⁰⁹⁰ ? » De l'autre, Phillis fait valoir les serments faits et l'impossibilité de faire aimer quelqu'un par quelqu'un d'autre qui n'en aurait pas la volonté. Le fantôme de Cléon figure dans une prosopopée supposée où, « revêtue d'immortalité », elle « reproche » à Hylas les « blasphèmes¹⁰⁹¹ » qui ont été prononcés à son égard. Le jugement de Silvandre, bref et sans réplique, ne se fait pas attendre :

ceux qui ont aimé le corps seulement, doivent enclorre toutes les amours du corps dans le mesme tombeau où il s'enserre, mais ceux qui outre cela ont aimé l'esprit, doivent avec leur amour voler après cet esprit aimé jusques au plus haut ciel, sans que la distance les puisse separer. Doncques toutes ces choses bien considerées, nous ordonnons que Tircis aime toujours sa Cleon, et que des deux amours qui peuvent estre, en nous, l'une suive le corps de Cleon au tombeau et l'autre l'esprit dans les cieux¹⁰⁹².

Le juge de *L'Astrée* donne ainsi raison à l'attitude qui honore l'être absent, l'amour d'outre-tombe qui, finalement, n'aura fait qu'étendre dans la vie de l'endeuillé et de sa prétendante une détérioration morale semblable à celle, physique, que connaît le cadavre de Cléon. L'on comprendra que si la chanson de Tircis telle qu'elle paraît « complète » dans le *Conservateur suisse* prend le parti inverse, c'est-à-dire celui de Laonice qui entend l'absurdité d'aimer une défunte jusqu'à en faire souffrir les vivants, les fragments de la chanson que Rousseau restitue reproduisent l'avis de Silvandre.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 326. De nos jours, les « violences d'amour » de Tircis seraient volontiers dites « toxiques ».

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 334.

Le roman d'Urfé fait toujours (malgré un style alors jugé « négligé ») « les délices de plusieurs gens de goût¹⁰⁹³ » à la fin du XVIII^e siècle. Rousseau en particulier l'estime sans réserve : Bernardin de Saint-Pierre écrit que son mentor « aimait singulièrement *L'Astrée* : il l'avait lue deux fois et voulait la lire une troisième¹⁰⁹⁴. » Rousseau lui-même écrit que « parmi les romans » qu'il avait lus avec son père, « *L'Astrée* n'avait pas été oubliée, et c'était celui qui me revenait au cœur le plus fréquemment¹⁰⁹⁵ ». Un critique a même voulu voir en la lecture précoce du roman d'Urfé l'une des sources du goût de Rousseau pour le « masochisme » et les « gémissements¹⁰⁹⁶ » devant une maîtresse autoritaire. Quoi qu'il en soit, il reste difficile d'imaginer que, même si l'on adhère à un sincère oubli des paroles de la chanson, le nom de « Tircis » ne soit pas imprimé dans les *Confessions* sans ramener à l'esprit de Rousseau la place qu'il occupe dans *L'Astrée*.

Immédiatement après avoir cité la chanson, il écrit que « telles furent les premières affections de mon entrée à la vie », celles qui forment son « cœur à la fois si fier et si tendre », son caractère à la fois « efféminé » et « indomptable », faible et courageux, indolent et vertueux, situation qui l'a « jusqu'au bout mis en contradiction avec [lui]-même¹⁰⁹⁷ ». Choisi parmi une « quantité prodigieuse d'airs » et attaché à la tante aimée mais « perdue¹⁰⁹⁸ », le fragment de chanson acquiert, lorsqu'il est présenté comme une relique d'un temps révolu, la majesté d'un artefact précieux. Peu importe que ses paroles soient pourtant, à en croire le *Conservateur*, très connues à Paris et en Suisse, puis publiées dans un recueil relativement facile à obtenir, peu importe que sa tante Suzon vive encore au moment où il rédige le premier livre des *Confessions*. La puissance de l'air, proprement psychique, dépend de ce qu'il est capable de susciter

¹⁰⁹³ Louis-Mayeul Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, Avignon, Joseph Blery/Antoine Aubanel, t. II, 1772, p. 246. Cette citation et les citations sur Rousseau et *L'Astrée* sont reprises de : Emmanuelle Tabet, « Le rayonnement de *L'Astrée* de Rousseau à George Sand », *Cahiers de l'AIEF*, n. 60, 2008, p. 191.

¹⁰⁹⁴ Bernardin de Saint-Pierre, « Fragments sur Jean-Jacques Rousseau », *Œuvres complètes*, Paris, Lequien, 1820, t. X, p. 179.

¹⁰⁹⁵ *Confessions*, IV, p. 204.

¹⁰⁹⁶ Christian Rotureau, « Jean-Jacques Rousseau, lecteur précoce et pervers de *L'Astrée* », *L'information littéraire*, 1990, n. 42/1, p. 24-29.

¹⁰⁹⁷ *Confessions*, I, p. 37. « Affection » est à comprendre comme une « manière d'être de l'âme, considérée comme touchée par quelque objet », p. 333, n. 33 de la même édition. Grosrichard cite le *Littré*, article « affectif ».

¹⁰⁹⁸ *Confessions*, I, p. 36.

dans la mémoire du sujet écrivant. Cette puissance serait mise en péril s'il avait conscience que « d'autres » avaient aussi chanté la chanson : non pas une expérience universelle, non pas une expérience commune de la même chanson comme pour les fêtes villageoises de la *Lettre*, la ronde du *Devin* ou les échos des *ranz*, mais des mises en voix distinctes, séparées, concurrentes.

La puissance de la chanson est donc celle d'une médiation exclusive, comme le serait une clé qui ne peut qu'ouvrir une seule serrure. En ce sens, elle est analogue à celle du corps de la bien-aimée, du moins celui auquel s'attache Phillis, dans *L'Astrée*, lorsqu'il invoque le fantôme de Cléon. Elle ne tient pas aux mots ou à la musique elle-même, mais bien à la perception que le sujet a de ceux-ci. Le refus de Tircis d'ajouter quoi que ce soit au témoignage de Laonice en atteste : le *même* récit déverrouille chez l'un des larmes, du respect, du recueillement, des vœux et chez l'autre, de sèches admonestations. Le « charme secret » opère pour l'un, qui se rappelle le sépulcre de sa dulcinée, tandis que l'autre ne voit qu'un cadavre d'une « puanteur extreme ». « Mettez un même objet à divers points de vue, à peine paraîtra-t-il le même, et pourtant, rien n'aura changé que l'œil du spectateur¹⁰⁹⁹, » lit-on dans *l'Émile*. La conviction d'entretenir un *amour de l'esprit* au détriment de celui des corps est ravivé par le souvenir musical du bonheur perdu : il s'agit d'une posture qui n'a rien d'étranger pour quelqu'un qui reste plus attaché à l'idée du « doux filet de voix » de Tante Suzon ou d'un duo avec « Maman » qu'au devoir d'aider Thérèse à élever ses propres enfants.

Starobinski remarquait au sujet de la nostalgie que « rien n'est saisissable d'un sentiment en deçà du point où il se nomme, où il se désigne et s'exprime¹¹⁰⁰ » : il fallait nommer la nostalgie, désir mélancolique d'un retour impossible à un état perdu¹¹⁰¹, pour commencer à s'en préoccuper. À l'inverse, ce qui demeure frappé du signe de l'indicible est encore en mesure d'exercer son « charme secret » : ainsi est-il de la toute première importance pour la poétique de Rousseau que les paroles exactes de la chanson, les êtres chers, l'enfance, la patrie ou l'état de nature, ne soient pas retrouvés

¹⁰⁹⁹ *Émile*, IV, p. 344.

¹¹⁰⁰ Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », *Diogenes*, n. 54, 1966, p. 92.

¹¹⁰¹ Ménuret de Chambaud, à l'article « Mélancholie » de *l'Encyclopédie*, écrit que la « nostralgie » [*sic*] ne serait qu'une forme de mélancolie : « on peut rapporter à la mélancholie, la nostralgie ou maladie du pays », t. X, 1765, p. 308b.

– fussent-ils à sa portée. Le pouvoir du signe mémoratif musical dépend à parts égales de ce qu’il suscite chez le sujet et de sa disposition à être éclairé, prolongé, complété. Sa forme elliptique et son statut « en développement » télescopent les liens qu’entretient le sujet avec le passé, le présent et le futur, tout en faisant sentir de manière aiguë la distance qui les sépare. Plus encore, la musique elle-même réussit à projeter un simulacre de ce télescopage, créant « l’origine dont [elle] se croit l’écho : [elle] instaure un temps innocent, bref suspens du devenir coupable, qui éveille l’image de l’éternité, de l’absence de temps, au sein de laquelle la musique n’était que l’animation d’un bonheur que rien ne menaçait¹¹⁰². » De manière plus forte et immédiate que la pervenche desséchée d’un herbier ne peut rappeler à Rousseau la fleur humide et vivante en bord de route, la chanson de tante Suzon comprime en une mélodie le souvenir de la perte de sa mère, la lecture de *L’Astrée* avec son père, la bienveillance et la « douceur » de sa tante, l’intrigue même mêlant Tircis et Laonice, et assurément une foule d’autres avatars de la perte, indiscernables à la surface du texte, mais présents en deçà, comme une foule massée à l’extérieur des remparts de sa conscience. Ce qu’il a irrémédiablement perdu, ce qu’il est devenu et ce qu’il est susceptible de devenir se superposent en sa conscience, provoquant tantôt des larmes, tantôt des « charmes ».

¹¹⁰² Starobinski, « Emblèmes de la musique et du temps », *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Martin Rueff (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2016, p. 1148.

2. 4 – La cure. Musique et possibilité de changement

2. 4. 1 – *Beaucoup de jeux de nuit. Émile, Sophie et la gymnastique auditive*

La promesse d'effets musicaux salutaires adopte une forme inattendue dans l'*Émile*, où Rousseau, tenant à ce que son élève apprenne un « métier honnête », refuse de le faire musicien. Qu'entend gagner « Mentor » en refusant à « Télémaque » de pratiquer le métier pour lequel il s'est lui-même le plus passionné ? Rien d'étonnant de lire que, puisqu'il n'y « a point d'honnêteté sans utilité », Émile devra éviter les « professions oiseuses, futiles, ou sujettes à la mode » qui, comme celles prescrites au « gentilhomme de Locke¹¹⁰³ », se surajoutent au nécessaire : la broderie, la dorure, le vernissage, la perruquerie se retrouvent à la barre des accusés. Mais Rousseau ne s'en tient pas à décrier ces occupations d'artisanat ornemental : il lui est également crucial qu'Émile se détourne du champ lyrico-poétique et ne soit « ni musicien, ni comédien, ni faiseur de livres¹¹⁰⁴ ». Ces métiers « de communication » sont ainsi placés de plain-pied avec le travail du luxe décoratif : Émile devra plutôt devenir « cordonnier que poète¹¹⁰⁵ ». Est-ce un précepte obéissant à l'adage d'un *fais comme je dis, et non comme j'agis*, auquel s'en serait remis un homme qui regrette ses propres échecs musicaux et les tracas liés à son entrée en littérature ? Mais si tel était le cas, quelle cohérence trouver en regard du fait que le fameux vicaire savoyard est lui-même comparé à Orphée *chantant les premiers hymnes*, ou encore qu'Émile soit tout de même, à la fin de son adolescence, en mesure de donner des « leçons¹¹⁰⁶ » de musique à Sophie, tout en n'étant jamais formellement instruit de cet art ? Sophie elle-même doit supposément trouver moyen de développer « du goût sans étude, des talents sans art, du jugement sans connaissances¹¹⁰⁷. »

Sans faire de son apprentissage un but avéré, Rousseau n'empêche pas que la musique – ou du moins l'acuité auditive – exerce une force formatrice sur son fictif

¹¹⁰³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, André Charrak (éd.), Paris, GF Flammarion, 2009, p. 285.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 615.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 594.

pupille. La fonction que remplit le sonore au sein du projet pédagogique est d'abord celle du développement de la « raison sensitive¹¹⁰⁸ » de l'oreille, destinée à chasser la peur de l'inconnu, éviter les distorsions du jugement et le « préjugé des spectres¹¹⁰⁹ ». Elle est aussi, en un second temps, celle de « l'organe qui répond à l'ouïe, savoir, celui de la voix¹¹¹⁰ ». L'oreille, passive, et l'appareil phonatoire, actif, sont ainsi conçus comme deux organes d'un même sens; ils sont susceptibles de s'exercer « l'un par l'autre¹¹¹¹. » Or, malgré tout le bien qu'elle apporte aux humains ailleurs dans l'œuvre de Rousseau, la musique se voit paradoxalement dans l'*Émile* reléguée à une pratique quelque peu obscure, occultée par une sorte d'ignorance soigneusement préservée. Elle ne doit rester qu'une récréation qui ne souffrirait aucune instruction livresque, aucune application méthodique ou aucun effort soutenu. Si travail il y a, il ne doit certainement pas être apparent : « Qu'il s'occupe ou qu'il s'amuse, l'un et l'autre est égal pour lui; ses jeux sont ses occupations, il n'y sent point de différence¹¹¹². » Comme s'il s'en défendait, Rousseau clôt les pages consacrées à l'enseignement de la musique en freinant son propre élan pédagogique, presque comme quelqu'un qui aurait parlé de quelque sujet honteux : voilà, écrit-il, « c'en est trop sur la musique : enseignez-la comme vous voudrez, pourvu qu'elle ne soit jamais qu'un amusement¹¹¹³ ».

Cela dit, les passages du deuxième livre qui décrivent la formation auditive du jeune Émile contiennent une prescription étrange qui attire l'attention : « Beaucoup de jeux de nuit¹¹¹⁴. » Qu'est-ce à dire ? Rousseau part de l'évidence que, puisque nous

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 190, en note. Rousseau renvoie à un passage de l'*Histoire naturelle* de Buffon, vol. 1, pt. XXV, p. 25, qui commence ainsi : « Lorsque, par des circonstances particulières, nous ne pouvons avoir une idée juste de la distance, et que nous ne pouvons juger des objets que par la grandeur de l'angle ou plutôt de l'image qu'ils forment dans nos yeux, nous nous trompons alors nécessairement sur la grandeur de ces objets. » Buffon y développe la « méta-physique très-fine et très-vraie » de la *Lettre sur les aveugles* de Diderot et fait de « l'espèce de crainte intérieure que l'obscurité de la nuit fait sentir à presque tous les hommes » une forme de vice sensitif qu'il s'agit de vaincre : « c'est sur cela qu'est fondée l'apparence des spectres et des figures gigantesques et épouvantables que tant de gens disent avoir vues. » Contrairement à ce que « croient les philosophes », le « préjugé des spectres » n'est pas uniquement le fruit de l'imagination. Puisqu'il découle d'impressions empiriques réelles, ce préjugé est « fondé dans la Nature » : il s'agit donc de le rediriger et de l'entraîner.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² *Ibid.*, p. 232.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 215.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 189. Au XX^e siècle, Hervé Guibert cite la formule de l'*Émile* (« Beaucoup de jeux de nuit. ») en épigraphe de l'un de ses romans. Il pousse à l'extrême démesure la « frayeur » (p. 192) que raconte Rousseau qui, allant seul chercher un chien dans une église de nuit à la demande de M. de Lambercier,

voyons peu après le coucher du soleil, nous sommes disposés à peupler de fantômes ces « ténèbres¹¹¹⁵ » temporaires. Là où nos yeux ne peuvent saisir nettement aucun objet, la peur prend le relais pour nous en fournir : « si j’entends du bruit, j’entends des voleurs; si je n’entends rien, je vois des fantômes¹¹¹⁶. » Le but avéré de l’avis « plus important qu’il ne semble » est alors de dissocier les sens de l’imagination : s’il est inefficace d’expliquer en termes rationnels pourquoi les ombres de la nuit effraient, une pratique habituelle de jeux nocturnes délivrera en principe de cette crainte. L’*Émile* développe de fait ce que son auteur appelle une éducation « négative¹¹¹⁷ », qui suppose non pas d’inculquer la vertu – elle serait déjà présente dans l’instinct naturel de l’enfant – mais plutôt d’empêcher qu’y naissent les vices. L’éducation négative de l’ouïe, ainsi, n’est pas basée sur l’écoute de musiques dites bonnes, ni sur l’apprentissage de principes esthétiques mis en discours, mais sur la multiplication d’expériences sensibles sensées développer la finesse de la perception. Accoutumé à jouer la nuit, l’élève cultive ainsi une mémoire qui finit par associer les bruits à leurs causes réelles, si bien que l’on aboutit, à terme, au résultat désiré : « l’habitude tue l’imagination¹¹¹⁸ ». C’est aussi la plus grande acuité auditive qui nous délivrerait des futurs écueils d’une sensibilité mal guidée et des ténèbres artificielles qu’elle produit.

Pour déployer cette capacité à entendre d’instinct tout en battant en brèche la peur de l’inconnu, Rousseau propose donc de s’engager dans de singuliers jeux. Pourquoi ne pas nous exercer à marcher, comme les aveugles, faisant « de nuit et sans lumière tout ce qu’ils font de jour et sans yeux¹¹¹⁹ ? » La question n’est pas d’accomplir le trajet : « on a de la lumière » pour cela, c’est-à-dire des lampes. Il s’agit plutôt de se passer de « machines » comme des torches et d’employer des sens qui ne sont pas privés de perception, la nuit, plutôt que de faire dépendre ses yeux de « la boutique

connaît un « bouleversement inexprimable » (p. 193). Guibert décrit les sens déroutés d’orphelins qui, enlevés par des criminels indigents, grandissent captifs, et, lorsqu’ils ne sont pas violés par leurs bourreaux, sont dressés au combat. Hervé Guibert, *Vous m’avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 128. Rousseau élabore plus longuement ce qu’il entend par « éducation négative » dans la *Lettre à Christophe Beaumont*, OC IV, p. 945.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

d'un chandelier¹¹²⁰ ». Il importe de gagner en indépendance sensitive, mais aussi en précision et en complexité de la perception spatiale :

Êtes-vous enfermé dans un édifice au milieu de la nuit, frappez des mains; vous apercevrez, au résonnement du lieu, si l'espace est grand ou petit, si vous êtes au milieu ou dans un coin. À demi-pied d'un mur, l'air moins ambiant et plus réfléchi vous porte une autre sensation au visage. [...] Ces observations, et mille autres semblables, ne peuvent bien se faire que la nuit¹¹²¹.

Comme « un chat » dans un nouvel environnement tend l'oreille, « visite », « flaire » et « regarde », le premier mouvement de l'homme « naturel » serait de « se mesurer avec tout ce qui l'environne », développant une « sorte de physique expérimentale relative à sa propre conservation » dont le détourneraient des « études spéculatives¹¹²² ». En cette « physique expérimentale » (le siècle suivant dira plutôt *phénoménologie*) résiderait la perception la plus pure, la moins affectée par les « spectres » – tant ceux formés par « la raison, les connaissances, l'esprit, le courage¹¹²³ », béquilles d'une sensibilité sans entrave, que ceux nés de la superstition, d'une nature encore informe. Émile ne doit pas être comme ces « raisonneurs », ces « esprits forts », « philosophes » et « militaires » qui, « intrépides en plein jour », se trouvent, misogynie à part, à « trembler la nuit comme des femmes au bruit d'une feuille d'arbre¹¹²⁴ ». Si, comme le veut l'exergue de l'*Émile, les maladies dont nous souffrons sont guérissables*¹¹²⁵, cette crainte est elle-même un mal qu'il est possible d'enrayer par le soutien d'un entraînement assidu : « Ne raisonnez pas avec celui que vous voulez guérir de l'horreur des ténèbres; menez-l'y souvent¹¹²⁶ ».

Il importe à Émile de s'engager dans ce que Martin Kaltenecker a identifié comme une « gymnastique des sens¹¹²⁷ ». Rousseau avance ainsi que « tous ceux qui ont réfléchi sur la manière de vivre des anciens attribuent aux exercices de la gymnastique [une] vigueur de corps et d'âme¹¹²⁸ » qui fait cruellement défaut aux

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 188-189.

¹¹²² *Ibid.*, p. 175-176.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 189.

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*, s.p. : « *Sanabilibus ægotamus malis; ipsaque nos in rectum genitos natura, si emendari velimus, juvat.* Sénèque, *De Ira*, L. II, c. 13 ».

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹¹²⁷ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, 2010, p. 105.

¹¹²⁸ *Émile*, II, p. 177.

modernes – ou, du moins, aux modernes des villes. L'oreille n'est qu'un organe de plus et, comme il était important que l'élève soumette sa musculature à un « exercice continuel » assimilé à ceux des « paysans » et des « sauvages¹¹²⁹ », modèles de robustesse et de vigueur, l'ouïe ne saurait se soustraire à la tâche. Or, la manière de la former n'a rien d'une évidence : les méthodes préconisées sont à ce titre révélatrices des idées de leur auteur sur la forme et la fonction du sonore.

Ce n'est supposément qu'en isolant le sens que l'on peut le mettre à l'épreuve, afin d'en rehausser les capacités pour mieux le réintégrer ensuite à l'ensemble des sens. Cette approche permet de le considérer contre ce qui peut agir comme obstacle ou comme masque à son fonctionnement. Après tout, comme l'écrivait Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles*, ce sont « les secours que nos sens se prêtent mutuellement [qui] les empêchent de se perfectionner¹¹³⁰ ». Pensons le procédé de l'*Émile* comme celui d'un culturisme des sens, où chaque muscle est travaillé par ciblage successif plutôt que par une méthode globale qui façonne des grands ensembles musculaires simultanément. Rousseau conçoit d'abord la nécessité d'isoler l'ouïe en privant les yeux de la lumière, donnant ainsi une primauté à la dimension spatiale du son. Ce serait aussi notre crainte même, attisée par notre instinct de préservation qu'avive la privation de lumière, qui nous procurerait l'*alerte* nécessaire à l'essor du jugement auditif :

La nuit, donc, où, ne nous mouvant nous-mêmes qu'autant qu'il nous plaît, nous n'avons à craindre que les corps qui se meuvent, il nous importe d'avoir l'oreille alerte, et de pouvoir juger, par la sensation qui nous frappe, si le corps qui la cause est grand ou petit, éloigné ou proche; si son ébranlement est violent ou faible. L'air ébranlé est sujet à des répercussions qui le réfléchissent, qui, produisant des échos, répètent la sensation, et font entendre le corps bruyant ou sonore en un autre lieu que celui où il est¹¹³¹.

D'abord tenue en éveil par inquiétude du danger extérieur, l'ouïe doit ensuite être préservée dans cet état. Il s'agit d'éviter une hasardeuse contamination par le langage articulé, qui pourrait pour ainsi dire venir à son secours en « expliquant » la situation avant d'en sentir les causes. Le principe est le même, tant dans les jeux de nuits que dans les premières leçons de chant. Rousseau enseignant de musique ferait surtout fredonner ses jeunes élèves : « je ne voudrais pas même qu'il chantât des paroles¹¹³² ».

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹¹³⁰ Denis Diderot, *Lettres sur les aveugles*, p. 350, cité dans : Kaltenecker, *L'Oreille divisée*, p. 106.

¹¹³¹ *Émile*, II, p. 212.

¹¹³² *Ibid.*, p. 213.

Pour garder son élève du terrible péril de prononcer des mots qu'il n'entendrait pas, il lui ferait tout au plus « des chansons exprès, intéressantes pour son âge, et aussi simples que ses idées¹¹³³ ». Cette précaution permettrait d'éviter de manipuler un trop grand nombre d'abstractions et de passions à la fois, graduant l'apprentissage et n'avançant qu'une fois que les notions nouvelles sont rattachées au monde sensible par des liens indéfectibles. Il faut apprendre à jongler avec une seule balle avant d'en essayer deux, puis trois. Émile pourra ainsi « parler uniment, clairement » et saura « bien articuler, [...] prononcer exactement et sans affectation [,] connaître et [...] suivre l'accent grammatical et la prosodie, à donner toujours assez de voix pour être entendu, mais à n'en pas donner jamais plus qu'il ne faut », cette dernière faute étant « ordinaire aux enfants élevés dans les collèges¹¹³⁴ » qui, eux, s'emploient à rabâcher des exercices auxquels ils n'entendent rien et qu'ils oublient sitôt l'évaluation passée.

S'il n'est pas étonnant que Rousseau cherche à former le corps de son Émile suivant des préceptes adoucis de l'*agōgē* des Spartiates, exercés dès l'enfance aux arts martiaux, il est au demeurant plus singulier qu'il transpose le lexique et certaines méthodes de la gymnastique à la formation de l'ouïe¹¹³⁵. De la même manière que l'oreille doit être précise et « alerte », il faudra rendre « sa voix juste, égale, flexible, sonore¹¹³⁶ ». Il importe de développer le sens par étapes, comme s'il y avait un risque de le blesser en prenant trop tôt une charge trop lourde ou un effort trop intense. La surprenante association des « instruments de musique » aux divers « jeux

¹¹³³ *Ibid.*, p. 214.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹¹³⁵ Alors que Rousseau conçoit la musique et la gymnastique sur le même plan, Montesquieu pensait plutôt que la musique servait à « tempérer » les effets d'une éducation militaire. De plus, contrairement à Rousseau, il nie que la musique puisse avoir un effet moral. Il note que les Anciens « trouvaient une occupation dans les exercices qui dépendaient de la musique, et dans ceux qui avaient du rapport à la guerre. L'institution ne leur en donnait point d'autres. Il faut donc regarder les Grecs comme une société d'athlètes et de combattants. Or, ces exercices, si propres à faire des gens durs et sauvages, avaient besoin d'être tempérés par d'autres qui pussent adoucir les mœurs. La musique, qui tient à l'esprit par les organes du corps, était très propre à cela. C'est un milieu entre les exercices du corps qui rendent les hommes durs, et les sciences de spéculation qui les rendent sauvages. On ne peut pas dire que la musique inspirât la vertu; cela serait inconcevable : mais elle empêchait l'effet de la férocité de l'institution, et faisait que l'âme avait, dans l'éducation, une part qu'elle n'y aurait point eue. » Charles-Louis de Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, I. IV, ch. 8, Victor Goldschmidt (éd.), Paris, 1979, p. 165-166.

¹¹³⁶ *Émile*, II, p. 213.

d'adresse¹¹³⁷ » comme « le billard », « l'arc » ou « le ballon » semble également appuyer l'analogie entre les méthodes pédagogiques tant physiques que sensibles.

De plus, pour mieux sentir ses progrès, l'espace et le temps dans lesquels l'ouïe agira devront être définis avec une exactitude géométrique. Les mouvements qui y sont associés, soit ceux de la captation (audition) ou de l'émission (vocalisation), doivent être méticuleusement proportionnés : le « pays des sensations¹¹³⁸ » devient un espace aussi uni et quadrillé que les palestres grecques rectangulaires, entourées des colonnes à intervalles réguliers de leurs péristyles. Tout comme Émile devait apprendre à juger des distances de divers trajets en s'ébattant à la course avec des camarades de villages voisins, « pour se former la voix et l'oreille, il ne doit jamais chanter qu'au clavecin¹¹³⁹. » L'instrument de musique sert alors d'étalon à la hauteur et à la dynamique de l'expression musicale comme une géométrie rudimentaire servait à régler les courses d'Émile. Les seuls « signes » que Rousseau rattache au rapport tenu de son Émile à la musique servent cette fin : ce sont le nom des notes, afin de « mieux marquer les sons¹¹⁴⁰ » lorsqu'il les solfie. L'adéquation de la puissance de la voix à un espace donné, travaillée dans un *édifice la nuit*, est alors doublé d'une connaissance solide des « degrés » du son, assujettis à « leurs différents termes fixes ». Le rapport strict à maintenir entre les sons que produit la voix, ceux que rendent « les touches du clavier » et les noms des « notes de la gamme¹¹⁴¹ » traduisent le désir d'une uniformité du domaine sonore qui n'allait pas encore de soi au XVIII^e siècle. Nous l'avons vu : des travaux scientifiques cherchant à fixer la vitesse ou la hauteur du son ne démentent que très lentement l'affirmation de Claude Perrault voulant que « ce qui appartient à l'ouïe est très obscur¹¹⁴² ». Emmanuelle Sempère résume bien les récriminations d'un historien comme Nicolas Lenglet-Dufresnoy qui, au mitan du siècle, remarque encore que « la sensation auditive, incomplète, est source d'une ambiguïté tout à fait contraire

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

¹¹⁴¹ *Ibid.*

¹¹⁴² Claude Perreault, *Essais de physique*, Paris, Coignard, 1680, t. II, p. 186, cité dans : Emmanuelle Sempère, « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », *Revue germanique internationale*, n. 27 « L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle », 2018, p. 86.

à l'idée même de révélation : entendre une voix ne suffit pas à identifier la source du son¹¹⁴³. » Afin de clarifier du moins l'expression musicale, des esprits comme Rameau tenteront, suivant le souhait déjà formulé par Augustin, Ficin ou Mersenne, « d'inféoder¹¹⁴⁴ » la musique aux mathématiques. Mais là n'est pas le fondement du problème pour Rousseau. La théorie harmonique ramiste lui apparaît comme un luminaire (*Eh quoi ! toujours des machines !*) qui clarifierait la musique en la rendant intelligible à la vue. Rousseau préfère investir la nuit et se familiariser avec ce qui est *très obscur* : sans en faire l'expérience sensible sur le terrain, tous les systèmes du monde ne rendront pas plus transparents les rapports entre les sons et leurs causes. Replaçant le sujet sensible au cœur de la pratique musicale, il prend le parti de soumettre la perception sensitive même aux rudiments de la musique telle qu'elle se pratique alors. Son insistance le pousse au pléonasme : il souhaite pour Émile la connaissance de « sons fixes invariables » qui seraient « toujours rendus par les mêmes touches¹¹⁴⁵ ». Prenant (à tort) l'harmonie tonale pour un ensemble de phénomènes proprement naturels qui se passent de système théorique, il souhaite plutôt enseigner à les sentir qu'à les dire.

Rousseau s'attaque ainsi, comme il le faisait déjà dans l'*Encyclopédie*, à une pratique qu'il estime mal nommée et qui s'est répandue en France sous le nom de « solfier au naturel¹¹⁴⁶ », c'est-à-dire de solfier « par les noms naturels des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est¹¹⁴⁷ ». La disant en effet contraire à la nature, il lui préfère le solfège « par transposition », où chaque tonalité serait solfiée suivant les noms syllabiques propres à ses degrés : Émile chanterait ainsi « ut » en entendant le « sol » d'un air en sol, mais aussi en entendant le « mi » d'un air en mi, et ainsi de suite. De la sorte, il serait en mesure d'associer la sensation d'une médiante, d'une dominante, d'une sensible, aux syllabes « mi », « sol » et « si », de sorte que « les rapports essentiels du mode pour chanter et jouer juste seront toujours présents à

¹¹⁴³ Sempère, « Expérience auditive », *ibid.* Sempère se réfère au *Traité historique et dogmatique sur les apparitions, les visions et les révélations particulières*, Avignon et Paris, Leloup, 1751, t. I, « Préface ».

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

¹¹⁴⁵ *Émile*, II, p. 214.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁴⁷ Rousseau, art. « Naturel », *Dictionnaire de musique*, p. 321. C'est à l'article « Solfier » qu'il s'en prend de manière plus frontale à la pratique; il reprend des extraits de ce dernier article dans l'*Émile*.

son esprit, son exécution sera plus nette et son progrès sera plus rapide¹¹⁴⁸ ». Qu'importe que cette méthode, déjà décriée par plus d'un musicien lorsque Rousseau en proposait une semblable à l'Académie en 1742 avec les chiffres de son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, ne devienne bien incertaine dès qu'une mélodie aurait à moduler ou utiliser une tonalité d'emprunt. Confondant la musique tonale avec l'ensemble des musiques possibles, il souhaite plutôt qu'Émile ne sache que les modes mineur et majeur, et que, dans son oreille, « le finale soit toujours *la* ou *ut*, selon le mode¹¹⁴⁹ ». Associer les noms syllabiques des notes à leur hauteur et non leur degré dans le mode où ils se retrouvent équivaut à ignorer les « rapports essentiels » qu'ils doivent, d'après Rousseau, entretenir. Au livre II, la promenade du précepteur et de son Télémaque dans les bois devait se servir des positions relatives du soleil, de la forêt et du village pour retrouver la route de la maison, ayant correctement jugé de l'étendue des corps concernés et de leurs positions relatives : ainsi devrait-on connaître les positions relatives des degrés pour toujours retrouver la tonique dans le finale. À défaut de le faire – par exemple en « solfiant au naturel » –, on « éloigne les idées de la chose pour en substituer d'étrangères qui ne font qu'égarer¹¹⁵⁰. »

À tout prendre, ce que Rousseau cherche à « cultiver¹¹⁵¹ » n'est pas une forme finie – celle d'un musicien accompli –, mais une disposition-à-être-affecté, un être qui, sans être un « Monsieur Teste » valérien, est tout de même conçu davantage en potentialité qu'en réalisation. Quand « la véritable éducation ne repose pas sur des préceptes, mais sur des exercices¹¹⁵² », le véritable apprentissage n'est jamais un accomplissement, mais un pouvoir, au sens propre : un devenir. Émile n'aspire à aucun titre, aucun diplôme, aucune attache ou acquis qui pourraient se traduire en asservissement : il cherche plutôt à « s'édifier à partir de la sensibilité¹¹⁵³ ». Ce recentrement sur la sensibilité de l'élève, encore plus radical que celui que proposait

¹¹⁴⁸ *Émile*, II, p. 214.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁵² *Ibid.*, I, p. 52.

¹¹⁵³ J. C. F. Guthsmuth, *Gymnastik für die Jugend* [*Gymnastique pour la jeunesse*], Limpert Verlag, 1970 (1793), p. 11, cité dans : Kaltenecker, *op. cit.*, p. 107.

Locke en cherchant tout de même à former un « gentilhomme », infléchira durablement les textes de pédagogues européens.

En effet, « toute une littérature pédagogique à la fin du siècle brode alors sur le conseil ‘Beaucoup de jeux de nuit’ exposé dans l’*Émile* de Rousseau¹¹⁵⁴ ». L’un des premiers héritiers de l’éducation rousseauiste a été le Philanthropinum de Dessau, ouvert par Bernhard Basedow en 1776. Cette école compte parmi ses collaborateurs le pédagogue suisse Johann Christoph Friedrich GutsMuths, qui entendait notamment former les enfants en leur bandant les yeux afin qu’ils tentent de « reconnaître un camarade attrapé aux quelques bruits inarticulés qu’il émettra, ou bien, [...] distinguer les bruits d’une chaise qu’on déplace ou celui d’une plume que taille le professeur¹¹⁵⁵. » Quelques années plus tard, Johann Christian Reil, le psychiatre dont le fameux « piano de chats¹¹⁵⁶ » amuse et étonne encore¹¹⁵⁷, étendra cette formation sensitive de l’ouïe au traitement de la folie. Ses *Rhapsodies sur l’application de la méthode de cure psychique* (1803) entendent distinguer les « actions matérielles » des « actions psychiques » et « fortifier les sens dérégés¹¹⁵⁸ » des malades comme Rousseau cherchait à séparer l’action des sens de celle de l’imagination. Le corps est alors, comme l’a suggéré Novalis, devenu « l’instrument pour la formation et la modification du monde – nous devons former notre corps pour en faire l’organe *polyvalent* (*allföhig*)¹¹⁵⁹. » Une « modification de notre instrument » équivaut désormais à une modification de notre « monde¹¹⁶⁰ ».

Il devient à présent plus clair pourquoi Rousseau présente son avis sur les jeux de nuit comme étant *plus important qu’il ne le semble*. Les différences de sensibilité du corps sont bien davantage qu’une affaire de goût ou de prédisposition : l’*Émile* s’applique à enraciner la raison dans notre jugement, puis de faire dépendre notre jugement de nos sensations, elles-mêmes éducatives. Nous n’en sommes pas encore à

¹¹⁵⁴ Kaltenecker, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 107-108.

¹¹⁵⁶ Voir Robert J. Richards, « Rhapsodies on a Cat-Piano, or Johann Christian Reil and the Foundations of Romantic Psychiatry », *Critical Inquiry*, n. 24, printemps 1998, p. 700-736.

¹¹⁵⁷ D’après le nombre de communications qui en ont fait mention à chacun des quatre derniers congrès de l’*American Society for Eighteenth-Century Studies*.

¹¹⁵⁸ Kaltenecker, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁵⁹ Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, p. 219, cité dans : Kaltenecker, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

la notion « d'éducation esthétique », si importante pour Schiller, qui suppose que seules « les relations fondées sur la beauté¹¹⁶¹ » sauront réunir les hommes. Il s'agit d'opérer à un niveau plus fondamental. Ici, apprendre par l'habitude à mieux entendre la nuit est le moyen de « guérir » le dérèglement des sens et chasser les « fantômes » des « ténèbres » sans recourir à un jour artificiel par le biais de « machines ». Or, il est indéniable que cette méthode libératrice ne vaut que pour le corps mâle d'Émile. Le gouffre entre les éducations masculines et féminines proposées devient particulièrement manifeste au V^e livre de l'*Émile*. Puisqu'il les différencie et les place dans une relation de complémentarité, disons encore un mot sur la différenciation sexuelle que Rousseau marque en distinguant la formation auditive de son pupille et celle de Sophie.

Les jeux de nuit, de combat, d'adresse, de développement sensitif sont aussi, dans l'éducation rousseauiste, le lot des jeunes femmes, mais pour une raison entièrement divergente : « Les filles de Sparte s'exerçaient, comme les garçons, aux jeux militaires, non pour aller à la guerre, mais pour porter un jour des enfants capables d'en soutenir les fatigues¹¹⁶². » L'ouïe fine d'Émile lui permettrait de parcourir librement le *pays des sensations* sonores, mais celle de Sophie ne permettrait les mêmes jouissances qu'à sa progéniture mâle. Qui plus est, le « prix » accordé à la connaissance de la musique serait, pour Émile, celui de pouvoir séduire Sophie en reproduisant un rapport inégal de professeur à élève :

C'est à présent que devenu véritablement empressé de plaire, Émile commence à sentir le prix des talents agréables. Sophie aime à chanter, il chante avec elle; il fait plus, il lui apprend la musique. Elle est vive et légère, elle aime à sauter, il danse avec elle; il change ses sauts en pas, il la perfectionne. Ces leçons sont charmantes, la gaieté folâtre les anime, elle adoucit le timide respect de l'amour; il est permis à un amant de donner ces leçons avec volupté¹¹⁶³.

À l'opposé, la formation auditive de Sophie fera qu'elle reconnaîtra le son véritable de l'amour et, s'il est « permis » à l'amant seul de « donner ses leçons avec volupté », c'est que, contrairement aux filles « dont on nourrit uniquement le cœur ou plutôt les oreilles du jargon de la dévotion » et qui deviennent « la proie du premier séducteur

¹¹⁶¹ Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1794-1795], Robert Leroux (tr.), Paris, Aubier-Montaigne, 1992, p. 367.

¹¹⁶² *Émile*, V, p. 528.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 615.

adroit¹¹⁶⁴ », elle aura su s'en tenir à un régime culturel qu'il reconnaîtra. Les deux âmes sensibles font de la simplicité de leurs talents le principe de leurs affections : « au premier son de cette voix, Émile est rendu; c'est Sophie, il n'en doute plus¹¹⁶⁵. » De fait, Sophie n'a que des « talents naturels », c'est-à-dire cultivés au sein des relations naturelles de son environnement immédiat : « elle n'a eu de maître à chanter que son père, de maîtresse à danser que sa mère; un organiste du voisinage lui a donné sur le clavecin quelques leçons d'accompagnement qu'elle a depuis cultivé seule¹¹⁶⁶. » La coquetterie féminine lui aura donné l'envie de « faire paraître sa main avec avantage sur ces touches noires », mais gagnant en sagesse « en grandissant », elle délaisse le « son aigre » du clavecin pour le son « plus doux » du chant et, finalement, ne sachant point lire la musique, elle en fait « un goût plutôt qu'un talent », afin de concentrer son « soin » sur les « travaux de son sexe¹¹⁶⁷ » : tailler, coudre, broder, cuisiner.

Ce propos qui, récupéré par des auteurs d'une éclatante misogynie à la fin du siècle, sera facile à convertir en un machisme opprimant était toutefois reçu bien différemment des contemporaines et contemporains du Citoyen : le « dépouillement des périodiques (1761-1764), l'analyse de la correspondance révèlent qu'au moment de la parution [de l'*Émile*], les attaques contre Rousseau viennent d'antiféministes et que le succès, Jean-Jacques le doit aux femmes et aux hommes réputés féministes¹¹⁶⁸. » De fait, de nombreux ouvrages de contemporaines de la parution de l'*Émile*, comme ceux de Riccoboni (*Lettres de Milady Juliette Catesby*, 1759), de Puisieux (*Réflexions et avis sur les ridicules et défauts à la mode*, 1761) ou de Robert (*La Voix de la Nature*, 1763) tiennent des propos semblables qui revendiquent une amélioration du sort réservé aux femmes, sans pour autant rejeter en bloc une théorie des sphères séparées basée sur la différenciation des sexes, alors largement comprise comme naturelle et inaliénable. Développée en contrepied à la corruption perçue des mœurs curiales – des galants poudrés cherchant à faire un mariage avantageux ou des duchesses intrigantes mêlant leurs histoires personnelles à des décisions politiques –, la théorie des sphères

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 568.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 601.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 571.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 568.

¹¹⁶⁸ Colette Piau-Gillot, « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », *Dix-huitième siècle*, n. 13, 1981, p. 318.

séparées était, du temps de l'*Émile*, porteuse d'un sentiment de régénérescence morale. En cela, plusieurs femmes trouvaient en Rousseau, ancien secrétaire de Louise Dupin lorsqu'elle travaillait à son *Ouvrage sur les femmes*, leur allié – à tout le moins ce qui concerne l'éducation musicale¹¹⁶⁹. Il était parfois défendu d'apprendre ces arts dits agréables aux femmes par crainte que la connaissance de mélodies galantes mène au développement d'idées licencieuses; il s'érige contre cet usage en avançant « qu'à force d'interdire aux femmes le chant, [le christianisme] les rend maussades, grondeuses, insupportables¹¹⁷⁰ ».

Je sais, écrit Rousseau, que les sévères instituteurs veulent qu'on n'apprenne aux jeunes filles ni chant, ni danse, ni aucun des arts agréables. Cela me paraît plaisant; et à qui veulent-ils qu'on les apprenne ? Aux garçons ? À qui des hommes ou des femmes appartient-il d'avoir ces talents par préférence ? À personne, répondront-ils; les chansons profanes sont autant de crimes; la danse est une invention du démon, une jeune fille ne doit avoir d'amusement que son travail et la prière. Voilà d'étranges amusements pour un enfant de dix ans¹¹⁷¹ !

Une jeune fille devrait également pouvoir « rendre sa voix flexible et juste, apprendre à chanter avec goût, même à s'accompagner¹¹⁷² ». Toutefois, la connaissance des signes de la musique et du nom des notes, notions limitées mais tributaires d'une rationalité jugée masculine qu'Émile acquiert, restent hors de portée pour Sophie qui doit, quant à elle, chanter « sans connaître une seule note¹¹⁷³ ». Enfin, si les deux sont invités à affiner leurs sensibilités par *beaucoup de jeux de nuit*, c'est pour que, dans la nuit de l'ignorance, l'un puisse guider et l'autre simplement être en mesure de le suivre. La culture limitée des *talents naturels* de Sophie la rend propre à reconnaître, écouter et entendre ce que son amant a à dire, mais c'est à Émile que le don de la parole est offert.

Rousseau construit une image de la femme en tant qu'être passif et l'homme comme actif : l'une est l'oreille alors que l'autre est la voix. Il n'en demeure pas moins qu'il ne milite pas pour la domination d'un sexe sur l'autre, mais pour une

¹¹⁶⁹ Voir Frédéric Marty, *Louise Dupin. Défendre l'égalité des sexes en 1750*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières » n. 73. Rousseau, qui avait travaillé de 1745 à 1750 pour Dupin, écrivait effectivement le livre V de l'*Émile* en connaissance de cause. Il importe de remarquer que s'il ne s'est pas ouvertement opposé aux thèses de Dupin, il a certainement réduit au silence une partie importante d'un corpus de discours féministes en cours de constitution.

¹¹⁷⁰ *Émile*, V, p. 540.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 539.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 541.

¹¹⁷³ *Ibid.*

complémentarité où l'infériorité sociale des femmes est compensée par une « supériorité axiologique : [...] Ève n'est pas cause de la chute. Il la déculpabilise¹¹⁷⁴. » La philosophe Josiane Boulad-Ayoub ira même jusqu'à voir en la figure de Sophie « l'homme de l'homme », c'est-à-dire l'être qui, « peut-être même à l'insu de Rousseau », réalise pleinement le « rôle du deuxième et vertueux [être] régénéré, post-contractuel » : éduquée par Émile, « face spéculative du Citoyen à venir », Sophie serait la « face engagée¹¹⁷⁵ » du genre humain. L'obligation mutuelle des sexes les uns envers les autres est présentée par Rousseau non pas comme une domination unilatérale de l'homme sur la femme qui, en la tolérant, souffre un mal nécessaire et utile. Plutôt, l'homme et la femme sont tous deux des êtres sensibles et autonomes dont les qualités respectives s'équilibrent et dont l'éducation soignée profite au plus grand nombre. Émile a beau être celui dont la formation est plus complète, celui dont les capacités sont les plus étendues, il reste que c'est pour Sophie qu'il fera tout et que c'est elle qui a le plus grand empire sur lui. À cet égard, Rousseau ne cherche pas à contredire la thèse principale du *Traité sur l'éducation des filles* de Fénelon.

À tout le moins, donnons à Rousseau le mérite d'avoir devancé ses critiques : « quand mes idées seraient mauvaises, si j'en fais naître de bonnes à d'autres, je n'aurai pas tout à fait perdu mon temps¹¹⁷⁶. » Mary Wollstonecraft, qui en 1792 formule dans sa *Vindication of the Rights of Women* « une critique radicale de la philosophie de l'éducation proposée par Rousseau dans l'*Émile* » justement « en raison de la distinction qu'il y opère entre la formation des filles et celle des garçons¹¹⁷⁷ », reste une admiratrice du Citoyen, car elle s'estime lui être redevable du fait qu'elle puisse amender ses thèses. De fait, ce n'est pas tant l'éducation d'Émile qui est à décrier que le fait que cette éducation n'est pas aussi prescrite à Sophie. Si la danse, la musique, le dessin, les romans, la poésie restent, pour Wollstonecraft comme elles l'étaient pour

¹¹⁷⁴ Piau-Gillot, « Rousseau sur les femmes », p. 332.

¹¹⁷⁵ Josiane Boulad-Ayoub, « Les malheurs de Sophie ou la femme et le savoir dans le livre V de l'*Émile* », *Cahiers de recherche sociologique. Les femmes dans les sciences*, vol. 4, n. 1, avril 1986, p. 75.

¹¹⁷⁶ *Émile*, « Préface », p. 41.

¹¹⁷⁷ Aurélie Knüfer, « À quoi bon lire Rousseau en féministe ? », *Nouvelles questions féministes*, 2020/2, vol. 39, p. 109.

Rousseau, des amusements¹¹⁷⁸, elle ironise sur « l'aimable ignorance » relative de Sophie, sensible mais moins instruite qu'Émile, qui serait susceptible de ne la lui rendre que plus chère par le « plaisir qu'il aura à l'instruire¹¹⁷⁹ ». Il n'y aurait dans cette relation inégale qu'une autre des « chaînes » que le Genevois cherchait à rompre :

'Éduquez les femmes comme les hommes', disait Rousseau, 'et le plus elles ressembleront à notre sexe, moins elles auront de pouvoir sur nous.' C'est exactement ce que je cherche. Je ne cherche pas à ce que les femmes détiennent un pouvoir sur les hommes, mais sur elles-mêmes¹¹⁸⁰.

C'est une conclusion à laquelle Wollstoncraft est certaine que Rousseau se serait rendu s'il avait poursuivi son investigation, daignant s'avancer dans « l'atmosphère brumeuse » de la question de l'égalité des sexes pour envisager l'établissement d'un « vrai » état de civilisation, plutôt que – la formule est d'une ironie particulièrement adroite – de « s'envoler féroce ment vers une nuit d'ignorance sensible¹¹⁸¹. »

¹¹⁷⁸ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women with strictures on political and moral subjects*, Dublin, James Moore, 1793 (1792), pp. 73 et 224 : la musique et les romans tendent à faire des femmes des « créatures du sensible » (*creatures of sensation*) et ne devraient être ainsi conçus que comme un « délassement » (*relaxation*).

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 75. " 'Educate women like men', says Rousseau, 'and the more they resemble our sex the less power they will have over us.' This is the very point I aim at. I do not wish them to have power over men, but over themselves."

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16. "But the nature of the poison points out the antidote; and had Rousseau mounted one step higher in his investigation, or could his eye have pierced through the foggy atmosphere, which he almost disdained to breathe, his active mind would have darted forward to contemplate the perfection of man in the establishment of true civilization, instead of taking his ferocious flight back to the night of sensual ignorance."

2. 4. 2 – L'Essai sur l'origine des langues et la Grèce idéale

Nonobstant les inégalités entre Émile et Sophie que les générations de lectrices et de lecteurs du traité de Rousseau sauront amender, le projet d'éducation sensitive est donc fait pour rendre sensible tout en aiguisant la justesse de la perception. Contrairement au rôle que jouerait la sensibilité et l'acuité sensitive dans une éducation dont le but serait de soutenir un rang ou d'exercer un métier – une éducation qui chercherait à en faire des gentilshommes ou des musiciens, par exemple –, elles remplissent pour Rousseau une fonction plus fondamentale : elles lient les élèves à la communauté de leurs semblables. Apprendre à l'oreille à situer le corps dans l'espace qu'il occupe sans le recours des yeux, apprendre à son appareil phonatoire à « donner toujours assez de voix pour être entendu, mais à n'en donner jamais plus qu'il ne faut », chanter des chansons sans paroles pour « rendre son oreille sensible à la mesure et à l'harmonie » mais pas aux « signes de convention¹¹⁸² », enfin toute la « gymnastique » auditive de l'élève ne vise pas à le rendre capable de plaire comme un courtisan ou de gagner sa vie comme un chanteur, mais à devenir à la fois « homme » et « citoyen¹¹⁸³ ».

Si le « langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant que l'on parle » – c'est-à-dire celui des gestes, des images vives et silencieuses comme celle du Lévite d'Ephraïm qui envoie aux tribus d'Israël des parts du corps de sa femme violée à mort pour faire comprendre son désir de vengeance –, la musique est celui qui va le plus directement toucher la pitié de son interlocuteur, « émouvoir le cœur et enflammer les passions¹¹⁸⁴ ».

[S]itôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous, ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme, et s'ils vous peignent aussi la solitude ils vous disent que vous n'êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, et l'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant; un autre être sensible est ici¹¹⁸⁵.

L'ouïe devient ainsi le principe de l'union entre deux êtres, en premier lieu les amants eux-mêmes – la musique de Sophie ravit Émile, les leçons de musique d'Émile

¹¹⁸² *Émile*, II, p. 213.

¹¹⁸³ *Ibid.*, I, p. 50.

¹¹⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin, Marcel Raymond *et al.* (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », v. V, p. 377.

¹¹⁸⁵ *Essai*, p. 421.

attachent Sophie, les deux sont en mesure de distinguer sans s’y tromper les *accens de la nature* des sentiments verbeux et artificiels, etc. –, puis leurs milieux familiaux et communautaires, où ils connaissent avec justesse l’ensemble des rapports qui les obligent envers leurs pairs. S’ils suivent la volonté de leur gouverneur, ils doivent en principe être parfaitement « avertis de l’état des corps étrangers par rapport [aux leurs]¹¹⁸⁶ », qu’il s’agisse des corps physiques ou sociaux. Ils ont donc appris à *entendre* dans la voix des autres la place qui est la leur et à communiquer de manière à émouvoir leurs auditeurs sans feindre l’émotion qu’ils transmettent.

L’Essai sur l’origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale pose la parole comme la première institution sociale et, par extension, la communication comme le fondement des sociétés. Radicalement, c’est par elle que se tissent les liens sociaux, mais aussi par sa modification que l’on parvient à en infléchir le sens. Alors qu’ils correspondent, pour ainsi dire, au degré zéro d’une telle société, Émile et Sophie sont eux-mêmes les truchements d’un idéal conjugal théâtralisé, donnant à entendre un amour exemplaire dont l’effet serait contagieux. Comme l’a défendu Johanna Lenne-Cornuez, leur « place », analogue à celle qu’occupe le binôme « Colin et Colette », est celle d’interprètes du bonheur social, au sens proprement spectaculaire. Émile et Sophie sont en mesure de « fournir l’exemple édifiant qui régénérerait les mœurs. Le rêve du gouverneur en fait *le modèle expansif d’un amour salutaire*¹¹⁸⁷. » Imitant la réaction attendue de ses lecteurs, l’auteur lui-même est « attendri » en « songeant » à combien le spectacle résonnant de ses personnages peut « répandre de bienfaits autour d’eux, [...] vivifier la campagne et ranimer le zèle éteint de l’infortuné villageois » jusqu’à provoquer un crescendo de « cris de joie » et de « bénédictions [...] autour du couple aimable qui les a ranimés¹¹⁸⁸. » Difficile pour des lecteurs du XXI^e siècle de ne pas imaginer en ces fêtes une préfiguration des scènes de la *Mélodie du bonheur*, là où le XVIII^e siècle lettré reconnaissait plus aisément l’influence des fameuses *Idylles* (1758) de Salomon Gessner. Il reste qu’il n’existe pas

¹¹⁸⁶ *Émile*, II, p. 215.

¹¹⁸⁷ Johanna Lenne-Cornuez, *Être à sa place. La formation du sujet dans la philosophie morale de Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L’Europe des Lumières » n. 77, 2021, p. 563. Italiques de Lenne-Cornuez.

¹¹⁸⁸ *Émile*, V, p. 859.

plus d'Émile et de Sophie qu'il n'y a de Colin et de Colette : pour l'*Essai*, Rousseau cherchera non pas des personnages de fiction, mais plutôt des modèles historiques.

Il est évident que la « Grèce antique est le répondant, l'irrécusable garant dont se réclame Rousseau¹¹⁸⁹ » tout au long de l'*Essai*. Le monde grec forme « l'horizon perdu où la musique, excluant toute surcharge harmonique, exerçait ses plus extraordinaires effets, et où les orateurs, par la vertu d'une langue sonore et accentuée, étaient assurés de se faire entendre sur la place publique¹¹⁹⁰. » Or, si Rousseau n'a de toute évidence pas vécu au temps de Démosthène, il n'a pas non plus su le grec. Le *Dictionnaire de musique* rapporte également son opinion d'après laquelle les Grecs sont « obscurs sur toutes les parties de leur Musique¹¹⁹¹ », avis qui suppose à tout le moins qu'elle lui est à peu près inintelligible. Sur quelle base fonde-t-il donc son appréciation des mérites de cette langue dite musicale par excellence ? L'intertexte de l'*Essai* nous fait penser que le « répondant » grec du philosophe est lui-même de son invention. Alors que Rousseau développe l'idée qu'il se fait de l'expression grecque, il reconduit, réfute, ajuste, parfois déforme celles d'auteurs modernes et français, notamment l'abbé Jean Terrasson, le père Bernard Lamy et l'érudit musicien-médecin Pierre-Jean Burette, tous cités dans l'*Essai*. Bien entendu, Rameau essuie quelques reproches aussi, et notamment son hypothèse sur l'existence d'harmonies dans la musique grecque. Rousseau se réclame donc bien de l'expressivité grecque, mais conçoit d'une manière très personnelle, voire en porte-à-faux, soutenu davantage par le ressentiment ou l'enthousiasme suscité par les textes de ses pairs que par un intérêt réel de recherche. L'*Essai*, dans la recherche d'un modèle historique « réel », entretient un rapport si libre avec ses sources qu'il met à mal des distinctions nettes entre œuvres de fiction, autobiographie, démonstration historique et historiographie. Il défend son idée de la musique grecque contre ceux qui la malmènent et, ce faisant, la transforme en fondement d'une véritable utopie.

¹¹⁸⁹ Jean Starobinski, « Introduction à l'*Essai sur l'origine des langues* », dans *Œuvres complètes*, op. cit., v. V, p. CLXXXIX. Voir aussi, pour une analyse détaillée de ce que Starobinski synthétise : Flora Champy, *L'Antiquité politique de Jean-Jacques Rousseau. Entre exemples et modèles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 83, 2022, notamment la dernière section sur « L'Histoire hypothétique et les modèles antiques », pp. 221-286.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

¹¹⁹¹ Rousseau, art. « Mode », *Dictionnaire de musique*, OC V, p. 900.

Nous avons déjà souligné la composante musicale des « cosmotopies¹¹⁹² » de la *Nouvelle Héloïse* ou des *Confessions* : le terme décrit ces chantants jardins de Clarens ou la maîtrise d'Annecy, brefs aperçus d'utopies « connectées » à d'autres peuples qui, à la différence d'utopies comme celles de More, de Veiras ou de De Foigny, ne sont pas des îles, des isolats exclus du commerce avec les autres nations, mais plutôt des communautés capables d'échanges nombreux et enrichissants avec des étrangers. Il ne s'agit pas là d'une caractéristique indifférente : tout le projet rousseauiste est sous-tendu par la recherche d'une communication sans entrave, si bien que les rapports intersubjectifs y définissent le corps social. La musique idéale soutient ce rêve d'une expression intégrale, capable de parler à toutes les parties du corps en mesure de l'entendre – la tête, l'oreille, le cœur – et qui rejoint tous ceux et celles à qui elle est destinée. À l'opposé, l'*Essai sur l'origine des langues* brosse le portrait d'une parole moderne en crise et dresse un diagnostic d'insensibilité et d'incompréhension. Il souhaite guérir cet état et invente, pour y remédier, une forme d'expression musico-langagière idéalisée. Une langue en possession de toute sa « richesse » expressive rendrait à la fois « idées » et « sentiments¹¹⁹³ » : les langues européennes du dix-huitième siècle seraient victimes d'une séparation de ces deux registres, souffrant d'un schisme entre « articulations » et « mélodie » qui empêcherait de ressentir les « effets prodigieux » de la pleine étendue de la voix humaine. Celui qui, jeune, avait avidement dévoré Plutarque ne cache d'ailleurs pas le modèle de cette unification souhaitée : l'unité expressive restaurée par la mélodie est « ce qu'avoit la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre¹¹⁹⁴ ».

La première étape vers la résolution de la crise du langage qu'il constate est de décliner le diagnostic qu'il pose. Selon Rousseau, les « effets prodigieux » de la *mousikê* ne sont ni fictifs ni miraculeux, simplement mal contextualisés. Nous ne les ressentirions plus en raison d'une dégénérescence progressive de la culture hellénique

¹¹⁹² Antoine Hatzenberger, *Rousseau et l'utopie. De l'État insulaire aux cosmotopies*, Paris, Champion, 2012.

¹¹⁹³ *Essai*, p. 411.

¹¹⁹⁴ *Ibid.* Rousseau reste bien encore proche de Plutarque jusqu'à la fin : « Dans le petit nombre de livres que je lis quelquefois encore, Plutarque est celui qui m'attache et me profite le plus. Ce fut la première lecture de mon enfance, ce sera la dernière de ma vieillesse; c'est presque le seul auteur que je n'ai jamais lu sans en tirer quelque fruit », écrit-il au début de la quatrième promenade des *Rêveries*.

à la suite de l'asservissement aux Romains, puis des invasions de peuples du Nord qui introduisent peu à peu ce qui devint l'harmonie moderne, « invention Gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art, et à la Musique vraiment naturelle¹¹⁹⁵. » Ce trait singulier distingue Rousseau d'à peu près tous les auteurs ayant pris part aux querelles entre la musique ancienne et moderne : il reconnaît dans l'existence de l'harmonie moderne le signe clair d'une infériorité musicale. S'opère alors une lente séparation de la mélodie et de l'harmonie, la seconde gagnant en autonomie et la première s'estompant « insensiblement » jusqu'à ce que « la mélodie étant oubliée et l'attention du musicien s'étant tournée entièrement vers l'harmonie », la musique elle-même se trouve pleine « d'arbitraire », de formes artificielles comme le discant et le contrepoint, autant de systèmes qui ne considèrent que les aspects physiques de la musique et qui briment et contraignent les « langues favorables à la liberté¹¹⁹⁶ ». Rousseau applique aux langues européennes le schéma narratif d'un déclin depuis un âge d'or, où « Hérodote lisoit son histoire aux peuples de la Grèce assemblés en plein air et tout retentissoit d'applaudissements », jusqu'au jour présent où « l'académicien qui lit un mémoire un jour d'assemblée publique est à peine entendu au bout de la salle¹¹⁹⁷ ». Ce serait donc la distance entre ces deux extrêmes qui expliquerait l'étonnement des modernes quant à l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de ressentir les effets si vantés de la langue grecque. Cette insensibilité est une conséquence naturelle, mais pas irrémédiable, de la « marche¹¹⁹⁸ » – autant dire l'*invasion* – de l'harmonie dans les arts de la voix.

Nous sommes toujours dans l'étonnement [*sic*] sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie et de la musique parmi les Grecs; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, et tout ce que nous pouvons gagner sur nous en les voyant si bien attestés est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos Savans. Burette ayant traduit comme il put en notes de nôtre [*sic*] musique certains morceaux de musique grecque eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Academie des Belles-Lettres, et les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'opéra françois à exécuter par tels Musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien

¹¹⁹⁵ *Dictionnaire de musique*, V, p. 851.

¹¹⁹⁶ *Essai*, p. 426-428.

¹¹⁹⁷ *Essai*, p. 429.

¹¹⁹⁸ *Essai*, p. 427.

reconnoître. Ce sont pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger la mélodie d'une Ode de Pindare mise en Musique il y a deux mille ans¹¹⁹⁹ !

Rousseau est sans conteste redevable à Burette, mais lorsqu'il l'évoque, c'est presque toujours pour le critiquer. Il est même la personnification d'un savoir myope et borné au chapitre XIII de l'*Essai*. Il aurait eu tort de s'attendre à ce que la précision de sa reconstitution puisse ravir les sens des auditeurs de son concert, alors que c'est justement la sensibilité qui leur fait défaut. Même suivant l'hypothèse voulant que son concert ait su reconstituer les odes grecques si fidèlement qu'elles auraient pu être chantées du temps de Pindare, les auditeurs français blasés, insensibles, n'en seraient pas plus touchés. Ils ne sont pas des Grecs anciens et les mélodies d'il y a deux mille ans ne sauraient agir comme signes mémoratifs pour eux.

Tout au plus ces auditeurs ressentiraient-ils le déplaisir d'avoir été trompés, comme le chat de Rousseau qui « l'entend imiter un miaulement » et qui, en apercevant que c'est son maître qui « contrefai[t] la voix de son semblable, se rassied et reste en repos ». Si, entre le miaulement contrefait et un miaulement réel, « il n'y a pas de différence d'impression, parce qu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres¹²⁰⁰ », l'effet *moral* du premier est nul alors que le second atteint son but. « Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose¹²⁰¹ ». Or, loin de condamner l'auditeur à une forme de solipsisme sensible où il n'est touché que par ce qui répond à ses affinités personnelles, Rousseau pose la reconnaissance de l'action essentiellement morale de la musique comme condition *sine qua non* du retour de « ce feu qui n'échauffe que les âmes libres¹²⁰² » :

Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment et dont nous y reconnoissons l'image¹²⁰³.

¹¹⁹⁹ *Essai*, p. 411-412.

¹²⁰⁰ *Essai*, p. 417.

¹²⁰¹ *Essai*, p. 418.

¹²⁰² *Essai*, p. 425.

¹²⁰³ *Essai*, p. 417. Cf. la lettre du 1^{er} juillet 1754 à George-Louis Le Sage, *Correspondance*, t. III, n° 228, p. 1-5.

La dimension physique des effets de la musique n'est pas niée : les rapports de résonance du corps sonore et l'action du son sur les nerfs ont bien lieu, mais ne sont pas les causes et les conséquences les plus importantes de mouvements extraordinaires.

Lorsque certains citent « en preuve du pouvoir physique des sons la guérison des piqures des Tarentules », Rousseau y lit plutôt que « cet exemple prouve tout le contraire » et qu'il faut non pas des « sons absolus ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte », mais « à l'Italien des airs italiens, au Turc [...] des airs turcs¹²⁰⁴ », et ainsi de suite. Peu importe d'expliquer en quoi les effets moraux d'airs familiers guérissent d'un venin : les effets physiques comme les vibrations de l'air ou la transpiration due à la danse sont discréditées d'avance en faveur des affections réveillées. Une raillerie sur un fait souvent évoqué dans les textes du siècle sur les effets de la musique enfonce le clou : « les cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fièvre un musicien français, elles l'auroient donnée à un musicien de toute autre nation¹²⁰⁵. »

Une fois le diagnostic revu, une seconde proposition pour remédier à la dégénérescence des langues européennes serait de décliner les caractéristiques de la langue grecque afin d'en faire un modèle. Or, comme nous l'avons suggéré, l'idée que Rousseau s'en fait est au mieux une interprétation libre. Elle serait tout d'abord une langue pour laquelle, suivant Strabon, « dire et chanter étoit autrefois la même chose¹²⁰⁶ ». Le livre de la *Géographie* de Strabon duquel le passage est supposé tiré – Rousseau donne la note « *Geogr. : L. I » – présente une leçon sensiblement différente. Une édition bilingue grec-français du texte de Strabon nous aide à suivre le propos : le géographe explique plutôt que ceux qui, pour lui, étaient des anciens mettaient quelquefois le mot *chanter* « au lieu et place du mot *dire* », parce que dans les « représentations publiques, la poésie se produisait toujours accompagnée de

¹²⁰⁴ *Essai*, p. 418. Comme nous l'avons vu, plusieurs auteurs, dont Burette et Boyer d'Argens, ont écrit sur la morsure de la tarentule. Toutefois, le sujet était d'une actualité ravivée pour Rousseau aux débuts de la rédaction de l'*Essai* en raison de la parution du *Traité historique de la danse* de Cahusac en 1754, qui traite de tarentelles et leur effet d'antivenin.

¹²⁰⁵ *Essai*, p. 418.

¹²⁰⁶ *Essai*, p. 411. Il est à noter que le ch. XIX « De la perfection des langues » ne figure pas dans les éditions du XVIII^e siècle : l'assimilation d'une langue dite « parfaite » au chant dans la réédition de l'ouvrage de Lamy témoigne d'un nouvel idéal linguistique qui se développe au fil des additions à l'*Art de parler*.

chant » et que, par proximité, il finit par se trouver « synonyme de dire¹²⁰⁷ ». Strabon va même jusqu'à décrier cette indistinction qui engendre une confusion terminologique inutile : « l'une de ces deux expressions [c'est-à-dire *chanter* et *dire*] ayant été, par abus, appliquée à la prose elle-même, l'abus finit par s'étendre également à l'autre¹²⁰⁸. » Bien entendu, la proximité de pratiques distinctes attestée par Strabon ne correspond pas à l'unité expressive supposée par Rousseau.

Comme il ne lit pas le grec, Rousseau a dû faire appel à un intermédiaire pour prendre connaissance de la citation. Fervent admirateur de Bernard Lamy, oratorien persécuté pour son cartésianisme, c'est assurément sa traduction libre de ce passage de Strabon que Rousseau a lu. La formule qu'il utilise correspond mot pour mot à celle du savant oratorien : « Dire & chanter, c'étoit autrefois la même chose, ce qui montre que la Poésie est la source de l'éloquence¹²⁰⁹. » Or, Lamy propose une traduction qui condense plusieurs phrases éparses de la *Géographie* et omet la remarque de Strabon sur la confusion des genres, ce qui lui permet de gloser le passage dans un sens autre que celui de son auteur. Selon l'oratorien, il ne s'agit pas du signe d'un trouble lexical, mais de l'importance des musiciens dans le développement de la langue grecque. Comme « la Musique rend indulgents ceux qui écoutent » et que l'on « souffre que les Musiciens prennent la liberté de couper, d'allonger le discours, selon que cela s'accommode avec leur chant », ce seraient donc eux qui, en Grèce antique, furent les « maîtres de la langue¹²¹⁰. » Il oppose cette liberté créatrice grecque au « tyran » qu'est « l'usage » en français moderne, auquel il faudrait « obéir aveuglément » : « pour bien parler François il faut parler comme on parle¹²¹¹ ». L'opposition, qui n'était qu'observation chez Lamy, sera prolongée par Rousseau en un programme philosophico-politique dans le cadre duquel la liberté de la langue est inséparable de celle de ses locuteurs. « Une langue qui a donc été formée avec une pleine liberté & autorité par des Maîtres si raisonnables, comment n'auroit-elle pas été la plus parfaite¹²¹² ? »

¹²⁰⁷ Strabon, *Géographie*, I, II, t. 1, Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867, p. 29. Nos italiques.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, I, XIX, 6^e éd., La Haye, Pierre Paupie, 1737, p. 108.

¹²¹⁰ *Ibid.*, 108-109.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 109.

¹²¹² *Ibid.*, p. 110.

La philosophe Geneviève Rodis-Lewis note avec raison combien, « malgré le ton réservé des mentions explicites de *L'Art de parler* dans l'œuvre de Rousseau, Lamy a aussi été un de ses 'auteurs favoris' pour les problèmes de langage¹²¹³ ». L'oratorien, en marge des positions sur « l'arbitraire des signes d'institution » défendues par ses contemporains Cordemoy et Malebranche, accorde une place importante à l'idée d'un « langage immédiatement expressif¹²¹⁴ ». De plus, c'est « l'exemple du grec¹²¹⁵ » qui, dans sa *Rhétorique*, tient lieu de « la plus capable de toutes les langues d'exprimer toutes choses avec énergie et harmonie¹²¹⁶ ». Au surplus, Lamy expose, en complément de ses développements proches des port-royalistes, une explication originale des effets attestés de la musique grecque ancienne sur le langage. Celle-ci en appelle à la sympathie. Traçant un trait peu remarqué par la critique littéraire, mais pourtant fondamental dans l'élaboration du système langagier rousseauiste, Lamy lie les « secrets de cette sympathie » aux « mouvements des esprits animaux » suscités par des mélodies correspondantes :

Pour découvrir tous les secrets de cette sympathie, & expliquer comment entre les nombres [c'est-à-dire les rapports harmoniques] les uns causent plutôt la tristesse que la joye, il faudroit examiner quel est le mouvement des esprits animaux en chaque passion. On conçoit facilement que si l'impression d'un tel son dans les organes de l'ouïe, est suivie d'un mouvement dans les esprits animaux, semblable à celui qu'ils ont dans la colere; si, par exemple, ce son les agite violemment & avec inégalité, qu'il pourra exciter la colere, & l'entretenir : au contraire qu'il sera languissant & mélancolique, si l'émotion qu'il cause dans les esprits animaux est foible & languissante, telle qu'est celle qui accompagne la mélancolie. Ce que je dis ne doit pas surprendre, après ce que nous rapportent tant d'Auteurs célèbres des effets de la musique. Ils disent qu'il y a eu des Musiciens qui savoient jouer sur leurs flutes des airs propres à guérir toutes les maladies, qui pouvoient apaiser les douleurs, & rendre la santé aux malades¹²¹⁷.

Lamy esquisse en peu de lignes le portrait d'une Grèce dans laquelle un lien physiologique unit les passions¹²¹⁸, les idiomes musico-linguistiques qui servent à les exprimer et leur réception par leurs auditeurs. Il reconnaît aussitôt le côté extravagant de cette utopie expressive, mais persiste à en défendre la possibilité en faisant appel à

¹²¹³ Geneviève Rodis-Lewis, « *L'Art de parler et l'Essai sur l'origine des langues* », *L'Anthropologie cartésienne*, ch. XII, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990, p. 296.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 291.

¹²¹⁶ Lamy, *Rhétorique*, l. I, ch. XIX, p. 107, cité dans *Ibid.*

¹²¹⁷ *Ibid.*, l. III, ch. XVI, p. 282.

¹²¹⁸ Pour une étude sur le lien entre Lamy, les passions, la physiologie et le discours, voir Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2000, pp. 89-102 et 251 et sq.

l'expérience empirique de ses lecteurs, tirant de la sympathie la plus ordinaire et de l'expérience de la résonance harmonique une allégorie étonnante :

Peut-être qu'on en dit trop; mais nous ne pouvons pas douter de ce que nous expérimentons tous les jours, que lorsque nous entendons quelqu'un chanter, rire, ou pleurer, que nous le voyons sauter, danser, nous sommes invités à faire la même chose. La nature nous a liés ensemble dans un Luth, lorsqu'on pince une corde, celle qui est à l'unisson se remue sans qu'on y touche, quoiqu'elle soit éloignée, & qu'entr'elles il y ait plusieurs autres cordes qui demeurent immobiles. La nature, dis-je, nous a liés ensemble; ainsi nous ressentons les mouvemens que nous apercevons dans les autres : aussi il est indubitable que la seule cadence peut exciter les passions. C'est delà que Platon, dans ses Livres de la République, tire cette conséquence, que selon qu'on change la musique, les mœurs des citoyens changent. Cela paroît paradoxal, mais rien n'est plus véritable. [...] L'expérience & l'autorité ne permettent pas d'en douter¹²¹⁹.

Chez Lamy, une hésitation constante entre une réserve sceptique et un emportement enthousiaste sous-tend toute référence à la musique grecque. Un développement qui débute en suggérant que *peut-être qu'on en dit trop* se clôt par une assurance indiscutable, gagnée au fil d'une accumulation lyrique d'images fortes. La *nature*, personnifiée, aurait lié les humains ensemble dans un luth originel et la résonance des cordes à l'unisson assure la communication des passions entre individus : ce passage anticipe à la fois les thèses principales de l'*Essai* et les clavecins résonnants du *Rêve de D'Alembert*. Sur le ton de l'évidence, Lamy finit par les lier à la *République* de Platon, où tout changement dans la musique de la Cité occasionnait une modification de ses mœurs. Il y aurait même une fécondation mutuelle de la voix et de la musique instrumentale : si les trompettes font « naturellement penser à la guerre », on croit les entendre dans la voix de Thucydide « parlant des combats¹²²⁰ ». Le son de la mer en produit instantanément l'image, tout comme le son de la voix d'un être familier en suscite le visage à l'esprit. Les « idées », liées aux « sons », sont également « liées entr'elles & s'excitent les unes les autres¹²²¹. » Ainsi, toute communication discursive entre humains dépend de rythmes, de sons, de « cadences »; « un discours perd la moitié de sa force, lorsqu'il n'est plus soutenu de l'action & de la voix » et « les paroles sur le papier sont comme un corps mort qui est étendu par terre¹²²². »

¹²¹⁹ Lamy, *Rhétorique*, l. III, ch. XVI, p. 283.

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*, p. 283-284.

¹²²² *Ibid.*, p. 285.

Aussi suggestives qu'elles puissent être, les observations de Lamy se bornent au seul domaine de l'éloquence, et l'oratorien change de sujet aussitôt que paraît le soupçon *qu'il en a peut-être trop dit*. Rousseau les reprendra telles quelles, pour en faire les jalons d'une anthropologie du langage imputant la lente dégénérescence de la langue grecque parlée-chantée et la dissolution des liens démocratiques qu'elle soutenait à une montée en importance du signe, tant celui de la lettre que celui de la notation musicale. La possibilité d'une gymnastique des sens, d'un travail du souvenir sonore, la démonstration de la puissance des effets immédiats d'une mélodie « naturelle » participent alors de l'élaboration systématique d'une promesse d'utopie, de la reconquête d'un âge d'or devant obligatoirement passer par un renouveau musical. Rousseau ne fait assurément pas preuve de la même circonspection que Lamy, surtout lorsqu'il rencontre une source qui contredit son propos. Son parti pris se dessine au détour d'une réfutation, comme celle qu'il fait de l'abbé Jean Terrasson. En note, il le cite longuement à propos des effets prodigieux de la musique grecque pour mieux l'attaquer :

Quand la Musique chez les Grecs mêmes, du tems d'Amphion et d'Orphée, en étoit au point où elle est aujourd'hui dans les Villages les plus éloignés de la Capitale; c'est alors qu'elle suspendoit le cours des Fleuves, qu'elle attiroit les Chênes, & qu'elle faisoit mouvoir les Rochers. Aujourd'hui qu'elle est arrivée à un très-haut Point de perfection; on l'aime beaucoup, on en pénètre même les beautés, mais elle laisse tout à sa place¹²²³.

Terrasson, ferme partisan des Modernes et de la musique de Rameau, était connu pour ses positions radicales sur la supériorité des sciences et des arts de son temps sur ceux de l'Antiquité. Le récit d'un progrès interrompu dans la musique européenne suppose que les effets prodigieux attestés par les anciens n'étaient pas attribuables à une unité naturelle entre les hommes, leurs passions et leurs moyens expressifs; plutôt, elle ne serait due qu'à une immaturité de leur jugement. Tout simplement, de leur temps comme du temps d'Homère, « *Le Goût n'étoit pas formé*¹²²⁴ ». La réaction de Rousseau à cette idée diamétralement opposée aux siennes est des plus épidermiques : « On ne

¹²²³ Jean Terrasson, *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison* [...] *Précédé des Réflexions de M. D'Alembert* [...], *d'une Lettre de M. de Moncrif* [...] et *d'une autre Lettre de M. ****, sur la Personne & les Ouvrages de l'Auteur, Paris, Prault & fils, 1754, p. 179. Fidèlement cité (avec quelques variantes orthographiques) dans *l'Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 411.

¹²²⁴ *Ibid*, p. 179.

peut nier que l'Abbé Terrasson n'eut quelquefois de la philosophie, écrit-il, mais ce n'est sûrement pas dans ce passage qu'il en a montré¹²²⁵. »

Ce genre de trait bilieux – contre Terrasson, contre Rameau, contre Burette – ponctue l'*Essai* et témoigne d'inévitables contrariétés que rencontrent ses visions utopiques systématisées. Il semble que plus l'exposition d'un système social progresse, plus le ton de ses défenseurs tend à se durcir : plus il achoppe à de nouvelles difficultés, plus ses hérauts s'enhardissent. Métaphoriquement, Deleuze et Guattari ont évoqué une corrélation entre un nombre grandissant de canaux et un nombre grandissant de fuites, « comme on crève un tuyau » : « il n'y a pas de système social qui ne fuie par tous les bouts, même si ses segments ne cessent de se durcir pour colmater les lignes de fuite¹²²⁶. » C'est ce qui semble se produire dans le plaidoyer que l'*Essai* livre en faveur d'une idée que Rousseau se fait de la langue grecque. Le Citoyen ne souffre pas de prendre en considération les théories rivales de la sienne, parce qu'elles mettent en péril davantage qu'une préférence ou qu'un goût pour les formes de la langue grecque. C'est le fondement même de son système philosophique qui dépend de la véracité du précédent grec. La possibilité d'une société libre dépend d'une « langue harmonieuse perfectionnée¹²²⁷ » à son image.

L'originalité de Rousseau tient à la « séquence inéluctable d'événements » qu'il établit à partir du « besoin moral, c'est-à-dire de la passion » : d'abord, dans les langues primitives, « l'expression heureuse du désir », ensuite une surabondance de « signes médiats », froides conséquences d'une poursuite de « l'exactitude dans la représentation des idées », puis enfin – et c'est là que le XVIII^e siècle en serait arrivé –, à une situation où il est nécessaire de retrouver une part de la « chaleur vitale¹²²⁸ » du langage originel. Comme l'a remarqué Joël-Marie Fauquet, Rousseau n'est pas le premier à apercevoir dans les citoyens des démocraties hellènes les locuteurs d'une langue utopique : parmi les systèmes langagiers imaginés dans les utopies de la

¹²²⁵ *Essai*, p. 411.

¹²²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 249.

¹²²⁷ *Essai*, p. 425.

¹²²⁸ Jean Starobinski, « Introduction à l'*Essai sur l'origine des langues* », dans *Œuvres complètes*, Marcel Gagnebin, Marcel Raymond *et al.* (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », v. V, p. CLXXX.

première modernité européenne, « presque tous ont le grec pour matrice¹²²⁹. » Le fameux *Man in the Moone* (1638) de Francis Godwin, par exemple, présente une langue proprement musicale qui n'aurait recours qu'à des mélodies sans paroles. Le narrateur, après avoir retranscrit quelques phrases-mélodies, suppose même qu'« il seroit facile d'inventer vne langue telle que celle-cy, que l'on pourroit apprendre aisément, & qui seroit même aussi aisée qu'aucune des autres langues du Monde, ne consistant qu'en tons & en notes¹²³⁰. » Rousseau, toutefois, va plus loin : l'*Essai* ne fait pas seulement une présentation ludique ou une réhabilitation superficielle du mélodique dans la communication vocale entre humains. La mélodie supplante entièrement le langage articulé et le signe écrit pour devenir la caractéristique maîtresse d'une langue capable de ravir les suffrages du « peuple assemblé¹²³¹ ».

Fauquet remarque aussi « qu'en pays d'utopie », la substitution de la musique au langage humain « est la réponse idéale à une question débattue depuis l'Antiquité sur la corrélation de la musique et de la parole¹²³². » Lors de la genèse du *Discours sur l'inégalité*, dont l'*Essai* n'était au départ qu'une section, « elle s'impose à la pensée de Rousseau de telle façon qu'elle certifie, en particulier dans l'*Essai sur l'origine des langues* [...], la nature utopique de sa pensée¹²³³. » La Grèce de Rousseau est bel et bien une utopie et elle va au-delà du seul critère de l'organisation politico-morale, comme celle de la Crète du *Télémaque* de Fénelon : « Rousseau nous invite [...] à penser des mondes humains différents du nôtre – différents jusque dans l'organisation psychique des individus¹²³⁴ ».

¹²²⁹ Joël-Marie Fauquet, *Musique en Utopie. Les voies de l'euphonie sociale de Thomas More à Hector Berlioz*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « MusiqueS & Musicologie », 2019, p. 75.

¹²³⁰ Francis Godwin, *L'Homme dans la Lune ou le Voyage chimérique fait au Monde de la Lune, nouvellement découvert par Dominique Gonzales, aventurier espagnol, autrement dit Le Courrier Volant*, Jean Beaudoin (tr.), Paris, Prot & Guignard, 1648, p. 130.

¹²³¹ *Essai*, p. 428.

¹²³² Fauquet, *Musique en Utopie*, p. 83.

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ Starobinski, « Introduction à l'*Essai* », p. CLXXVI.

2. 4. 3 – Les limites de la sensibilité individuelle. Récapitulation

Depuis qu'un célèbre historien canadien de la littérature a proposé d'appeler la seconde moitié du dix-huitième siècle littéraire européen un « âge de la sensibilité » – âge situé caricaturalement quelque part entre un « classicisme reptilien, froid et sec » et un « romantisme mammifère, chaud et humide d'émotion¹²³⁵ » – les travaux sur la notion même se sont multipliés au point de constituer un champ d'étude à part entière¹²³⁶. Ce travail même s'inscrit dans leur sillage en ce qu'il propose un récit des mécanismes par lesquels la sensibilité musicale se constitue comme une promesse constamment renouvelée.

Nous l'avons vu : la seule action physique des sons musicaux sur le corps humain est à peu près nulle pour Rousseau. Presque tout réside dans leur action sur les *cœurs*, c'est-à-dire sur la sensibilité et les affects, par la médiation du signe mémoratif. La proposition qui se dégage de ses écrits musicaux est capitale : il s'agit de transformer la musique en une matière d'abord conçue comme psychique. Rappelons, à larges traits, ce que celle-ci serait en mesure de résoudre, si l'on adhère à l'œuvre du Citoyen. Elle aurait le pouvoir de rendre la communication du sentiment possible entre humains, supplantant la lourdeur des supports textuels, eux-mêmes frappés d'ambiguïté. Rousseau bouleverse le rapport aux sources qu'entretenait quelqu'un comme Burette : la « véritable » musique communique les vérités prétendues éternelles du sentiment mieux que ne pourraient le faire les plus doctes traités. Elle adoucit l'âpreté des situations difficiles et modère les gestes brutaux, ce qui ouvre la voie à une sociabilité heureuse entre êtres susceptibles de reconnaître leurs bonnes intentions mutuelles, tout en faisant fuir les barbares qui ne s'y accordent pas. Elle pourrait aussi convaincre et persuader rapidement une assemblée hétéroclite par une prédication vivante et chantante. Elle saurait masquer des laideurs superficielles et révéler des beautés profondes, quitte à renverser certains préjugés, comme c'est le cas avec Saint-

¹²³⁵ Northrop Frye, « Towards defining an age of sensibility », *ELH*, vol. 23, n. 2, juin 1956, p. 144.

¹²³⁶ Si les études sur la sensibilité dépassent bien entendu les bornes historiographiques du long dix-huitième siècle français, plusieurs monographies s'y consacrent, au nombre desquelles on compte : Anne C. Vila, *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-century France*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998; Florence Lotterie, *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses; Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2002.

Preux entendant Regianino, ou Rousseau à Venise entendant des barcarolles. Elle est un remède aux afflictions mélancoliques et nostalgiques : en plus de pouvoir égayer, elle sait rassembler, guider et faire prêter l'oreille. Elle vivifie dans le souvenir des distances ce qui sépare les êtres dans l'espace ou le temps : cette distance même agit comme ressort de son action sur la psyché. Il faut toutefois apprendre à l'apprécier pour en sentir la pleine mesure – non pas par l'étude d'un canon musical ou d'une longue assimilation des signes de la théorie harmonique, mais en développant une habitude à sentir avec justesse hauteur, inflexion, débit, volume, cadence, s'exerçant à même les sons les plus simples et naturels. Une gymnastique musicale bien suivie saurait produire des voix capables d'effets aussi prodigieux que ceux des musiciens Grecs, tout comme des oreilles capables de les sentir. Ce vaste programme s'affirme, chez Rousseau, comme la promesse d'une régénérescence, par la musique, le modèle expressif d'une société éteinte, que ses concitoyens sont appelés à réaliser dans une société à venir.

Si l'éducation proposée aux oreilles est à proprement parler radicale – il faut la commencer tôt et ne pas laisser l'artifice prendre racine – et que son modèle est celui d'une Grèce magnifiée, l'exemple moderne d'une transformation de la musique d'un pays, en autres mots sa guérison de l'insensibilité dans laquelle il était plongé, est celui de l'Italie. « Il est un tems où l'Italie étoit barbare », suppose l'auteur de la *Lettre sur la musique française*; lentement et « même après la renaissance des autres Arts que l'Europe lui doit », elle a fini par rendre « l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous les soins à la perfection de la mélodie¹²³⁷ ». N'en déplaise à Bach, la renaissance de la force de l'expression musicale en Europe dépend d'une éradication des dernières « légères traces de fugues et desseins gothiques », et attend pour Rousseau la toute fin du XVII^e siècle : « Corelli, Buononcini, Vinci et Pergolèse, sont les premiers qui ayent fait de la Musique¹²³⁸. » Ils sont les premiers à avoir enfin permis à la musique de remplir la fonction que lui assigne Rousseau : être « douce et affectueuse », afin de disposer « l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'un et l'autre se prêtent à ces

¹²³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », v. V, p. 308-309.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 309.

ébranlemens violens¹²³⁹ ». Or, si la musique de l'Italie a pu, par une cure attentive, s'arracher à son état *barbare*, elle est tôt ou tard appelée à y retourner.

Il semble que la différence notable de ton entre les écrits de Rousseau au début des années 1750 et ceux de la toute fin de la décennie 1770 témoignent d'un échec personnel vis-à-vis la promesse de régénération musicale qu'il avait d'abord cherché à remplir. L'idéal révélé par le séjour vénitien, dont les écrits sur la musique portent la trace, semble s'essouffler avec la fatigue et le détachement progressifs de celui qui le porte. De fait, les *Rêveries du promeneur solitaire*, qui se présentent comme la « suite de l'examen sévère et sincère¹²⁴⁰ » de ses *Confessions*, marquent un repli sur soi presque total. Celui qui avait projeté des « cosmotopies » chantantes à l'image qu'il se faisait de la démocratie athénienne finit par se couper non seulement du monde, mais même de la quasi-totalité de ses semblables, reclus dans un relatif mutisme sur la minuscule île Saint-Pierre sur le lac de Bièvre avec ses hôtes, ses lapins, sa *Flora petrinsularis* et « quelque vieille chanson qui valait bien le tortillage moderne¹²⁴¹ ». De la même manière, « les » personnages de *Rousseau juge de Jean-Jacques* se disputent la paternité du *Devin*, voire l'habileté même à faire une musique qui puisse toucher ceux qui l'entendent. Que peut-il s'être produit entre l'époque de la *Lettre sur la musique française*, où Rousseau rêvait des réformes musicales à l'italienne qui donneraient suite à des réformes du goût, des mœurs, de la politique, et celle où il ne rêve qu'à « soi-même », rechignant à sortir son écritoire pour envoyer la moindre lettre ? Il s'agit d'une distinction différente de celle qu'il trace au premier *Dialogue* et qui sépare ses « deux existences », soit, d'une part, celle d'un homme aimant à la fois « passionnément la musique », formant des projets « chimériques peut-être à force d'être utiles, mais dont l'exécution, si elle eût été possible, eût fait le bonheur du genre humain »; et, d'autre part, celle d'un être étant « inepte » à jouer le moindre morceau, tout occupé qu'il est des « odieuses trames¹²⁴² » qui font de lui leur victime. Non pas

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 310.

¹²⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Michèle Crogniez (éd.), Paris, Librairie Générale, 2001, p. 48.

¹²⁴¹ *Rêveries*, p. 111 et 114.

¹²⁴² Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques [sic]*, dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.) *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 675-676.

entre « Rousseau » et « Jean-Jacques », mais cette fois-ci entre un homme capable de formuler un vœu et un être résigné, il semble que le pari de remédier à la communication dégradée entre humains, qui sous-tend toute l'entreprise rousseauiste, se soit soldé par une défaite. Il est explicite au sujet de ses espoirs flétris : « Tant que les hommes furent mes frères, je me faisais des projets de félicité terrestre », mais dès lors qu'il a senti ses frères chercher leur bonheur dans sa misère, il s'est résolu à les fuir « pour ne pas les haïr¹²⁴³ ».

Il est possible de dégager une explication partielle de cette défaite en notant une évolution dans la « sensibilité » qui l'accompagne. Les attentes qu'il fonde, les objets qui sont à sa portée et jusqu'aux références et métaphores qu'il emploie pour se référer à l'idée de sensibilité coïncident de près avec le portrait qu'il dresse des effets attendus de la musique. De plus, tout comme pour le pouvoir de la musique, la sensibilité est une idée dont la valeur tend à se troubler à mesure que Rousseau s'en réclame. D'abord garantes de sentiments dont la force et la véracité outrepassait celle des documents, des discours ou des conventions, la sensibilité et la musique peuvent aussi se transformer en instruments d'oppression et d'aliénation. L'épithète même de « sensible » provoque des réactions des plus épidermiques chez Rousseau, preuve de l'embarras croissant avec lequel il en tient compte. Dans les *Rêveries*, s'il se présente lui-même comme le « plus sensible des êtres¹²⁴⁴ », il est aussi piqué à vif lorsque quelqu'un d'autre le désigne du même attribut. Madame d'Ormy, qui le froisse en raison des « rudes flagorneries » et de « si grosses louanges¹²⁴⁵ » qu'elle aurait fait imprimer au début de l'adaptation de l'*Émile* qu'elle entend offrir à la jeune Marie-Antoinette, ne livre finalement que quelques courtes phrases sur son « héro », en tête desquelles figure celle-ci : « je ne connais personne dont l'ame soit plus sensible¹²⁴⁶ ». Peut-être, en s'offusquant de ce qui se voulait un compliment, Rousseau joue-t-il le jeu auquel d'Ormy se prête elle-même : « plus il dédaigne la flatterie, plus il doit agréer le

¹²⁴³ *Rêveries*, p. 139.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Michèle Crogniez (éd.), Paris, Librairie Générale, 2001, p. 60.

¹²⁴⁶ Charlotte Chaumet d'Ormy, *Les Malheurs d'Émilie. Pour servir d'instruction aux ames vertueuses & sensibles*, Paris, Dufour/v. Duchesne/Nyon/Ruault, 1777, p. ix. Rousseau écrit « Émilie », graphie conservée par un grand nombre d'études qui n'avaient pas accès au roman de d'Ormy. Les numérisations de la Hathitrust Digital Library permettent de rectifier l'orthographe.

langage de la vérité¹²⁴⁷ », autrement dit, plus il rejette mon éloge, plus il est intègre. Le fait d'être dit « sensible » n'en demeure pas moins problématique : la sensibilité, plus qu'une propriété de la matière, est alors une caractéristique éminemment personnelle, inséparable de l'identité de l'individu.

À l'éveil de la sensibilité musicale – si étroitement lié à l'Italie, tant dans les *Confessions* que chez Saint-Preux, alter ego de Rousseau – semble ainsi correspondre un inévitable déclin de sa nature et de sa force. Le Rousseau des dernières années multiplie les aveux des limites de sa sensibilité à la musique : l'analyse soutenue de la version italienne de l'*Alceste* de Gluck, par exemple, est dite « trop au dessus de [s]es forces, surtout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, [s]es idées, [s]a mémoire et toutes [s]es facultés¹²⁴⁸ ». Tout au plus ses énergies peuvent-elles être ravivées momentanément : la lecture de l'*Histoire générale de la musique* de Burney remédie à la « presque absolue impossibilité d'écrire » et sert en « ranimant en [lui] un reste de zèle » pour ses « vieilles rêveries musicales¹²⁴⁹ ». Les incessants *transports* qu'il connaissait jadis au souvenir de la mélodie italienne sont choses du passé pour son corps fatigué. L'exemple italien n'est ainsi finalement pas celui d'une promesse de régénération « totale », mais bien celui du fonctionnement de la mémoire affective d'un individu isolé. Bien loin du discours de Rousseau sont les extases mystiques ou divines, les certitudes sans doute illusoire d'un maître arrivé au faîte de son art, convaincu de toucher des vérités valables pour l'univers entier, comme l'était le Rameau de l'*Origine des sciences*.

Si, suivant le mot de Florence Lotterie, « du XVII^e au XIX^e siècle, la sensibilité apparaît comme une aventure de l'individualité¹²⁵⁰ », elle tient aussi compte chez Rousseau de la grande variabilité des états du corps biologique, donc mortel, de l'individu. « Quand on s'adresse [...] aux passions humaines, les excès viennent d'eux-mêmes¹²⁵¹ » : alors que la plupart des textes qui abordent le sujet de la sensibilité ne la

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. x.

¹²⁴⁸ Rousseau, *Fragments d'observations Sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, (envoyés avec la *Lettre à Burney*), dans *Œuvres complètes*, vol. V, p. 441.

¹²⁴⁹ Rousseau, *Lettre de J. J. Rousseau, À M. Le Docteur Burney, Auteur de l'Histoire générale de la Musique*, p. 433 et 439.

¹²⁵⁰ Florence Lotterie, *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998, p. 5.

¹²⁵¹ Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Genève, Slatkine, 1968, t. 1, p. 262

considèrent que sous ses aspects les plus éclatants – pensons au *Rêve de d'Alembert* qui répond à *ce qu'est un être sensible* en dressant la liste des symptômes physiologiques de son agitation –, les derniers textes de Rousseau se font la chronique d'une sensibilité défaillante, perdant peu à peu la capacité à être affectée par ce qui autrefois l'avait passionnée. C'est en ce sens que l'on aurait tort de confondre le discours de régénérescence musicale rousseauiste avec celui d'un progrès ininterrompu et général. Tout le prix d'une sensibilité bien cultivée tient à ce qu'elle, comme une pervenche, n'est ni commune, ni éternelle. Semée en un terreau fertile, soignée diligemment, elle pourra grandir saine et éventuellement répandre ses bienfaits, mais, le temps venu, elle n'échappera pas à la mort et à l'oubli. Au mieux, l'herbier (ou le texte) en consignera un temps l'existence. Intimement liée au corps physique qui en fait l'expérience, la matière psychique se révèle alors plus périssable qu'elle n'est transmissible : elle s'altère, s'effeuille, s'assèche et, ultimement, retourne à la terre.

Chez Rousseau, toute promesse de changement porte ainsi en elle la conscience qu'elle ne sera pas éternelle, et que les situations sont vouées à une révolution perpétuelle. L'une des dernières grandes émotions musicales de Rousseau le prouve. En 1774, lorsque l'*Orphée* de Gluck est représenté à l'Académie royale de musique, La Harpe rapporte que Rousseau déclare publiquement son admiration en des termes qui la circonscrivent nettement dans le temps : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose¹²⁵². » Si La Harpe fait assurément parler Rousseau, il ne dénature pas l'esprit de celui qui écrit quelque deux ans plus tard que le « bonheur est un état permanent qui ne semble pas fait ici-bas pour l'homme », notamment parce que tout sur Terre est « dans un flux continu » : « tout change autour de nous¹²⁵³ ». À en croire un autre témoin de la réaction de Rousseau à l'*Orphée* de Gluck, celui qui avait déjà conclu que « les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir » et que « si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux¹²⁵⁴ » aurait même fini par changer d'avis. Grimm rapporte que la version parisienne de l'opéra aurait renversé les idées de Rousseau sur « la

¹²⁵² Propos rapportés dans : Jean-François La Harpe, « Lettre III, Premier décembre 1774 », *Correspondance littéraire*, t. I, Paris, Migneret, 1804, p. 25.

¹²⁵³ *Rêveries*, p. 165.

¹²⁵⁴ *Lettre sur la musique française*, OC V, p. 328.

langue française », la disant « aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible¹²⁵⁵. » Même les idées les plus tenaces, celles qui ont pu être répétées un nombre incalculable de fois, sont susceptibles de changement.

Rousseau livre lui-même quelques brèves pages sur la « magie¹²⁵⁶ » de l'opéra de Gluck. Il se concentre sur le fameux morceau de la première scène du deuxième acte où Orphée, sa lyre en main, affronte les furies, les suppliant de se laisser « toucher par [s]es pleurs » et d'être « sensibles à l'excès de ses malheurs¹²⁵⁷ ». Orphée interpelle d'une plainte mélodieuse ces « spectres », ces « larves », ces « ombres terribles », mais le chœur qu'ils forment ne répond que par de puissants « non » répétés. La première réitération du motif en intensifie la dissonance et « le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme » pour répondre au « glapissement affreux » des furies. À la troisième et dernière itération du motif, l'harmonie laisse comprendre que le chœur se laisse gagner par la plainte d'Orphée : leurs « non » sont chantés à l'unisson et à l'octave. C'est de ce passage que Gluck « a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires; savoir, la ravissante douceur du chant d'Orphée, et le *stridor* déchirant du cri des furies¹²⁵⁸. » Ce qui y est mis en musique dépasse la seule intrigue de la « tragédie » : il s'agit d'une vigoureuse affirmation du pouvoir de la musique de toucher son prochain et d'attiser sa sensibilité. Rien de merveilleux dans l'action : une simple supplication qui, par son art, résout un antagonisme. Dans l'*Orphée* de Gluck, il n'est pas question d'opérer une transformation entière des furies, de vaincre leur brutalité de manière définitive. Il ne faut qu'en adoucir momentanément la colère, afin de les convaincre de baisser la garde.

Qui plus est, Rousseau souligne que, dans ce morceau, le son se distingue et s'autonomise vis-à-vis du texte : « ce *nò* des furies, frappé et réitéré de tems à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse,

¹²⁵⁵ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. 8, avril 1774, Paris, Furne, 1829-1831, p. 327.

¹²⁵⁶ Rousseau, *Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de Gluck*, OC V, p. 462.

¹²⁵⁷ Pierre-Louis Moline, *Orphée et Euridice. Tragédie. Opera en trois Actes. Dédiée A LA REINE. Par Monsieur le Chevalier Gluck. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 Aoust, 1774. Les Parolles sont de M^r Moline. Gravée par Madame Lobry*, Paris, Lemarchand, 1774, p. 57 et 59.

¹²⁵⁸ *Extrait d'une réponse du Petit Faiseur*, p. 461.

et si peut-être elle est due au Poète, il faut convenir que le Musicien l'a saisie de manière à se l'approprier¹²⁵⁹. » Sans doute y voit-il la réalisation de ses vœux formulés quant à l'unité de la mélodie : « la puissante action de la musique [y est] enfin reconnue dans sa spécificité¹²⁶⁰. » Or, la séparation entre musique et parole reste définitive et, si Gluck est pour Rousseau celui qui s'approche le plus de leur réunion, elle ne sera jamais pleinement et durablement réalisée. L'humanité est ainsi vouée « à en chercher le remède, ou du moins le palliatif¹²⁶¹. »

En réconciliant le goût italien avec le goût français, l'opéra de Gluck pose également une question essentielle, à savoir « s'il n'y a qu'une musique, comme le prononcent magistralement nos docteurs » ou s'il « y a essentiellement et nécessairement une musique propre à chaque langue¹²⁶² ». C'est bien à cette seconde idée que pense Rousseau, avec « quelques autres esprits vulgaires¹²⁶³ ». L'isolement de ses dernières années suggère même qu'il aurait poussé cette logique à son comble, supposant qu'il y ait une musique propre à chaque individu, lui ou elle-même comportant son propre accent, ses propres souvenirs, ses propres goûts. Gluck, lui, du moins lorsqu'il correspond avec Rousseau, est convaincu du contraire. Une lettre de février 1773 qu'il adresse au *Mercur de France* témoigne même de la volonté de travailler à inventer cette musique universelle, *propre à toutes les nations* :

avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposois de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible & naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque Langue & le caractère de chaque peuple, pû [...] produire une musique propre à toutes les nations & faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales. [...] Il m'est demeuré la persuasion intime que, s'il avoit voulu donner son application à l'exercice de cet Art, il auroit pu réaliser les effets prodigieux que l'Antiquité attribue à la Musique¹²⁶⁴.

Bien entendu, ce projet, en lequel la sensibilité d'un Rousseau âgé ne permettait plus de croire, a dû être laissé en friche. La trace textuelle de la sensibilité, après tout, ne

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 462.

¹²⁶⁰ Jean Leduc, « Rousseau et Gluck », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 168, n. 3 « Jean-Jacques Rousseau », juillet-septembre 1978, p. 321.

¹²⁶¹ Jean Starobinski, « Rousseau l'enchanteur », *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 21.

¹²⁶² *Lettre à Burney*, OC V, p. 438.

¹²⁶³ *Ibid.*

¹²⁶⁴ Christoph Willibald Gluck, « Lettre de M. Le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France*. Février 1773 », dans *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Paris, Bailly, 1781, p. 10.

peut être qu'une promesse à réaliser. Quand la « musique qu'il souhaite est celle qui vit en chacun de nous », musique des « 'passions' de la nature humaine, enfouies sous des siècles de conventions accumulées », elle ne peut mener qu'à une « éthique de la résurgence », tout entière consacrée au rejaillissement d'une « présence latente¹²⁶⁵ ». En même temps, la nature éphémère de la musique en fait, sitôt qu'elle est entendue, l'ombre d'un passé envolé. Les auteurs qui s'y réfèrent en appellent toujours à une recreation future, un projet qu'il serait éventuellement possible d'achever avec de meilleurs moyens, quitte à réussir à reproduire les effets décrits ou même à les dépasser. En ce sens, la « révolution opérée dans la musique » par Gluck, héritière des idées de Rousseau, ne faisait que commencer son mouvement de perpétuel renouvellement.

¹²⁶⁵ Jean-Michel Bardez, *Les Écrivains et la musique au XVIII^e siècle. La Gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1980, p. 111-112.

Troisième partie – Croire ou non la promesse d’Orphée

3. 1 – Perspectives nouvelles. La musique au prisme de l’individu

3. 1. 1 – Épanchements, opium et opéra. Julie de Lespinasse et la découverte de soi

La comparaison à trois termes entre amour romantique, drogues et musique, emblématique d’une modernité urbanisée que l’on associe davantage au XIX^e siècle – voire au XX^e siècle tardif avec son fameux *sex, drugs, and rock n’roll*¹²⁶⁶ – connaît déjà une puissante formulation dans la correspondance de Julie de Lespinasse. Si les biographes de la salonnière ont insisté sur ses expériences amoureuses, notamment en raison de la publication posthume de sa correspondance intime qualifiée par Sainte-Beuve de « lecture qui passe de bien loin en intérêt les romans les plus enflammés », voire de « Nouvelle Héroïse en action¹²⁶⁷ », nous souhaitons souligner que son rapport à la musique est aussi d’un intérêt particulier. Les mots qu’elle consacre à l’*Orfeo* et à l’*Orphée* de Gluck – puisqu’elle a la rare chance d’entendre tant la version italienne que la version française de l’opéra –, dispersés dans ses lettres décrivant en premier lieu sa peine amoureuse et sa *fièvre de l’âme*, sont d’une originalité et d’une subtilité exceptionnelles. Plongée dans un profond désespoir allant jusqu’au « calme de la mort », « il n’y a qu’une chose dans le monde qui [lui] fasse du bien, c’est la musique :

¹²⁶⁶ D’un point de vue éthologique, des chercheurs se sont récemment intéressés aux fondements de cette « trilogie légendaire », interrogeant l’existence de liens entre les pratiques musicales, sexuelles et narcotiques de certains groupes. Étonnamment, une étude démontre une corrélation entre le comportement de certains groupes d’êtres humains et le comportement de certaines espèces d’oiseaux, notamment en ce qui concerne la prédominance du sexe masculin dans le rôle de « producteur » de musique et celui du sexe féminin en tant que « consommatrice ». Voir Marissa A. Harrison et Susan M. Hughes, « Sex Drugs and Rock and Roll: Evidence Supporting the Storied Trilogy », *Human Ethology Bulletin*, n. 32, 2017/3, p. 63-84.

¹²⁶⁷ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « Lettres de Mademoiselle de Lespinasse », *Causeries du lundi*, 8 mai 1850, t. II, p. 122. La publication en 1809 de deux volumes de ses *Lettres* au comte de Guibert, que Sainte-Beuve appelle « un des monuments les plus curieux et les plus mémorables de la passion », a largement contribué à forger l’image d’une Lespinasse en amante éperdue. Elles peignent un « aspect tout différent » de Lespinasse au détriment de l’image d’une brillante salonnière aux expériences et aux intérêts variés. L’image perdure jusqu’à nos jours, à en croire la thématique de biographies comme : René de la Croix de Castries, *Julie de Lespinasse, le drame d’un double amour*, Paris, Albin Michel, 1985, ou Jean Lacouture et Marie-Christine d’Aragon, *Julie De Lespinasse : mourir d’amour* [1980], Bruxelles, Complexe, 2006.

mais c'est un bien qu'un autre appellerait douleur¹²⁶⁸. » L'ancien thème du plaisir paradoxal fait peau neuve.

Les premières représentations parisiennes privées de l'opéra ont lieu en juin et juillet 1774; Gluck, au clavecin, accompagnait lui-même le castrat Millico qui chantait en italien. Les représentations officielles débute le 2 août de la même année à l'Académie royale de musique; le haute-contre Joseph Legros remplace alors le castrat et chante la traduction française que Pierre-Louis Moline donne du livret de Ranieri de Calzibigi. Lespinasse assiste religieusement aux séances : « Je vais sans cesse à *Orphée*, et j'y vais seule¹²⁶⁹ », écrit-elle à la fin du mois de septembre. Cherchant à écarter tout potentiel soupçon moral sur les motivations de son assiduité, elle insiste sur sa solitude au spectacle, comme si cet isolement conférerait une forme d'édification. Elle n'y va pas, comme allait Madame de Sévigné avec Madame de Lafayette à *Atys*¹²⁷⁰, pour y être divertie par ses amis, ou, comme un Boyer d'Argens, pour chercher à y nouer quelque nouvelle amourette avec un musicien. Si elle finit par se lier à ceux qui apprécient l'opéra et fuir ceux qui ne l'entendent pas¹²⁷¹, les premiers mois de sa fréquentation se font seuls. Ses intérêts sont également autres que ceux qui entourent ce qu'Antoine Lilti a fameusement nommé « l'invention de la célébrité » : bien qu'elle apprécie dans leur singularité les prestations des chanteurs¹²⁷², son dessein, attaché à la musique elle-même, est différent de celui d'une admiratrice de figures publiques.

Quelque part entre un narcotique et un euphorisant qui *se répand dans son sang*, la musique est comprise dans des termes analogues à ceux qui expliquent les effets de l'amour et de l'opium, autant de « calmans » pour une âme atteinte d'un mal incurable :

¹²⁶⁸ Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse, « Lettre LII. Commencée jeudi, 22 septembre 1774 [au comte de Guibert] », Eugène Asse (éd.), *Lettres de Mlle de Lespinasse suivies de ses autres œuvres et de lettres de Mme du Deffand, de Turgot, de Bernardin de Saint-Pierre [...]*, Paris, Charpentier et Cie, 1876, p. 105.

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, Lettre du 8 janvier 1674 à Mme de Grignan, *Correspondance*, t. I, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, 1974, p. 661.

¹²⁷¹ À terme, elle va voir l'opéra avec madame de Châtillon, avec qui elle se lie d'amitié notamment parce que cette dernière goûte l'œuvre, mais elle refuse même d'en parler au chevalier de Chastellux, qui n'aimait pas *Orphée*, en le comparant à un aveugle à qui il serait cruel de tenter de décrire l'arc-en-ciel : « Ah ! pourquoi ne parlé-je pas d'*Orphée* au chevalier ? Mon ami, par la raison qu'il seroit barbare de parler de couleurs aux Quinze-Vingts. » Voir Lespinasse, « Lettre LXII. Dimanche soir, 16 octobre 1774 », p. 132 et « Lettre LXVIII. Ce dimanche, 30 octobre 1774 », p. 149.

¹²⁷² Lespinasse, « Lettre XLVIII », p. 105.

Mon ami, je sors d'*Orphée*: il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étoient sans amertume : ma douleur étoit douce, mes regrets étoient mêlés de votre souvenir; ma pensée s'y arrêtoit sans remords. Je pleurois ce que j'ai perdu, et je vous aimois; mon cœur suffisoit à tout. Oh ! quel art charmant ! quel art divin ! La musique a été inventée par un homme sensible, qui avoit à consoler des malheureux. Quel baume bienfaisant que ces sons enchanteurs ! Mon ami, dans les maux incurables, il ne faut chercher que des calmans; et il n'y en a que de trois espèces pour mon cœur, dans la nature entière : vous, d'abord, mon ami, vous le plus efficace de tous, vous qui m'enlevez à ma douleur, qui faites pénétrer dans mon âme une sorte d'ivresse qui m'ôte la faculté de me souvenir et de prévoir. Après ce premier de tous les biens, ce que je chéris comme le soutien et la ressource du désespoir, c'est l'opium : il ne m'est pas cher d'une manière sensible, mais il m'est nécessaire. Enfin ce qui m'est agréable, ce qui charme mes maux, c'est la musique : elle répand dans mon sang, dans tout ce qui m'anime une douceur et une sensibilité si délicieuse, que je dirois presque qu'elle me fait jouir de mes regrets et de mon malheur; et cela est si vrai, que, dans les temps les plus heureux de ma vie, la musique n'avoit pas pour moi un tel prix. Mon ami, avant votre départ, je n'avois point été à *Orphée*; je n'en avois pas eu besoin : je vous voyois, je vous avois vu, je vous attendois, cela remplissoit tout; mais dans le vide où je suis tombée, dans les différents accès de désespoir qui ont agité et bouleversé mon âme, je me suis aidée de toutes mes ressources. Qu'elles sont foibles ! qu'elles sont impuissantes contre le poison qui consume ma vie¹²⁷³ !

Sans toute la lourdeur d'un ouvrage d'érudition, au détour imaginaire d'un passage qui ne fait que souligner une forte émotion suscitée, Lespinasse imagine tout de même jusqu'à une nouvelle origine de l'art musical qui semble alors n'exister que pour « consoler les malheureux ». *Exit* la fonction d'imitation de la nature : la musique naît d'une ambition curative, ou plus précisément palliative. Qui plus est, le mal « incurable » dont la lettre fait état est plus profond qu'une peine amoureuse : l'éloignement du comte l'exacerbe, mais sa présence même n'est qu'un « calmant », un palliatif qui apaise une crise plus étendue. Bien que le corps montre les symptômes d'une « machine [qui] est si souffrante¹²⁷⁴ », c'est plutôt sur le territoire invisible et silencieux de l'âme que la douleur surgit. Or, la nature du mal que ressent Lespinasse lui demeure opaque. Si elle n'a pas les moyens de le diagnostiquer, elle fait tout de même état d'un criant besoin de le comprendre. Le *poison qui consume sa vie* est constamment comparé à des états somatiques et chroniques qui, tout au plus, ne peuvent que trouver des « répit » :

N'avez-vous jamais vu de ces malades atteints de maux lents et incurables ? Quand on demande de leurs nouvelles aux gens qui les soignent, ils répondent : *Cela va aussi bien que son état le comporte*; c'est-à-dire, il mourra, mais il a quelques momens de répit : voilà tout juste l'espèce de santé de mon âme¹²⁷⁵.

¹²⁷³ *Ibid.*, « Lettre LX. Vendredi au soir, 14 octobre 1774 [au comte de Guibert] », p. 126-127.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, « Lettre XXXV. [Vendredi] 1774. », p. 70.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, « Lettre XI. De Paris, le 25 juillet 1773. », p. 32.

Ainsi, Lespinasse trouve en *Orphée* un succédané de son amoureux, succédané qui lui est plus cher « d'une manière sensible » que l'opium, cette dernière substance lui étant pourtant tout aussi « nécessaire ». Chacune des trois substances agit alors en « ressource » non pas seulement pour « calmer » le mal général, mais aussi pour combler le vide provoqué par la privation ou la simple cessation d'une autre « ressource ». *Orphée* ne devient nécessaire qu'après le départ de l'amant; l'opium ne devient nécessaire que lorsqu'il n'y a pas d'opéra, et ainsi de suite, l'épuisement de chaque « ressource » relançant Lespinasse dans une agitation incessante. « J'ai toujours été en mouvement : j'ai été partout, j'ai tout vu, et je n'ai qu'une seule pensée », écrit-elle, en proie à son agitation, implorant : « comment fait-on pour se distraire, comment fait-on pour se consoler¹²⁷⁶ ? »

Remarquons que dans les années 1770, l'usage récréatif d'opium – plus souvent en gâteaux (*meconium*) ou en liquide (*laudanum*) que fumé – n'était pas une pratique dont il était à la mode de se réclamer. Le refus que fait Lespinasse de l'apprécier *avec sensibilité* est évocateur. Depuis que Sydenham y a vu, en 1695, « le remède le plus universel créé par Dieu tout puissant » jusqu'à ce que Valmont de Bomare remarque en 1776 que « les peuples en font une grande consommation parce qu'il leur cause une agréable ivresse¹²⁷⁷ », son usage reste, du moins dans l'imaginaire des strates supérieures de la société française, essentiellement pharmaceutique. Les émotions associées à cette drogue au XVIII^e siècle sont encore loin d'évoquer l'aura mystique qu'elle acquerra au temps de Quincey ou de Baudelaire. Dans la correspondance intime de Lespinasse, l'opium, de fait, n'est tout au plus *que* « nécessaire » : pour l'épistolière, sans être parfaitement banal, il est une substance ni plus ni moins agissante que le café. Toutefois, son association avec la musique et la passion amoureuse, qui l'auréole d'une sorte de gloire réfléchie, signale déjà sa participation future à l'exploration de la vie psychique de l'individu par l'individu même.

« Mon Dieu ! comme un sentiment change et bouleverse tout ! Ce *moi* [...] est encore une chimère : je sens positivement que je ne suis point *moi*¹²⁷⁸ » : Lespinasse

¹²⁷⁶ *Ibid.*, « Lettre LXIII. Vendredi au soir, 21 octobre 1774 », p. 131.

¹²⁷⁷ Tous deux cités dans : Georges Vigarello, « Quand l'opium n'était pas une drogue », *Esprit*, n. 152/153, juillet-août 1989, p. 65.

¹²⁷⁸ Lespinasse, « Lettre XXXVI. Onze heures du soir, [6 juillet] 1774 », p. 73. Italiques de Lespinasse.

recourt à une formule qu'Eugène Asse, en 1876, reconnaît comme « consacrée aujourd'hui dans le langage philosophique », mais qui, un siècle plus tôt, devait assurément frapper « par son étrangeté¹²⁷⁹ ». La substantification du pronom personnel « moi » avait certes quelques antécédents au XVII^e siècle, mais, comme l'écrivait Madame de Sévigné au sujet de son usage dans les *Essais de morale* de Nicole, hors cercles philosophiques extrêmement restreints, il y a « teinture de ridicule dans cette expression¹²⁸⁰ ». Les lettres au comte de Guibert ne sont publiées qu'en 1809 : les décennies entre leur rédaction et leur parution sont le théâtre d'un changement majeur dans ce que Georges Vigarello appelle les « modes de découverte de soi¹²⁸¹ ». Le recours aux cures, tout comme l'écoute et la communication passionnée de toute modification à son état d'âme priment comme moyens d'écriture de la vie intérieure. En particulier, sous l'effet des « bouleversements » qu'elle connaît, la voix narrative se détache explicitement du sujet qui la porte. Le travail de connaissance de soi, qui depuis la fameuse injonction socratique caractérise la philosophie occidentale, prend chez Lespinasse ce « soi » comme objet de connaissance observable à part entière et détaché de son observatrice, ce qui débouche sur une véritable « égologie¹²⁸² » soutenue par la douleur. Les réactions de cet objet à l'amour et, de plus grand intérêt à notre étude, à la musique deviennent alors ses principaux terrains d'expérimentation. Cette « nouvelle prise en compte de l'expérience auditive dans l'expérience du spectateur » chez Lespinasse fait que son écoute est plutôt un examen ou, ainsi que le remarque Sarah Nancy, « tout se passe comme si le spectateur se découvrait une oreille, ou plutôt se découvrait à *travers* son oreille¹²⁸³. »

¹²⁷⁹ *Ibid.*, note de l'éditeur.

¹²⁸⁰ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, Lettre du 20 juin 1676, citée par l'éditeur Eugène Asse dans *ibid.*

¹²⁸¹ Vigarello, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁸² À ce sujet, Voir Colas Duflo, « Le moi-multiple. Fondements physiologiques, conséquences anthropologiques », *Archives de la philosophie*, t. 71, 2008/1, p. 95-110. Duflo présente surtout Lespinasse en tant que personnage de Diderot dans le *Rêve de d'Alembert*, proposant « une nouvelle image de l'homme, qu'elle compare à une araignée au centre de sa toile ». En cela, Diderot ne dénature pas l'égologie de Lespinasse telle qu'elle se déploie dans sa correspondance.

¹²⁸³ Sarah Nancy, « L'oreille du spectateur au XVIII^e siècle. Ce qu'un nouvel intérêt pour l'audition et l'écoute change à la manière de (se) raconter », dans Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 38. Italiques de Nancy.

Le 29 août 1774, soit après l'une des séances privées d'*Orfeo*, Lespinasse ajoute un post scriptum à la lettre qu'elle écrit au comte de Guibert pour décrire l'expérience qu'elle fait de l'opéra, présenté à effectif réduit.

Est-ce que je ne vous aurois pas dit que j'ai entendu chanter Millico ? c'est un Italien. Jamais, non jamais on n'a réuni la perfection du chant avec tant de sensibilité et d'expression. Quelles larmes il fait verser ! quel trouble il porte dans l'âme ! J'étois bouleversée : jamais rien ne m'a laissé une impression plus profonde, plus sensible, plus déchirante même; mais j'aurois voulu l'entendre jusqu'à en mourir. Oh ! que cette mort eût été préférable à la vie¹²⁸⁴ !

On reconnaîtra presque tous les lieux communs des lettres XLVII et XLVIII de la première partie de la *Nouvelle Héloïse*, quand Saint-Preux fait état à (sa) Julie de sa réaction en entendant Regianino : l'assemblée privée tenue en soirée, le châtré italien comme chanteur idéalisé, la *réunion* dans une seule voix d'éléments expressifs habituellement dispersés, les larmes, la profondeur, la sensibilité et, bien entendu, le bouleversement porté à l'âme de l'auditrice, comme si la jouissance, pour être légitime, se devait d'être accompagnée de douleur. Mais il y a plus : la voix de Millico, Lespinasse aurait « voulu l'entendre jusqu'à en mourir », préférant même cette mort « à la vie ». Si l'expression hyperbolique de son appréciation adopte et intensifie le ton de « l'héroïne d'un roman ou d'une tragédie du malheur parfait¹²⁸⁵ », il décrit également la nature paradoxale d'une musique digne d'être décrite comme la « perfection du chant ». Une mélodie qui a de la valeur bouleverse; une mélodie qui est meilleure encore trouble jusqu'au déchirement. Il en découle que l'art musical superlatif saurait porter le sujet qui en fait l'expérience jusqu'à sa dernière extrémité, comme l'*air favori* de Charlotte dans *Werther* a raison du héros. Lorsque le « moi » au concert en arrive à connaître des jouissances plus vives que celles du « moi » qui n'y est pas, le premier sujet supplante alors le second jusqu'à ce que la narration exprime le souhait de sa disparition. C'est aussi dans le sens de ce dédoublement que nous entendons la curieuse remarque de Lespinasse voulant que la musique est un *bien qu'un autre appellerait douleur*. À voir une personne pleurer chaque fois qu'elle assiste à une représentation d'*Orphée*, l'on pourrait facilement en conclure que l'œuvre réveille quelque passé douloureux. Pour Lespinasse, cela est vrai, mais, en même temps, la

¹²⁸⁴ Lespinasse, « Lettre XLVIII. Ce lundi, 29 août 1774 », p. 96.

¹²⁸⁵ Robert Mauzi, « Les maladies de l'âme au XVIII^{ème} siècle », *Revue des Sciences humaines*, n. 100, 1960, p. 481.

musique la *fait jouir de ses regrets et de ses malheurs*. Aussi, le paradoxe est plus qu'une compensation de la douleur ressentie en un moment ponctuel, puisqu'il mène au souhait de réitérer indéfiniment ce même *déchirement* :

Je voudrais entendre dix fois par jour cet air qui me déchire, et qui me fait jouir de tout ce que je regrette, *j'ai perdu mon Euridice, etc.* Je vais sans cesse à Orphée, et j'y suis seule. Mardi encore, j'ai dit à mes amis que j'allois faire des visites, et j'ai été m'enfermer dans une loge¹²⁸⁶.

Comment la musique fait-elle « jouir » Lespinasse « de ce qu'elle regrette » ? Le seul effet du signe mémoratif ne saurait entièrement expliquer les *délicieuses douleurs* qu'elle connaît, comme en témoigne une lettre où elle avoue qu'il « n'y a qu'*Orphée* que je puisse soutenir¹²⁸⁷ ». Cet aveu est fait en comparant l'opéra au *Tancredè* de Voltaire, tragédie dans laquelle a entendu Henri-Louis Caïn, dit Lekain, jouer le rôle-titre¹²⁸⁸. Ennuyée pendant les trois premiers actes, le quatrième pique son intérêt et le cinquième provoque des transports et des « défaillances continuelles » qui la firent perdre connaissance. Elle aurait reconnu dans l'intrigue des actes finaux « des momens » et « des mots » qui la « firent transporter la scène à *Bordeaux*, et[, ajoute-t-elle,] ce n'est pas une manière de parler¹²⁸⁹. » La dernière partie de la tragédie provoque alors une résurgence d'émotions qui ont été les siennes et qui se trouvent alors à être vécues une seconde fois, doublées de celles des personnages. *Tancredè* expirant accuse son amante Aménaïde d'une trahison qui lui coûte la vie. En *transportant* la scène en d'autres lieux et en d'autres temps, Lespinasse y reconnaît sans doute le moment où elle s'éprend du comte de Guibert, alors que son amant précédent, le marquis de Mora, entrait en agonie. L'émotion suscitée est telle que Lespinasse revivait, dit-elle, *littéralement* la mort bordelaise de Mora, l'amant au souvenir duquel elle reste attachée même pendant sa relation avec le comte¹²⁹⁰. L'aspérité de la tragédie de Voltaire,

¹²⁸⁶ Lespinasse, « Lettre LII, Commencée jeudi, 22 septembre 1774 [au comte de Guibert] », p. 105.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, « Lettre LXVII, Vendredi, 28 octobre 1774 », p. 144.

¹²⁸⁸ De fait, le *Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution* (CÉSAR) note une représentation de *Tancredè* le 23 octobre 1774 à la Salle des machines, aux Tuileries.

¹²⁸⁹ Lespinasse, « Lettre LXVII, Vendredi, 28 octobre 1774 », p. 143. Italiques de Lespinasse.

¹²⁹⁰ Résumons en une citation (datée par son mépris apparent à l'égard de « Julie ») le terrible instant qui sous-tend les centaines de pages de la correspondance entre Lespinasse et Guibert : « Le 21 juin 1772, tandis que Mora crachait le sang à Bagnères, Julie rencontrait le comte de Guibert, s'éprenait de lui et, le 10 février 1774, devenait sa maîtresse, le même jour où Mora, revenu à Madrid, était brusquement terrassé par une nouvelle attaque, celle dont il ne devait se relever jamais. Quelles tempêtes, quelles terreurs, quels remords suscita dans l'âme orageuse de Julie cette dualité étrange de passion, on le sait par cette correspondance où elle se livre tout entière avec une franchise que la folie de l'âme la plus

ramenant sans musique le souvenir trop près du réel, a provoqué les « convulsions du désespoir¹²⁹¹ ». Rien ne venait adoucir, charmer, ou « calmer » la fureur ravivée de l'impulsion initiale de ses remords amoureux¹²⁹².

S'il n'y a qu'*Orphée* que Lespinasse *puisse soutenir*, ce n'est pas non plus signe que l'opéra provoque une émotion moins forte que la tragédie : c'est surtout que celle-ci s'exécute sur un plan différent. La seule monstration tragique ne permet pas la séparation entre la part du sujet qui entend et celle qui ressent. Un air comme le *J'ai perdu mon Eurydice / Che farò senza Eurydice*, par exemple, où Orphée pleure la perte de son amante dans une mélodie tendre en « Meyer¹²⁹³ » et en mode majeur, réalise cette séparation : la mélodie, joyeuse, et son sujet, tragique, bien que différentes, forment un ensemble qui parvient à exprimer un état d'âme composite sans être contradictoire. Comme Lespinasse l'écrit à Guibert, pendant l'opéra, sa pensée « s'arrêtoit sans remords » au souvenir de son nouvel amant, tout en se rappelant son ancienne flamme « sans amertume » : « je pleurois ce que j'ai perdu, et je vous aimois ». Elle dit bien « et », et non « mais » : cette juxtaposition sous-entend l'harmonieuse co-existence de deux sentiments qui, le reste du temps, provoquent chez elle un déchirement trop douloureux pour être soutenu longtemps, approfondi, contemplé. Sans en édulcorer le souvenir, la musique permet de mettre à distance le « moi » souffrant, afin qu'il puisse supporter la pensée de ce qui fonde ses remords *en même temps* qu'il envisage ce qui est susceptible de le réjouir. En réussissant la réconciliation de cette double mise en abyme, l'*Orphée* tel que le voit Lespinasse participe d'une « espèce de douleur » suffisamment attrayante pour que sa spectatrice

romanesque qui fut jamais expliquée, qu'une sincérité indéniable excuse, mais qui n'a rien à voir avec le bon sens et la raison. » Paul Courteault, « La mort du marquis de Mora à Bordeaux », *Bulletin hispanique*, 1927, n. 29., p. 110.

¹²⁹¹ Lespinasse, « Lettre LXVII, Vendredi, 28 octobre 1774 », p. 143.

¹²⁹² En cela, il est possible de reconnaître l'une des raisons pour lesquelles « Gluck réalise un rêve exprimé par Rousseau, certes, mais aussi par Diderot et par Voltaire : rendre à l'opéra cette grandeur qu'avait la tragédie lyrique ». Béatrice Didier, « Orphée et les furies : Rousseau critique dramatique de Gluck », Marie-Claire Mussat et Jean Mongrédien (éd.), *Échos de France et d'Italie, liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet, 1997, p. 22.

¹²⁹³ Il s'agit d'une descente mélodique de la tonique à la sensible à laquelle répond une seconde descente de la sous-dominante à la médiane, un motif en vogue dès les années 1750 et jusqu'à la fin du siècle. Cet air de l'*Orfeo* en est sans doute l'exemple le plus célèbre. Voir Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York, 2007, p. 111-128 et, pour une illustration du motif dans la partition de l'opéra, John A. Rice, « Women in love: Gluck's *Orpheus* as a source of romantic consolation in Vienna, Paris, and Stockholm », *Diciottesimo Secolo*, 2016/1, p. 94.

souhaite même prendre congé de l'être aimé. Lespinasse justifiera ainsi un départ hâtif en parlant justement de l'effet persistant de *l'espèce de douleur* que lui procure le spectacle : « Je vous quittai hier par ménagement pour vous : j'étais si triste ! je venois d'*Orphée*. Cette musique me rend folle : elle m'entraîne; je n'y puis plus manquer un jour : mon âme est avide de cette espèce de douleur¹²⁹⁴. »

L'*espèce de douleur* associée à la musique, différente de celle que provoque la tragédie, fonctionne ainsi pour Lespinasse à la manière d'une thérapie lors de laquelle l'auditrice parvient à une expérience « détachée » de ses souvenirs, lui permettant de gagner en perspective vis-à-vis d'une situation traumatisante et progresser vers une forme de guérison en réconciliant des états émotionnels contradictoires. À juste titre, la production opératique même de Gluck, et à plus forte raison l'*Orphée* parisien, est souvent vue comme une réconciliation réussie des styles français et italiens. Or, l'opéra représente aussi lui-même la résolution de conflits intérieurs par la musique qui, unie à son action, parvient à faire entrevoir simultanément de multiples couches d'interprétation d'une même situation, laissant par moments l'interprétation unitaire d'une situation en suspens. Le spectateur entendant à la fois les *Nó !* du chœur des furies, par exemple, et la plainte lyrique de leur visiteur, verra ces gardiennes vivre un conflit moral, puis céder après un interrogatoire où elles se laissent peu à peu toucher. Aussi, lors des retrouvailles des amants aux champs élyséens dans l'*Orphée* (Acte III, scène I), le personnage éponyme et son Eurydice chantent ensemble leur gratitude que leur réunion leur fait ressentir *et* la douleur qui accompagne le fait de ne pouvoir se regarder dans les yeux ou s'expliquer : « Grand, ô dieux, est votre don. Je le sais et j'en suis reconnaissant / reconnaissante. Mais la douleur que vous liez à ce don m'est insupportable. » Chacun reconnaît le pouvoir dont il est investi, mais souffre du fait que ce pouvoir dépende d'une confiance aveugle de l'Autre, son destinataire.

Quand le texte de cet air exprime le déchirement d'une âme en proie à des états contradictoires, la musique elle-même agit comme support d'une ambivalence qui ne peut être résolue que par un abandon momentané de la raison positive, une foi accordée au sens qu'elle véhicule. De là, pense-t-on, provient une partie du transport et de l'ivresse dont l'âme de Lespinasse est « avide ». Si l'opéra gluckien délaisse

¹²⁹⁴ Lespinasse, « Lettre LXIII. Samedi matin », p. 134.

l'expression d'une « passion unique et statique [...] au profit de luttes internes, mouvantes et variables¹²⁹⁵ », c'est notamment parce que la musique offre le support pour l'exposition de ce mouvement et de cette variabilité des états psychiques.

¹²⁹⁵ Julien Garde, « Gluck à Paris (1774-1779) », dans Hervé Combe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021, p. 596.

3. 1. 2 – L’homme sans caractère et la musique. Le *Neveu de Rameau*

Neveu du plus grand musicien et théoricien musical français de son siècle, lui-même musicien d’une famille qui en compte plusieurs, « Rameau le Neveu¹²⁹⁶ » – ainsi qu’il se désignait lui-même – a tout de l’être qui, ayant grandi entouré de musique, devrait pouvoir en ressentir, comprendre et propager les effets. Pour Diderot, qui s’en inspire dans sa *Satire seconde*, sa culture, son habileté, sa mémoire et sa sensibilité sont hors du commun : instinctivement, il peut simuler le jeu d’un violoniste ou d’un claveciniste, reproduire une pléthore d’airs chantés « italiens, français, tragiques, comiques de toutes sortes de caractères; tantôt avec une voix de basse-taille, [...] tantôt s’égosillant [...], successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur¹²⁹⁷. » Il peut répéter avec « une vérité et une chaleur incroyable, les plus beaux endroits de chaque morceau » si bien que, dans son imitation, « tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l’expression; et la douleur¹²⁹⁸. » Son talent force l’admiration et communique le sentiment de la musique qu’il interprète. Ses *Lamentations* de Jommelli font même que son interlocuteur est « touché de pitié¹²⁹⁹ ». La sympathie du « Moi » du dialogue vient toutefois accompagnée d’une certaine « teinte de ridicule¹³⁰⁰ » difficile à identifier qui, mêlée aux sentiments suscités, avait pour effet de les dénaturer. Il semblait assurément étrange que celui qui, du même souffle, pouvait faire l’apologie du renégat d’Auvergne – en somme de la filouterie, du vol, du proxénétisme ou du meurtre – soit également doué des mêmes qualités que celles qui auraient fait d’un autre un musicien prodigieux. Comment se peut-il donc que possédant tous les signes de la musique, art rassembleur, le Neveu soit devenu l’exemple par excellence de l’être aliéné de ses semblables ?

¹²⁹⁶ Voir le stimulant dossier d’André Magnan, *Rameau le neveu. Textes et documents*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Lire le XVIII^e siècle », 1993. Contrairement au personnage de *Neveu* de Diderot dont le père est un « apothicaire », le réel Jean-François Rameau a pour père un « organiste et fripier », Claude Rameau, homme « terrible et possessif ». Ce premier détail sur la *paternité* du Neveu rappelle que l’individu qui se dégage des traces biographiques et celui qui habite la *Satire* sont souvent à distinguer.

¹²⁹⁷ Denis Diderot, « Le Neveu de Rameau », dans Michel Delon, Jean-Christophe Abramovici *et al.* (éds.), *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 642.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 643.

¹³⁰⁰ *Ibid.*

De telles dispositions poussent le « Moi » de la *Satire* à formuler une question embarrassante : « Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu¹³⁰¹ ? » Curieuse pour quiconque a admis comme allant de soi la séparation de la musique et de l'éthique, l'aporie exprime un doute qui, au XVIII^e siècle, n'avait rien d'ironique. La question suppose l'existence d'un lien indéfectible entre les plus saisissantes impressions que suscitent à la fois une bonne musique et une bonne action. La « vraie » moralité et la « vraie » mélodie, deux filles de la « voix » de la bonne nature, seraient aussi nécessairement co-dépendantes. Rappelons-le : il s'agit du fondement d'un projet de musique universelle comme celui que souhaitait former Gluck avec Rousseau, synthétisant le *caractère de chaque peuple* afin de produire les *effets prodigieux* attribués à la musique des Anciens.

En revanche, pour le personnage inspiré par le réel Jean-François Rameau, cette unité sensible de l'éthique et de l'esthétique n'aurait rien d'authentique et ne serait même que pure « vanité¹³⁰² ». Le Neveu fait plutôt valoir la prédominance des besoins sensitifs sur ceux de l'être moral : « la voix de la conscience, et de l'honneur, est bien faible, lorsque les boyaux crient¹³⁰³. » Contrefaisant « les caractères des passions avec une finesse et une vérité surprenante¹³⁰⁴ », le Neveu expose la possibilité – si effrayante que le « Moi » en est saisi d'horreur, quitte son interlocuteur et clôt le dialogue – que la vertu, du moins telle que la conçoivent les plumes « de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de De Voltaire, de d'Alembert, de Diderot¹³⁰⁵ », ne soit finalement que de la fausse monnaie. Elle se réduirait en une série de positions et de pantomimes, variables selon les saisons et les groupes auxquels celles-ci s'adressent et seraient affectées dans l'unique but de parvenir à des fins qu'inspire l'intérêt personnel. Apprises comme autant de gammes ou d'arpèges, les usages de la bienséance et de l'éthique seraient peu de choses, sinon de simples formes sans fond, modifiables à l'infini. « Et [...] la musique », tance le « Lui » du dialogue, n'aurait pas d'autre

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 646.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 611-612. Le mot est répété en anaphore par « Lui » en guise de rebuffade aux valeurs de « Moi ». Patrie ? Vanité. Amis ? Vanité. Situation ? Vanité. Et ainsi de suite.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 610.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 653.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 624.

véritable fonction que celle de couronner la friponnerie réussie, question de se désennuyer dans les moments où la fortune aurait fait que l'on soit riche : « c'est alors que nous en ferons¹³⁰⁶ ».

La difficulté que pose le Neveu est rattachée à son épithète d'homme « sans caractère¹³⁰⁷ ». L'expression, qui désigne tant le grand comédien du *Paradoxe* qu'un individu sans principes, renvoie à l'impossibilité d'inscrire durablement quoi que ce soit dans son for intérieur. Pris « dans un sens général », le « caractère », issu « du Grec χαρακτήρ », est « une marque ou une figure tracée sur du papier, sur du métal, sur de la pierre, ou sur toute autre matière, avec la plume, le burin, le ciseau, ou autre instrument, afin de faire connaître ou de désigner quelque chose¹³⁰⁸ ». L'article éponyme de l'*Encyclopédie* esquisse une anthropologie du langage semblable à celle de l'*Essai* de Rousseau en ce qu'il suppose une origine sonore aux langues humaines, à terme amenées à développer diverses formes d'alphabets faits de caractères pour « peindre ces sons une fois inventés¹³⁰⁹ ». Ces peintures de sons, fondement de l'histoire documentaire, deviennent nécessaires pour montrer « les choses qu'on ne peut montrer¹³¹⁰ », qu'il s'agisse d'abstractions, d'êtres lointains ou morts, ou de formes révolues. Le caractère désigne ainsi toute tentative de fixation du sens dans le temps : aussi la musique, aux accents infiniment variables, aurait-elle longtemps échappé à ces tentatives de déterminations systématiques et aux notations remplissant des fonctions autres que celle d'aide-mémoire. Pour Rousseau, comme nous l'avons vu, les premiers systèmes « gothiques » de notation de la musique, qui mènent au développement de l'harmonie polyphonique, seraient à l'origine de la dégénérescence de l'expression musicale précisément parce que leurs caractères rompent le lien entre la mélodie et le sentiment, permettant à la musique d'accéder à une existence, comme dans le système harmonique de Rameau (l'oncle), en tant que *froide abstraction*. Le

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 611.

¹³⁰⁷ « Appendice du *Neveu de Rameau. Lui et Moi* », dans *Ibid.*, p. 665.

¹³⁰⁸ Jean Le Rond d'Alembert, César Chesneau Dumarsais, abbé Jean-François La Chapelle et Gabriel-François Venel, art. « Caractère (*Ordre encyclopédique. Entendement. Raison. Philosophie ou Science. Science de l'homme. Logique. Art de communiquer la pensée. Grammaire. Science de l'instrument du discours. Signes. Caractère.*) », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné [...]*, t. II, Paris, Le Breton, 1751, p. 645.

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ *Ibid.*

système de notation proposé par Rousseau, en réduisant l'écriture de la mélodie aux seuls chiffres des degrés de la gamme, cherchait justement à délester les partitions de caractères (d'imprimerie), afin de donner une plus grande place au sentiment – *qu'on ne peut montrer* sur papier – dans l'interprétation. Le Neveu, maniant le signe indépendamment du sentiment, serait l'incarnation même de l'individu aliéné que forme un langage devenu creux, pure forme, ombre sur les murs de la caverne platonicienne. Reste à savoir : si le Neveu est au Moi un personnage qui suscite une « conscience énonciative de la folie¹³¹¹ », conscience qui l'isole à coup sûr de la plupart de ses semblables, à quoi ressemble l'homme « normal » ?

Extension du désir de fixer le sens expressif, l'idée d'un « caractère moral » chez l'individu est défini dans l'*Encyclopédie* comme étant « la disposition habituelle de l'ame, par laquelle on est plus porté à faire, & l'on fait en effet plus souvent des actions d'un certain genre, que des actions du genre opposé¹³¹² ». La notion d'habitude, si chère à la démarche de l'*Émile*, est également dans cet article le critère fondateur d'une typologie morale. « Ainsi un homme qui pardonne rarement, ou qui ne pardonne jamais, est d'un *caractere vindicatif*; je dis rarement ou jamais; en effet le caractere est formé, non par la disposition rigoureusement constante, mais par la disposition habituelle¹³¹³ ». Ou encore, chez Duclos : « Le caractère est la forme distinctive d'un ame d'avec une autre, sa différente manière d'être¹³¹⁴. » La connaissance des âmes des hommes, dont la rigueur inébranlable est refusée d'emblée, ne dépend alors que de la possibilité d'y observer les signes d'une disposition à peu près stable. Considérée à l'échelle de l'individu, le caractère se décline en une multitude de ces fameux « idiotismes », ces « exceptions à la conscience générale¹³¹⁵ », particularismes expressifs qui proviennent tant des métiers de chacun que de leurs idiomes ou des idées qu'ils se font de la morale. Plus qu'un jargon fait de conventions techniques, l'idiotisme est la trace langagière de la subjectivité de l'individu. Les idiotismes du souverain, du ministre, du médecin, du financier ou du magistrat sont autant de signes de leur

¹³¹¹ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 219.

¹³¹² S.n., Art. « Caractère (Morale) », *Encyclopédie*, t. II, Paris, Le Breton, 1751, p. 666.

¹³¹³ *Ibid.* Italiques de l'*Encyclopédie*.

¹³¹⁴ Charles Pinot Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1751], Paris, Prault, 6^e édition, 1772, p. 261.

¹³¹⁵ *Neveu*, p. 608-609.

dévouement à la tâche; leur quantité croît avec leur succès et leur extension dans le monde. Ceux qui sont « assidus, exacts », qui remplissent « rigoureusement leurs devoirs » et qui sont à leur « métier depuis le matin jusqu'au soir, et ne faisant que cela » finissent par être « les seuls qui deviennent opulents et qui soient estimés » ... « à force d'idiotismes¹³¹⁶ ». Prévisibles, sûrs, prolifiques et réguliers, ces hommes « normaux » sont aussi empêtrés dans leurs usages spécifiques au point de devenir, comme le Daubenton de la *Satire première* au concert du castrat Cafarelli, d'un caractère aussi sûr qu'insensible à ce qui ne regarde pas directement leur profession.

À l'opposé des métiers dont les plus assidus *idiotistes* parviennent à un succès professionnel, il est une sphère d'activité pour laquelle l'absence de caractère est profitable : la carrière scénique. Or, la virtuosité du comédien ou du musicien qui est en mesure de rester distant de ses passions réelles afin d'incarner une quantité prodigieuse de rôles se transforme chez l'individu social en une inquiétante indistinction de ses « véritables » motivations, croyances ou sentiments. Bien entendu, une société fondée sur la pitié naturelle et peuplée d'êtres qui l'éprouvent véritablement s'effondre lorsqu'il est possible d'en falsifier l'expression. L'*Encyclopédie* paraphrase à ce titre le *Dictionnaire philosophique* de Chicaneau de Neuville qui fait de l'individu sans caractère un plus grand péril social que le scélérat avéré : l'âme de ce dernier, si elle est repoussante, est du moins authentique et authentifiable.

Rien n'est plus dangereux, dans la société, qu'un homme sans caractère, c'est-à-dire, dont l'âme n'a aucune disposition plus habituelle qu'une autre. On se fie à l'homme vertueux; on se défie du frippon : l'homme sans caractère est alternativement l'un & l'autre, sans qu'on puisse le deviner, & ne peut être regardé ni comme ami ni comme ennemi¹³¹⁷.

Ce passage de Chicaneau de Neuville aurait facilement pu fournir la maquette du personnage du Neveu, homme dont le « Moi » du dialogue ne sait s'il doit s'éprendre ou s'indigner, « confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse; d'idées si justes et alternativement si fausses; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune¹³¹⁸. » L'indistinction est plus périlleuse qu'un mal clairement identifié pour un système fondé sur une typologie

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 609.

¹³¹⁷ Didier-Pierre Chicaneau de Neuville, art. « Caractère », *Dictionnaire philosophique, ou introduction à la connoissance de l'homme* [1751]. Nouvelle édition, Paris, Durand/Guillyn, 1762, p. 62.

¹³¹⁸ *Neveu*, p. 600.

morale. Elle peut aussi être plus étendue : la possibilité de tromper quant à son caractère engendrerait un système où ceux qui commettent des abus sauraient les masquer habilement par l'hypocrisie et la contrefaçon. La Bruyère évoquait les courtisans « *amphibies*¹³¹⁹ » qui, vivant de l'Église et de l'épée tout en ayant le secret d'y joindre la robe, savaient cumuler toutes les fonctions et toutes les charges afin d'en toucher les avantages. Du point de vue décliniste, le *grain de levain* d'un homme sans caractère, plutôt que de stimuler la vie intellectuelle, susciter du discours et des associations nouvelles, ne ferait alors qu'accélérer la dégénérescence de la société dans laquelle il se trouve. D'autant plus que, pour l'essentiel de la *coterie* philosophique identifiée par le Neveu, il « y a peu d'arts auxquels les hommes en général soient plus sensibles qu'à la Musique¹³²⁰ », de sorte que ses effets moraux attestés pourraient être détournés à des fins des plus sordides par des êtres au caractère imprévisible.

La place du Neveu dans la *Satire* dépasse la seule expérience de pensée centrée sur une figure emblématique du chaos social. Diderot, qui ne rechigne pas à la tâche, présente son personnage en l'accompagnant d'une théorie expressive qui en justifie les opinions. Pour son Neveu, contrairement à Rousseau, les origines de l'art musical sont insignifiantes : seule importe la forme du mouvement qu'adopte la musique et les effets qu'elle produit.

Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie.

Il importe peu que « l'échelle » des notes de la gamme ait été formée par l'art humain ou simplement dérivée des sons de la nature. Du reste, comme Diderot l'a remarqué en commentant le *Mémoire sur la musique des anciens* de l'abbé Roussier¹³²¹, « la » musique admet plus d'un système, plus d'une échelle, plus d'une théorie. Prétendre

¹³¹⁹ La Bruyère, « De la cour », *Les caractères*, Pierre Rozeaud (éd.), Paris, Librairie générale française, 1985, 197. En note, Ronzeaud indique que le terme, péjoratif, désigne « une hybridation monstrueuse ». Le père Garasse l'utilisait pour décrire les « libertins de mœurs et d'esprit ».

¹³²⁰ Duclos, *Considérations*, p. 302.

¹³²¹ Le *Mémoire sur le fondement des systèmes de musique des anciens peuples grecs, chinois et égyptiens* de Diderot, publié en 1798 mais écrit peu après la parution, en 1770, du *Mémoire* de Roussier, était sans doute destiné à la *Correspondance littéraire*. Voir Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 72-87.

que tous leurs caractères puissent être unifiés comme le voulait Rameau l'oncle équivaut à penser que toutes les langues du monde puissent se réduire à un seul idiome adamique ou pré-babélien. Cette équivalence n'est pas une abstraction : la musique et le langage déclamé sont, pour le Neveu, non pas des entités distinctes ou encore l'une par l'autre dominée. Une brillante image fait d'elles deux *lignes serpentantes* :

Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant sera forte et vraie; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points; plus le chant sera vrai; et plus il sera beau¹³²².

Ces lignes, comme si elles étaient des vignes, ont des racines communes. « L'accent est la pépinière de la mélodie¹³²³ », avance aussi le Neveu, supposant une relation organique entre ces « lignes » prosodiques et mélodiques. Pourtant, l'individu placé au centre de ces relations, comme l'est le Neveu habitant à Paris et pouvant entendre de la musique et des langues de l'Europe entière, n'est pas éternellement contraint à en imiter une forme unique et à adopter un seul « chant » comme s'il était un pinson. Cela fait de la musique humaine telle que la conçoit le Neveu une force aussi proprement subversive qu'elle est rapidement contagieuse. Sa « facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres¹³²⁴ » est aussi le cheval de bataille contre l'hégémonie de leurs œuvres dans les salles de concert, dans les salons, dans l'opinion publique. L'hybridation des genres est possible, voire inévitable : ajoutez des airs anciens et nouveaux, des mélodies ramenées d'Allemagne, d'Espagne, d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique, multipliez les rencontres entre styles musicaux et, en un temps extrêmement court, entendez la musique démontrer la fragilité des idées de « pureté » ou « d'originalité » de la voix. Dans l'oreille du Neveu, les voix diverses ne s'annulent ou ne se querellent pas, mais plutôt se juxtaposent, se bousculent, se modifient, s'additionnent, comme dans « un chant en fugue, tout à fait singulier¹³²⁵ ».

¹³²² *Neveu*, p. 638.

¹³²³ *Ibid.*, p. 639. Une note de l'édition que nous citons remarque que l'expression provient de l'érudit latin du V^e siècle Marius Capella. Quant à lui, Rousseau l'attribue, légèrement modifiée, à Denys d'Halicarnasse, à l'article « Accent » de son *Dictionnaire de musique*.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 651.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 637.

La pluralité des voix et leur éventuelle confusion sont alors un reflet sûr du « ramage barbare des habitants de la tour de Babel¹³²⁶ » que produit la société, nommément celle de Paris. Si le chant est une imitation de la déclamation des hommes et des bruits de la nature, la terrible contrefaçon du Neveu où, « avec des joues renflées et bouffies », il reproduisait le son de tous les instruments, toutes les voix, « criant, chantant, se démenant comme un forcené » est non pas une parodie de la musique, mais l'expression la plus fidèle de son état de nature. Le Neveu, au terme de son effort d'homme-orchestre qui le met en « sueur », ne manque pas de le souligner : « Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien¹³²⁷. » Le « musicien » est ainsi une figure équivoque, à la fois celle de l'homme aliéné, dissonant, à « guérir » de sa folie ou à écarter de la communauté humaine pour de bon, *et* celle de l'homme « véritable », celui qui expose un état de nature radicalement différent à celui que conjecturerait Rousseau, et dont le modèle, s'il était généralisé, formerait une société ni pire ni meilleure que celle dans laquelle conversent Moi et Lui.

Il serait aussi juste de reconnaître en le personnage du Neveu un nouveau type d'Orphée : la toute fin de la *Satire seconde*, où il se lamente de la mort de sa femme¹³²⁸, autorise le rapprochement. « Je ne m'en consolerais jamais¹³²⁹ », confie-t-il à son interlocuteur. Cela dit, quand les héros de l'*Astrée*, de l'*Émile* ou de *Julie* crient la souffrance que provoque l'absence de certaines qualités morales chez l'être qui leur est cher, le Neveu lui consacre plutôt un éloge qui se limite à amplifier les qualités de son être matériel. D'abord, son humeur et son talent de musicienne sont loués : « gaie comme un pinson », elle savait réjouir par sa musique lorsqu'elle « se mettait à son clavecin, chantait et s'accompagnait¹³³⁰ ». Ensuite, son corps même, considéré non pas du point de vue d'une beauté minérale, statuesque, mais d'un désir entièrement charnel et sensitif : « elle avait une bouche à recevoir à peine un petit doigt; des dents, une

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 625.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 644.

¹³²⁸ Le « Chant V » de *La Raméide*, p. 140, donne à Jean-François Rameau une sensibilité plus richardsonienne : « Et la mère et l'enfant, ils sont morts tous les deux : / J'en ai porté le deuil, on vit couler mes larmes. / D'une si digne épouse en rappelant les charmes, / C'est pour louer ici qui mérita ma foi / Et qui ne voulut être heureuse que par moi. / L'honneur, partout l'honneur sut me servir de guide. / Sans refuser l'hommage aux douces lois de Cnide, / Je connus qu'on pouvait allier aux talents / La sensibilité : c'est la vertu des grands. »

¹³²⁹ *Neveu*, p. 661.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 660.

rangée de perles; des yeux, des pieds, une peau, des joues, des tétons, des jambes de cerf, des cuisses et des fesses à modeler¹³³¹. » Charnel, et même animal : aux *jambes de cerf* répond une métaphore équine, proférée pour dire le surplus d'émotion provoqué par le souvenir de sa « croupe ! ah Dieu quelle croupe¹³³² ! » Si l'hommage est à la limite de la licence, il serait faux de croire que le Neveu pleure le décès de sa femme comme s'il s'agissait de la perte d'un simple *objet* divertissant. Il s'agit plutôt d'un être sentant qui réfléchit à son bonheur perdu avec les mêmes termes – essentiellement matérialistes – que ceux avec lesquels il conçoit les modalités de sa propre existence. De fait, entre lui et sa défunte épouse, l'équivalence des sexes – c'est-à-dire la qualité substitutive de leurs attributs et comportements socialement appris – est jouée dans une ultime pantomime où le Neveu se travestit et « se met à contrefaire la démarche de sa femme¹³³³ ». Il reste que le Neveu n'est inconsolable à la suite de la mort de cette dernière que dans la mesure où ses sanglots participent, dans le présent énonciatif, d'un usage appris du deuil : ses larmes demandent l'aumône à sa place et mettent ainsi « [s]on écuelle sur [s]a tête¹³³⁴ ». Son absence de caractère se fait alors le reflet de l'impermanence générale des formes qu'il s'est efforcé à imiter. Le Neveu qu'écrivit Diderot est le chantre d'un matérialisme inquiétant, par moments même horrifiant dans les possibilités qu'il laisse entrevoir. Cependant, l'Eurydice qu'il pleure à sa manière rappelle un monde duquel la gaieté foncière et naturelle – comme celle du *pinson* – n'est pas chassée.

Signalons que le « véritable » Jean-François Rameau – du moins celui qui se dégage du travail minutieux d'enquête jadis mené par André Magnan – ne partage pas toutes les opinions du « Lui » du *Neveu*. L'hypothétique personnage central de ce que Hegel a fameusement lu comme une « tragédie de la liberté¹³³⁵ » semble bien loin de celui qui, tombé dans le dénuement le plus total à la suite de la mort de son oncle, signe *La Raméide*. Ce petit recueil de « chants » en vers se lit autant comme de fragmentaires mémoires que comme un appel à l'aide, où de potentiels mécènes sont flattés et où un

¹³³¹ *Ibid.*

¹³³² *Ibid.*

¹³³³ *Ibid.*

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 661.

¹³³⁵ Paolo Quintili, « Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 26, avril 1999, p. 153.

goût pour la « FRANÇAISE MÉLODIE¹³³⁶ » est affiché avec ostentation. Rousseau n'est pas épargné, mais pas non plus vilipendé : il est plutôt concurrencé dans une langue qui recourt à ses propres termes. À la faveur d'une question habile qui permet de courtiser tant les partisans du *côté du roi* que ceux du *côté de la reine*, Rameau affirme que « *Le Devin* nous séduit et plaît d'un bout à l'autre », mais demande si « l'esprit de l'auteur » doit « régir le nôtre » : « si l'on prenait bien le sens de ses écrits, / Il faudrait chanter suisse à la cour de LOUIS¹³³⁷ ! » La tentative de renversement est patente : la musique voulue sincère et naturelle de Rousseau devient alors, à trop y croire, un vain agrément étranger propre à *séduire* le goût français. L'auteur prolonge son *credo* musical en aspirant à faire de la musique de « Rameau » – l'équivoque avantageux entre son oncle et lui est maintenu – celle qui réconciliera les « citoyens » de France :

La Musique est l'objet de tout ce qui respire;
 Plus elle a de beauté, plus grand est son empire.
 Le Ciel se sert d'elle pour nous donner des lois :
 Pour soumettre les cœurs, il emprunte sa voix.
 Celle qui pour la France est un objet céleste
 Est celle de Rameau, que le bon goût atteste :
 Son effet divin sert aux citoyens entre eux
 De moyens pour s'entendre et pour se rendre heureux¹³³⁸.

Magnan ne manque pas de signaler que cette petite « tirade » de Rameau sur « la musique comme élévation spirituelle et concorde sociale est conforme à une tradition idéologique encore dominante¹³³⁹ ». Le critique renvoie même à l'article « Musique (*Effets de la*) » de Ménuret de Chambaud à titre explicatif. Rameau le neveu se réclame des idées sur la musique que Rousseau a largement contribué à répandre pour discréditer ce dernier et redorer plutôt le blason des « Rameaux¹³⁴⁰ ». Il soutient que « le chant d'un peuple enfin est fait pour son organe », que « la nature a son cri » et que « l'instinct le dicte seul¹³⁴¹ », mais pour mieux revendiquer son droit à l'exemplifier. Ainsi, de manière tout à fait renversante pour les lecteurs de Diderot, la seule *Raméide* présente un Neveu non pas dissolu et rigoureusement matérialiste, mais un être au

¹³³⁶ Jean-François Rameau, « Chant III. Suite de mes objections. », *La Raméide*, dans Magnan, *Rameau le Neveu*, p. 129. Petites capitales de Rameau.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹³³⁹ Magnan, *Rameau le Neveu*, p. 147.

¹³⁴⁰ Rameau, *Raméide*, p. 131.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 130.

caractère fortement affirmé. Il s'agit d'un caractère patriotique et même celui d'un individu qui se fait aisément le valet de ses protecteurs, mais qui ne laisse pas pour autant supposer une foi feinte en la capacité de la musique naturelle à remédier aux maux de ses concitoyens. Le message de la *Raméide* est radicalement opposé à celui que Diderot attribue au personnage du Neveu : quand l'un plaide pour l'existence d'une musique capable de construire une concorde sociale, l'autre est un musicien devenu fou, aliéné largement par sa maîtrise d'une musique entièrement distincte des sentiments qu'elle peint et défendant sa propre morale intéressée. Enfin, comment départager ce qui est sincère de ce qui ne l'est pas ? Peut-être que dans ses propres œuvres, le « véritable » Neveu n'aura qu'habilement versé dans les usages du siècle afin d'augmenter ses chances de trouver dans le lectorat de son poème épique quelque protecteur ou protectrice dont le cœur serait sensible à sa requête. Qu'importe alors s'il n'est pas mû par un sentiment véritable : si la musique qu'il joue peut lui obtenir l'apaisement du *cri de ses boyaux*, elle lui aura assurément prodigué un remède désirable.

3. 1. 3 – Étouffer la voix de la nature. Une interprétation libertine

Le Neveu de Rameau s'affiche en lecteur singulier. S'il parle de son goût marqué pour « Théophraste, La Bruyère et Molière », ce n'est pas, comme l'entend son interlocuteur, pour « l'amusement et l'instruction », la « connaissance de ses devoirs; l'amour de la vertu; la haine du vice », mais pour apprendre ce que sont les « caractères apparents¹³⁴² » du vice ou de la vertu. Le *theatrum mundi* de La Bruyère n'est pas pour lui un drame bourgeois, mais une « peinture excellente » d'histoire naturelle des hommes, doublée d'un recueil des chansons du grand « ramage » de la volière humaine. Ce qui lui importe, c'est de se garantir du « ton » des rôles qu'il est susceptible de jouer. En lisant *L'Avare*, il conclut : « sois avare, si tu veux; mais garde-toi de parler comme l'avare »; *Le Tartuffe* provoque une réflexion analogue : « sois hypocrite, si tu veux, mais ne parle pas comme l'hypocrite¹³⁴³ ». Ce faisant, le Neveu se constitue un « fonds » de *tons* d'une « fécondité surprenante » et, de la même manière que, musicien, il s'est constitué un répertoire étourdissant de mélodies afin d'assurer qu'en toute situation, il puisse tenir le « meilleur rôle¹³⁴⁴ ».

L'attitude qui accorde aux sons une valeur proprement séductrice est également celle qu'adoptent plusieurs personnages du roman libertin. En effet, comme le remarque Michel Delon, les « libertins savent les effets de l'harmonie et le trouble qu'elle insinue chez celles qu'ils entreprennent de séduire¹³⁴⁵ ». Il remarque aussi avec la plus grande justesse que le roman libertin des Lumières porte une « double tradition » musicale : elle est comprise tant comme un « entraînement physique » que comme un « pressentiment métaphysique¹³⁴⁶ ». Comme nous l'avons vu chez Boyer d'Argens, Bastide ou Guillard de Servigné, un orchestre savamment dissimulé ou un aria bien exécuté peut ébranler les nerfs de la « machine » humaine et provoquer un choc favorable aux suites les plus lascives. La Mettrie donnait l'exemple de Delbar, la femme de Piron, qui « bat la mesure avec Rebel » : « toutes les impressions de l'Orchestre passent sur son visage, comme sur une toile. On la prend pour une folle.

¹³⁴² *Neveu*, p. 625-626.

¹³⁴³ *Ibid.* Sous soulignons le « ton ».

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 626.

¹³⁴⁵ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin* [2000], Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2015, p. 180.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

Elle ne l'est point, à moins qu'il n'y ait de folie à sentir le plaisir¹³⁴⁷. » Quand cette « perméabilité à l'effet musical » est si patente dans un lieu public, demande Delon, « qu'en sera-t-il dans l'intimité d'un bâtiment conçu tout spécialement pour l'amour¹³⁴⁸ ? »

Or, si la musique apparaît effectivement dans les romans libertins de la première moitié du XVIII^e siècle comme un adjuvant au plaisir physique, dans la seconde moitié du même siècle, il est possible de lire une certaine inflexion dans la description des plaisirs qu'elle serait susceptible d'exciter. Sade notamment, dont « l'éclat¹³⁴⁹ » de l'œuvre a longtemps fait le principal représentant du genre libertin, tout en refusant à la musique le pouvoir de donner une idée nette de la vertu originelle, ne semble pas non plus intensifier la portée et la force de son pouvoir séducteur sur ses auditeurs. Étonnamment, les rares endroits de son œuvre qui la mentionnent tendent à la réduire au silence le plus absolu. La culmination, chez lui, d'une « sexualisation de la musique¹³⁵⁰ » annule sa portée morale et inverse très exactement la conception de l'action de la musique que peignaient les personnages rousseauistes. Quand ceux-là cherchent à épurer la musique en la débarrassant d'harmonie afin de reconstituer un état proche d'une nature originelle, ceux-ci, chez Sade, prônent « le libre exercice de la souveraineté sur et contre la nature¹³⁵¹. » Grand lecteur et admirateur de « l'âme de feu¹³⁵² » de Rousseau, le divin marquis consacre néanmoins des milliers de pages qui se moquent volontiers de sa célébration du sentiment. En ce sens, Foucault lisait certains longs développements de Sade, faits d'une « ironique justification rationnelle et lyrique », comme un « gigantesque pastiche de Rousseau¹³⁵³. »

Soulignons à nouveau que la sulfureuse production dite « ésotérique » de Sade – tout comme sa production « exotérique¹³⁵⁴ », signée et assumée comme *Aline et*

¹³⁴⁷ Julien Offray de La Mettrie, « Dédicace », *L'Homme-machine*, Leyde, Elie Luzac Fils, 1748, s.p.

¹³⁴⁸ Delon, *loc. cit.*

¹³⁴⁹ Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, p. 1.

¹³⁵⁰ Delon, *Savoir-vivre libertin*, p. 182.

¹³⁵¹ Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017, p. 658.

¹³⁵² Donatien Alphonse François de Sade, « Idée sur les romans », dans *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 38. L'expression, remotivée, est tirée de la *Nouvelle Héloïse*, IV^e partie, lettre XVII.

¹³⁵³ Foucault, *op. cit.*, p. 658.

¹³⁵⁴ Michel Delon, « De Thérèse philosophe à La Philosophie dans le boudoir, la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 7, n. 1-2, 1983, p. 76.

Valcour – ne réserve qu’une place relativement mineure à la musique. Toutefois, celle-ci est évocatrice d’une attitude résolument différente de celle du roman libertin d’entre 1734 et 1751¹³⁵⁵, c’est-à-dire entre le *Tanzai* de Crébillon fils et l’arrivée de Rousseau à l’avant-plan de la scène littéraire, témoin et symptôme d’un changement de goût majeur du public français. Alors que cette première vague tend à montrer la musique en piquant mais inoffensif agrément, la seconde voit apparaître, surtout chez Sade, l’impossibilité d’inclure une voix réellement « chantante » dans un univers d’où la moralité serait bannie. Tout en niant leur pouvoir d’inspirer la vertu, les séductions musicales qui s’y trouvent y sont conçues dans un langage dont le vocabulaire provient des théories nouvelles de l’affect musical.

Examinons ce qu’il en est de sa Juliette, cette héroïne qui, contrairement à sa sœur Justine ou encore à la *Julie* de Jean-Jacques ou même Julie de Lespinasse, foule aux pieds *la vertu* et les *malheurs* qu’elle lui ferait vivre¹³⁵⁶. Pour elle, comme d’ailleurs pour le Neveu, les actions morales doivent être guidées par le seul assouvissement des besoins personnels. Cependant, contrairement au Neveu qui ne ment ou ne vole que pour accéder à un confort somme toute bourgeois – quelque *bonne table, bonne compagnie, bons vins, belles femmes et plaisirs de toutes les couleurs* –, la jouissance de Juliette est intrinsèque aux crimes qu’elle commet. Avant l’art pour l’art, le crime pour le crime même. Distincte d’un personnage comme son acolyte temporaire Sbrigani (qui partage le nom du Napolitain rusé de *Monsieur de Pourceaugnac*), elle songe « bien plus à dérober de l’or, pour [s]e procurer le plaisir du vol, qu’à le prodiguer en jouissances¹³⁵⁷. » Ainsi, dans la démesure de la prolifération des pratiques sexuelles et criminelles qui l’entourent, il règne tout de même l’exigence que chacune procure directement une satisfaction claire et rationnelle. Le récit ne souffre aucun charme superflu, aucun *je-ne-sais-quoi*, aucun de ces ravissants abandons de l’âme que

¹³⁵⁵ *Terminus ad quo et ad quem* de l’étude citée de Bernier.

¹³⁵⁶ Nous sommes redevables à une étude de Martin Wählberg d’avoir souligné l’importance musicale de la scène du duc de Pienza dans l’œuvre sadienne. Voir « La musique ou l’énergie de la torture : L’orchestre de Juliette et les huit passions du duc de Pienza », dans Martin Wählberg et Trude Kolderup (éd.), *Amour, violence, sexualité : De Sade à nos jours*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 29-42. À son tour, l’étude de Wählberg amplifie le travail de Michel Delon, tant celui du *Savoir-vivre libertin* que celui de son édition de Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade.

¹³⁵⁷ Donatien Alphonse François de Sade, *Histoire de Juliette*, dans Michel Delon et Jean Deprun (éds.), *Œuvres*, v. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 781.

connaît, par exemple, Julie de Lespinasse : tout est justifié dans cette orchestration du désir, jusqu'à la récupération du superflu même – le crime gratuit, par exemple – comme expression de la souveraineté absolue du désir. Ce credo d'une tyrannique raison s'exprime notamment chez l'intrigante institutrice Clairwil : « Mon âme est impassible [...] je défie aucun sentiment de l'atteindre, excepté celui du plaisir. [...] Chez moi, tout est aux ordres de ma tête¹³⁵⁸. »

Ainsi en est-il de la musique sadienne : le crime *pur* ne souffre aucune mélopée. Lorsque Juliette et Sbrigani, sous le couvert de l'impunité que leur procure Léopold, mettent sur pied une luxueuse maison de débauche à Florence, un orchestre régit la passion « assez singulière » de leur « premier » client, le « duc de Pienza¹³⁵⁹ ». À seize « jolies filles » arrangées par couples, chacun de ces couples étant caractérisé par une « coiffure égale », répondent seize musiciens, « tous jeunes, jolis, et également nus¹³⁶⁰ ». Avant d'entrer dans la pièce où ces trente-deux corps sont disposés, le duc confiait à Juliette « l'attitude ou la volupté qu'il exigeait » du couple qui devait paraître. À son tour, Juliette en informait secrètement les musiciens. Ceux-ci devaient exécuter une musique qui fasse deviner, « par le son plus ou moins fort des instruments », les désirs du duc que le couple était ensuite appelé à réaliser.

Devinait-il ? la musique cessait, et le duc enculait les deux filles. Ne devinait-il pas (et le temps était réglé pour cela, chaque couple n'ayant que dix minutes) ? les deux filles étaient alors fustigées jusqu'au sang par notre libertin qui, comme vous l'imaginez facilement, goûtait d'abord le plus grand plaisir aux détails¹³⁶¹.

Reflète de l'amour du duc pour l'exactitude, les résultats des efforts des huit couples sont alors scrupuleusement énumérés. Il fallait par exemple que la musique fit deviner au premier couple de « venir sucer tour à tour le vit du paillard » : les filles, « parfaitement guidées par la musique », s'exécutèrent, ainsi furent-elles promptement « sodomisées¹³⁶² » en guise de récompense. Le second couple devait aller « lécher le con » de Juliette, mais, faute de deviner, « le fouet s'ensuivit¹³⁶³ ». Un troisième couple

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 419.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 741. La commune de Pienza, lieu de naissance du pape Pie II, est nommée en son honneur. Notons l'ironie du nom, dérivé du latin *pius*, ou pieux, pour le client de Juliette.

¹³⁶⁰ *Ibid.*

¹³⁶¹ *Ibid.*

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ *Ibid.*

doit alors saisir l'idée de fouetter le duc – succès de la devinette –, un quatrième doit comprendre qu'il leur faut « branler » les musiciens – échec –, un cinquième, « chier » au milieu de la chambre – autre échec –, un sixième, se branler en couple – deviné –, un septième, se fouetter mutuellement – échec puni par la vigueur décuplée du duc au même geste – et, enfin, un huitième réussit à deviner qu'il leur faut enculer à coup de godemichés le duc, ce qui le fit « décharger » dans le cul de Juliette. Trois mots servent de cadence finale à la scène et marquent une rupture catégorique – rare dans le récit sadien, qui préfère la surenchère et les transitions progressives – entre ce qui participe de la musique du duc et ce qui relève de la prochaine scène : « Tout fut dit¹³⁶⁴ ».

La musique, qui n'est aucunement décrite, aura servi de matrice afin d'ordonner strictement l'exécution des passions (au sens libertin de *pratiques sexuelles*) du duc. Delon a pu lire dans ce silence descriptif une réduction de la musique à la seule « fonction de représentation dont elle est en train de se dégager dans la réflexion esthétique du temps¹³⁶⁵ ». Proposons que le silence descriptif déplace plutôt le sens de la scène ailleurs, vers sa forme et son mouvement : la musique que Juliette orchestre pour le duc de Pienza dépasse une conception strictement imitative en ce qu'elle n'est pas une exposition toute faite, mais bien un jeu expressif total auquel participent tant les seize *jolies filles* que les seize *musiciens tous jeunes, jolis*. La musique n'a pas à être considérée comme séparée de l'action, mais, ainsi que le suggère la division égale des participants entre couples et instrumentistes, comme partie prenante d'une espèce de *dramma per musica*.

Jouée dans un espace scénique près de « gradins », partagée en deux temps – l'un pour le son et l'autre, qui fait *cesser* la musique, pour l'action –, la « pièce » arrangée par Juliette n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *Pygmalion* de Rousseau dans lequel « la musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation¹³⁶⁶ ». En substituant à la déclamation une forme explicitée d'éloquence sexuelle, il serait facile de reconnaître en cet épisode une caricature du mélodrame du Citoyen dans lequel la musique devait faire ressentir aux auditeurs les dispositions de

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 742.

¹³⁶⁵ Michel Delon, « Staël, Sade et le dépassement de soi », *Cahiers staëliens* [En ligne], n. 67, 2017, mis en ligne le 15 avril 2019, consulté le 09 juin 2022. URL : <https://cahiersstaeliens.edinum.org/163>.

¹³⁶⁶ Préface « Au lecteur », *Pygmalion de M. J. J. Rousseau. Scène lyrique*, Genève, s.n., 1771, s. p.

l'âme des personnages sur scène. Plus encore : quand la « scène lyrique » de Rousseau suppose ou plutôt dépend d'une unité parfaite entre le sens de la musique interprétée et l'émotion suggérée, l'arrangement de Juliette, quant à lui, opacifie cette relation en faisant d'elle une cruelle devinette qui échoue autant de fois qu'elle réussit. Si, suivant le *Dictionnaire de musique*, « l'art du Musicien consiste à substituer à l'image sensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur », ou encore qu'il doit exciter « dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant¹³⁶⁷ », l'identification de ceux-ci s'avère chez Sade tout au plus un jeu associatif sans grande importance. L'épisode critique ainsi rudement l'évidence accordée par Rousseau à la charge expressive d'une musique donnée. Quand Lespinasse dans sa correspondance *ne se reconnaît* qu'en *Orphée*, que le Neveu multiplie les *caractères* stéréotypés qu'il est susceptible de reproduire, l'épisode de *Juliette* brouille plus avant l'adéquation entre musique et « passions » en introduisant la possibilité que ce qu'elle suggère ne soit pas reconnu, voire méconnaissable. Surtout, il ne semble faire exister la musique, forme vivante d'art puisqu'elle suppose la présence et le mouvement de musiciens, que pour le plaisir de la faire cesser : victime de plus sur l'autel sadien du désir.

À l'opposé, d'autres romans libertins conservent le lien entre musique et passions. Dans une lettre des *Sacrifices de l'amour* (1771) de Claude-Joseph Dorat, le Marquis *** raille le rousseauisme et la propension du Chevalier *** à « se piquer d'un héroïsme bourgeois, & de s'abrutir par délicatesse¹³⁶⁸ ». Son admonestation préfigure, de manière adoucie, celles d'une Juliette qui méprisera tous les êtres qui « s'imaginent imbécilement qu'il faut s'adorer pour se foutre¹³⁶⁹ ». Or, la lettre du Marquis contient également une « anecdote curieuse » sur comment il s'est enivré, avec sa conquête Pélerine, « des délices de l'amour, au son des instruments les plus voluptueux¹³⁷⁰ ». La

¹³⁶⁷ Rousseau, « Imitation », *Dictionnaire de musique*, p. 254.

¹³⁶⁸ Claude-Joseph Dorat, *Les sacrifices de l'amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai; Suivies de Sylvie et Moléshoff, Nouvelle édition, Première partie*, Paris, Delalain, 1772, p. 96. Le renvoi à Dorat est fait à une note de l'édition de *Juliette*, p. 1499, où l'éditeur remarque l'utilisation de « la musique parmi les ressources du luxe et de l'art » dans le roman libertin. Les *Aphrodites* et le *Diable au cœur* de Nerciati comptent des scènes comparables dans lesquelles « chaque assaut est accompagné de l'air approprié ».

¹³⁶⁹ Sade, *Histoire de Juliette*, p. 772.

¹³⁷⁰ Dorat, *Les sacrifices de l'amour*, p. 101.

compagne, dite d'une constitution frêle, est aussi dite grande amatrice de musique. Une fois dérobée sous prétexte de malaise à un souper où se trouve son mari, elle se retrouve chez le Marquis et se repose quelque temps sur une ottomane. Le son d'une musique lui indique alors très précisément la marche à suivre :

Mes clarinets commencerent à jouer; ils la tirèrent de sa léthargie. Elle reconnut & comprit à merveille ce signal des grands événements de la soirée. J'avois recommandé que les premiers airs fussent bien sourds, bien lents, & interrompus par intervalle, afin de ne pas ébranler trop tôt des organes affoiblis par la fatigue. Ses sens se remirent, par degrés, à l'*unisson*, & heureusement pour moi, reprirent leur activité¹³⁷¹.

Le terme « unisson », en italiques, convoque bien entendu tout un imaginaire rousseauiste réunissant phénomènes sympathiques et acoustiques. La reconnaissance immédiate du « signal » que doit transmettre la musique, contrairement à l'épisode du duc de Pienza, est accompagnée d'un heureux effet sur les sens de son auditrice. À la suite de ce « prélude », une musique « vive, gaie, pétulante, quelquefois même un peu bachique » réjouit et irrite les amants avant de se radoucir « peu-à-peu » et de leur indiquer « le moment d'entrer dans le boudoir ». Le narrateur préfère substituer la description de la musique à celle du moment de « triomphe » où son orchestre « part comme un éclair » : « une musique animée, rapide, expressive, figure la chaleur, la vivacité, & l'intéressante répétition des premières caresses¹³⁷². » Un « calme passionné » succède à ces prémices, état imité « par cette harmonie douce, languissante, entre-coupée, qui ressemble à des soupirs. » La libido des amants, « de transports en transports, d'extases en extases », finit par avoir raison de l'orchestre et en arrive même à « lasser [I]es Musiciens », mais la « belle & nonchalante maîtresse », malgré « l'aurore qui commençoit à paroître », n'en a que faire et « leur demandoit encore quelques airs¹³⁷³. » Seul l'épuisement du corps fait cesser son exécution : l'esprit de ce personnage de Dorat souhaite le prolongement indéfini de la musique.

L'analogie suivie entre la musique et les mouvements des ébats n'admet dans ce passage aucune possibilité de dissociation : le rapport imitatif et représentatif qui les lie y est accepté comme une évidence. Musique et geste partagent également une continuité que rompt le passage du duc de Pienza, dans lequel chaque couple est sommé

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 105.

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 106.

de reconnaître une « passion » différente, sans gradation la liant à la précédente, sans principe d’alternance entre intensités ou registres, sans logique dans sa succession. Quand la scène sadienne remet en cause la capacité de la musique à exprimer nettement une idée sur-le-champ en évaluant la réussite ou l’échec d’itérations ponctuelles de la part de l’orchestre, celle de Dorat rend cette expression possible en la déployant dans la durée, disposant les réalités représentées en une succession linéaire qui sert de support interprétatif. Elle maintient aussi l’attribution de la fonction représentative de la musique, tout en ironisant sur la nature de la vivacité, de la douceur ou de l’harmonie qu’elle est à même de représenter. Clin d’œil possible à la sensibilité musicale de Jean-Jacques, la lettre se dit d’ailleurs être « une espèce de code » instructif que son auteur espère un jour publier pour « éclairer son siècle, & mériter le beau titre de citoyen¹³⁷⁴. »

Juliette connaît d’autres scènes musicales, dont une, romaine, où la scélérate héroïne fraye avec Olympe, princesse Borghèse¹³⁷⁵. « Sans qu’il soit possible de discerner d’où elle partait », une « musique délicieuse », en un premier temps invisible suivant l’usage établi par des romans comme *La Petite maison*, transporte les deux femmes « dans un paradis » dans lequel Juliette ne croit « exister que par le sentiment profond de [s]a luxure¹³⁷⁶ ». Olympe, en bonne hôtesse, demande à son invitée si elle souhaite « qu’on fit entrer les musiciens » : Juliette y consent, mais ceux-ci ne se présentent pas immédiatement. Une conversation entre les deux femmes étale leur mépris de l’honneur, leur adoration du « putanisme », l’admiration mutuelle qu’elles portent à leurs crimes respectifs : l’antithèse parfaite des exaltations vertueuses entre Julie et Claire. Se rengorgeant de leur « union de la cruauté et de la luxure¹³⁷⁷ » de la même manière que les héroïnes de la *Nouvelle Héloïse* exaltent l’union de la vertu et de l’amour, les libertines évoquent le « choc sur la masse des nerfs » et la « prodigieuse

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁷⁵ Remarquons au passage que *Justine* et *Juliette* réussiraient allègrement le fameux « test de Bechdel » mis au point avec humour en 1985 par l’autrice Alison Bechdel, afin de souligner l’abyssale absence de personnages féminins autonomes dans la production culturelle américaine contemporaine. Ses trois critères simples auxquels ne répondaient alors pourtant pas près de la moitié des films hollywoodiens, se résument ainsi : (1) Y a-t-il au minimum deux personnages féminins portant des noms ? (2) Ces deux femmes se parlent-elles mutuellement ? (3) Leur conversation porte-t-elle sur un sujet autre qu’un personnage masculin ?

¹³⁷⁶ *Juliette*, p. 774.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 777.

agitation » que produit sur elles « l'effet de la douleur chez les autres¹³⁷⁸ ». Les « musiciens » qui forment les « acteurs [du] concert » d'Olympe paraissent à ce moment de la conversation, mais pour prendre part au projet d'une toute autre manière qu'en jouant des notes. Le récit fait taire leurs instruments et fait sortir leurs dix corps de l'invisibilité dans laquelle ils étaient tenus pour submerger littéralement Olympe : l'un d'entre eux se place à sa tête, un autre à « sa motte », les huit autres se partagent ces deux pôles à tour de rôle, occupant les moments au cours desquels ils n'étaient pas en contact avec la libertine à branler leurs compagnons jusqu'à ce qu'elle soit entièrement « couverte de foutre¹³⁷⁹ ». Les musiciens « souples... agiles... » ont alors fait en sorte que celle qui était initialement leur auditrice soit « plongée dans la plus délicieuse extase » sans émettre un seul son musical. Juliette l'imité dans une « exécution » encore plus « savante » qui refuse tour à tour le « dénouement » aux membres de l'orchestre afin qu'ils puissent, « irrités [de ce]s préludes », inonder leur orchestratrice plus puissamment de sperme. La scène s'allonge encore de quelques paragraphes avant que ces musiciens romains ne reprennent leur rôle initial et ce, à nouveau invisibilisés, cachés par un meuble qui renvoie à leur fonction ornementale. De fait, ce n'est qu'au moment d'une « superbe collation » pour repaître les libertines épuisées, que « les jeunes gens, retirés derrière une décoration » ne les charment plus « que du son de leurs mélodieux instruments¹³⁸⁰ » – paillardé équivoque s'il en est une.

Le silence descriptif et l'arrière-plan thématique auxquels Sade confine la musique sont cohérents, dans la mesure où ses personnages présentés comme victorieux, du moins dans *Juliette*, véhiculent une antimoralité radicale. Selon la conception dominante à la fin du XVIII^e siècle français, qui associe toute expression musicale à une charge expressive morale, une musique autre que décorative et mécanisée ne saurait être goûtée par des personnages dont l'âme se repaît de perfidie. Mais Sade va plus loin : Juliette accuse implicitement ceux qui entendent dans la musique un appel à une moralité sentimentale d'être des dégénérés, comme ces *imbéciles qui s'imaginent qu'il faut s'adorer pour se foutre*. La santé, la vivacité, la force appartiennent à ceux et celles qui, comme elle ou Clairwil, restent imperturbables

¹³⁷⁸ *Ibid.*

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 778.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 780.

face à la *tentation* morale. Le moindre signe de pitié est susceptible de se répandre comme la gangrène et causer leur perte. En cela, le traitement que Sade réserve à la beauté morale de la musique inverse certains préceptes du *Traité des maladies morales*¹³⁸¹ (1795) du médecin russophile Nicolas-Gabriel Leclerc, d'ailleurs correspondant de Diderot. Véritable compendium des attitudes néfastes identifiées comme celles qui ont caractérisé l'Ancien Régime, le *Traité* pathologise en un prodigieux essaimage de néologismes les « maladies » desquelles la « Nation Française » devra désormais guérir. Afin de rétablir la « santé universelle des esprits », par exemple, Leclerc propose des remèdes à des affections comme la « Misonomie, ou l'aversion pour les règles ordinaires de la justice », la « Monachomanie, ou la manie des cloîtres », la « Papilatrie, ou impulsion vers la cour de Rome », la « Deisidémonie, ou de la superstition des sortilèges », la « Logomanie, ou remplacement des choses par des mots vides de sens¹³⁸² ». Il est, toutefois, une « maladie plus extraordinaire que toutes celles dont on a traité dans les chapitres précédens » : « l'Autophonia », ou, comme son nom l'indique, la seule écoute de soi, l'isolement de l'être en lui-même, maladie qui charge la vie commune d'une « teinture de mélancolie¹³⁸³ ». Atteint d'un tel mal moral, le peuple français devient sourd au son de l'Autre et « n'entend plus ces cris d'allégresse, qui s'échappent des cœurs, lorsqu'ils sont contents¹³⁸⁴ ». À terme, ce mal mène au pire : à l'échelle individuelle, elle cause le « suicide »; à l'échelle collective, elle entraîne des défaites et des cataclysmes : « n'est-ce point elle aussi qui a battu nos flottes, nos armées de terre, qui nous a enlevé le *Canada*, qui fait quelque fois grêler sur nos champs, et geler nos vignes; et qui, dans l'abondance même, fait éprouver tous les maux de la disette¹³⁸⁵ ? » Sade inverse les termes : la forme d'*autophonie* que prône une Clairwil n'est pas un isolement d'avec ses semblables, mais la libération des chaînes dans lesquelles leurs obligations la maintiennent. Ainsi, Leclerc tire de l'*autophonie* des conséquences inverses de celles que mettent en scène

¹³⁸¹ Nicolas-Gabriel Leclerc, *Traité des maladies morales qui ont affecté la Nation Française depuis plusieurs siècles*, Paris, Moutardier, 1795, p. 151 : Leclerc indique qu'il avait rédigé le *Traité* vingt-cinq ans plus tôt, mais qu'alors, « les censeurs littéraires ne ressemblaient pas mal aux inquisiteurs d'état. »

¹³⁸² *Ibid.*, p. 1, 5, 13, 40 et 142.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 174-175.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 181. Italiques de Leclerc.

les personnages victorieux de *Juliette*, qu'il appellerait sans doute « des égoïstes à qui tout rit¹³⁸⁶ ». Ces personnages auraient fini, en étouffant leur conscience, par étouffer le sens qui serait à même de saisir la pitié naturelle. Or, cela n'est pas conçu comme une perte, mais une formidable émancipation.

L'univers sadien présente ainsi la musique comme une sorte de drogue douce qui aurait le potentiel de mener vers des pratiques plus néfastes comme la moralité. Le « joli petit sermon » de M. de Lorsange, sorte de double de Saint-Preux qui est quelque temps le mari de Juliette, expose le combat de la « conscience » entre, d'un côté, les « bonnes mœurs », la « vertu », la « religion », la « fidélité constante à remplir nos obligations », et de l'autre, le crime, les « dangereuses et méprisables passions » qui brisent « tous les liens¹³⁸⁷ ». Il représente cet affrontement comme celui de la « voix » de la conscience dont il lui importe qu'elle soit entendue, alors que Juliette tente tout pour la faire taire :

Eh bien, sa conscience... Ah ! croyez, Juliette, qu'on n'échappe jamais à cette voix terrible : vous l'avez vu, vous l'avez éprouvé, vous vous flattiez d'avoir étouffé cet organe à force de lui imposer silence; mais plus impérieux que vos passions, il les a fait taire en les poursuivant¹³⁸⁸.

La voix de la nature, chantante et résonnante, contre le silence du crime, en somme. Aucun besoin de préciser que Juliette n'était « nullement persuadée » par les psalmodies de Lorsange : elle aspire à l'impassibilité de sentiment de Clairwil. Si le roman sadien porte une trace d'une croyance en un « pouvoir » de la musique, celle-ci se dessine en filigrane par sa critique et son absence. Comme le prouve la fin d'*Aline et Valcour* où l'on retrouve une réécriture de l'air célèbre de *Nina, ou la Folle par amour* de Dalayrac, Sade « est loin d'ignorer [...] l'investissement sentimental de la musique¹³⁸⁹ ». Mais même dans ce titre phare de la production exotérique du Marquis, la musique n'existe que pour être tue : Valcour brise sa guitare après avoir chanté *Nina*, gage de la pureté de son amour et annonce à peine voilée du futur suicide d'Aline, aux prises avec une *autophonie* incurable.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁸⁷ *Juliette*, p. 675-676 et 678.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 675.

¹³⁸⁹ Delon, *Savoir-vivre libertin*, p. 182.

Sade tient alors une position tout à fait originale vis-à-vis une question comme celle que pose, entre autres, la petite brochure d'un certain « Boyé » : « La musique peut-elle exprimer les passions¹³⁹⁰ ? » Quand Boyé nie polémiquement le pouvoir expressif de la musique, raillant la « peine que prend J. J. Rousseau pour tâcher de justifier pareilles chimères¹³⁹¹ », Sade semble plutôt l'admettre pour mieux abandonner à ses personnages la jouissance de l'exterminer : nouvelle victime qui repâit un temps la cruauté inassouissable de ses protagonistes. Juliette se retrouve alors à la place de « l'infortuné Wolmar » qui, de la « grande harmonie des êtres, où tout parle de Dieu d'une voix douce, il n'aperçoit qu'un silence éternel¹³⁹². »

¹³⁹⁰ Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, Esprit, 1779, p. 3. En raison de la proximité du patronyme, certains musicologues (*New Grove Dictionary* et *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, notamment) ont attribué la brochure polémique à Pascal Boyer, critique musical en vue à la fin du siècle. Or, comme le défend Beverly Jerold (« Pascal Boyer : A Pioneer in Journalistic Music Criticism », *Fontes Artis Musicae*, vol. 65, n. 3, été 2018, p. 146-156.), rien n'est moins certain : alors que les écrits confirmés de Boyer défendent systématiquement la puissance expressive de la musique, la brochure de Boyé défend la thèse contraire. Suivant Laborde et Fétis et attribuant la confusion à Quérard, Jerold conclut qu'il s'agit d'individus distincts.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁹² Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, V, l. V, p. 697.

3. 2 – Transports, extases, aliénations

3. 2. 1 – Remords et transe sibylline. La tarentelle de *Corinne*

Germaine de Staël, dont l'entrée en littérature est marquée par ses *Lettres sur J.-J. Rousseau*, n'a pas cessé de se référer à l'œuvre du Citoyen. « Quel est l'homme sensible que la musique n'a point ému ? [...] Que la musique retrace puissamment les souvenirs ! comme elle en devient inséparable¹³⁹³ ! » s'exclame-t-elle à la mémoire des airs mélancoliques dont Jean-Jacques était épris, exposant en peu de mots les grands thèmes de sa pensée musicale depuis le *Devin* jusqu'au ranz des vaches. Or, par-delà une influence certaine du Genevois, et malgré toute l'admiration que Staël lui prête, il est incontestable que l'œuvre staëlienne développe une réflexion musicale distincte dont l'importance, tant au sein de « l'histoire des idées » françaises que de celle de « l'esthétique musicale romantique¹³⁹⁴ », ne devrait pas être sous-estimée. Parmi les centaines de pages que la baronne consacre à l'art musical, celles où la réflexion se porte le plus loin se trouvent sans doute dans *Corinne, ou l'Italie*, roman dont il a été démontré qu'il porte la trace d'une connaissance intime de *l'Essai sur l'origine des langues*¹³⁹⁵. De l'avis de Simone Balayé, la symbiose entre art et personnage y est poussée au point où l'on peut dire que son héroïne éponyme « est la musique¹³⁹⁶ », alors que cet art est lui-même,

de tous les beaux-arts, [affirme la voix narrative du roman,] [...] celui qui agit le plus immédiatement sur l'ame. Les autres la dirigent vers telle ou telle idée, celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la disposition intérieure. Ce qu'on a dit de la grace divine, qui tout à coup transforme les cœurs, peut, humainement parlant, s'appliquer à la puissance de la mélodie; et parmi les pressentiments de la vie à venir, ceux qui naissent de la musique ne sont point à dédaigner¹³⁹⁷.

¹³⁹³ Germaine de Staël, « Lettre V. Sur le goût de Rousseau pour la musique et la botanique », *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau. Dernière édition*, Paris, s.n., 1789, p. 60-61.

¹³⁹⁴ Marie Naudin, « Mme de Staël précurseur de l'esthétique musicale romantique », *Revue des sciences humaines*, t. XXXV, juillet-septembre 1970, p. 391-400, paraphrasée dans : Nicolas Perot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000, p. 8.

¹³⁹⁵ Voir Perot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, p. 61-66 et Tili Boon Cuillé, « Revoicing Rousseau: Staël's *Corinne* and the Song of the South », dans Delia da Sousa Correa (éd.), *Phrase and Subject: Studies in Music and Literature*, New York, Modern Humanities Research Association / Routledge, 2006, p. 100-111.

¹³⁹⁶ Simone Balayé, « Fonction romanesque de la musique et des sons dans *Corinne* », *Romantisme*, n. 3 « Le romantique réside dans le bariolé », 1971, p. 18. Italiques de Balayé.

¹³⁹⁷ Germaine de Staël, *Corinne, ou l'Italie*, Simone Balayé (éd.), Paris, Gallimard, 1985, p. 247.

Mais à la lecture de cette page, pourquoi ne pas prendre le mot de Balayé à la lettre et lire le personnage de Corinne comme telle, c'est-à-dire l'examiner comme une allégorie des pouvoirs de la musique italienne¹³⁹⁸ ? Cette démarche permettrait par ailleurs de jeter une lumière nouvelle sur la conception musicale de Staël. En faisant un tel pas de côté, ce ne sont plus seulement les développements, très explicites et très rousseauistes, de sa narratrice qui se retrouvent au centre de l'analyse, mais aussi les gestes, les goûts, les croyances et les talents de sa protagoniste. Corinne a souvent été comprise comme un double de Staël elle-même, un autoportrait à peine voilé : dans la fictionnalisation dont elle procède, de ses répliques ou de ses choix transparaissent les opinions de l'autrice. Ces opinions sont aussi souvent exposées de manière plus libre que lorsqu'elles se retrouvent dans les développements de la narration, qui adopte un ton plus didactique. En particulier, un trait propre à l'héroïne attire notre attention : le fait que, dans le plus grand moment d'intensité musicale, elle choisisse de danser une tarentelle. Cet épisode, à partir duquel s'amorce le lent « *decrescendo*¹³⁹⁹ » du sentiment amoureux qu'avait initialement conçu Oswald, associe la musique italienne à une tradition prégnante dans l'esprit du temps, une tradition mêlant mysticisme, médecine et musique, soit celle du tarentisme (ou tarentulisme), bien que dans une version mondaine quelque peu « dénaturée par rapport à son origine¹⁴⁰⁰ ». Situons d'abord cet épisode au sein de l'intrigue avant d'examiner ce pourquoi il n'est aucunement anodin que ce soit « la *Tarentelle*, une danse de Naples, pleine de grace et

¹³⁹⁸ La musique italienne, suivant l'exemple de Rousseau, est même préférée à l'allemande. Voir Balayé, « Fonction romanesque de la musique et des sons dans *Corinne* », p. 25, n. 49 : « Pour Mme de Staël, [la musique italienne] traduit mieux que la musique allemande les élans primitifs de la vie. Il faut comparer ce qu'elle dit dans *De l'Allemagne* : il ne s'ensuit pas qu'elle n'aime pas la musique allemande, comme on l'a conclu trop hâtivement; elle la trouve trop compliquée, trop savante. Elle est attirée par des formes, qui lui paraissent plus simples, plus naturelles, plus spontanées. »

¹³⁹⁹ Balayé, « Fonction romanesque de la musique et des sons dans *Corinne* », p. 27.

¹⁴⁰⁰ Jacques Marx, « Du mythe à la médecine expérimentale : le tarentisme au XVIII^e siècle », Roland Mortier et Hervé Hasquin (éd.), *Études sur le XVIII^e siècle*, vol. II, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 154 : « [Cette danse qui avait le pouvoir de guérir le mal censé résulter de l'empoisonnement] a, selon toute apparence, donné naissance à la danse légère et sautillante qu'est la *tarentelle* décrite par Madame de Staël dans *Corinne ou l'Italie*, danse de salon d'ailleurs, très dénaturée par rapport à son origine : la tarentelle primitive, à laquelle les Italiens avaient donné le nom évocateur d'*Il carnavaletto delle Donne* avait un caractère furibond totalement absent de sa version mondaine et citadine. »

d'originalité¹⁴⁰¹ », que Corinne décide d'interpréter à un bal à Rome avec le prince d'Amalfi.

Le livre débute sur un constat facile : la misère est moins pénible au soleil. Au début de l'hiver 1794-1795, après le décès de son père, Oswald, lord Nelvil, pair d'Écosse, inconsolable, part d'Édimbourg sur le conseil de ses médecins, afin de soigner, par le climat de l'Italie, sa santé « altérée par un profond sentiment de peine¹⁴⁰² ». Exemple précoce de tourisme hygiénique à l'échelle européenne, le voyage d'Oswald est réalisé en compagnie du comte d'Erfeuil, caricature du Français dont l'excessive légèreté n'a d'égal que le chauvinisme suffisant. Après une escale à Ancône lors de laquelle Oswald s'illustre en bravant la mort – sa mélancolie la lui rend indifférente – pour éteindre un incendie dévastateur, les deux hommes arrivent à Rome à temps pour assister à un événement qui leur fait oublier les préjugés de leur pays : le « couronnement » de Corinne, femme exceptionnelle « dont l'esprit était la seule distinction » et dont le peuple romain célébrait avec éclat la « gloire dans les beaux-arts¹⁴⁰³ ». L'événement, « annoncé par la musique », cause « de l'émotion » à Oswald : témoin pour la « première fois » de tels « honneurs rendus à une femme », il ne lui faut qu'un regard partagé pour faire de cette nouvelle « Sibylle triomphante¹⁴⁰⁴ » l'objet de sa passion. « L'improvisation » qu'elle livre à son couronnement, accompagnée de « sa lyre », fait « rentrer dans le silence toute l'assemblée par les sons touchants et prolongés qu'elle tira de son instrument¹⁴⁰⁵ ». La première impression qu'elle communique à Oswald est réciproque : ainsi, le flegmatique Écossais et celle qui est jugée « l'image même de notre belle Italie », voire de « ce que nous serions sans l'ignorance, l'envie, la discorde et l'indolence auxquelles notre sort nous a condamnés¹⁴⁰⁶ » ne perdent-ils pas de temps à se fréquenter assidûment et à se faire les serments les plus ardents. Corinne, incarnation d'une culture antique qui refuse la spécialisation, entreprend alors de convaincre son nouvel amant de la splendeur de Rome, tout comme de l'Italie entière. Ils apprennent à se connaître en visitant les ruines de l'ancienne capitale du

¹⁴⁰¹ *Corinne*, p. 147. Italiques de Staël.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 60 et 64.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

monde, citant Horace et Properce en déambulant entre *les tombeaux, les églises et les palais*, ou encore ce que le comte d'Erfeuil ne juge être que des *amas de pierres couverts de ronces*. Comme l'interprétation variable des vestiges romains, tous les signes du roman sont réversibles; chacun perçoit l'autre comme le remède potentiel à ses propres maux. De fait, *Corinne* est un roman construit sur des oppositions et des contrastes, entre l'atrabilaire Oswald et la solaire héroïne, entre les rôles attendus dans diverses cultures de l'homme et de la femme, entre les caractères du Nord et du Midi, les mœurs françaises et italiennes, ou encore l'alternative à laquelle est alors confrontée une femme d'un esprit supérieur : rester libre et solitaire, ou se marier et se voir contrainte aux devoirs conjugaux.

Alors que semble commencer à fonctionner la séduction qu'exerce Corinne – et par extension l'Italie elle-même –, fondée essentiellement jusqu'alors sur la poésie, les réminiscences historiques et l'admiration pour les exemples d'architecture antique, un chapitre sur *les mœurs et le caractère des Italiens* débute avec l'évocation d'un grand bal. Quand Oswald apprend que Corinne a l'intention d'y assister, il éprouve « de l'humeur » : son enthousiasme pour la danse, « talent dans lequel elle excellait », et son « imagination [...] animée par la perspective d'une fête¹⁴⁰⁷ » déplaît au mélancolique Écossais, qui célèbre plutôt, à l'image de la Lucile que son père lui destine en mariage, la réserve et la discrétion des femmes. À l'inverse, Corinne, qui a « besoin de [s]es talents, de [s]on esprit, de [s]on imagination pour soutenir l'éclat de la vie qu'[elle a] adoptée », commence à ce moment à se sentir « subjuguée par son amour pour Oswald » et lui demande de ne pas « flétrir à jamais » ce « genre de bonheur » dont elle doit « se contenter¹⁴⁰⁸ ». Plutôt que de lui faire une réponse claire, il « ne répondit point », soupira, et « suivit Corinne au bal, quoiqu'il lui en coûtât beaucoup d'y aller¹⁴⁰⁹. »

Depuis la mort de son père, c'était la « première fois » qu'Oswald « revoyait une grande assemblée » : il en est attristé et, contrairement au comte d'Erfeuil qui est « enchanté d'un bal », il n'écoute au départ la musique que distraitement, ou encore inconsciemment. Cette « musique de la danse, qui, comme toutes les musiques, fait

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, 145-146.

rêver¹⁴¹⁰ », n'est d'abord qu'une sorte de premier portique sonore dont l'auditeur ne sait pas encore s'il veut franchir le seuil. Son effet, subreptice, ira en s'amplifiant. En s'avançant ensuite vers une « porte », bien réelle cette fois, Oswald « vit le prince d'Amalfi, Napolitain de la plus belle figure, qui priait Corinne de danser avec lui la *Tarantelle*, une danse de Naples, pleine de grace et d'originalité¹⁴¹¹. » Corinne accepte « sans se faire prier », ce qui excède les limites de l'éthique écossaise et n'est pas sans « troubler » l'atrabilaire amant, également affecté par l'habit « élégant et léger » de la danseuse, ses cheveux « rassemblés dans un filet de soie à l'italienne » et un regard qui exprimait un « plaisir vif » et la rendait « plus séduisante que jamais¹⁴¹² ». Le taciturne Highlander s'indigne lui-même « d'être captivé par des charmes dont il devait se plaindre » : il voit plutôt dans le plaisir que son amante prend à danser la tarentelle non pas le talent d'une artiste, mais la licence d'une « enchanteresse¹⁴¹³ ».

Lors de leur chorégraphie, l'allure des danseurs n'a assurément rien de l'impassibilité caractéristique de leur observateur. Le prince s'accompagne « de castagnettes » et Corinne, d'un « tambour basque » avec lequel elle « frappait l'air », de telle sorte qu'elle donne « une idée de la puissance que les Bayadères exercent sur l'imagination des Indiens, quand elles sont pour ainsi dire poètes avec leur danse¹⁴¹⁴ ». La mention des danseuses rituelles hindoues, devenue « à la fin du XVIII^e siècle un passage incontournable des récits de voyage¹⁴¹⁵ » en Inde, a de quoi surprendre dans un roman qui se déroule en Italie. Comme le remarque Kate Marsh, « l'apparition de la *bayadère* ailleurs que dans les relations de voyage montre l'importance de cette figure féminine comme marqueur de l'Inde et d'exotisme¹⁴¹⁶ » : Corinne, d'abord sibylle, ensuite bayadère, enfin rappelant « les danseuses d'Herculanum¹⁴¹⁷ », est un

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 147. Italiques de Staël.

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ *Ibid.*

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 147-148.

¹⁴¹⁵ Kate Marsh, *India in the French Imagination, Peripheral Voices, 1754-1815*, New York, Routledge, 2016, p. 44: "Given generic constraints and readers expectations, a bayadère episode had become mandatory in travel accounts by the end of the eighteenth century."

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 45. "The appearance of the bayadère in genres other than travel writing shows the importance of this female figure as a marker of India and the exotic."

¹⁴¹⁷ *Corinne*, p. 148. Découvertes lors des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, des tableaux et des bronzes montrent des danseuses antiques aux attitudes très différentes que celles que la bienséance des années 1740 préconisait. Maréchal commente la « sainte fureur » de ces danseuses que les vêtements

personnage dont les traits, à la fois intemporels et universels, sont aussi assimilés à des référents mystiques et étrangers. Staël présente la figure de la « femme animée par une inspiration divine¹⁴¹⁸ » non pas avec le dédain que lui réserve presque tout le dix-huitième siècle, mais comme quelqu'un qui est digne d'admiration, voire représente un idéal artistique. La tarentelle napolitaine a beau avoir lieu dans un bal de la haute société romaine, elle s'y affiche pour mieux marquer le contrepoint qu'elle forme par rapport à une culture européenne qui se veut rationnelle, tempérée et parfaitement intelligible. Elle formule par ailleurs une critique de la trop simple opposition que suppose le débat où il importe de savoir si ce sont les effets *physiques* ou les effets *moraux* de la musique qui priment dans son action. Sans employer le mot « transe¹⁴¹⁹ », le récit que livre Staël de la tarentelle de Corinne décrit de près cet état de communion à la fois individuelle et collective qui combine en un tout « magique » l'ensemble des effets possibles :

Ce n'était point la danse française, si remarquable par l'élégance et la difficulté des pas; c'était un talent qui tenait de beaucoup plus près à l'imagination et au sentiment. Le caractère de la musique était exprimé tour à tour par la précision et la mollesse des mouvements. Corinne, en dansant, faisait passer dans l'ame des spectateurs ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre ou dessiné quelques figures; tout était langage pour elle : les musiciens, en la regardant, s'animaient à mieux faire sentir le génie de leur art; et je ne sais quelle joie passionnée, quelle sensibilité d'imagination électrisait à la fois tous les témoins de cette danse magique, et les transportait dans une existence idéale où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde¹⁴²⁰.

L'état dans lequel plonge la tarentelle de Corinne laisse entrevoir un espace où « tout est langage », un espace de transparence communicationnelle totale, où les sentiments de la danseuse passent jusqu'à « l'âme » de ses spectateurs avec facilité et instantanéité. Le corps de Corinne devient, le temps de la tarentelle, un espace *nourricier* semblable à la « chora » du *Timée*, mot d'ailleurs issu du grec χορεία,

permettaient d'identifier comme nobles et qui ont certainement pu captiver l'imagination de Staël. Voir Sylvain Maréchal, *Antiquités d'Herculanum, Ou les plus belles Peintures antiques, et les Marbres, Bronzes, Meubles, etc. etc. trouvés dans les excavations d'Herculanum, Stabia et Pompeïa, gravées par F. A. David*, Paris, Chez l'auteur, 1780, t. III, p. 87.

¹⁴¹⁸ Corinne, p. 230.

¹⁴¹⁹ Au sens d'une possession, distincte d'une « extase » ou d'une « crise », où l'entend Gilbert Rouget dans *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Nouvelle édition revue et augmentée. Préface de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 39 et sq. : « un état de conscience qui a deux composants, l'un psychophysiologique, l'autre culturel. »

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 148.

« danse ». Fameusement réinvestie par Julia Kristeva pour développer la notion de « chora sémiotique », la « chora » suppose un « réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement¹⁴²¹ », lieu matriciel qui génère un renouvellement continu du sens associé aux signes. Les émotions variées que Corinne éprouve sont communiquées sans intermédiaire au reste de l'assistance; elles guident et *électrisent* les témoins du bal. Ses gestes délimitent l'espace, ordonnent le déroulement du bal et en orchestrent le sens : « quand elle éleva l'une de ses mains en agitant son tambour de basque, et que de l'autre elle fit signe au prince d'Amalfi de se relever, tous les hommes étaient tentés de se mettre à genoux comme lui¹⁴²² ». Plus qu'une prêtresse, elle devient elle-même une sorte d'intermédiaire du divin : si dans le roman de Staël, « parmi les arts, la musique seule peut être religieuse¹⁴²³ », la tarentelle de Corinne est l'exemple de son rite en action. Plus encore, quand Corinne anime les instrumentistes à *sentir le génie de leur art*, celui-ci est non seulement conçu comme un art kinesthésique et rythmique interdépendant de la danse, mais il est aussi entièrement affranchi de paroles : son sens n'est pas même indiqué par des mots. L'état de transe provoqué par la tarentelle est souverain et la description qu'en fait le roman le place comme l'état visé par la pratique de tous les beaux-arts. Il n'est pas anodin, donc, que Staël l'associe à « l'électricité » : thème favori l'autrice et, plus généralement, de l'ensemble de la période révolutionnaire, cette force encore éminemment occulte dont les effets étaient pourtant facilement observables s'accompagnait de l'espoir de bienfaits thérapeutiques¹⁴²⁴; nous y reviendrons en abordant le célébrissime cas de Mesmer. La scène est par ailleurs séparée du reste de l'intrigue par une disposition allégorique claire : nous remarquons qu'Oswald observe la danse depuis le seuil d'une « porte » – ce qui suggère qu'il ne franchit jamais réellement ce pas et ne partage jamais complètement l'espace de la tarentelle – mais la danse prend aussi fin justement au moment où Corinne cède au « désir de traverser la foule pour arriver jusqu'à la porte contre laquelle Oswald était appuyé¹⁴²⁵. »

¹⁴²¹ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 57.

¹⁴²² *Corinne*, p. 149.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 224-225.

¹⁴²⁴ Voir notamment : François Zanetti, *L'électricité médicale dans la France des Lumières*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2017.

¹⁴²⁵ *Corinne*, p. 149.

Un critique a déjà remarqué que la description que donne Staël de la tarentelle conserve un nombre admirable d'éléments qui se trouvaient dans les réelles séances de tarentelles apuliennes, du moins telles que les présentent d'autres témoignages contemporains : tambours, castagnettes, transe, duo, genou du danseur au sol alors que son partenaire tourne autour, etc.¹⁴²⁶. De fait, la tarentelle de Corinne réactive une tradition pluriséculaire centrée sur une manifestation variée aux formes difficiles à circonscrire, ou, pour reprendre le mot de la célèbre étude d'Ernesto de Martino, un phénomène religieux « veiné de syncrétismes », voire un « fatras symbolique complexe façonné au cours des siècles à la lumière de la spiritualité chrétienne et de la pensée médicale européenne¹⁴²⁷. »

Divers aspects du tarentisme, dont le pendant iatromusical qui avait notamment captivé Rousseau, n'étaient pas étrangers à l'autrice qui, comme le révèlent ses carnets de voyage, a elle-même été témoin de tarentelles rituelles « à Naples¹⁴²⁸ ». *L'Essai sur l'origine des langues* et le *Dictionnaire de musique* sont d'ailleurs loin d'être les seuls ouvrages qui auraient pu éveiller la curiosité de Staël à l'égard du tarentisme. Pour ne citer qu'eux : Athanasius Kircher y consacre de longs passages de sa *Musurgia*; Giorgio Baglivi fait paraître un *De tarantula*, cité tout au long du siècle en référence; Tommaso Cornelio publie une étude sur le sujet en 1672 dans les *Philosophical Transactions* de Londres qui sera traduite un siècle plus tard, en 1760, dans le *Journal économique* de Paris; François Boissier de Sauvages de la Croix en renouvelle et en ordonne l'examen dans sa *Nosologie méthodique* de 1771. Qui plus est, la « littérature sur le tarentisme, du XVII^e siècle à nos jours » fait figurer « l'interprétation *médicale* » au premier plan; le phénomène est surtout « considéré comme une *maladie* à ramener soit à un syndrome toxique de morsure d'un arachnide venimeux, soit à une altération psychique dépendante ou indépendante de la morsure¹⁴²⁹. » L'intérêt professionnel et l'orientation

¹⁴²⁶ Voir Renato Penna, « La Tarentella napoletana, storia e leggenda », Naples, *Rivista di etnografia*, 1963, 88 p., cité dans : Balayé, note à *Corinne*, p. 616.

¹⁴²⁷ Ernesto de Martino, *La terre du remords*, cité dans : Gino L. Di Mitri, « Les Lumières de la transe. Approche historique du tarentisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 16 « Chamanisme et possession », 2006, p. 117.

¹⁴²⁸ Simone Balayé, *Les carnets de voyage de Madame de Staël : Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 112 et 140.

¹⁴²⁹ Ernesto de Martino, *La terre du remords*, Claude Poncet, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 31. Italiques de De Martino.

culturelle de la plupart des auteurs qui s'en occupent au XVIII^e siècle, presque tous médecins philosophes, façonne la réception du tarentisme et contribue à le faire reconnaître comme un état pathologique dont la cure était « chorégrapho-musicale¹⁴³⁰ », et dont les mentions en font surtout « un exemple de iatromusique¹⁴³¹ ». Avec cet héritage conceptuel à l'esprit, Staël sera d'ailleurs parmi les témoins privilégiés d'un phénomène qui tendra à disparaître graduellement à la suite de l'unification de l'Italie et de la Loi du Piémont de 1859 sur l'accès à l'éducation publique gratuite. Il a fallu le travail anthropologique de De Martino afin de remettre à l'avant-plan les aspects religio-culturels des pratiques qui l'entourent – ce que faisait déjà d'une certaine manière Staël dans son traitement de la tarentelle comme une forme artistique susceptible d'être réinterprétée hors de son contexte d'origine. Du reste, Gino L. Di Mitri suppose que le tarentisme de « la fin du XVIII^e siècle [...] n'était pas encore dégradé ni privé de sa richesse symbolique, pas encore réduit à cette épave que De Martino enregistra sur le terrain pendant son enquête à Galatina en 1959¹⁴³². » Mentionnons deux éléments clés de sa mythologie : d'abord l'araignée et sa morsure, ensuite l'action de la musique pour en guérir la victime.

Si la nature est un spectacle, l'araignée, du moins dans la culture occidentale, n'y tient aucunement le beau rôle. Comme l'indique le dégoût de la comtesse que l'abbé Pluche fait figurer dans ses *Entretiens*, il s'agit, dans l'imaginaire du temps, « des objets les plus affreux » au point de pouvoir donner « mal au cœur¹⁴³³ ». Industrielles, elles sont aussi le symbole de la dissimulation calculée : « retirée dans l'obscurité derrière son filét, elle attend tranquillement l'ennemi qui ne l'aperçoit pas¹⁴³⁴ ». Dangereuses, capables de piéger et de dévorer, les tarentules se prêtent à des interprétations proches de craintes formulées à l'égard d'entités familières qui comportent néanmoins une large part d'inconnu dans l'esprit de leurs observateurs. Les effets de la musique – les pays étrangers ou encore les femmes, selon l'auteur –

¹⁴³⁰ L'expression est du musicologue Diego Carpitella, « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme », dans De Martino, *Le terre du remords*, p. 453-466.

¹⁴³¹ De Martino, *La terre du remords*, p. 32.

¹⁴³² Di Mitri, « Les Lumières de la transe », p. 118.

¹⁴³³ Noël-Antoine Pluche, « Les araignées, quatrième entretien », *Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle [...] Nouvelle édition*, t. I, Utrecht, Etienne Neaulme, 1736, p. 97.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 100.

appartiennent à cette catégorie; ainsi, il n'est pas étonnant de trouver diverses sources qui amalgament ces octopodes et l'art d'Euterpe. L'*Encyclopédie méthodique* suppose qu'il n'y a parmi ses lecteurs « personne qui ignore l'histoire de la tarentule » et, quand les humains seraient guéris de sa morsure par la musique, les arachnides eux-mêmes « ne sont pas insensibles au plaisir de la musique » : l'hypothèse est d'ailleurs appuyée par une anecdote rapportée par « Bonnet[-Bourdelot], dans son *Histoire de la musique* » selon laquelle un « officier ayant été mis à la bataille, obtint la permission d'y avoir un luth » au son duquel « les araignées descendant du plancher par leurs fils, vinrent participer à ses concerts¹⁴³⁵. »

La référence à la tarentelle rattache le personnage de Corinne, d'une manière adoucie, à une tradition occulte qui n'est, au moment où Staël en parle, ni éloignée dans le temps (comme les danseuses d'Herculanum), ni éloignée dans l'espace (comme les bayadères), mais bien implantée dans le paysage contemporain au sud de l'Italie. Bien entendu, personne n'a été réellement mordu lors du bal romain où Corinne est « animée par un enthousiasme de vie¹⁴³⁶ » : Staël transpose les paramètres du rituel ailleurs, vers la vie intérieure de ses personnages. La mélancolie d'Oswald, qui pleure alors non seulement la mort de son père, mais aussi l'impossibilité de s'abandonner pleinement à l'amour avec sa nouvelle amante qu'il eût voulu « timide et réservée comme une Anglaise¹⁴³⁷ », est le résultat de la double morsure qu'il importe de guérir. Le remède musical que tente l'héroïne pour tirer son amant de sa version d'une *English malady* est largement orphique, à cette différence près que les sexes sont inversés par rapport aux récits antiques : Corinne, armée de sa lyre et d'un talent musical qui tient de la divinité, est l'Orphée féminin qui vient à la rescousse de son Eurydice masculin. D'un point de vue culturel, le tarentisme comporte une structure qu'il est impossible de dissocier entièrement des diverses formes d'orphisme : la « légende d'Orphée dans sa tentative d'arracher à l'Adès, par le pouvoir de la musique, la jeune Eurydice tuée par la morsure d'un serpent¹⁴³⁸ », d'autant plus qu'elle se développe dans les lieux mêmes

¹⁴³⁵ Art. « Acoustique & Musique », *Encyclopédie méthodique, ou par ordre des matières : Dictionnaire encyclopédique des amusemens des sciences mathématiques et physiques*, Paris, Pancoucke, 1792, p. 21.

¹⁴³⁶ *Corinne*, p. 149.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴³⁸ De Martino, *La terre du remords*, p. 301.

de la grande Grèce où les rites liés aux divers tarentismes voient le jour, est une mythologie sinon parente, du moins parallèle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, si Corinne tente effectivement d'*enchanter* Oswald, sa tarentelle est aussi un geste d'auto-guérison de celle qui ressent « beaucoup de mal, d'aimer¹⁴³⁹ » comme elle aime l'Écossais : sa musique lui sert alors à se défaire de cette douloureuse emprise sentimentale et à se « persuader qu'elle n'avait besoin de personne pour être heureuse¹⁴⁴⁰ ». Corinne est un Orphée qui ne tente pas uniquement de ramener son amant des Enfers de sa mélancolie chronique, mais tâche également de soigner sa propre « disposition mélancolique¹⁴⁴¹ » provoquée par le trouble que l'amour provoque dans son cœur fier – ou pour le dire avec Madame Necker de Saussure, sa « mélancolie auguste¹⁴⁴² ».

À la suite de De Martino, Di Mitri observe que le rituel associé au tarentisme traditionnel tire son origine d'un « épisode traumatique, un conflit intérieur ou familial, un amour contrarié, un événement ayant déterminé une forme de culpabilité¹⁴⁴³ » chez la victime. Dans les cas où « le malaise psychophysique suit un deuil, un abandon de la part du conjoint, une douleur inconsolable », la douleur associée à « la morsure – avérée ou présumée – d'une araignée », voire « la simple vue de ces animaux symboliques de l'univers culturel primitif, provoque la chute dans l'hébétude et l'explosion de la *varietas* comportementale¹⁴⁴⁴. » C'est le second sens du *remords* – une morsure renouvelée – que fait valoir l'essai de De Martino en soulignant le sentiment qui saisit la victime à la résurgence d'un « mauvais passé¹⁴⁴⁵ ». Oswald n'a cesse d'évoquer le sien, présenté par la voix narrative dès l'incipit du roman :

La plus intime de toutes les douleurs, la perte d'un père, était la cause de sa maladie; des circonstances cruelles, des remords inspirés par des scrupules délicats, aigrissaient encore ses regrets, et l'imagination y mêlait des fantômes¹⁴⁴⁶.

¹⁴³⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁴² Augustine Necker de Saussure, « De Corinne », dans Germaine de Staël, *Corinne, ou L'Italie, nouvelle édition revue avec soin et précédée d'observations par Mme Necker de Saussure et M. Sainte-Beuve de l'Académie française*, Paris, Garnier Frères, 1864, p. ii.

¹⁴⁴³ Di Mitri, « Les Lumières de la transe », p. 118.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ De Martino, *La terre du remords*, p. 8.

¹⁴⁴⁶ *Corinne*, p. 27.

Le personnage se plaint aussi ouvertement à son amante de son rapport douloureux à la mort : en visitant ensemble des tombeaux aux abords d'une voie romaine, Corinne explique que ceux-ci y sont placés pour « inspirer une émulation nouvelle » en « retraçant aux jeunes gens le souvenir des hommes illustres ». En guise de réponse, Oswald soupire : « Ah ! que j'envie [...] tous ceux dont les regrets ne sont pas mêlés de remords¹⁴⁴⁷ ! » La stèle, en ce qu'elle constitue un signe mémoratif, est pour Corinne une source d'inspiration, alors que pour son mélancolique amant, elle est avant tout un gage de douleur. Ainsi en est-il de la musique, qui « réveille les souvenirs que l'on s'efforçait d'apaiser¹⁴⁴⁸ » : qu'elle amplifie un passé heureux ou exacerbe ce qui constitue une source de souffrance, la variété de ses effets tient de sa réception individuelle. « La musique double l'idée que nous avons des facultés de notre âme » : le temps qu'elle dure, « le malheur même, dans le langage de la musique, est sans amertume, sans déchirement, sans irritation¹⁴⁴⁹ ». *Ce langage de la musique*, quant à lui, est entièrement distinct de celui des mots et se situe à mille lieux de la double supplémentarité du texte et de la partition rêvée dans *Pygmalion*. Staël prête une expressivité propre aux sons musicaux, expressivité qui opère par une révélation dont la cause n'est pas extérieure – comme l'artiste qui sculpte sa Galathée, le Devin qui arrange la rencontre des amants ou le compositeur qui dispose les sons de sa composition – mais entièrement immanente à la conscience de ses auditeurs :

Les paroles que l'on chante ne sont pour rien dans cette émotion; à peine quelques mots et d'amour et de mort dirigent-ils de temps en temps la réflexion, mais plus souvent le vague de la musique se prête à tous les mouvements de l'ame, et chacun croit retrouver dans cette mélodie, comme dans l'astre pur et tranquille de la nuit, l'image de ce qu'il souhaite sur la terre¹⁴⁵⁰.

Ainsi, Corinne, qui s'imaginait rester seule, comprend qu'elle est éprise d'Oswald et ce dernier, qui se croyait subjugué par son sentiment pour la talentueuse Italienne, finit par saisir qu'il préfère se marier à la timide Anglaise que son père lui destinait. L'action de la musique dans la tarentelle anime le sentiment le plus fort et tranche les alternatives qui présentent des choix irréconciliables : elle permet

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁴⁸ *Corinne*, p. 246.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 250.

d'atteindre le foyer du sentiment, son fondement « véritable ». De même, les amants vivent un autre « moment d'exaltation » en entendant un *Miserere* sous la voûte de la chapelle Sixtine où figurent des « Sibylles appelées en témoignage par les chrétiens » – avatars de Corinne : l'architecture, la peinture, le rituel préparent leurs auditeurs, mais « toutes les sensations » ainsi procurées ne sont que des préliminaires « à la plus profonde de toutes, celle que la musique doit produire¹⁴⁵¹. »

La musique chez Staël, en somme, plus qu'une affaire d'interprétations divergentes, agit en révélatrice des sentiments individuels, souvent initialement cachés à la conscience de ses personnages. Le « remords » y devient un puissant moteur dans la formation d'une conscience de l'Autre allant au-delà des confins de l'observation réifiante. Par le biais de pratiques dont l'explication échappe à toute forme de pensée rationaliste et uniformisante, le souvenir de son passé subjectif provoqué par la musique est ce qui procure les « pressentiments de la vie à venir » qui ne sont « point à dédaigner¹⁴⁵² ». Ultimement, ce sera le dédain d'Oswald d'entrer dans l'espace mythique de l'art de Corinne – contraire à ses mœurs anglaises, contraire à la volonté paternelle, contraire à sa vision de la femme – qui occasionnera l'échec de leur union. Il reste, pour ainsi dire, au seuil de la foi nécessaire pour sentir « l'harmonie universelle de la nature » : comme le lui dit Corinne elle-même, « quand notre ame est troublée, nous n'avons plus en nous-mêmes cette harmonie, le malheur l'a détruite¹⁴⁵³. » À la toute fin du roman, après le chant du cygne de Corinne récité depuis son lit de mort, Oswald est encore « sur le seuil de la porte, quelquefois voulant entrer malgré la défense positive de Corinne, quelquefois anéanti par la douleur¹⁴⁵⁴. »

Les effets de la musique décrits par Staël exigent non pas un abandon aveugle ni une explication positive, mais une certaine « suspension de l'incroyance », pour paraphraser l'expression consacrée par Coleridge. Les cures liées au tarentisme se retrouvent, dans le XVIII^e siècle finissant, dans une situation semblable vis-à-vis du regard européen. Un *voyageur français* avait ainsi noté que l'on « répète tous les jours dans les Livres, que la morsure de la Tarentule est très-dangereuse » et que « les

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 265-266.

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 247.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 585.

personnes qui en ont été mordues, ne peuvent être guéries [...] sur un air particulier qu'on appelle *Tarentella* »; or, « plusieurs Physiciens très-habiles se sont élevés contre cette prétendue maladie », et, pense-t-on, « aucun auteur ancien n'a parlé de la Tarentule, pas même Pline » : ainsi, « l'on peut croire que le préjugé, la coutume & l'imagination, tiennent plus à ces prétendus phénomènes, que la réalité¹⁴⁵⁵. » Corinne n'est ni du côté des *physiciens très-habiles* ni de celui des légendes : elle revendique le génie d'une religion éclairée, qu'incarne la musique et dont les mystères tiennent à un sentiment d'harmonie avec l'ensemble de la nature.

Le paradigme que dessine le personnage de Corinne cristallise alors une association entre la musique, la danse, l'expérience religieuse et la santé du corps. Dans le cas de la tarentelle, un nouveau regard médical actualise la réflexion autour d'une question folklorique régionale. Transposant les exorcismes napolitains en une salle de bal romaine, le récit de Staël ravive l'espoir que, si l'explication n'en est pas encore certaine, quelque chose de légitime se produit tout de même lors de séances de tarentisme. Mélancolie, affections nerveuses, différences des sexes, et théorie des climats¹⁴⁵⁶ participent de l'explication de la réception et des effets de la musique. La densité thématique et référentielle du roman illustre comment pour le long XVIII^e siècle, la musique est partie prenante d'un ensemble de complexes reformulations scientifiques. Or, comme le rappelle Penelope Gouk, au cours de cette période, « la tradition néoplatonicienne et les effets magiques avec lesquels elle est associée ont bel et bien perduré¹⁴⁵⁷ » : ils ont simplement changé de forme. Sans évoquer l'ancienne harmonie des sphères, l'existence de rapports analogiques et d'influences entre différents plans systémiques – le corps humain, le corps sonore, le cosmos, etc. – se maintient et fait peau neuve.

¹⁴⁵⁵ Joseph de La Porte, *et al.*, *Le voyageur françois, ou la connaissance de l'ancien et du nouveau monde, mis au jour par M. l'Abbé Delaporte*, t. XXVII, Paris, L. Cellot, 1781, p. 479-480.

¹⁴⁵⁶ Staël précise la simple opposition entre les climat méridional et septentrional en évoquant un lien entre l'organe vocal et les formes de l'art musical. Voir *Corinne*, p. 247, au sujet du « superbe concert » qu'Oswald et Corinne entendent à Rome : « Les voix, en Italie, ont cette mollesse et cette douceur qui rappelle et le parfum des fleurs et la pureté du ciel. La nature a destiné cette musique pour ce climat : l'une est comme un reflet de l'autre. »

¹⁴⁵⁷ Penelope Gouk, « Vibrations cosmiques. Échos de l'harmonie universelle au temps des Lumières britanniques », Abel Gershenfeld (tr.), *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n. 68, octobre 2017 « L'emprise des sons », p. 43.

3. 2. 2 – Le clavecin désaccordé et les fibres délicates : l'espoir dans *Werther* et *Dolbreuse*

Comme le remarquait déjà Daniel Mornet dans sa thèse au tournant des XIX^e et XX^e siècles, « si l'on ne tient pas compte des *Liaisons dangereuses*, de 1761 à la Révolution, les romans les plus lus s'inspirent très précisément de la *Nouvelle Héloïse*¹⁴⁵⁸ ». Parmi ceux-ci, les *Souffrances du jeune Werther* (1774; traduction française dès 1776¹⁴⁵⁹) et *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et la raison* (1783) mettent en scène des protagonistes masculins épris de femmes qui leur sont supérieures à tous égards et qui, après avoir suscité leurs espoirs, finissent par leur être entièrement inaccessibles. Cet écart entre la beauté, les vertus et l'intelligence – qui « rappelle assurément celui qui sépare la vertueuse Julie [d'un] Saint-Preux pleurnichant sans cesse¹⁴⁶⁰ » – se formule notamment par l'entremise d'une topique musicale. Le choix de faire une telle lecture parallèle de ces deux œuvres à première vue assez éloignées est aussi celui de porter un regard sur deux façons de présenter ce qu'il convient d'appeler un « homme de sentiment¹⁴⁶¹ », c'est-à-dire un être voué au culte de la sensibilité à l'instar de Saint-Preux. Quand l'un, isolé, désespéré, finit par mettre fameusement fin à ses jours, l'autre, ramené à la vérité à la suite d'une longue succession d'égarés moraux, se fait bienveillant mémorialiste qui guide les jeunes âmes vers le bien alors qu'il attend la mort *en philosophe*. Werther intensifie et réduit à un ultimatum le combat de son existence; Dolbreuse n'est pas loin de parodier, voire de dénaturer la philosophie rousseauiste. Quel rôle la musique a-t-elle jouée dans chaque cas, puisque tous deux la comprennent comme susceptible de

¹⁴⁵⁸ Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, New York, Burt Franklin, 1907, p. 307. Italiques de Mornet.

¹⁴⁵⁹ Voir Christian Helmreich, « La traduction des *Souffrances du jeune Werther* en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands », *Revue germanique internationale*, n. 12, 1999, p. 179-193.

¹⁴⁶⁰ Charlène Deharbe, « Introduction », dans Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou l'Homme de son siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison. Histoire philosophique*, Paris, Société des Textes français modernes, 2015, p. 23.

¹⁴⁶¹ Thomas McGeary, « Music and the Man of Sentiment », dans Andrée-Marie Harmat (dir.), *Anglophonia. French Journal of English Studies*. « Musique et littérature: intertextualités », n. 11, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 7-18.

raviver leur espoir, ou, autrement dit, d'opérer la guérison de la « maladie » de leur âme ?

Plus qu'une simple métaphore, le « clavecin désaccordé¹⁴⁶² » de Charlotte et la voix humaine dans *Dolbreuse*, dite « la lyre d'Orphée qui désarme les furies¹⁴⁶³ », sont les instruments mêmes de transformations souhaitées dans les constitutions physiques et morales des héros. Les mélodies qui accompagnent le début de leurs histoires amoureuses respectives et qui font battre les cœurs des amants « à l'unisson¹⁴⁶⁴ » sont indissociables de l'expression de l'émotion qu'ils ressentent. Contrairement aux romans d'avant *Julie*, ce qui n'était que trope musical devient alors le langage même des états affectifs des personnages, qu'il s'agisse de leurs tempéraments, de l'accord plus ou moins harmonieux de leur être avec leur entourage ou de la tension des fibres de leurs corps. Comme le remarque Alexandre Wenger au sujet de *Dolbreuse*, si « la perméabilité de la narration romanesque au discours médical a pour effet de déplacer la topique sensible du figuré vers le littéral¹⁴⁶⁵ », le discours musical n'est pas, lui non plus, étranger à ce phénomène. Non seulement les perceptions sonores sont alors pleinement ancrées dans le roman, mais elles deviennent, au sein du récit, des entités agissantes qui, à différents niveaux, se font le reflet de l'espoir des protagonistes.

Commençons avec Goethe. L'histoire est bien connue : une série de lettres d'un bourgeois de province hypersensible à son ami Wilhelm décrivent son installation à la campagne, sa passion pour une femme promise, son désespoir de la savoir inaccessible, puis, ultimement, son suicide. Werther aperçoit Charlotte pour la première fois à l'occasion d'un bal champêtre où celle-ci, après avoir distribué du pain à des enfants reconnaissants et étalé son goût pour les romans sentimentaux, aborde son rapport à la musique et au « plaisir de la danse » :

¹⁴⁶² Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Pierre Leroux et Christian Helmreich (tr.), Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 63.

¹⁴⁶³ *Dolbreuse*, p. 100.

¹⁴⁶⁴ *Werther*, p. 128-129.

¹⁴⁶⁵ Alexandre Wenger, « Les automates corruptibles. Machine et textualité dans *Dolbreuse* (1783) de Loaisel de Tréogate », dans Dominique Kunz Westerhoff et Marc Atallah (dirs.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, coll. « Pour Demain », 2011, p. 71.

Que cette passion soit un défaut ou non, dit Charlotte, je vous avouerai franchement que je ne connais rien au-dessus de la danse. Quand j'ai quelque chose qui me tourmente, je n'ai qu'à jouer une contredanse sur mon clavecin et tout est dissipé¹⁴⁶⁶.

L'indistinction entre la danse et l'exécution musicale, typique d'une interprétation romantique de la culture antique dont la Corinne de Staël deviendra l'un des plus illustres avatars, a tout pour plaire au personnage de Werther, amateur de la Grèce antique dont les matins sont alors occupés à *prendre son café et lire son Homère*¹⁴⁶⁷ à un petit cabaret rustique de la fictive « Wahlheim¹⁴⁶⁸ ». Au départ, la musique est fonctionnalisée de manière presque hygiénique, assimilée non pas à l'agrément de la fête ou encore au plaisir contemplatif de l'amateur d'art, mais à sa propension à dissiper *quelque chose qui tourmente*. Immédiatement captivé, le protagoniste est si bouleversé par l'émotion causée par les discours de Charlotte qu'il arrive à la salle de bal « comme un homme qui rêve, et tellement enseveli dans le monde des rêveries » qu'il remarque à peine « la musique, dont l'harmonie venait au-devant de nous au fond de la salle illuminée¹⁴⁶⁹ ». Le son de l'orchestre parvient à la conscience de Werther comme une apparition, exactement de la même manière que l'amour qu'il ressent pour Charlotte. L'expérience même de l'audition en lent *crescendo* devient l'expression de la dynamique qu'adopte l'émotion amoureuse croissante. Quelques lignes plus loin, dans le cœur de l'action, lorsqu'il raconte que les danseurs gagnent la piste, celui qui s'y découvre alors amoureux s'écrie, exalté, qu'il « faut la voir danser ! Elle y est de tout son cœur, de toute son âme; tout en elle est harmonie¹⁴⁷⁰ ». La répétition du mot « harmonie » dans l'espace restreint d'une seule page opère une rapide extension de son sens, d'abord désignant, au propre, le concours et l'accord de divers sons musicaux, ensuite, au figuré, le concours et l'accord de toutes les qualités que Werther sent alors exister en Charlotte. La « salle illuminée » devient une analogie pour l'être même qu'elle contient, soit l'éblouissante danseuse de laquelle jaillit un éclat semblable à celui de la « lumière du ciel » que toutes les âmes mortelles « sont également intéressé[e]s à contempler une minute de plus¹⁴⁷¹ ».

¹⁴⁶⁶ *Werther*, p. 63.

¹⁴⁶⁷ *Werther*, p. 51 : « je prends mon café, je lis mon Homère ».

¹⁴⁶⁸ Soit approximativement : « le lieu d'élection », de *Wahl*, « le choix » et *heim*, « lieu ».

¹⁴⁶⁹ *Werther*, p. 63.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

La contredanse que partagent Werther et Charlotte les fait tournoyer sur la piste comme s'ils étaient tous deux des astres entrant dans leurs orbites respectives. Ils roulent « les uns autour des autres comme les sphères célestes¹⁴⁷² ». L'immensité superlative de l'amour de Werther est signifiée par la référence à la physique astronomique, encore plus que si les amants s'étaient rejoints par *affinités électives*, phénomène chimique et microscopique. Aussi, la musique qui accompagne leur rencontre suggère une grande proximité littérale : il s'agit d'une « allemande », genre galant qui suppose vers les années 1770 que ses exécutants se tiennent assez rapprochés¹⁴⁷³. La gravitation des corps obéit à une loi de physique décrivant les cieux : ainsi est-il cohérent qu'en fin de bal, ce soit un phénomène météorologique, « le bruit du tonnerre », qui « couvrit la musique¹⁴⁷⁴ », présage du changement à venir dans la « météorologie morale¹⁴⁷⁵ » des protagonistes.

Charlotte, qui parvient à chasser ses malheurs en jouant une contredanse au clavecin, ne parviendra toutefois pas à enseigner à Werther les moyens de dissiper l'orage qui gronde en lui. Le roman épistolaire regorge de témoignages de sa bienveillance, faisant d'elle une guérisseuse autant qu'une consolatrice. « Tout ce que Charlotte doit être pour un malade », Werther le sent à son « pauvre cœur, bien plus souffrant que tel qui languit malade dans un lit¹⁴⁷⁶. » Le mal « moral » qui le tourmente est plus d'une fois très explicitement comparé à un mal physique. « L'humeur », qui désigne dans le roman un état moral tout en empruntant une expression issue de la théorie humorale hippocratique, est ainsi dite être *comme* une maladie :

« [...] – Mais nous ne sommes pas maîtres de notre humeur, dit la femme du pasteur; combien elle dépend de notre corps ! Lorsqu'on se porte mal, tout déplaît. » Je le lui concédai. « Ainsi traitons la mauvaise humeur, continuai-je, comme une maladie, et demandons-nous s'il n'y a point de moyen de guérison¹⁴⁷⁷. [...] »

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁷³ Du moins dans la copie conservée à l'Arsenal, 8-S-17069, certaines planches de : Simon Guillaume, *Almanach dansant, ou Positions et attitudes de l'Allemande, Avec un discours préliminaire sur l'Origine et l'Utilité de la Danse. Dédié au beau sexe*, Paris, Chez l'Auteur, 1769, p. 15 et sq., montrent même des danseurs aux joues écarlates, rougissant de la lascivité des postures qu'ils adoptent.

¹⁴⁷⁴ *Werther*, p. 65.

¹⁴⁷⁵ Anouchka Vasak, « Héloïse et Werther, Sturm und Drang: comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », *Ethnologie française*, vol. 49, 2009/4, p. 679.

¹⁴⁷⁶ *Werther*, p. 72.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 74.

Charlotte acquiesce et donne également son opinion : « je crois que du moins nous y pouvons beaucoup. Je le sais par expérience. Si quelque chose me tourmente ou cherche à m'attrister, je cours au jardin : à peine ai-je chanté deux ou trois airs de danse en me promenant que tout est dissipé¹⁴⁷⁸. » Elle insiste ainsi une seconde fois sur la dissipation de ses tourments par la musique, ajoutant cette fois-ci l'étonnante mention de sa présence dans un jardin, comme si le fait de chanter dans un îlot de végétation plutôt que dans un salon avait une plus grande valeur thérapeutique. La réunion d'une proximité de la nature, des espaces ouverts, de milieux humides favorise la *dissipation* de tourments associés aux « vapeurs », affection nerveuse en vogue que le roman de Goethe ne fera que suggérer métaphoriquement par le détour d'une traduction d'Ossian :

Le charme de l'harmonie en pénétrant dans les ames, n'a-t-il pas adouci toutes les peines ? Ainsi l'humide vapeur qui s'élève du lac se répand sur la prairie et baigne le calice des fleurs; mais le soleil reparoît et la vapeur est dissipée¹⁴⁷⁹.

Le célèbre *Traité des affections vaporeuses* (1760; nombreuses rééditions jusqu'en 1804) de Pierre Pomme, qui définit « l'affection vaporeuse » comme une affection générale qui s'empare du système nerveux, explique par les « vapeurs » ce qui, chez les Anciens, s'expliquait par les humeurs. Les femmes souffrant d'hystérie, ou des « différens dérangemens de la matrice, comme l'unique cause des maladies », et les hommes, soit « hypocondriaques » ou « mélancoliques¹⁴⁸⁰ » en raison des dérèglements de leurs hypocondres, souffrent plutôt des effets de ces dérèglements sur leur systèmes nerveux. Bien entendu, « la dissipation, l'exercice à cheval & en voiture, les assemblées, les concerts de musique doivent entrer dans le régime que nous prescrivons [aux malades]¹⁴⁸¹ » : les premières lettres de *Werther* semblent ainsi décrire presque exactement une cure que Pomme aurait pu prescrire au mélancolique protagoniste.

¹⁴⁷⁸ *Werther*, p. 74-75.

¹⁴⁷⁹ Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Didot, 1809, p. 209-210. Cette traduction insiste sur la traduction de « Nebel » (nuage; brouillard) par « vapeur », alors que la traduction de Pierre Leroux revue par Christian Helmreich, plus littérale, choisit « brouillard ».

¹⁴⁸⁰ Pierre Pomme, *Traité des affections vaporeuses des deux sexes, ou Maladies nerveuses vulgairement appelées maux de nerfs, Nouvelle édition, Augmentée & publiée par ordre du Gouvernement*, Paris, Imprimerie Royale, 1782, p. 1.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, « Cure des Affections vaporeuses », p. 21.

Werther est rapidement conquis par l'empire de la promesse musicale que formule implicitement Charlotte. Le bal où ils se rencontrent est raconté dans la lettre du 16 juin; la conversation sur l'humeur avec la femme du pasteur est datée du 1^{er} juillet et, dès le 16 juillet, soit précisément un mois – ou une pleine révolution lunaire après qu'ils ont tournoyé en sphères célestes au son d'une allemande¹⁴⁸² –, l'attraction entre les deux êtres semble avoir atteint son comble :

Je ne sais ce qui se passe en moi lorsque je suis auprès d'elle : c'est comme si mon âme se versait et coulait dans tous mes nerfs. Elle a un air qu'elle joue sur le clavecin avec l'éloquence d'un ange, si simple et si expressif ! C'est son air favori, et il me remet de toute peine, de tout trouble, de toute idée sombre, dès qu'elle en joue seulement la première note.

Ce que l'on dit des pouvoirs magiques de l'ancienne musique ne me semble pas du tout invraisemblable : ce simple chant a sur moi tant de puissance ! et comme elle sait me le faire entendre à propos, dans les moments où je serais homme à me tirer une balle dans la tête ! Alors l'égarément et les ténèbres de mon âme se dissipent, et je respire à nouveau plus librement¹⁴⁸³.

La « puissance » de l'air de Charlotte, inexplicable, n'en est pas moins sentie de manière extrêmement forte par le jeune homme dont l'âme est égarée, voire habitée « d'idées sombres » et de « ténèbres ». Comme au bal, l'action de la musique est ici décrite comme étant lumineuse et claire : brillante et définie, l'éloquence *angélique* de Charlotte est aussi d'une simplicité désarmante. Son action est instantanée et inévitablement mémorielle : Werther n'est pas gagné peu à peu, mais plutôt saisi « dès qu'elle en joue seulement la première note ». En évoquant un passé mythique indéfini sans aucune indication géographique, temporelle ou même descriptive, la référence aux « pouvoirs magiques de l'ancienne musique » insiste sur la force non pas d'un phénomène considéré de manière intrinsèque, mais sur sa résurgence dans l'esprit de celui qui se le remémore. À ce moment, pour Werther, ce n'est pas la musique de Charlotte *en tant que telle*, mais le simple contact de « ce ciel » de l'être aimé qui équivaut à être à nouveau « frappé de la foudre¹⁴⁸⁴ » de leur rencontre initiale.

Toutefois, paradoxalement, dans un mouvement simultané d'attraction et de répulsion, plus Charlotte et son air favori exercent une forte influence sur Werther, plus

¹⁴⁸² Rappelons ici l'association qu'établissait Ménuret de Chambaud dans l'*Encyclopédie* entre « l'influence des astres » et les « effets de la musique », tout comme cette même proximité dans les travaux de Franz Anton Mesmer, dont nous parlerons.

¹⁴⁸³ *Werther*, p. 82.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.* Sur le lien entre l'état de Werther et la mode de l'orage, le goût de la tempête, voir notamment : Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, p. 188-200.

ce dernier s'abandonne à l'idée fatale qu'elle lui est inaccessible. Autrement dit, plus il ressent et conçoit clairement son salut, plus il se sent enfermé, « emprisonné dans une société » d'où son état de roturier et le mariage de Charlotte avec Albert ne lui laissent aucun « moyen de s'échapper¹⁴⁸⁵ ». Comme la réaction qui pousse à être ravi par l'image que produit une « lanterne magique » lorsqu'on y introduit « le flambeau », Werther ne peut s'arracher à ce qu'il reconnaît être une chimère : « lors même que tout cela ne serait que fantômes, encore ces fantômes font-ils notre bonheur¹⁴⁸⁶ ». Charlotte, la lumineuse harmonie de la salle de bal est aussi le flambeau d'un projecteur : source de lumière, elle est une plénitude qui remplit un espace circonscrit, autrement vide et sans utilité. Le moment où Werther explicite le pouvoir du chant de Charlotte sur lui est aussi celui où il passe de sa lecture d'Homère à celle d'Ossian, et celui qui marque le début de l'ascendant qu'exercera la « maladie » sur lui. L'œuvre de Macpherson sur la figure d'Ossian, travail soutenu davantage par un idéal patriotique écossais de barde antique qu'une réelle démarche paléographique¹⁴⁸⁷, le choix de se réfugier dans ce qui ne peut être qu'un *fantôme* – souvenir ou idéal – sera ce qui, ultimement, exacerbera sa sensibilité au point où il ne pourra plus la soutenir. « L'ardente sensibilité » de son cœur, qui « l'inondait de tant de volupté », lui devient alors « un insupportable bourreau¹⁴⁸⁸ ».

C'est à l'occasion d'une conversation avec Albert, figure analogue à Wolmar, que Werther plaidera pour la reconnaissance des tourments intérieurs en tant que condition digne de la même attention que celle accordée aux maux physiques : « Tu conviendras que nous qualifions de maladie mortelle celle qui attaque le corps avec tant de violence que les forces de la nature sont en partie détruites, en partie affaiblis, en sorte qu'aucune crise salutaire ne peut plus rétablir le cours ordinaire de la vie¹⁴⁸⁹. » Le texte original allemand donnait : « *Krankheit zum Tode* », soit littéralement

¹⁴⁸⁵ *Werther*, p. 83.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*

¹⁴⁸⁷ Bien entendu, l'œuvre de Macpherson, point focal d'interminables débats depuis sa parution, ne saurait être dite ni pleinement authentique, ni pleinement falsifiée. L'éloquence des chiffres permet d'en donner une idée plus claire : dans sa récente édition des *Œuvres* d'Ossian par Macpherson, Samuel Baudry note que « sur trente-neuf poèmes attribués à Ossian, vingt-huit ne reposent sur aucune source clairement identifiée ». « Introduction, *Œuvres d'Ossian*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes du monde », 2021, p. 14.

¹⁴⁸⁸ *Werther*, p. 99.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

« maladie qui aboutit à la mort¹⁴⁹⁰ » : en ce qu'ils sont susceptibles de causer la mort du sujet souffrant, la dépression et les idées suicidaires interrogent avec urgence le problème des limites définitionnelles des maux moraux, qui sont pour l'essentiel jugés alors hors du champ de la médecine à proprement parler. A contrario, Albert représente la voix de la doxa qui entend les troubles moraux comme des « extravagances », le suicide comme une action dérivant d'une « faiblesse » répréhensible et que l'homme sensé se doit plutôt de « supporter avec constance une vie pleine de tourments¹⁴⁹¹ ». L'essentiel de ce que Werther cherche à communiquer et la force du sentiment qui l'habite restent de fait indicibles : les hommes se quittent « sans [s']être entendus. Il est si rare, dans ce monde, que l'on s'entende¹⁴⁹² ! »

La lettre qui suit ce dialogue de sourds prolonge le thème de l'incommunicabilité : Werther essaie « d'accorder le clavecin de Charlotte¹⁴⁹³ », mais la tentative échoue. Comme avec elle il est question de musique et d'harmonisation entre des êtres qui s'entendent, ce ne sont pas les capacités de Werther ou les contraintes matérielles de cette tâche assez technique qui sont désignées comme obstacles. Plutôt, il s'agit de la marmaille qui entoure Charlotte : « je n'ai jamais pu [accorder le clavecin], car tous ces espiègles me tourmentaient pour avoir un conte¹⁴⁹⁴ ». Avides de pain et de « contes » merveilleux qu'ils acceptent « aussi volontiers » de Werther que de Charlotte, les enfants sont aussi une allégorie de « l'homme¹⁴⁹⁵ » en société. Ils sont indifférents aux accords entre âmes et à la singularité des êtres; l'appétit dont ils font preuve pour leur goûter et pour leurs histoires à jamais identiques à elles-mêmes, répétées « comme un chapelet », fait obstacle aux aspirations d'êtres cherchant à s'unir sur un plan supérieur. Tout changement dans la livraison régulière de leur pain quotidien, tout nouvel air ou tentative de travail sur l'état existant des choses est accueilli par leur mépris : « un auteur qui, à une seconde édition, fait des changements à un ouvrage d'imagination,

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, note de Christian Helmreich.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*

nuit nécessairement à son livre, l'eût-il rendu meilleur¹⁴⁹⁶. » Werther, sorte de *seconde édition* d'Albert, dérange, lui aussi, le cours des choses humaines. Ainsi le clavecin de Charlotte est-il voué à rester désaccordé non pas en raison d'un obstacle clair ou d'une volonté d'opposition consciente, mais en raison de la force d'inertie naturelle aux êtres et inhérente au milieu social des protagonistes. La résistance au changement dont les enfants font preuve fait écho à celle dont, plus largement, fait preuve la société – celle qui doit à terme perdre le héros. L'instrument qu'il s'agit de réparer est aussi un double de Werther lui-même, qui détient, pense-t-il, tout le nécessaire pour être *en harmonie*, mais se retrouve empêché de mettre sa solution à exécution.

De plus, le cœur de Charlotte, suppose Werther, « ne bat pas à l'unisson » de celui d'Albert : elle « eût été plus heureuse¹⁴⁹⁷ » avec son aspirant hypersensible. Quand Werther quitte l'ambassade après son humiliation publique – la « mortification¹⁴⁹⁸ » que la haute société fait subir au roturier – il est désespéré. Le fantomatique répertoire ossianique a en même temps « supplanté Homère dans [s]on cœur¹⁴⁹⁹ » : il ne se retrouve plus dans l'œuvre du poète grec, faite d'exploits fabuleux, mais dans une suite de chants écossais où « le passé revit dans l'âme du héros » et où on peut lire sur le front de ce héros « resté seul sur la terre » une « profonde douleur¹⁵⁰⁰ ». Dans la lettre du 24 novembre, l'une des toutes dernières, Charlotte sent que Werther souffre. Instinctivement, elle a « recours à son clavecin » et à sa « voix si douce » pour faire jaillir des « doux sons » de l'instrument et résonner « l'écho secret de sa bouche¹⁵⁰¹ ». L'effet sur son amant est le même, mais la perte presque définitive de l'espoir chez ce dernier rend l'action déchirante de la mélodie si douloureuse qu'il n'en supporte plus le son et interrompt la musique. Quelques jours plus tard, dans la lettre du 4 décembre, Charlotte, toujours au clavier, entonne « différents airs » jusqu'à ce que, « tout à coup », elle joue « cet air ancien dont la douceur a quelque chose de céleste », c'est-à-dire cet *air favori* décrit dans la lettre du 16 juillet. Aussitôt qu'il entend cet air précis, Werther a « senti entrer dans [s]on âme un sentiment de

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

consolation »; il revit « le souvenir de tout le passé, du sombre intervalle rempli de dépit [et] des espérances trompées¹⁵⁰² ». Toutefois, la résurgence musicale du passé, toujours susceptible de consoler, ne fait qu'écraser Werther, comme s'il était assoiffé et qu'on ne faisait que lui montrer une bouteille d'eau fraîche sans lui permettre de la boire : à l'écoute de l'air de Charlotte, son « cœur suffoquait¹⁵⁰³. » Le paradoxe est explicitement souligné par la musicienne, qui dit à son amant « avec un sourire qui [lui] perçait l'âme; Werther, vous êtes bien malade, vos mets favoris vous répugnent¹⁵⁰⁴. »

Parmi les fragments de la lettre du 21 décembre qui ne sera décachetée qu'après la mort de Werther, on lit le dernier mot sur la manière dont les protagonistes sont gagnés par « cette mélancolie qui n'entrevoit plus la perspective du bonheur¹⁵⁰⁵. » La perte d'espoir du protagoniste est ce que souligne ce commentaire d'une *dépouille textuelle*, sorte d'autopsie morale de Werther présentée par « l'éditeur ». Charlotte qui, jusqu'alors, avait été celle d'où *jaillissait la lumière*, celle qui porte *en elle l'harmonie*, comprend enfin à la fois la force de son amour pour Werther et son impossibilité. Fidèle à ses habitudes, elle « se mit à son clavecin, et commença un menuet; mais ses doigts se refusaient¹⁵⁰⁶ » : l'harmonie qui la caractérisait l'a quittée. Werther lit alors sa traduction des *Chants de Selma* d'Ossian qui est une mise en abyme de leur propre histoire : « ils sentaient leur propre infortune dans la destinée des héros d'Ossian¹⁵⁰⁷ ». Armin connaît une tristesse qui renvoie directement à celle du traducteur : « Pourquoi sanglotent les soupirs d'Armin? dit-il, qu'y a-t-il à pleurer ? La musique et le chant ne résonnent-ils pas, pour attendrir et réjouir l'âme¹⁵⁰⁸ ? » Le constat de la faillite des effets de la musique est indissociable de la perte d'une disposition fondamentale pour les héros goethéens : la possibilité d'espérer. Une fois l'espérance éteinte, la musique ne peut plus agir, ce qui révèle à la fois sa limite et son principe moteur. La possibilité qu'une mélodie puisse arracher la conscience de son auditeur à la *prison* temporelle et empirique dans laquelle elle se trouve, la projetant soit en arrière ou en avant, dépend

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 174. Il s'agit du même passage que celui cité précédemment dans la traduction de 1809.

d'une croyance fondée sur l'espoir que les états qu'elle suscite puissent être retrouvés ou réalisés. L'effet thérapeutique de la musique dépend ainsi toujours d'une foi accordée en sa promesse : même dans le cas d'une fantaisie hautement improbable, une lueur d'espoir suffit pour faire opérer la *lanterne magique*. Pour Goethe, si la perte de cet espoir s'avérait totale, les *anciens pouvoirs magiques de la musique* s'effondreraient eux aussi de manière irrémédiable en même temps que la sensibilité du héros, cette « qualité positive » qui se signale par une « une réceptivité, une perméabilité particulière au monde extérieur¹⁵⁰⁹ ».

Il en va autrement pour Dolbreuse qui, lui, trouve toujours moyen d'expier ses torts, de briser son isolement et de retrouver espoir en une vie meilleure. *L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison* compte trois grandes périodes. Dans la première, Dolbreuse et Ermance naissent et grandissent ensemble dans des châteaux voisins en Bretagne, évoluant dans une gémellité propre aux contes de fées. Comme pour l'effet que les voix de leurs pères, tous deux veufs et compagnons de guerre inséparables, avaient l'une pour l'autre, les voix respectives des futurs amants ont un puissant effet consolateur : « La voix d'un ami charme tous les maux, endort toutes les peines. C'est la lyre d'Orphée qui désarme les furies, qui assoupit les monstres¹⁵¹⁰. » Le roman présente la « vérité » morale comme un ensemble de pratiques déterminées et *entendues* par ses pairs : « l'homme à plaindre, l'homme vraiment malheureux, c'est celui que la fortune isola parmi ses semblables, qui montre vainement son cœur ensanglanté et réclame, sans être entendu, le sourire d'un ami¹⁵¹¹. » L'attachement mutuel d'Ermance et de Dolbreuse constitue ainsi à la fois l'origine de leur moralité et le seuil en deçà duquel ils ne sauraient connaître d'harmonie morale. Les deux adolescents vivent ensemble « cette époque où [l']esprit reçoit des perceptions, [le] cœur des sentiments; où, enfin, [l'on] met un pied dans le monde moral¹⁵¹². » En un mot, ils cherchent à s'accorder et à déterminer « les fibres de [leur]

¹⁵⁰⁹ Christian Helmreich, « Introduction », dans *Werther*, p. 23.

¹⁵¹⁰ *Dolbreuse*, p. 100.

¹⁵¹¹ *Ibid.*

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 100-101.

volonté à se mouvoir suivant une direction régulière¹⁵¹³ » : leur sensibilité, toujours une qualité positive liée à leurs « fibres », se façonnerait comme l'on organise de la matière tangible. Les premiers sons et les premières images de la nature dont ils prennent conscience déterminent les idées qu'ils se font des sentiments :

Pour la première fois, le chant des oiseaux nous parut une musique délicieuse, le murmure de l'onde une invitation aux paisibles langueurs et le bruit léger des feuilles agitées par le zéphyr nous peignit le trouble d'un cœur doucement ému par l'amour.¹⁵¹⁴

Pour former leur raison, Rousseau était sans conteste leur « auteur de choix¹⁵¹⁵ ». Ce moment de l'éveil des sens et de l'esprit ne dure pas longtemps avant qu'une sombre nouvelle ne vienne le troubler : leurs deux pères meurent presque simultanément. Aussitôt indépendants, les jeunes décident de se marier. Leur nuit de noces porte à son paroxysme l'écoute réciproque qu'ils développaient jusqu'alors. « Source de grâces et de perfections, modèle de convenances et d'harmonie, accord merveilleux, inexplicable de tout ce qui ravit l'âme et subjugué les sens », l'union physique de Dolbreuse et d'Ermance les plonge dans un « délire » et dans des « pures extases » qui transforment leurs « soupirs en une mélodie céleste et multipliaient nos âmes en multipliant nos jouissances¹⁵¹⁶ ». Cette association néoplatonicienne de métaphysique morale et d'érotisme cimenter le rôle de la musique comme marqueur d'un bonheur superlatif entre êtres vivants d'un commun accord.

Dans la seconde partie du roman, Dolbreuse s'éloigne de sa femme afin d'effectuer, selon le vœu de son défunt père, son service militaire. La musique y est aussi associée au registre amoureux, mais dans une tonalité fort différente : les « concerts » auxquels l'officier oisif devenu petit-maître assiste ponctuent une vie de débauche faite de séjours parisiens, d'affaires galantes, de duels et de jeu. Tel un leurre, elle fournit « toutes les impressions de la volupté » lorsque Dolbreuse se retrouve en

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 153-154. Une variante de l'édition de 1794 transforme « mélodie » en « mélancolie » : à ce sujet, Deharbe note que, si la métaphore musicale dans les scènes érotiques est très fréquente, celle de la *mélancolie céleste*, singulière, mérite attention. Sur les métaphores de plaisirs moraux et sensitifs, Voir Marc André Bernier, « Entre souci de soi et société des cœurs : plaisirs et discours de la morale au siècle des Lumières », dans Claude Thérien et Suzanne Foisy (dirs.), *Les Plaisirs et les jours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013, p. 151-162.

compagnie d'une Comtesse et d'une Baronne et que, à la manière des musiciens dissimulés des romans libertins, des « chœurs », « placés aux extrémités du jardin, remplissent tout à coup l'air de sons éclatants¹⁵¹⁷ ». Cette surprenante présence chorale dans un contexte licencieux – là où un Sade ou un Bastide font plutôt figurer des instrumentistes – résulte peut-être d'une interprétation littérale que fait Loaisel de Tréogate de « la voix de la nature, la voix du ciel¹⁵¹⁸ ». Ou même d'une image de la variabilité de la voix musicale humaine, autant capable tant de chanter de douces romances que des *sons éclatants*. Conversant sur la nature du « vrai plaisir », Dolbreuse convainc la Comtesse que c'est le propre de celui-ci de « se fixe[r] dans les cœurs sensibles¹⁵¹⁹ » comme les leurs. À quelques inflexions près, il s'agit exactement du discours que se tenaient les jeunes amants en Bretagne, jusqu'à la référence à une lyre grecque. Quand « la plus tendre symphonie s'élève tout à coup d'un bosquet voisin », qu'une « voix flexible se marie avec une harpe sonore et charme l'oreille par des airs pleins de fraîcheur », ces sons sont supposés « ramener les prodiges opérés autrefois par les lyres d'Athènes et les cistres dorés de Memphis » : leurs « enchantements » sont ramenés à leur action physique, ou à la communication « au fluide des airs qu'ils ébranlent doucement, [de] tous les atomes de la volupté¹⁵²⁰. » Un lecteur qui n'aurait pas lu le début du roman ne disposerait que de la remarque de Dolbreuse lui-même à la fin de la scène pour comprendre ce jeu sur la variabilité du référent musical : « si, dans ce moment, je n'avais pas été le plus lâche des époux, j'eusse été, peut-être, le plus vertueux des amants¹⁵²¹. » En quelque sorte, la musique « fonctionne » de la même manière dans le vice que dans la vertu, jusqu'à ce que la discordance provoquée par la rencontre entre l'état actuel (associé à la Comtesse) et l'état d'origine (fondé sur l'union avec Ermance) ne provoque la « honte », « l'opprobre » et les « remords¹⁵²² ». L'on perçoit alors à même le corps de Dolbreuse « l'action de la déchéance sur les fibres sensibles par la foule de vibrations », action comparée à celle d'une « tempête¹⁵²³ ».

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 207-208.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 217.

¹⁵²³ Françoise Gevrey, « Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : *Les Illustres françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison* », dans Marie-

Au début de la troisième partie du roman, Ermance tire Dolbreuse du mauvais pas dans lequel ses mondanités l'ont mené en le sortant de prison, où l'a conduit sa vie dissolue de militaire désœuvré. Son enfermement, abîme de sa vie morale, est marqué par des « tintements aigus dont l'oreille est frappée dans le silence de la solitude » et par « le bruit rapide et sourd de la marche du temps¹⁵²⁴ ». Ils rentrent en Bretagne et Dolbreuse expie d'abord son libertinage urbain dans un couvent camaldule. Le prieur du couvent lui tient ce discours, à peu près identique à celui de la femme du pasteur dans *Werther* : « Mon fils, [...] les malheurs sont à l'âme ce que les maladies sont au corps¹⁵²⁵. » Dolbreuse s'y soigne : si son sentiment pour la Comtesse représente le « simulacre imposteur » d'Ermance, la silencieuse prison est un lieu analogue et souhaitable de correction où règne une « police sacrée » et où peut se déployer « l'instinct religieux¹⁵²⁶ ». Autrement dit : à un silence souffrant répond un silence bienfaisant. Il en va de même pour la musique : en quittant enfin la « solitude » du couvent pour aller retrouver Ermance en homme changé, la première chose que Dolbreuse entend est le « doux bruit du chant des oiseaux et du concert de la nature » en lequel, si ce n'était pas déjà assez clair, il reconnaît « l'asile de [s]es premiers jeux et de [s]es premières amours¹⁵²⁷ ». Après que le *chœur* placé dans un bosquet lors du tête-à-tête avec la Comtesse lui a semblé être la *voix de la nature*, voici qu'il retrouve la « véritable » voix de « sa » nature, celle des oiseaux bretons qu'il avait entendue avec Ermance lors de son éveil sensitif et que « la délicatesse de [ses] fibres¹⁵²⁸ » a vite fait de reconnaître. Le couple offre alors la figure exemplaire d'une réconciliation réussie et d'une vie en adéquation avec la nature. Quoi de mieux, alors, pour célébrer leur bonheur retrouvé qu'un pèlerinage à Ermenonville pour se recueillir sur la tombe de Jean-Jacques ? Toutefois, au retour du voyage trop éprouvant, Ermance développe

Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dirs.), *Voir et entendre par le roman*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2009, p. 135.

¹⁵²⁴ *Dolbreuse*, p. 236. À comparer avec « l'affreuse sérénade » des « trois libertins » qui « outragent les morts » dans Loaisel de Tréogate, *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1777, p. 67-74. Les « voix rauques & discordantes » de ceux qui, en fêtant de nuit dans un cimetière, donnent « un concert à ces ossements humains » sont assimilées à une philosophie prétendue « saine » qui se moque du « temps des miracles », mais dont « l'incrédulité » conduit à la perte.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 253 et 254.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 256.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 183.

une maladie qui a rapidement raison d'elle. Dolbreuse s'empare incognito du cadavre de sa bien-aimée pour le brûler, le placer dans une urne, et lui vouer un culte personnel et quotidien – comme Tircis pour Cléon – jusqu'au jour où il se retire à nouveau au couvent attendre sa propre mort.

Dolbreuse accorde à son protagoniste ce que *Werther* refuse tragiquement au sien. La voix de la nature réussit à le ramener à une forme d'adéquation entre son intériorité et le monde extérieur, alors que le désespoir de *Werther* est si communicatif qu'il s'étend aux mains mêmes de son amante qui *se refusent* à jouer à la fin du roman. La musique reste un support expressif pour les deux romans, mais quand *Werther* ne quitte jamais une poésie suggestive qui reflète chaque chose par une autre, *Dolbreuse* éclaire d'une lumière crue l'homme physique et moral, uniquement composé de « fibres sensibles » qu'il s'agirait simplement de ne pas laisser se dérégler comme un clavier se laisse désaccorder. Le « tempérament¹⁵²⁹ » de Rousseau même, le ton de son œuvre et de ses idées sont expliqués par l'entremise d'un simple diagnostic : « Né, sans doute, avec beaucoup de finesse et d'élasticité dans les fibres sensibles, toujours prêtes chez lui à recevoir des oscillations violentes, il dut éprouver plus de sensations de douleur que de sensations de plaisir¹⁵³⁰. » La morale sensitive est une évidence qui se *constate*. À l'opposé, *Werther* permet aux *choses* concrètes de sa diégèse de renvoyer implicitement à la part d'indicible du récit : les « vapeurs » qui se dissipent sont celles d'un brouillard sur le lac qui, même s'il s'agit du mot même qu'emploie le vocabulaire médical, ne sont qu'une image juxtaposée qui n'est même pas liée à l'état du protagoniste par comparaison explicite. Quant à l'effet de la musique, il fait partie des *fantômes* qui, tout en étant reconnus comme tels, sont néanmoins des sources réelles de *bonheur* tant qu'ils conservent une forme d'espérance. La relation de *Werther* à la société, ou la relation de *Werther* et de Charlotte ne sont pas dits être « comme » un clavecin désaccordé; simplement, il y a un clavecin désaccordé, la volonté de « guérir », et un amant « malade ». Au lecteur de saisir la résonance entre les phénomènes.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 273-274.

Au contraire, *Dolbreuse* croit pointer du doigt les causes premières de la « psychologie¹⁵³¹ » de ses personnages comme s'il s'agissait d'autant d'évidences. La lecture de *Dolbreuse* fait peu pour démentir l'avis selon lequel il s'agirait de « la plus riche collection des poncifs littéraires du temps¹⁵³² » : Dolbreuse et Ermance s'aiment *parce qu'ils* ont grandi ensemble, *parce qu'ils* ont connu un éveil des sens commun, *parce qu'ils* sont « naturellement » prédestinés à l'un l'autre, par le frémissement partagé que procure la *voix de la nature* à leurs fibres sensibles. Tout est dit : l'expression de la sensibilité et de l'espoir va au-delà de la simple métaphore et emploie une certitude qui caractérisera le déterminisme des romans naturalistes du siècle suivant. Pour le dire avec Henri Coulet, qui livrait jadis un jugement sans doute trop sévère sur la majorité de la production « banale et médiocre » de romans sentimentaux de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les romans de Loaisel de Tréogate forme un œuvre qui est « sans commune mesure » avec celui de « Rousseau » ou avec celui du « jeune Goethe¹⁵³³ » qui, chacun à leur manière, savent occulter les causes premières des conflits de leurs protagonistes. Ils préparent ainsi les lectures posthumes et hétérogènes de leurs œuvres, laissant une place aux interprétations issues de courants idéologiques divergents.

Différentes traductions françaises de Goethe témoignent de la qualité de l'œuvre à rester ouverte à diverses interprétations. Hormis les *Nebels* qui deviennent des « vapeurs » à une époque puis du « brouillard » à une autre, à titre d'exemple, la courte lettre du 6 décembre de *Werther*, la dernière avant la présentation « de l'éditeur », évoque la vie psychologique du protagoniste, c'est-à-dire cet indicible que la musique réveille et qu'il entrevoit lorsqu'il *ferme les yeux*, en la désignant par « die Sinne meiner Stirn¹⁵³⁴ ». La traduction de Pierre Leroux récemment revue par Christian Helmreich rend ceci à peu près littéralement par « les sens de mon front¹⁵³⁵ ». Saisissant

¹⁵³¹ Au sens « connaissance de l'âme », de ses « facultés » et de ses « opérations » déjà présent dans l'*Essai de psychologie* (1755) de Charles Bonnet.

¹⁵³² Georges Collas, « Un préromantique breton. Loaisel de Tréogate. 1752-1812. Conférence donnée à Vannes lors de l'Assemblée générale de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne, le 16 septembre 1933 », dans *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, Rennes, Plihon, s.d., p. 308.

¹⁵³³ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Collin, 1991, p. 440.

¹⁵³⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers, erster Theil*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1774, p. 171.

¹⁵³⁵ *Werther*, p. 152.

le passage à la lumière de la théorie nerveuse fibrillaire, le *Nouveau Werther* français de 1786 parle au même endroit de comment les yeux de Charlotte « occupent les fibres de [s]on cerveau¹⁵³⁶ ». Une décennie plus tard, les *Passions du jeune Werther* de 1795 utilisent plutôt une phrase plus près de la psychiatrie française naissante, avançant qu'ils « remplissent les *facultés* de [s]on cerveau¹⁵³⁷ ». Les deux traductions du XIX^e siècle du comte Henri Huchet de La Bedoyère, quant à elles, reprennent un terme à Vicq-d'Azyr en disant qu'ils « remplissent les *cavités* de [s]on cerveau » et, pour la seconde, par une surenchère à la fois didactique et rêveuse, que « leur empreinte est gravée dans [s]on cerveau, dans ce centre mystérieux de nos pensées, de nos sensations¹⁵³⁸. » La prose goethéenne, suggestive, fournit ainsi à ses traducteurs – et par extension à ses lecteurs – le privilège d'en interpréter le sens plus librement. Goethe contourne une platitude que Loaisel de Tréogate n'a cesse de se permettre : il n'arrête pas l'explication de ce qui fait que la musique ranime les *sens du front*, mais se contente de désigner le simple fait que ces *sens* soient ranimés.

Les deux romans partagent un rapprochement entre l'expression d'une musique antérieure ou supérieure à celle des hommes, qu'elle soit celle des sphères célestes ou des oiseaux bretons, et son association avec une moralité originelle qui serait idéalement à la portée des protagonistes mais qui, pour une raison ou une autre, leur échappe. Si la tragédie goethéenne *happe* davantage les générations futures de lecteurs que l'*histoire philosophique* de Loaisel de Tréogate, c'est aussi qu'elle ne prétend pas expliquer les causes qui guident la subjectivité exacerbée de Werther. L'imprécise familiarité des références à la musique, notamment, sert à laisser l'éventuel lecteur mobiliser ses propres connaissances dans l'interprétation du roman et, faisant justement comme Dolbreuse et Ermance lisant Racine et Rousseau, se mettre « à l'unisson des personnages¹⁵³⁹ ».

¹⁵³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Le Nouveau Werther, imité de l'allemand*, Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, marquis de Langle (trad.), Neuchâtel, Jean-Pierre Convert/Jérémie Witel, 1786, p. 219.

¹⁵³⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Passions du jeune Werther*, Paris, Devaux, 1795, p. 177. Nous soulignons.

¹⁵³⁸ Goëthe, *Les Souffrances du jeune Werther, traduites par le Comte Henri de la B[édoyère]*, seconde édition, Paris, Crapelet, 1845, p. 226. Nous soulignons; voir la terminologie du *Traité sur l'anatomie du cerveau* (1813) de Vicq-d'Azyr, qui généralise l'emploi de « cavités ». Indice du fait que la traduction n'en est pas aisée, la seconde traduction de La Bédoyère contient également, à la même page, une note qui cite sa première traduction.

¹⁵³⁹ *Dolbreuse*, p. 104.

La lecture partage ainsi avec la musique un processus essentiel d'identification lors duquel se produit un dédoublement du « soi ». Beaucoup plus profond qu'un amusant donquichottisme, ce mouvement ouvre un intervalle dans l'identité du sujet entre deux « soi » possibles. Werther s'identifiant aux personnages d'Ossian tout comme Dolbreuse s'identifiant à ceux de Rousseau offrent respectivement à leur lectorat des mises en abyme du processus de reconnaissance par la fiction de ce qui se déploie en leur for intérieur. Si la lecture permet le développement de l'alter ego, la musique représente le « noyau », pour ainsi dire, le cœur de l'émotion véhiculée par cette découverte. Lorsqu'elle avive l'infranchissable distance entre l'être et ce à quoi il aspire, elle devient dangereusement insupportable : tel Dolbreuse lorsque les instruments de la Comtesse « qui continuent de se faire entendre n'apportent à son oreille que des sons effrayants¹⁵⁴⁰ » ou tel Werther et la mélodie favorite de Charlotte devenue insoutenable à la fin du roman, mais aussi tels les mercenaires Suisses atteints d'un irrémédiable *hemvé*, ou la souffrance du « malheureux Oswald » alors qu'une musique « noble et sensible » le prépare à entendre le « dernier chant de Corinne¹⁵⁴¹ ». À l'opposé, l'identification d'un être qui se reconnaît égaré, étranger à un sentiment qu'anime la musique, peut aussi « guérir » de son aliénation tant qu'il reste fidèle à ce qui provoque cette harmonie. La « transformation » de Saint-Preux en entendant Regianino suit ce modèle; Dolbreuse retrouvant la probité morale aussi. Toutefois, le paradigme associant la musique à l'harmonie tant morale que physique de ceux qui la ressentent, comme nous l'avons vu, ne se présente rarement sous la forme d'un manichéisme tranché. Certains écrivains ayant une conscience aiguë de ce paradigme, comme Sophie Cottin, sauront même faire de ses limites perméables un dispositif romanesque.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁴¹ *Corinne*, p. 581.

3. 2. 3 – *L’air inquiet du docteur Potwel, ou identité et romances françaises*¹⁵⁴²

Le *Malvina* de Sophie Cottin, roman d’une popularité incontestable¹⁵⁴³, est un témoignage privilégié du fort engouement en faveur de l’idée suivant laquelle la musique peut donner accès à l’âme. Imaginé par Cottin, le personnage du docteur Potwel y prescrit une cure musicale à la protagoniste éponyme lorsque celle-ci perd contact avec la réalité. Malvina traverse une crise qu’un lecteur plus moderne pourrait comprendre comme un épisode de dépersonnalisation. Sous le choc de l’infidélité de son amant, Malvina se dissocie progressivement de tout ce qui l’entoure. Lorsqu’elle se retrouve au bord du désespoir, criant « je ne suis plus Malvina¹⁵⁴⁴ », l’intrigant docteur Potwel, membre respecté de la haute société édimbourgeoise¹⁵⁴⁵, intervient héroïquement pour tenter de la faire « revenir¹⁵⁴⁶ » du gouffre de sa propre conscience. Armé de sa lyre, cet implacable Orphée médical s’aventure dans un nouvel Hadès : celui de la mémoire.

Mais comment lire une telle « opération » au sein d’un univers narratif qui n’a rien du merveilleux ? Quel pacte est supposé entre l’auteur et le lectorat d’un roman qui relate les pouvoirs guérisseurs de la musique ou, comme Jankélévitch l’a déjà formulé, cette « opération irrationnelle et même inavouable [qui] s’accomplit en marge de la vérité », cette pratique qui tient plus « de la magie que de la science démonstrative¹⁵⁴⁷ » ? Alors qu’à la fin du siècle, les nombreux témoins des thérapies

¹⁵⁴² L’essentiel de cette section a été publié dans « L’air inquiet du docteur Potwel. Thérapie musicale et identité dans *Malvina* de Sophie Cottin », *Studi francesi*, n. 196, LXVI/I, 2022, p. 26-38.

¹⁵⁴³ Pour chiffrer cette popularité, voir le chapitre « *Malvina* et *Amélie Mansfield*. Sophie devient un auteur à succès », Silvia Lorusso, *Le Charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », n. 85, 2018, p. 153-167.

¹⁵⁴⁴ Sophie Cottin, *Malvina, Par Madame ***, Auteur de Claire d’Albe*, Paris, Maradan, AN IX – 1800, p. 485. Nous avons choisi de travailler avec l’édition de Maradan de « 1800 » (qui est publiée en réalité en janvier 1801) puisqu’elle est à la fois la plus accessible à nous (éditée par ARTFL-FRANTEXT) et constitue la « vulgate » du texte. Une édition critique des œuvres complètes de Cottin a cependant été annoncée « à paraître », sous la direction de Silvia Lorusso et Fabienne Bercegol chez Classiques Garnier. Les références à l’ouvrage utilisé seront désormais désignées par « *Malvina* ».

¹⁵⁴⁵ « Dieu merci, le docteur Potwel est assez connu dans Edimbourg », lit-on dans *Malvina*, p. 333. L’on retrouve aussi la présence de Potwel à un « dîner splendide, où tout ce qu’Edimbourg contenoit de plus noble et de plus brillant avoit été invité », p. 372.

¹⁵⁴⁶ *Malvina*, p. 509.

¹⁵⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’ineffable* [1961], Paris, Points, 2015, p. 11-12 : « Cette opération irrationnelle et même inavouable s’accomplit en marge de la vérité : aussi tient-elle plus de la magie que de la science démonstrative; celui qui veut non point nous convaincre par des raisons, mais nous persuader par des chansons, met en œuvre un art passionnel d’agrèer, c’est-à-dire de subjuguier en

animées comme celles du médecin Mesmer et de la « puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie » de son harmonica de verre partagent leurs avis entre l'idolâtrie et le mépris, Cottin développe une position autrement plus nuancée vis-à-vis l'usage thérapeutique de la musique. Sans parler de fraude ou de panacée, le roman de Cottin établit une relation subtile entre la musique, la médecine et la narration, soulignant sa valeur proprement curative sans en tirer de conclusions hâtives. Contrairement à un *remède* auquel on suppose une action instantanée, la musique est une *cure* qui agit dans la durée : sa valeur n'est pas intrinsèque mais plutôt heuristique.

Un critique a même récemment identifié le roman de Cottin comme la culmination, au sein du roman français du XVIII^e siècle, d'une « tradition » du « traitement romanesque de l'effet médical de la musique¹⁵⁴⁸ ». Cependant, ce critique n'a étonnamment pas fourni d'autres exemples de cette « tradition », hormis celui des *Lettres juives* (1738) de Boyer d'Argens, cet ouvrage qui fait, comme nous l'avons vu, l'apologie toute corporelle de la façon qu'a la musique de « rendre la santé et [...] conserver la vie¹⁵⁴⁹ ». Alors que la narration des effets de la musique non pas seulement sur le corps mais aussi sur l'esprit est un thème récurrent des romans du XVIII^e siècle finissant – largement promu par le succès de la *Nouvelle Héloïse* et de la miraculeuse transformation psychologique de Saint-Preux –, le roman de Cottin est parmi les premiers à mettre en scène une figure de médecin utilisant la musique pour répondre à un état d'aliénation mentale. De fait, le roman de Cottin adapte un motif de l'œuvre de Jean-Jacques, son « meilleur ami¹⁵⁵⁰ » littéraire, à une période où la professionnalisation des pratiques médicales s'impose comme une évidence. En ce sens, *Malvina* est un témoin précieux d'un virage important dans la compréhension des effets de la musique, mais aussi des limites de la profession médicale. La nouvelle relation qui s'établit entre le son et les maux de l'esprit, essentielle à la psychiatrie naissante par exemple chez un Philippe Pinel, n'a rien d'évident et lors de traitements

suggérant, et d'asservir l'auditeur par la puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie, de l'ébranler par les prestiges de l'harmonie et par la fascination des rythmes. »

¹⁵⁴⁸ Martin Wählberg, *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 36, 2015, p. 383.

¹⁵⁴⁹ Boyer d'Argens, « Lettre CXXXI », *Lettres juives*, t. IV, p. 105.

¹⁵⁵⁰ Lettre de Sophie Cottin à sa cousine Julie, 1790, Bnf, NAF 15971, f^o 60. Cité dans Lorusso, *op. cit.*, p. 23.

médico-musicaux, la différence entre le charlatan et le grand médecin tient souvent à peu de chose.

Cottin situe l'intrigue de *Malvina* en Écosse, mais en une Écosse essentiellement « française¹⁵⁵¹ », avec une petite communauté catholique¹⁵⁵² remplie d'admirateurs de Gluck, et au parfum des derniers airs de la capitale¹⁵⁵³. Les grands traits de la trame narrative sont ce qu'il y a de plus convenu depuis le roman sentimental anglais jusqu'aux *soap operas* qui jouent encore sur nos écrans. Une dame vertueuse dont les qualités sont « [toutes] en harmonie¹⁵⁵⁴ », Malvina de Sorcy, française de naissance, est une jeune veuve qui a perdu sa meilleure amie milady Clara Sheridan et se voue à la fille orpheline de cette dernière, Fanny. Malvina et Fanny sont bientôt envoyés au château d'une riche et cruelle parente, mistress Birton, à Breadalbane, près d'Édimbourg. Là, en peu de temps, les regards de Malvina croisent ceux du neveu de Birton. L'héroïne tombe amoureuse de ce neveu, Edmond Seymour, *playboy* au cœur tendre, qui à son tour s'amourache d'elle et s'engage à réformer ses manières donjuanesques afin de se montrer digne des affections de sa prétendante. Bien entendu, l'amour d'Edmond et de Malvina rencontre nombre d'obstacles : non seulement mistress Birton veut que son neveu se marie à miss Melmor pour profiter elle-même de l'alliance avec sa riche famille, mais cette mistress Melmor, alias miss Fenwich ou tout simplement « Kitty », l'ex d'Edmond, veut ce dernier pour elle-même. Ce sera en vain : cinq cents pages plus tard, ni les manigances de leurs rivaux ni les infidélités avouées d'Edmond n'altèrent la force de l'engagement des amoureux. Rien ne fait vaciller leur dévotion l'un envers l'autre – pas même la mort de l'héroïne.

¹⁵⁵¹ Voir l'article de Francesco Schiariti, « Malvina (1801), un roman écossais? », *Cahiers d'études nodiéristes*, n. 3 : « L'Écosse des Romantiques », 2017, p. 57-72. Sa thèse, par rapport à la question que pose son titre, se résume rapidement : « Non. »

¹⁵⁵² « [M.Prior] étoit prêtre, catholique-romain comme elle », *Malvina*, p. 64

¹⁵⁵³ « Chère tante, dit sir Edmond, soyez assez bonne pour nous aller chercher ce nouveau recueil de romances françaises que vous avez reçu hier matin. », *Malvina*, p. 154, et la scène où ils chantent l'air d'*Armide*, p. 155.

¹⁵⁵⁴ « Je ne prétends pas dire que Malvina fût sans défauts; mais chez elle ils sembloient un attrait de plus : [...] rien ne sembloit saillant dans son caractère, parce que tout étoit en harmonie. », *Malvina*, p. 12.

La rencontre entre Malvina et Edmond a lieu très tôt dans le roman; elle en est même le prétexte. Dans une scène très radcliffienne tirée directement des *Enfants de l'abbaye* de Maria Regina Roche¹⁵⁵⁵, Malvina s'assoie à la harpe afin de jouer « un cahier de romances françaises », écrites dans « cette langue chérie qui avoit exprimé ses premiers sentimens [et qui] avoit un attrait si puissant pour elle¹⁵⁵⁶ ». Alors qu'elle joue, les « doux sons d'une flûte vinrent se mêler à sa voix » : Edmond approche, formant un duo. L'expression strictement visuelle fait alors défaut à la force de l'émotion ressentie : « comment peindre ce qu'il éprouva en la voyant ? » L'ouïe intervient donc comme le sens révélateur : « il *entend* de loin Malvina, il s'approche, *écoute*, et cette *voix retentit* jusqu'à son cœur et lui apprend qu'il en a un; il entre, elle se retourne, et le charme s'opère¹⁵⁵⁷. » Cottin joue de toutes les acceptions du verbe *entendre* : Edmond *écoute* Malvina et *comprend* par l'entremise de sa voix ce qu'il ressent pour elle. Plus encore, le libertin renommé *apprend* l'existence de son propre « cœur » : il s'imprègne d'une nouvelle conscience, soit celle qu'il porte en lui « cette félicité suprême, partage de la vertu et d'un sentiment mutuel, cette union intime et délicieuse de deux âmes qui s'entendent et se répondent ». L'amour « passionné » est représenté comme un duo musical ou une conversation galante entre deux âmes, mise en musique.

Malvina brosse un portrait psychologique de l'amour en tant que *transformation* des caractères des parties concernées. Plus qu'un philtre à l'action ponctuelle¹⁵⁵⁸, la musique, ressentie en tant que cure s'étalant sur une durée, altère les

¹⁵⁵⁵ Voir Shelly Charles, « *Malvina* ou la fureur de l'imitation », Fabienne Bercegol et Cornelia Klettke (dir.), *Les Femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières au début du XIX^e siècle*, Berlin, Frank & Timme, 2017, p. 63 et sq. Charles montre que la scène est quasi identique à celle de la Malvina des *Enfants de l'abbaye* de Maria Regina Roche, traduite en 1797 par André Morellet, un régulier du salon de Pastoret et une connaissance de Cottin. Comme le dit Morellet lui-même dans sa « Présentation » du roman, p. 10 : « il est bien impossible qu'en un genre de composition dans lequel tant d'esprits se sont exercés [...], les auteurs nouveaux n'entrent pas dans les routes tracées par leurs devanciers ».

¹⁵⁵⁶ *Malvina*, p. 65.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.* Nos italiques.

¹⁵⁵⁸ Dans la rencontre de Malvina et d'Edmond, la musique « charme » tout comme le célèbre « vin herbé » de *Tristan et Iseut*. Toutefois, l'action du *vin herbé* est limitée: « trois anz d'amistié » seulement. De plus, comme l'a mémorablement défendu Denis de Rougemont, le récit parle d'un « philtre » dont l'effet n'est pas tant de révéler, mais de masquer les réels sentiments des amants. (*L'Amour et l'Occident* [1939], Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972, p. 43 : « Tristan et Iseut ne s'aiment pas, ils l'ont dit et tout le confirme. Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait même d'aimer. ») Iseut n'oppose que trop peu de résistance à retrouver le roi Marc à la fin de l'effet du philtre. (*Ibid.* : « Quant à [Iseut], on sent bien

états différemment mélancoliques de Malvina et d'Edmond : le chaste deuil de l'une et le « vil libertinage » de l'autre. C'est l'expérience commune de la musique qui réunit celle qui, « arrivée à vingt-quatre ans sans avoir connu l'amour, ne se croyoit pas susceptible d'en éprouver¹⁵⁵⁹ » et celui qui, « franc libertin¹⁵⁶⁰ », se dit tout aussi incapable de s'attacher à une autre âme en raison de sa croyance suivant laquelle toutes les femmes sont aussi inconstantes que lui. Comme ce dernier l'écrit dans une lettre à son camarade Charles Weymard : « Malvina m'a changé, ami; elle a éveillé en moi des sensations qui m'étoient inconnues, elle a fait résonner dans mon cœur des cordes muettes jusqu'à présent¹⁵⁶¹ ». Pour les deux jeunes catholiques, la musique agit initialement en tant que « révélation », une sorte de théophanie sonore qui les noue l'un à l'autre.

Quelques centaines de pages après la rencontre initiale entre Malvina et Edmond, l'intrigue que mènent les machiavéliques mistriss Birton et Kitty débouche sur une situation si intolérable pour l'héroïne qu'elle en est poussée au délire. En somme, Kitty a « impitoyablement » réussi à séduire l'époux de Malvina en l'entraînant dans une « walse », cette « danse dangereuse que la volupté imagina pour éveiller le désir¹⁵⁶² », jusqu'à ce qu'il passe la nuit entière chez son ex – ou « un instant, un seul instant¹⁵⁶³ », d'après Edmond lui-même. Accompagnées d'un juge de paix local, mistriss Birton et Kitty annoncent frauduleusement à Malvina qu'Edmond souhaite rompre leur union et qu'elle ne pourra conserver la charge de Fanny, l'enfant de sa meilleure amie défunte, qu'en signant les papiers de divorce. Elle refuse de signer,

qu'elle se trouve plus heureuse auprès du roi qu'auprès de son ami; plus heureuse dans le malheur d'amour que dans leur vie commune du Morrois... »), et Tristan n'a aucun problème à retrouver la seconde Iseut dite aux Blanches-Mains. Autrement dit, ils ne sont pas *transformés* par le vin herbé. La « passion » souffrante de l'amour y est un piège, un « engin d'amour » et, en ce qui concerne les versions du mythe endogènes au Moyen Âge, *Tristan et Iseut* est plutôt conçu comme un avertissement « Encuntre tuiz engins d'amur » que pour leur glorification romantique.

¹⁵⁵⁹ *Malvina*, p. 14. Cf., une *Lettre* sans destinataire ni date de Sophie Cottin, citée dans Lorusso, *op. cit.*, p. 93 : « À 25 ans une femme peut continuer à aimer, mais elle ne recommence plus, à cet âge les passions ne peuvent lui promettre que quelques jours de délire et peuvent la jeter dans un abyme de peines. »

¹⁵⁶⁰ *Malvina*, p. 20.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁶² *Ibid.*, p. 449. Et non plus une de ces impudiques « allemandes » qui soulignait le piquant de la rencontre entre Werther et Charlotte !

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 493.

ne croyant pas aux déclarations de ses rivales, et l'enfant lui est prise de force. Quelques jours plus tard, quand un fragment de lettre d'Edmond arrive à Malvina avant son auteur, Malvina croit y lire la confirmation de son désintéret. Elle tombe dans « un état d'insensibilité¹⁵⁶⁴ » : c'est ainsi que son mari repentant la trouve.

À nouveau, l'ouïe joue un rôle central : frénétiquement, Malvina « prête l'oreille¹⁵⁶⁵ » en essayant de saisir la voix de son amant qu'elle croit à jamais perdu. Edmond, toutefois, est au chevet de son lit, lui tient la main et lui adresse directement la parole. Elle reconnaît sa voix, mais ne parvient pas à l'assimiler à son être physique, comme si Edmond lui parlait en rêve. Une conversation étrange s'ensuit : « Avez-vous entendu ? » elle demande, « c'est lui ! Il est revenu ! ». Étonnée, son amie Clare demande : « Vous l'avez donc enfin reconnu, Malvina ? » Alors que Malvina tient la main d'Edmond, elle répond : « Assurément, sa voix a percé les ombres de la mort; il n'y a plus que celle-là que je pouvois entendre¹⁵⁶⁶ », ce qui pourrait laisser croire à l'identification, si ce n'était du fait qu'elle poursuit sa tirade *devant* l'Edmond en chair et en os, lui parlant comme s'il était un parfait inconnu. Pour Malvina, il y a une dissociation totale entre le son de la voix d'Edmond, le sens de ses mots et sa présence physique. L'identité entre ces diverses sphères est totalement rompue : ni l'apparence, ni le discours, ni même le toucher ne sont dignes de foi pour Malvina. Elle est même aliénée de sa propre identité, dépersonnalisée : « Malvina, est-ce toi que je vois ? Est-ce toi que j'entends ? », demande Edmond. « Non, lui répond-elle, je ne suis plus Malvina; je la fus jadis, quand il m'aimoit; mais il s'est éloigné, et je suis tombée dans la détresse¹⁵⁶⁷. » Une amie de Malvina annonce à Edmond qu'elle a « appelé plusieurs médecins », mais que « nul ne [lui] a donné d'espoir¹⁵⁶⁸ ». Edmond ne perdra pas de temps : c'est à ce point de la narration qu'intervient la cure musicale du docteur Potwel.

Pour sa première tentative, Potwel demande à mistriss Clare de jouer « quelques sons harmonieux¹⁵⁶⁹ » sur un orgue. En entendant son amie préluder, Malvina réagit mécaniquement : elle se meut, « paroît écouter attentivement », mais aussitôt que la

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 499.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 500.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 500-501.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 485-486.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 499.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 512.

musique s'arrête, « elle retombe dans sa rêverie ». La musique *quelconque* n'agit qu'en stimulus physique. La bizarrerie d'avoir un orgue à portée du lit de la malade accentue l'impression d'insuffisance, voire de ridicule de l'instrument. Une musique indifférente à la patiente, même « harmonieuse » et jouée sur une machine complexe et coûteuse, ne saurait produire d'effets durables. La cure doit pouvoir agir sur la mémoire de Malvina et non seulement sur la « machine » de son corps. « Il faudrait, opine Potwel, chanter un air qu'elle connût beaucoup », peut-être pour provoquer sa mémoire à court terme. Clare chante alors une chanson que Malvina avait elle-même écrite peu de temps auparavant. Les paroles en paraissent passablement insolites, puisqu'elles parlent de la souffrance même de laquelle ils tentent de tirer leur autrice : « Depuis qu'une autre a su te plaire / Chaque jour me voit dépérir / Quand Malvina ne t'est plus chère / Malvina ne veut que mourir¹⁵⁷⁰ / [etc.] ». En un premier temps, la protagoniste refuse de s'identifier aux paroles de la chanson : « Ce n'est pas moi ! Non, ce n'est pas moi ! ... », crie-t-elle. La musique avait, toutefois, ouvert une brèche en sa conscience : « on voyait les efforts qu'elle faisait pour rappeler des souvenirs vagues et fugitifs. » Elle répète son déni, mais immédiatement le remet en cause : « Ce n'est pas moi ! Et pourquoi n'est-ce pas moi¹⁵⁷¹ ? »

Potwel emploie alors une ruse afin de mieux conduire l'esprit de sa patiente. Il joue la comédie pour s'accorder à la perception de Malvina, tentant de l'amadouer afin qu'elle ne s'abandonne pas à la mort, ainsi qu'elle s'était mise à l'annoncer. L'héroïne en arrive même à exprimer de la gratitude envers ce qu'elle perçoit comme de la gentillesse de la part de Potwel. Elle ne parvient pas pour autant à l'identifier. « Je vois », dit-il,

que votre cœur conserve de la mémoire quand votre esprit n'en a plus : vous ne reconnoissez pas les traits de mon visage, et le nom du docteur Potwel ne vous paroît qu'un vain son ? mais vous avez quelque chose en vous qui se souvient que, jadis, votre amant alloit mourir, et que ce fut moi, moi le docteur Potwel, qui le sauvai¹⁵⁷²...

C'est précisément ce « quelque chose en vous qui se souvient », cet épice de la conscience que le docteur s'attend à rejoindre avec la musique alors que tous les autres

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 513.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 517.

moyens échouent. Davantage que les visages ou que les mots, sa démarche soutient que c'est la musique qui porte l'empreinte infalsifiable de l'âme. Si les « sons dans la mélodie n'agissent pas seulement comme sons, mais comme *signes* de nos affections¹⁵⁷³ », Potwel cherche à réveiller l'identité de sa patiente par une correspondance sémiotique entre musique et être. Celle qui ne dit être que « douleur¹⁵⁷⁴ » à la suite de l'interprétation hâtive d'un fragment de lettre pourrait ainsi être ramenée à la plénitude de son sentiment antérieur, celui de sa transformation amoureuse.

Alors que tous sont prêts à jeter l'éponge, Edmond, sans être aperçu de Malvina, joue de la même flûte que celle avec laquelle il avait, le jour de leur rencontre, accompagné les *romances françaises* de son amoureuse. L'effet est instantané : « Entendez-vous [...] cette ravissante harmonie ? », s'écrie-t-elle. « C'est lui qui la cause; de même elle le précéda lorsqu'il m'apparut pour la première fois¹⁵⁷⁵... » Edmond se montre alors, associant sa présence physique à la même mélodie que celle où s'était précédemment fixée l'identité de l'héroïne. Elle le reconnaît, ou plutôt fait confiance à la perception qu'elle a de lui, à ce moment : « Oh ! c'est lui ! C'est bien lui ! Mes yeux ne me trompent point¹⁵⁷⁶ ! » Hélas, l'émotion que cause cette reconnaissance est trop forte pour que la patiente puisse la soutenir. Même si elle meurt à la fin du chapitre qui suit sa cure, l'on peut tout de même la dire « guérie » de son aliénation en ce que son identité lui a été rendue et que sa perception de la réalité qui l'entoure n'est pas distincte de celle que perçoivent les autres personnages – si tragique qu'elle fût.

Les lecteurs contemporains de Cottin accordent assurément davantage de vraisemblance à toute cette ardeur que nous nous attendrions aujourd'hui à retrouver

¹⁵⁷³ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, p. 126. Nos italiques.

¹⁵⁷⁴ *Malvina*, p. 518.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*

¹⁵⁷⁶ Tout de suite avant cette reconnaissance, ce retour de la « révélation » initiale, on lit que « Edmond se tait. » La ressemblance est frappante entre cette fin du chapitre « Effets de la musique » et la scène de doute de l'apôtre Thomas dans l'Évangile selon Jean : les « disciples » assemblés disent avoir vu le Seigneur, mais « Thomas » ne les croit pas. Jésus s'approche ensuite et invite Thomas à toucher ses stigmates. Le récit marque une ellipse : à la suite de ce supposé silence où les deux se taisent, Thomas s'exclame « Mon Seigneur ! » comme Malvina s'est exclamée « Oh ! c'est lui ! C'est bien lui ! ».

plutôt dans un volume de la collection Harlequin. Cette littérature faite d'un « torrent de phrases sentimentales » qui « fit battre le cœur de nos aïeules¹⁵⁷⁷ » – pour reprendre l'avis dédaigneux d'un critique de l'entre-deux-guerres – n'avait pas pour unique vocation d'être un mélodrame divertissant. Un des traits idéels majeurs qui porte la période révolutionnaire était, au contraire, la croyance suivant laquelle la psyché humaine pouvait être guidée vers des changements profonds et durables. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, les Français voulaient volontiers croire que le monde était baigné de forces invisibles, impondérables et pourtant efficaces. L'idée d'une énergie omniprésente – invisible, électrique, fluide ou sonore – qui traverse le corps humain, mis en contact avec d'autres corps humains et même avec le reste du cosmos, n'était pas une extravagance de charlatans, mais bien, sous d'autres formes, le fait de l'élite intellectuelle¹⁵⁷⁸. La réforme fictionnelle des caractères de Malvina et d'Edmond lors de leur rencontre initiale est un avatar des métamorphoses que l'on espère pouvoir positivement provoquer dans nombre d'esprits dits corrompus. Le traitement que subit Malvina auprès du docteur Potwel est quant à lui d'une originalité frappante : efficace, il débouche sur une situation chaotique où le retour à l'identité de la protagoniste ne se solde pas par une réconciliation, mais plutôt une mort sans signification. Edmond, « troublé par l'air inquiet du docteur » quant à l'état de Malvina après sa prise de conscience, « cherchoit à lire » dans « les yeux » de Potwel s'il s'agissait d'un « signe favorable », mais Potwel « évitait de s'expliquer, recommandait le plus grand silence¹⁵⁷⁹ ».

De fait, la description que fait Cottin des effets attribués à la musique correspond de près à celle que des médecins comme Philippe Pinel donnent d'un « traitement moral¹⁵⁸⁰ ». L'usage de la musique dans le traitement des maladies dites mentales se prolonge d'ailleurs au XIX^e siècle, notamment avec les expériences de

¹⁵⁷⁷ Jules Bertaut, « À côté de l'Histoire. Madame Cottin », *Le Temps*, 20 juillet 1935, p. 3. Un extrait en est cité dans : Raymond Trousson, « Introduction », *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996, p. 675.

¹⁵⁷⁸ Est-il besoin de citer les thèses d'études aussi célèbres que Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)* ou encore Robert Darnton, *La fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution ?*

¹⁵⁷⁹ *Malvina*, p. 520.

¹⁵⁸⁰ Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou, La manie*, Paris, Richard Caille et Ravier, AN IX (1801).

Leuret et d'Esquirol à Bicêtre et à la Salpêtrière¹⁵⁸¹. Jean Starobinski, dans son étude sur la mélancolie¹⁵⁸², explique succinctement le traitement moral de Pinel : ce dernier cherchait à « produire un changement durable et faire une heureuse diversion aux idées tristes » dans ses patients, en ne travaillant qu'avec des « impressions sensibles¹⁵⁸³ » afin d'altérer le cours des passions détournées par la maladie. Extension du projet rousseauiste d'une « morale sensitive », la « médecine morale¹⁵⁸⁴ » projette de modifier par des moyens sensitifs la « situation intérieure¹⁵⁸⁵ » de ceux qui souffrent de maladies de l'esprit. Les considérations éthiques sont encore loin d'affecter le choix des méthodes envisagées : Pinel parle même de ruses et de stratagèmes selon lesquels, jouant des hallucinations de ses patients, « le médecin paraissait croire à la vérité du fait¹⁵⁸⁶ » afin de faire en sorte qu'ils adoptent certains comportements. Toutefois les « innocentes ruses¹⁵⁸⁷ » de Pinel sont loin d'approcher les méthodes de « contrôle » supposées par l'accusation d'un Michel Foucault lancée contre les médecins qu'il croyait prompts à exploiter leur pouvoir sur les malades au profit de leurs connaissances en médecine. Une lecture attentive de l'œuvre de Pinel laisse en effet transparaître davantage de préceptes « de patience et de douceur¹⁵⁸⁸ » : ses patients prennent « tout-à-coup » un « naturel opposé, parce qu'on leur parle avec douceur, qu'on compatit à leurs maux, et qu'on leur donne l'espoir consolant d'un sort plus heureux¹⁵⁸⁹. »

Parmi les méthodes qu'il encourageait, la musique tenait une place de choix¹⁵⁹⁰. D'après l'avis de Rousseau, puis de Cabanis, collègue de Pinel, c'est un moyen qui agit

¹⁵⁸¹ Voir le travail de Christian Corre, notamment : « Théorie musicale et psychophysiologie », dans *Écritures de la musique*, PUF, 1996 et « Un musicologue chez les fous », *Romantisme*, n. 72, 1991, p. 97-101.

¹⁵⁸² Nous faisons référence à la réédition de sa thèse dans la première partie de *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

¹⁵⁸³ Philippe Pinel, article « Mélancolie », dans *Encyclopédie méthodique*, cité dans : Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, p. 86-87.

¹⁵⁸⁴ Esquirol, *Des maladies mentales*, cité dans Starobinski, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁸⁵ *Malvina*, p. 175.

¹⁵⁸⁶ Pinel, « Mélancolie », cité dans Starobinski, p. 93.

¹⁵⁸⁷ Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, p. viii.

¹⁵⁸⁸ Dora Bierer Weiner, *Comprendre et soigner. Philippe Pinel et la médecine de l'esprit*, Paris, Fayard, 1999, p. 16.

¹⁵⁸⁹ Pinel, « Maximes de douceur et de philanthropie à adopter dans les hospices », *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁹⁰ Pinel cite même l'histoire d'un « jeune homme » qui « perd la raison à la suite d'un amour violent et contrarié » et qui aurait été « guéri » par un « régime restaurant et tonique » comprenant des « concerts de musique pendant qu'il étoit dans le bain », *op. cit.*, p. 277-278.

« immédiatement » et « directement¹⁵⁹¹ » sur l'âme. L'on pourrait penser que la pratique de traitements musicaux était même d'une évidence qui tenait de la banalité, puisqu'on la retrouve dans le *best-seller* médical « à la portée de tout le monde » de Buchan, la *Médecine Domestique* :

La *musique* paroît avoir été un des moyens de guérir la *mélancolie* chez les Juifs, comme nous l'apprenons par l'histoire du Roi *Saül*; & en vérité, c'en est un excellent, & confirmé d'après la raison & l'expérience. Rien ne soulage les Maladies de l'esprit, comme les moyens qui vont directement à l'esprit, & la *musique* a sur-tout cet avantage¹⁵⁹².

Tout comme le doute qui entoure ces prétendus avantages, le dénouement de *Malvina* laisse planer une ambiguïté fondamentale quant à la valeur de la *cure* musicale du docteur Potwel, cure qui semble s'accomplir « en marge de la vérité ». Le portrait que dresse Cottin de Potwel en tant que partisan des moyens de la médecine moderne et éclairée – en ligne avec Pinel, Buchan ou plusieurs médecins réformateurs¹⁵⁹³ – est fort astucieux. Elle reconnaît la valeur de ses intentions tout en s'abstenant de formuler des positions positives et explicites quant au fonctionnement de sa thérapeutique. La souffrance d'une patiente, l'espoir fondé en une méthode, puis, suivant l'action de la musique, la croyance en une guérison (« Mes yeux ne me trompent point! ») sont mis en scène, mais pas démontrés. Potwel n'est alors ni un charlatan, ni un héros, ni un scientifique : simplement un agent. En cela, il préfigure un personnage de médecin proustien, non pas Cottard, mais le confrère dont il est jaloux, du Boulbon. Ce dernier est admirateur du *flux mélodique* de la prose de Bergotte et d'ailleurs spécialiste des maladies nerveuses. Il s'agit d'un personnage capable d'une posture critique vis-à-vis de lui-même et de sa discipline : « en tant qu'esprit supérieur, il croyait de son devoir de ne pas ajouter foi à la médecine¹⁵⁹⁴ ». L'« air inquiet » de Potwel agit à la fois comme signe de son impuissance et de sa sincérité : l'orgueil professionnel du « type-

¹⁵⁹¹ Rousseau, art. « Musique », *Dictionnaire de musique*, et Paul-Jean-Guy Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, cité dans Starobinski, p. 127. Rousseau reformule l'idée à maintes reprises : « Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : il ne représente pas directement la chose; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant. »

¹⁵⁹² Guillaume [William] Buchan, *Médecine domestique, ou, Traité complet des moyens de se conserver en santé, de guérir & de prévenir les maladies, par le régime & les remèdes simples : ouvrage utile aux personnes de tout état, & mis à la portée de tout le monde*, Paris, G. Desprez, 1780, t. 3, p. 291.

¹⁵⁹³ Voir, *infra*, section 3.3.3 « Réformes et remèdes héroïques. Aux lyres, Citoyen ! ».

¹⁵⁹⁴ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes I*, Paris, Gallimard, 1954, p. 365.

Cottard » nuirait à la guérison des souffrants. Tout ce qu'on dit de ses procédés est qu'ils sont assidus, attentifs, prudents – en un mot, *curieux*, d'après le sens étymologique de *cura*. L'incertitude quant à l'identité – qu'il s'agisse de Malvina ou du rôle de Potwel lui-même – est une situation qui, d'après Cottin, ne peut être traitée qu'avec honnêteté, sollicitude et soin.

Au moment où Cottin rédige son roman, l'incertitude identitaire de la France est analogue à celle de son héroïne. De fait, *Malvina* peut facilement être lu en tant qu'allégorie des espoirs politiques de Cottin pour sa patrie. La trahison de Malvina par son amant n'est pas dissemblable à celle dont la France se rend coupable à l'égard de Cottin. Protestante ayant prodigué d'importantes sommes à la Nation jusqu'à en obtenir une reconnaissance officielle¹⁵⁹⁵, Cottin s'est retrouvée sur la liste des émigrés en tant que « traître républicaine » en 1794. Si nous prolongions le diagnostic de Darnton selon lequel, pour nombre de penseurs du XVIII^e siècle français finissant, « l'Ancien Régime est malade au-delà de tout espoir de guérison naturelle », l'« opération majeure » que propose Cottin n'a ni la forme de celle des « médecins de cour¹⁵⁹⁶ », ni de celle des médecins de la ville mondains et spectaculaires comme Mesmer. La cure musicale de *Malvina* lors de laquelle un médecin « inquiet » tente différents airs jusqu'à ce que sa patiente se reconnaisse dans l'un d'entre eux n'a rien d'un traitement brutal qui soit imposé. Le « prélude sur un orgue¹⁵⁹⁷ », la triste chanson « que Malvina avait composée¹⁵⁹⁸ » puis celle de la flûte d'Edmond qui l'avait autrefois accompagnée sont autant d'identités qui lui sont proposées. La troisième – qui ne suppose ni un instrument mécanique, ni une mélodie éplorée qu'elle a chantée seule, mais bien une interprétation concertée d'une œuvre tirée d'un cahier de romances françaises – signifierait le souhait d'un retour à la relative délicatesse que Cottin a connue avant les violences qui lui ont fait verser tant de larmes. Dans les mots qu'elle place dans la bouche de Potwel : « nous

¹⁵⁹⁵ Lorusso, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁹⁶ Robert Darnton, *La fin des Lumières. Le mesmerisme et la Révolution*, p. 181. Pensons également au physiocrate Nicolas-Gabriel Leclerc pour qui, comme nous l'avons vu, la « Nation Française » est accablée de nombre de « maladies morales » dont la plus extraordinaire est l'« *autophonia* ».

¹⁵⁹⁷ *Malvina*, p. 512.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*

essaierons de la musique : des moyens doux, du temps, de la patience, j'en ai vu revenir de là¹⁵⁹⁹. »

Cottin place la « musicothérapie » de Malvina à la toute fin de son roman, tout juste avant que son héroïne ne meure avec le « doux contentement » de pouvoir rejoindre son amie dans l'au-delà. Habile *memento mori*, la mort de Malvina rappelle au lecteur qu'indépendamment des efforts dans lesquels se lance la science afin, pour paraphraser Bacon, d'*accorder la curieuse harpe du corps et de la réduire à l'harmonie*, la mortalité reste inévitable. La thérapie musicale ne saurait déboucher sur un bonheur éternel, mais seulement, peut-être, dans le meilleur des cas, sur un moment fugitif de « paix¹⁶⁰⁰ » comme la résonance éphémère d'un accord juste, la communion fragile de corps sonores et le retour d'un sens perdu comme le retour à la tonique après une longue digression harmonique. Comme Starobinski l'a observé au sujet de la musicothérapie au XVIII^e siècle, son rayon d'action n'est que celui du *retour* : « la pratique de la musique n'a de sens que pour ceux qui en avaient déjà goûté¹⁶⁰¹ ».

En somme, le roman de Cottin suggère que l'exercice bénéfique de la musique curative est réservé à ceux qui possèdent les mêmes qualités que celles de Potwel : la patience et l'humilité. Son personnage n'impose pas de cure – il n'affirme pas avoir la science infuse ou posséder les moyens de rediriger un prétendu fluide universel. Plutôt : il *écoute*. Il suggère, fondant ses suppositions sur son expérience sans conclure que leur application ne saura être davantage qu'un *essai*.

Prenons, pour conclure, la mesure de l'opinion selon laquelle « Madame Cottin s'est personnifiée dans ses livres¹⁶⁰² ». Une récente étude biographique menée par Silvia Lorusso à partir de la correspondance de Cottin (née Ristaud) montre que tout au long de sa jeunesse musicale et cultivée, Marie Sophie Ristaud lit beaucoup – notamment Rousseau – et pense avec sa sœur Henriette et sa cousine Julie. Son affinité pour les idées qu'illustre la *Nouvelle Héloïse*, que plus d'une fois elle « reli[t] avec

¹⁵⁹⁹ *Malvina*, p. 509.

¹⁶⁰⁰ Le titre du chapitre 56 est « L'innocence trouve enfin la paix ».

¹⁶⁰¹ Starobinski, *op. cit.*, p. 133.

¹⁶⁰² Pierre Larousse (éd.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. 5, p. 282, 3^e colonne.

plaisir¹⁶⁰³ », ne la pousse toutefois pas immédiatement à tourner le dos à la société pour vivre retirée dans un cercle intime et choisi. Au contraire, ses lettres, tant par leurs indices d'engagement que par leurs silences suspects, montrent qu'elle « s'intéressait vivement à la politique, mais faisait détruire la plus grande partie de sa correspondance, de peur de se compromettre¹⁶⁰⁴ ». Elle est, du reste, grande admiratrice de l'opéra italien, dont elle trouve que « la musique est si divine¹⁶⁰⁵ ».

Dans les années précédant la rédaction de *Claire d'Albe* et de *Malvina*, les Cottin, Paul, riche banquier, et Sophie, mariés le 16 mai 1789, s'affichent en tant que membres de groupements comme le Club des Valois ou de la Société de 1789. Paul se fait aide de camp de Lafayette et consacre l'essentiel de son temps à la « cause », jusqu'à ce moment qu'il appelle, par un zeugme évocateur de l'intensité de leur dévouement, « la II^e année de la révolution et de notre mariage¹⁶⁰⁶ ». Malgré les agacements manifestes de Sophie envers l'emploi du temps de son mari, les deux jeunes époux se vouent un amour indéfectible et éternel. Au printemps de 1791, alors que les banquiers de Paris sont tenus pour suspects, les Cottin décident de prendre leurs distances et s'éloignent de la capitale. Les dates de leur voyage ne sont pas clairement connues, mais ils se retrouvent supposément à Bath en Angleterre en septembre 1792¹⁶⁰⁷. L'année suivante, la mort du père de Paul précipite leur retour à Paris pour des questions de succession. Une partie de l'argent servira à s'installer dans un petit château à Champlan, près de Versailles. Le couple est enthousiaste à l'idée de finalement vivre ensemble près des leurs, et peut-être même de faire leur petit *Élysée* comme celui de Julie et Wolmar dans les vastes jardins qui avoisinent le château. Cependant, ils ne sont pas même installés que Paul meurt, croit-on, d'une crise d'angine de poitrine en septembre 1793, supposément « quelques heures avant l'arrivée des gardes¹⁶⁰⁸ ». Sa mort plonge Sophie dans un état qu'elle décrit avec les mêmes termes qui lui serviront à peindre le désespoir de Malvina. Elle tombe dans « une espèce d'insensibilité », et quand sa cousine chérie vint la voir, elle « ne senti[t] rien ». Le

¹⁶⁰³ Lettre de S. Cottin, citée dans : Lorusso, *Le charme sans la beauté*, p. 24.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁰⁶ Paul Cottin, lettre à Sophie citée dans Lorusso, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁰⁷ Lorusso, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 71.

« sentiment » et « la raison » n’avaient « aucune action » sur elle. Une seule chose lui a permis de ne pas sombrer dans « un abyme sans fond » : la voix de Paul, « cette voix, la seule que je puisse entendre¹⁶⁰⁹ ». Habitant seule le château de Champlan, Sophie continue à écrire de longues lettres amoureuses à Paul, même après sa mort¹⁶¹⁰.

La correspondance de Cottin nous apprend que sa propre vie n’est pas étrangère à l’expression de solitudes, de deuils, et de passions amoureuses romanesques. Le régime littéraire de la jeune Ristaud lui aurait fourni un imaginaire à travers lequel concevoir les vicissitudes de sa propre existence. À leur tour, les événements qu’elle vit nourrissent ceux qu’elle fait vivre à ses propres personnages. Ainsi, les romans de Cottin ne sont pas à lire comme des mémoires à peine voilés, mais plutôt comme des récits où son expérience se retrouve sublimée. Ses deux premiers romans qui narrent des amours impossibles sont sans doute, comme le suggère Lorusso, une « ressource¹⁶¹¹ » qui l’aidera à vivre son deuil – une cure, en quelque sorte.

¹⁶⁰⁹ Sophie à sa mère, lettre non datée, BnF, NAF 15986, f° 81-84, citée dans *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶¹¹ *Ibid.*, p. 97.

3. 2. 4 – *Mystical melodies and moral maladies*. Notes sur le Royaume-Uni

UN CORYPHÉE, *s'accompagnant de la harpe*

[...]

Pouvoir sacré de l'harmonie,

Toi seul animes nos travaux !

Qu'au feu de ton divin génie

Nos fils deviennent des héros¹⁶¹².

Le « nom même » de la Malvina de Cottin, « porté jadis par la fille d'Ossian¹⁶¹³ », est révélateur de l'immense intérêt que la seconde moitié du XVIII^e siècle français porte aux mythes ossianiques¹⁶¹⁴ et, plus généralement, aux échanges culturels entre les royaumes des deux côtés de la Manche. De manière parallèle à la France, le Royaume-Uni voit aussi fleurir un nombre considérable de livres portant la trace d'un fort intérêt pour la musique iatrique. Suivant l'impulsion d'auteurs célèbres du XVII^e siècle comme Robert Fludd ou les *Cambridge Platonists*, plusieurs auteurs au début du XVIII^e siècle anglais interrogent la musique spéculative, cherchant à trouver des résonances entre les modèles abstraits qu'elle produit et le monde physique. Les références abondantes mais vagues aux harmonies vocales et éoliennes bienfaitrices dans le corpus ossianique composé par Macpherson semblent ainsi être au moins autant le reflet d'un intérêt généralisé entourant le moment de leur publication qu'une caractéristique propre aux traditions bardiques soi-disant tirées des temps immémoriaux. Bien qu'une étude approfondie des discours anglais tenus sur les effets curatifs de la musique dépasse largement les limites de notre travail – et aussi parce que de tels travaux ont déjà été brillamment entrepris, notamment par Penelope

¹⁶¹² « P. » Dercis, Jacques-Marie Deschamps (paroles), Jean-François Le Sueur (musique), *Ossian ou Les Bardes, opéra en 5 actes d'après James Macpherson créé à l'Académie impériale de musique (Salle Montansier), le 10 juillet 1804*, Paris, Ballard, 1804, p. 2.

¹⁶¹³ *Malvina*, p. 8.

¹⁶¹⁴ Pour une présentation exhaustive des traductions d'*Ossian* en France, Voir Paul van Thieghem, *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917, 2 vols. Pour une synthèse des conclusions de cet ouvrage et une mise à jour des études réalisées au courant des XX^e et XXI^e siècles, voir l'édition critique de Samuel Baudry : James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Gouk¹⁶¹⁵, par Pierre Dubois¹⁶¹⁶, ou plus récemment par Thomas Dixon¹⁶¹⁷ – un bref aperçu de quelques textes ayant connu un rayonnement certain en France constitue un contrepoint utile afin de saisir l'idée de la musique qui se formule tout au long du siècle des deux côtés de la Manche. Cette brève étude de « cas » anglais mettra ainsi en relief les particularités du contexte intellectuel français.

Le premier texte est du compositeur et théoricien Charles Avison (1709-1770). Il s'agit de son *Essay on Musical Expression* (1752), le premier ouvrage entier en langue anglaise consacré à la critique musicale, c'est-à-dire non pas un ouvrage de théorie musicale, d'histoire de la musique, de comptes rendus de concerts ou encore un traité médical spécialisé à diffusion réduite comme le *Medicina Musica* (1729) de l'apothicaire Richard Browne¹⁶¹⁸ ou les *Reflections on the Power of Music* (1749) du

¹⁶¹⁵ Penelope Gouk, *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1999, ou encore « Music and the Nervous System in Eighteenth-Century Medical Thought », dans James Kennaway (dir.) *Music and the Nerves, 1700-1900*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 44-71.

¹⁶¹⁶ Pierre Dubois, *La Conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2009.

¹⁶¹⁷ Tom Dixon, *Between the Rational and the Mystical: Music, Nature and Divine Knowledge in England, 1650-1750*, Penelope Gouk, Chloë Dixon et Philippe Sarrasin Robichaud (éds.), Londres, Boydell & Brewer, à paraître en 2023.

¹⁶¹⁸ Richard Browne, *Medicina Musica: Or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing, on Human Bodies. Revis'd and Corrected. To which is annex'd, A New Essay on the Nature and Cure of the Spleen and Vapours*, London, John Cooke, 1729. Le *Medicina Musica* est l'un des premiers documents en langue anglaise qui affirme que le succès dans la pratique musicale ne dépend pas d'une formation maîtrisée et que les effets de sa pratique peuvent ainsi profiter à tous ceux qui s'y adonnent. Il est aussi parmi les premiers à affirmer que la musique peut donner lieu à des associations extra-musicales, que les émotions peuvent causer des désordres que l'on appellerait aujourd'hui psychosomatiques, que la réception de la musique n'est pas identique chez différents individus, que la musique a une influence sur les processus physiologiques et que la musique a un large champ d'application thérapeutique. L'ouvrage n'est pas sans rappeler, côté français, celui de Joseph-Louis Roger, à la différence près que Browne s'affiche résolument dans le camp iatomécaniste. Or, Browne n'apparaît nulle part dans la thèse de Roger, qui cite pourtant plusieurs auteurs du Royaume-Uni. Là où figurent Bacon, Alexander Munro (primus), John Stevenson, Richard Mead et Francis Willis, il n'y a aucune mention de Browne. Roger aurait-il cherché à conserver la primeur de son objet ? Cela paraît peu probable : il cite notamment la thèse allemande d'Albrecht qui y est aussi consacrée. Sans doute est-ce plutôt une question de diffusion limitée de l'ouvrage de Browne au mitan des années 1750, c'est-à-dire lorsque Roger rédigeait sa thèse. Joseph-François Carrère (éd.), *Bibliothèque littéraire historique et critique de la médecine ancienne et moderne*, vol. 2 [BOE-COI], Paris, Ruault, 1776, p. 184, cite l'ouvrage, disant qu'il s'agit d'un livre « d'abord été imprimé en anglois, à Londres, chez *Knaptons*, en 1729; ensuite en latin, *ibid.* en 1735. C'est un essai, dans lequel l'Auteur examine, par les loix de la mécanique, les effets du chant, de la musique & de la danse, sur le corps humain, avec un Traité sur la nature des maladies de la rate & des vapeurs, & sur la maniere de les guérir. » Ainsi, le livre n'est sans doute connu en France que plusieurs décennies après sa publication, sans doute même après la rédaction de l'article de l'*Encyclopédie* sur les effets de la musique par Ménuret de Chambaud.

médecin Richard Brocklesby¹⁶¹⁹, mais un discours réservé à « l'esthétique musicale¹⁶²⁰ », des années avant la grande entreprise de Burney. Qui plus est, l'*Essay* vise un public très large, comme le suggère l'inclusion d'un glossaire de termes techniques « pour ceux qui ne connaissent pas particulièrement la Musique¹⁶²¹ ». Plus de la moitié du chapitre liminaire de l'ouvrage, « On the Force and Effect of Music », est composé de deux longues citations traduites d'auteurs français : Pierre-Jean Burette, qu'Avison prend la peine de nommer et de louer en note, et un autre « learned and sensible Writer¹⁶²² », Montesquieu. La plus longue citation des deux est tirée de la *Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets attribués à la musique des Anciens, ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite que la nôtre* (1723) et porte sur un passage des *Histoires* de Polybe¹⁶²³ que commente dans le même sens la citation de l'*Esprit des lois*. Il s'agit de la comparaison des mœurs des Kynaithéens et des autres Arcadiens, peuples de l'ancienne Grèce dont la dissemblance morale essentielle serait impossible à attribuer à une différence appréciable de climats, de généalogies ou de situations politiques. Si les habitants de Kynaitha s'adonnent à des « Calamities [...], abhorred by all Greece » (« calamités [...], abhorré[es] de toute la Grèce¹⁶²⁴ ») et que ceux du reste de l'Arcadie sont au contraire estimés pour la « Gentleness of their

¹⁶¹⁹ Richard Brocklesby, *Reflections on Antient and Modern Music, with the Application to the Cure of Diseases: To Which Is Subjoinded, an Essay to Solve the Question Wherein Consisted the Difference of Antient Musick, from That of Modern Times*, London, M. Cooper, 1749. Cet ouvrage a déjà été étudié en détail par Penelope Gouk, « An Enlightenment proposal for music therapy: Richard Brocklesby on music, spirit, and the passions », dans Eckart Altenmüller, Stanley Finger, et François Boller (dirs.), *Music, Neurology, and Neuroscience: Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions, and Therapies*, Oxford, Elsevier, 2015, coll. « Progress in Brain Research », vol. 217, p. 159-185. Comme le remarque Gouk, p. 160, Brocklesby non plus ne cite pas Browne, preuve supplémentaire de sa diffusion limitée.

¹⁶²⁰ Pierre Dubois, « Introduction », dans *Charles Avison's Essay on Musical Expression With Related Writings by William Hayes and Charles Avison*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. x. Voir aussi: Rebecca Herissone, « 5 – Music Criticism in Britain up to Burney », dans *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 81 et sq.

¹⁶²¹ Charles Avison, « An Essay on Musical Expression » [1752], dans Pierre Dubois (éd.), *Charles Avison's Essay on Musical Expression [...]*, p. 4: « for the Sake of those who are not particularly conversant in Music ».

¹⁶²² *Ibid.*, p. 9.

¹⁶²³ On trouvera une traduction et une analyse détaillée du passage dans : Brigitte Sabattini, « Les pratiques musicales en Arcadie : réflexions de Polybe sur les causes de la sauvagerie des Kynaithéens », dans Marie-Hélène Delavaux-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 109-131. Nous reprenons la graphie de Sabattini plutôt que celle de Burette, « Cynaitha », ou encore Montesquieu, « Cynète ». Rappelons que Polybe lui-même, né à Mégalopolis, est un Arcadien, de surcroît fortement investi dans la Ligue achéenne.

¹⁶²⁴ Burette, *Dissertation où l'on fait voir [...]*, p. 136.

Manners¹⁶²⁵ » (« la douceur des mœurs »), ce serait parce que ces derniers cultivent sérieusement la musique, alors que les premiers entretiennent « le faux préjugé que l'étude de la musique n'est [...] qu'un amusement superflu¹⁶²⁶ ». La dépravation morale des Kynaihéens est ainsi une conséquence directe de leur négligence des arts sonores, surtout en Arcadie, terre mythique d'élection de Pan, divinité associée à la musique simple et naturelle. Avison traduit intégralement et fidèlement en anglais la traduction de Burette : ainsi arrive-t-il à la même conclusion quant à l'*absolue nécessité* de la musique pour l'ensemble des Arcadiens. Il s'agirait de « la seule voye, par laquelle ils puissent dépouiller leur ancienne férocité¹⁶²⁷ », principale maladie morale empêchant l'harmonie sociale.

Avison abonde dans le sens de Burette et de Montesquieu lorsqu'ils louent l'éducation musicale des jeunes Arcadiens décrite par Polybe. « Quoique d'ailleurs très-austeres dans leur genre de vie », les habitants de la région « contraignent même les jeunes gens de s'y appliquer jusqu'à l'âge de trente ans », chantant d'abord « des hymnes & des péans, suivant l'usage, à l'honneur des Dieux & des héros », puis apprenant ensuite « les airs de Philoxène & de Timothée¹⁶²⁸ ». Cette éducation musicale simple, proche de celle que développera l'*Émile*, n'a « point dessein d'introduire le luxe & la mollesse » dans la morale sensitive des jeunes Arcadiens : ainsi ne supplée-t-elle aux exercices réguliers et aux « danses militaires¹⁶²⁹ » que pour les tempérer et non pour les concurrencer. Pour Polybe, les Arcadiens naissent en faisant preuve d'une férocité naturelle qui doit être adoucie afin de permettre la naissance de passions sociales : compassion, tendresse, amour. C'est le sens que souligne également Montesquieu lorsqu'il remarque que la gymnastique et le combat, « si propres à faire des gens durs et sauvages, avaient besoin d'être tempérés par d'autres qui pussent adoucir les mœurs. La musique, qui tient à l'esprit par les organes du corps, était très propre à cela¹⁶³⁰. » Pour la sensibilité de Montesquieu, elle était

¹⁶²⁵ Avison, *Essay*, p. 9.

¹⁶²⁶ *Dissertation*, p. 138.

¹⁶²⁷ *Ibid.*

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶³⁰ Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, *De l'esprit des lois I*, Victor Goldschmidt (éd.), Paris, Flammarion, 1979, p. 165. Avison traduit ainsi : « Now these exercises having a natural Tendency to render People hardy and fierce, there was a Necessity for tempering them with others that might soften

beaucoup plus séante que des moyens comme ceux adoptés à cet effet par les Thébains et leur bataillon sacré d'amants pédérastiques, « un amour qui devrait être proscrit par toutes les nations du monde¹⁶³¹ », avis d'ailleurs omis dans la traduction d'Avison.

L'*Essay* d'Avison est publié la même année que celle où éclatent les hostilités entre Rousseau et Rameau. Le débat, bien entendu, se structure entre le cartésianisme esthétique de Rameau pour qui l'harmonie a prééminence et l'appel à la primauté de la mélodie primitive et naturelle chez Rousseau. Pour Avison, toutefois, comme Pierre Dubois l'a astucieusement remarqué, la notion « d'expression » permet d'esquiver les termes de la querelle telle qu'elle se déploie en France. Plutôt que de chercher à déterminer si la mélodie ou l'harmonie est à l'origine de la musique, Avison conçoit l'*expression* comme sa fin. Ainsi, ultimement, la mélodie et l'harmonie y sont toutes deux subordonnées et doivent être équilibrées et mises au service de leur fin commune. Le point de vue d'Avison s'assimile ainsi à une « voie médiane », critique à la fois des « contraintes imposées par la tyrannie de la discipline » ramiste et de la part d'optimisme naïf que comprend la liberté revendiquée par Rousseau. Tout comme « Henry James, Lord Kames » rejette d'une part les jardins géométriques de Versailles et d'autre part la forêt sauvage, afin de mieux favoriser l'équilibre des jardins à l'anglaise, Avison suppose que la musique, à son mieux, doit agir à la manière de la « liberté constitutionnelle d'Angleterre », justement symbolisée par l'expression et la « sérénité rationnelle¹⁶³² » qu'elle cherche à atteindre dans le cadre parlementaire. Ainsi, l'*expression* d'Avison diffère des modèles esthétiques basés sur la seule *mimesis* : la musique n'y *imite* pas les passions, mais plutôt les excite, les suscite par des moyens qui ne sont pas immédiatement perceptibles.

Le pouvoir de la musique est, à cet égard, parallèle au pouvoir de l'éloquence : s'il fonctionne, il doit le faire d'une manière secrète et insoupçonnée. Dans tous les cas, une mise en scène pompeuse de l'art anéantira ses propres intentions : à cet égard, l'une des meilleures règles générales, sans doute, qui puisse être donnée pour l'expression musicale, est celle qui engendre le pathétique dans tous les autres arts, une source sans affectation de nature et de simplicité¹⁶³³.

their Manners. For this Purpose, Music, which influences the Mind by Means of corporeal Organs, was extremely [*sic*] proper. »

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶³² Dubois, *op. cit.*, p. xxvii.

¹⁶³³ Avison, *Essay*, p. 28-29. « The power of Music is, in this respect, parallel to the power of Eloquence; if it works at all, it must work in a secret and unsuspected manner. In either case, a pompous display of art will destroy its own intentions: on which account, one of the best general rules, perhaps, that can be

Le mystère entourant la « manière secrète et insoupçonnée » qu’Avison attribue au pouvoir d’une musique expressive s’oppose bien sûr à la transparence recherchée par Rousseau et la clarté démonstrative à laquelle aspire Rameau. Si elle doit guérir les hommes de la férocité qui, d’après Polybe, leur est inhérente, la musique doit, au moins en partie, rester cachée : révéler son fonctionnement interne prévient son efficacité. Il faut avoir confiance dans le fait que son action est réelle, puis croire qu’elle parviendra à ses fins; le doute systématique ou l’analyse trop approfondie lui ôtent sa « magie ». Burette peinait à s’adonner à un tel acte de foi, cherchant des justifications qui, par moments, suscitaient chez lui un désenchantement que nous avons noté dans la première partie de notre étude. Rousseau, même, dans un registre tout à fait différent, cherchait également à surmonter l’obstacle de cette opacité dans l’action de la musique par une surenchère de descriptions qualitatives. Proche de Shaftesbury, que l’*Essay* cite, Avison, lui, maintient une large part d’ombre sur la manière d’opérer de la musique non pas par paresse ou par mysticisme gratuit, mais suivant la conviction qu’il est fondamentalement nécessaire de suspendre la quête de la rationalité lorsqu’elle cesse d’être « sereine ». Ainsi représente-t-il de la sorte un *English way* qui ne sera pas sans faire de nombreux adeptes en France¹⁶³⁴ : la *Théorie des sentiments moraux* de Smith, par exemple, dans sa traduction française d’Eidous de 1764, cite Avison en référence au sujet des émotions musicales¹⁶³⁵. Mais ce sera surtout Pierre-Louis Ginguené qui, dans son long article sur « l’Expression » de l’*Encyclopédie méthodique*, réserve la plus belle réception française à Avison :

Les anglois [sic] ont un ouvrage estimé sur l’expression musicale, imprimé vers le milieu de ce siècle, c’est-à-dire peu de temps après que l’article de Rousseau eut paru dans l’Encyclopédie; l’auteur (Charles Avison, organiste de Newcastle) établit son système sur les mêmes bases; car les préventions varient, mais les vrais principes sont invariables. Voici quelle est à peu près la série de ce système, dégagé de tous les accessoires relatifs à l’Angleterre seule, & à quelques circonstances du moment¹⁶³⁶.

given for musical expression, is that which gives rise to the pathetic in every other art, an unaffected strain of nature and simplicity. » Notre traduction.

¹⁶³⁴ Le *Mercur de France*, dès septembre 1752, p. 125, note que l’*Essay* « réussit beaucoup en Angleterre, & il passe pour agréable & pour profond. »

¹⁶³⁵ Adam Smith, *Métaphysique de l’ame : ou Théorie des sentiments moraux, traduite de l’Anglois de M. Adam Smith, Professeur de Philosophie Morale, dans l’Université de Glasgow, par [Marc-Antoine Eidous]*, Paris, Briasson, t. I, p. 95 et sq.

¹⁶³⁶ Pierre-Louis Ginguené, « Expression », *Encyclopédie méthodique*, vol. Musique, t. I, Paris, Pancoucke, 1791, p. 530 et sq.

Ginguené consacre alors une page entière à une traduction synthétique de l'*Essay* pour son lectorat, incluant un paragraphe sur le système décrit par le « judicieux Polybe ». Surtout, Ginguené conserve l'idée véhiculée par Avison d'une musique expressive et clairement saisie, mais dont le sens profond ne saurait être rendu par un langage articulé : « après tout ce qu'on [...] peut dire sur ce sujet, il faut convenir que l'énergie & la grace de l'*expression musicale* est d'une nature trop délicate pour être fixée par des mots : c'est une matière de goût plutôt que de raisonnement¹⁶³⁷ ».

Le deuxième texte est de John Dryden : il s'agit de la seconde ode¹⁶³⁸ qu'il compose à l'occasion de la fête de Sainte Cécile intitulée *Alexander's Feast : Or, The Power of Musick* (1697). La musique de Jeremiah Clarke qui l'accompagnait est aujourd'hui perdue, mais en 1736, Newburgh Hamilton transforme le poème en livret que Haendel met en musique, ce qui assure une plus grande diffusion à l'œuvre : sans compter les reprises, les adaptations et les satires, l'on retient que Haendel lui-même donne 25 performances de la pièce entre 1736 et 1755¹⁶³⁹. En France, la traduction de Silhouette des *Essais sur la critique et sur l'homme* de Pope révèle au public français le grand cas qu'il faisait de l'ode de Dryden – jusqu'à dire que ce dernier est le nouveau Timothée de son époque¹⁶⁴⁰. Près de quatre décennies plus tard, le prolifique Dorat s'étonne toujours que « le Poème de Dryden n'ait point encore fourni un sujet¹⁶⁴¹ » pour la scène lyrique française, manque qu'il aspire à pallier lui-même en fournissant une traduction libre, un « poème lyrique » dédié à Gluck, le « nouvel Orphée¹⁶⁴² », et intitulé *Le Pouvoir de l'harmonie* (1774). Cette traduction et sa courte préface livrent un saisissant témoignage d'un infléchissement dans la formulation des effets de la musique depuis l'original de Dryden à la fin du siècle précédent. Quand le premier

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 531.

¹⁶³⁸ De l'avis de Samuel Johnson, la première « is lost in the splendor of the second ». Voir *The Lives of the Most Eminent English Poets; With Critical Observations on Their Works*, vol. II, London, Bathurst et al., 1781, p. 152.

¹⁶³⁹ David Burrows, « The composition and first performance of Handel's *Alexander's Feast* », *Music & Letters*, vol. 64, n. 3/4, Oxford University Press, 1983, p. 206.

¹⁶⁴⁰ Alexander Pope, *Essais sur la critique et sur l'homme, nouvelle édition*, Étienne de Silhouette (tr.), Londres, s.n., 1737, p. 69 : « Tous nos cœurs rendent hommage au *Pouvoir de la Musique*, & ce que Timothée fut autrefois, *Dryden* l'est aujourd'hui. »

¹⁶⁴¹ Claude Joseph Dorat, *Le Pouvoir de l'harmonie. Poème lyrique*, Paris, Michel Lambert, 1774, p. 5.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 6.

appelait à l'*imitation* des *notes above* de Sainte Cécile, Dorat, enclin à faire de son œuvre le reflet du *Zeitgeist*, évoque maints frémissements et transports. Après tout, de l'aveu du traducteur pour qui la précision « éteint l'âme » du modèle, « pour bien traduire, il faudroit créer¹⁶⁴³. »

L'action du poème se situe à un festin donné par Alexandre le Grand après sa victoire sur Darius III. Timothée, le célèbre musicien, chante les louanges de son roi. Suivant le mythe répandu sur les pouvoirs de sa musique – le même dont Bonnet-Bourdelot ou Burette, entre autres, ont fait état –, le musicien exerce une ascendance sur son maître et dirige ses émotions au son de son instrument, de sa voix et de celles du chœur des Muses. Le comparant d'abord à un dieu afin d'éveiller sa fierté, Timothée encourage ensuite Alexandre à boire. Le voyant devenir trop tapageur, il chante la fin tragique de Darius, ce qui inspire le recueillement et les pleurs. Il poursuit en louant la beauté de Thaïs, maîtresse d'Alexandre, animant son amour, puis, enfin, réveille son désir de vengeance en évoquant les atrocités passées subies par les Perses. Alexandre et Thaïs finissent par saisir des flambeaux et brûler le palais Persan dans lequel ils se réjouissaient. La musique de Timothée aura ainsi tour à tour suscité l'orgueil, la débauche, la tristesse, l'amour et la colère, toutes dans le contexte public d'un festin. Comme l'indique l'omission de la mention du « festin d'Alexandre » dans le titre de Dorat, c'est la musique qui vole alors la vedette :

quelle admirable idée, écrit Dorat dans sa préface, que d'essayer, en quelque sorte, toutes les forces de l'harmonie sur l'ame d'un Héros, que l'on fait obéir aux différentes impressions que l'art des sons & la connoissance des accords peuvent enfanter¹⁶⁴⁴ !

Notons que, pour Dryden, il était nécessaire d'adjoindre des paroles à la musique afin d'en transmettre la charge expressive : loin du poète anglais l'idée de la décrire. Plutôt, il peint l'action du chantre et l'effet de son art sur Alexandre, puis en donne les paroles, destinées à intégrer la composition de Clarke. Les vers sont entrecoupés des indications lyriques nécessaires à la distinction des *airs*, des *chœurs* et des *récitatifs*. Quant à lui, Dorat déleste sa traduction de ces indications et de paroles : son poème existe indépendamment d'une mise en musique. À l'inverse, la musique

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

décrite se défait d'un lien à la parole, et les paroles chantées cèdent la place à une musique dont l'expressivité est entièrement autonome. Dès l'ouverture, par exemple, là où Dryden place un chœur entonnant un chant (*a tuneful Quire*) de célébration de l'amour du *happy pair* que forment Alexandre et Thaïs, Dorat coupe les voix et ne conserve que les sons de Timothée.

Timothée à touché la lyre,
Tout ressent son pouvoir divin.
Il s'agite, il menace, il tonne.
Le chœur des Muses l'environne
Dans un muet recueillement.
Sa cadence lente ou pressée,
Devient l'écho de la pensée,
Ou l'organe du sentiment¹⁶⁴⁵.

Pour Dryden, la musique ne se fait pas non plus « l'écho de la pensée ou l'organe du sentiment » comme chez Dorat : au même endroit du poème anglais, tout au plus inspire-t-elle une joie divine. Le traducteur français, à peu près au même moment où il fait paraître son *Pouvoir de la musique*, publie également une brochure intitulée *Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*¹⁶⁴⁶, traduite en anglais et publiée à Londres en 1779 sous le titre *Euterpe, or Remarks on the Use and Abuse of Music, as a Part of Modern Education*. Il y précise avec insistance le point de vue selon lequel la musique est un langage autonome dont le sens doit être clair, intelligible et compris de ses auditeurs, sans quoi elle n'est que vaine virtuosité. La meilleure musique est toujours près, comme chez Avison, de l'art oratoire; or l'éloquence revendiquée sera simple ou ne sera pas. La musique efficace, utile, vraie et naturelle ne peut exiger de prouesses techniques : un *Gentleman* ne devrait perdre aucun temps avec la « musique *très difficile* et par conséquent *pas très bonne*¹⁶⁴⁷ » (« *very difficult and consequently not very good Music* »). Timothée joue pour Alexandre, mais doit aussi pouvoir agir sur toute l'assemblée du festin, tout comme

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁴⁶ La *Bibliographie universelle des musiciens* de Fétis, vol. 3, p. 46, à l'entrée pour Dorat, mentionne ce titre et dit qu'il se trouve « dans ses œuvres *diverses*, publiées à Amsterdam et à Paris ». Or, si divers volumes des *Œuvres diverses* publiées en 1774 et 1775 sont disponibles, nous peinons à retrouver celui des *Recherches*. En revanche, la traduction anglaise de 1779 est aisément accessible : nous utilisons l'édition numérisée par la Library of Congress.

¹⁶⁴⁷ Claude-Joseph Dorat, *Euterpe, or Remarks on the Use and Abuse of Music, as a Part of Modern Education*, Londres, s.n., 1779, p. 17. Italiques de Dorat.

l'éducation musicale qui remédierait à la corruption des mœurs ne devrait pas pouvoir inspirer la vertu qu'aux plus talentueux élèves.

Citant Plutarque, Dorat revendique qu'une éducation musicale a le principal avantage d'inspirer de « nobles vérités¹⁶⁴⁸ » (« noble *Truths* ») morales et une idée juste du bien et du mal aux jeunes des deux sexes qui s'y adonnent. Elle assisterait l'éducation morale en permettant de donner des idées claires d'émotions aussi variées que celles que Timothée fait connaître à Alexandre dans l'ode de Dryden. En cela, en rendre l'apprentissage obligatoire viendrait contrer la corruption morale généralisée des mœurs et les « frénésies temporaires » (« *temporary Phrenzy* ») dont Dorat fait état de manière assez expéditive. Toutefois, l'action de la musique, elle, si elle est tenue comme indubitable, n'est jamais explicitée. Elle demeure un « charme » : la volonté d'y croire plutôt que de la comprendre y est formulée non pas suivant les préceptes d'une foi aveugle, mais d'après la nécessité de maintenir une part d'impensé afin de ne pas miner son pouvoir de persuasion.

Loin de nous l'idée de défendre l'hypothèse d'une « influence originelle » anglaise qui se serait, pour ainsi dire, mécaniquement exercée sur la pensée française. Plutôt, nous cherchons à désigner une sorte de « polygenèse¹⁶⁴⁹ » du lien entre la musique et ses effets moraux dans différents écrits. Comme le montre Gouk, même au XVII^e siècle, si plusieurs penseurs de l'Europe entière font preuve de formulations ou de découvertes originales, aucun ne marque une rupture totale de la *philosophia perennis* en ce qui concerne l'idée d'une musique curative. Dans son étude sur la *Conquête du mystère musical dans la Grande-Bretagne au dix-huitième siècle*, Pierre Dubois a justement identifié un mouvement intellectuel semblable à celui que nous évoquions en France, des publications des Bonnet-Bourdelot et de Burette jusqu'aux textes de Rousseau. En un premier temps s'effectue une entreprise de « démythification

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁶⁴⁹ François Jost, « Richardson, Rousseau et le roman épistolaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 29, 1977, p. 185.

de la musique des Anciens¹⁶⁵⁰ », à laquelle participent des textes de John Wallis¹⁶⁵¹ (1616-1703), de William Temple¹⁶⁵² (1628-1699), ou encore d'Alexander Malcolm¹⁶⁵³ (1685-1783), puis de la musique en tant que phénomène physiologique, comme tentent de le faire des textes comme ceux de Browne et Brocklesby. La révérence traditionnelle pour les « effets merveilleux¹⁶⁵⁴ » de la musique antique est mise en examen, mais de celle-ci se dégage « une ambivalence certaine ». D'une part se dresse « le désir de trouver dans la Grèce antique idéalisée un modèle référentiel qui pourrait indiquer la voie à suivre et déterminer les critères de goût »; d'autre part, toutefois, s'affermir « le constat que le degré de civilisation atteint par l'époque moderne est incompatible avec la pauvreté de ce que l'on connaît de la musique de l'Antiquité¹⁶⁵⁵. » C'est aussi en s'appuyant sur les trois hymnes du concert de 1720 par Burette que Charles Burney indique que la mélodie jugée primitive de ces fragments n'est pas « digne d'un peuple aussi ingénieux, raffiné et sentimental que le peuple grec¹⁶⁵⁶ ». De là, Burney conclut de la musique antique que son véritable « secret est enfoui dans un passé si profond qu'on ne peut plus le percer » : elle n'est donc plus qu'un « mythe vide de sens ». Les véritables « sources du beau, du bon, de l'agréable » musical sont donc à chercher non plus dans le parangon grec, mais, comme on l'admet sans difficulté à partir des années 1760 des deux côtés de la Manche, « en nous-mêmes¹⁶⁵⁷ ».

¹⁶⁵⁰ Pierre Dubois, *La Conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 44.

¹⁶⁵¹ John Wallis, « A Letter of Dr Wallis to Andrew Fletcher concerning the Strange Effects of Musick in Former Times », *Philosophical Transactions of the Royal Society*, n. 243, 1698.

¹⁶⁵² William Temple, « Upon Antient and Modern Learning », dans *Four Essays*, dans *Miscellanea* [1694], Londres, 1705.

¹⁶⁵³ Alexander Malcolm, *A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical*, Édimbourg, 1721.

¹⁶⁵⁴ Dubois, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁵⁶ Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. I, Londres, Becket, Robson, Robinson, 1776, p. 88 *et sq.*

¹⁶⁵⁷ Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1755], Clara de Courson (éd.), Paris, Manucius, 2019, p. 42.

3. 3 – La révolution thérapeutique : une promesse tenue ?

3. 3. 1 – *Danser la magnétique ronde. La place de la musique dans la thérapeutique de Mesmer*

FOUILLON, à l'assemblée
Nous allons donc danser la magnétique ronde.
[...]
CHARITON.
Éloignez-vous, messieurs les assistants ;
Un des ressorts les plus puissants
Du magnétisme, est la musique ;
C'est le grand véhicule, & le plus sympathique,
Pour ramollir notre ame, & l'ouvrir au désir
D'être bien tourmenté¹⁶⁵⁸...

L'étonnante coïncidence n'aura échappé à personne qui s'intéresse aux Lumières françaises tardives¹⁶⁵⁹ : le médecin viennois Franz Anton Mesmer (1734-1815) s'installe à Paris en février 1778, soit seulement quelques mois avant que Rousseau n'aille à sa dernière retraite à Ermenonville. A posteriori, il est difficile de ne pas reconnaître dans l'arrivée de Mesmer à Paris quelque chose comme un remplacement scénique savamment orchestré; comme si, dans un espace public qui ne saurait souffrir aucun vide, le rôle d'une tête d'affiche défunte devait être immédiatement rempli. L'arrivée de Mesmer a aussi lieu quelques années après la fin de l'attention accordée aux convulsions jansénistes, puis après l'expulsion des Jésuites de France, soit, comme le remarque Franklin Rausky, à une période de « sécularisation accélérée » lors de laquelle la culture spirituelle française semble avoir perdu la

¹⁶⁵⁸ Pierre Guigoud-Pigalle, *Le Baquet magnétique, Comédie, en vers et en deux actes*, Londres, s.n., 1784, p. 115. Fouillon est un « riche financier, costume superbe, le ventre d'une grosseur démesurée » l'on devine qu'il parodie Kornmann. Chariton est un « docteur magnétiseur, dans la plus grande élégance, en habit fond lilas » : il parodie Mesmer lui-même.

¹⁶⁵⁹ Surtout depuis la publication de *La Fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution* (1968; 1984 pour la traduction française) de Robert Darnton, première étude à considérer le mouvement mesmérisme comme un objet d'histoire savante, la connaissance de ce courant n'a cessé de croître. La bibliographie de l'ambitieuse banque de données *Harmonia universalis* dirigée par Bruno Belhoste, David Armando et Jean-Luc Chappey donne une idée de l'ampleur et de l'étendue de ces travaux. Plus spécifiquement, la dimension musicale du mesmérisme a fait l'objet d'un passionnant chapitre du récent ouvrage déjà cité de Mélanie Traversier (« L'harmonica, instrument de santé ou accessoire de charlatan ? », *L'Harmonica de verre et miss Davies*, ch. 16, p. 267-292) et d'une journée d'études sur la notion d'harmonie, tenue le 14 octobre 2021, à laquelle nous avons eu la chance de participer. Voir aussi : Peregrine Horden, « Commentary on [...] on Mesmerism and Theosophy », dans Peregrine Horden (dir.), *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 315-337.

capacité à promettre un « réconfort moral face à la souffrance¹⁶⁶⁰ ». Ni la rigueur ni la logique ne semblent convenir aux aspirations des Français qui, alors, espéraient que la bonté de la nature puisse leur venir en aide. La « pauvreté biologique » et la « misère vitale » de la « foule innombrable de malades de toutes sortes, rejetés par la médecine officielle, incurables parfois, ‘imaginaires’ selon la définition de l’époque », ou encore ceux qui souffraient de « maladies invisibles, sans siège connu ni cause déterminée » attendaient la délivrance que pouvait leur procurer une « révolution thérapeutique¹⁶⁶¹ ». Où étaient les âmes sensibles, les Émile et les Sophie qui pourraient leur venir en aide ? Quand la « Société de l’Harmonie » est fondée en 1783 par Mesmer, l’avocat Bergasse et le banquier Kornmann, elle enjoint ses membres à secourir « l’homme souffrant par des procédés simples et faciles », de les dégager « de tout appareil imposant » et de lui enseigner les principes que « la Nature » aura déjà gravé « dans son cœur¹⁶⁶² ». L’idée d’une filiation entre les disciples de Rousseau et ceux de Mesmer n’a pas non plus échappé aux contemporains de cette passation symbolique : en témoigne par exemple la remarque du père Charles Hervier, bibliothécaire des Grands-Augustins et l’un des premiers et plus zélés élèves du Viennois, qui, en défendant la médecine de son nouveau maître, se serait exclamé : « *Oh J. J., dit-il, si tu vivois encore, tu verrois tes vœux s’accomplir*¹⁶⁶³ ».

De fait, le « magnétisme animal » que défendait Mesmer répondait à plusieurs souhaits formulés par l’œuvre du Citoyen, dont celui d’une communication entièrement libre entre les êtres. Sa théorie supposait l’existence d’un fluide impondérable capable de communiquer toutes les impressions sensibles entre les corps de la nature. Le *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1779), véritable manifeste du magnétisme, débute justement sur la supposition que son savoir répond enfin à une longue attente :

¹⁶⁶⁰ Franklin Rausky, *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977, p. 61.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁶⁶² Franz Anton Mesmer, « Règlements des Sociétés de l’Harmonie universelle. Discours préliminaire. M. Mesmer aux Sociétés de l’Harmonie », dans Robert Amadou, Frank A. Pattie et Jean Vinchon (éds.), *Le Magnétisme animal*, Paris, Payot, 1971, p. 210-211.

¹⁶⁶³ Parole rapportée d’Hervier, dans : « Par M. J. D. F. D. M. de plusieurs Académies », *Remarques sur la conduite du sieur Mesmer, de son commis le P. Hervier, Et de ses autres adhérents; Où l’on tâche de venger la Médecine de leurs outrages*, s.n., s.l., 1784, p. 29. Italiques de l’ouvrage.

*La découverte si longtemps désirée d'un principe agissant sur les nerfs doit intéresser tous les hommes; elle a le double objet d'ajouter à leurs connaissances et de les rendre plus heureux, en leur offrant un moyen de guérir les maladies qui jusqu'à présent ont été traitées avec peu de succès. [...] [La] théorie que je donnerai [...] dissipera les nuages et placera dans son jour cette importante vérité : que LA NATURE OFFRE UN MOYEN UNIVERSEL DE GUÉRIR ET DE PRÉSERVER LES HOMMES*¹⁶⁶⁴.

La *nature*, c'est-à-dire, pour paraphraser les *Confessions*, la médecine, mais *sans les médecins*. Quand l'*Essai sur l'origine des langues* est enfin publié en 1781, il semble que Mesmer avait alors aussi déjà répondu à la condition selon laquelle « tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir¹⁶⁶⁵ ». Oui, suppose-t-il, l'action de la musique est ressentie par les nerfs, mais cette sensation dépendrait d'une force beaucoup plus grande que celle des signes mémoratifs et de l'imagination; un fluide universel, voire cosmique serait en cause. Les *vrais principes* étaient enfin trouvés et exposés en une théorie qui se voulait unifiée : le *fluide* est un autre nom pour désigner la « Nature », ou, plus précisément, son « action », soit un « flux et reflux » général par lequel l'entité-Nature développe, entretient et conserve « les relations d'activité¹⁶⁶⁶ » entre les êtres qui la composent. Toute maladie ou douleur ne serait qu'une obstruction du fluide merveilleux qu'il s'agirait de magnétiser afin que sa liberté de mouvement lui soit rendue. Toute désobstruction du fluide passe par une « crise¹⁶⁶⁷ », soit l'effort que la « nature » fait pour expulser la maladie.

Cette explication générale du système, qui tient à des métaphores physiologiques familières comme celle de la circulation sanguine, n'était pas pour autant prosaïque. Le fluide en question est une entité impondérable, infiniment subtile, qui réunit à peu près toutes les caractéristiques attribuées à l'éther qui, de Platon à Ficin, Descartes, Newton, Haller, Whytt et consorts (ainsi que le synthétise Starobinski) serait

¹⁶⁶⁴ Franz Anton Mesmer, « Mémoire sur la découverte du magnétisme animal », dans Amadou *et al.*, p. 59. Italiques et petites capitales de l'édition citée.

¹⁶⁶⁵ Rousseau, *Essai*, V, p. 417.

¹⁶⁶⁶ Mesmer, « Mémoire sur la découverte du magnétisme animal », p. 77.

¹⁶⁶⁷ Mesmer, « Mémoire de F.-A. Mesmer, docteur en médecine, sur ses découvertes », dans *op. cit.*, Amadou *et al.* (éd.), p. 301, pour un passage particulièrement insistant : « Cette loi est si vraie et si générale, que d'après l'expérience et l'observation, la plus légère pustule, le plus petit bouton sur la peau, ne se guérissent qu'après une crise. » Le *Rapport* de la Commission chargée de l'examen du magnétisme fixe son emploi du terme de « crise » afin de désigner « l'état ou de convulsions ou d'assoupissement en quelque sorte léthargique, produit par les procédés du Magnétisme animal », notant que « rien n'est plus étonnant que le spectacle de ces convulsions ».

responsable pour des phénomènes aussi divers que la trajectoire des planètes, le transport de la lumière ou la force gravitationnelle¹⁶⁶⁸. Mesmer, dont la thèse de médecine est à peine plus qu'un plagiat du traité sur l'influence des astres du physicien anglais Richard Mead¹⁶⁶⁹, ne suscitait ni scandale ni étonnement par la thématique et les métaphores par lesquelles il exposait ses recherches. La notion d'in vraisemblance ne suffit pas à elle seule à expliquer le discrédit dans lequel ses théories tombent après les *Rapports* des deux Commissions de 1784 : la compétition que représente Mesmer face aux médecins parisiens¹⁶⁷⁰ et la relative libération, lors des séances, d'une forme de sexualité féminine perçue comme dangereuse¹⁶⁷¹ ont davantage à voir avec sa déchéance. Comme l'a montré Darnton, pour un public cultivé qui, en un siècle à peine, a vu se succéder des progrès scientifiques sans précédent, son système n'a à première vue rien d'irrecevable. Lors de la frénésie scientifique de la fin du XVIII^e siècle français, « existe-t-il des limites aux pouvoirs invisibles qui sont à la disposition de sa raison¹⁶⁷² ? » Pour un public qui vient de se faire démontrer que l'eau est réellement une substance composite, qui a senti le choc d'une bouteille de Leyde et qui a vu des hommes s'élever vers les cieux dans la nacelle des frères Montgolfier, difficile d'établir une limite évidente entre science et pseudo-science.

Aussi « mesmériser¹⁶⁷³ » était-il une combinatoire qui faisait excellent usage de plusieurs des « gadgets » scientifiques – pour ne pas dire sensationnalistes – les plus

¹⁶⁶⁸ Jean Starobinski, « Note sur l'histoire des fluides imaginaires (Des esprits animaux à la libido) », *Gesnerus*, n. 23(1-2), 1966, p. 176-187.

¹⁶⁶⁹ Voir Frank A. Pattie, « Mesmer's Medical Dissertation and Its Debt to Mead's *De Imperio Solis ac Lunae* », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. XI, n. 3, juillet 1956, p. 275-287.

¹⁶⁷⁰ François Zanetti, *L'Électricité médicale dans la France des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation/Oxford University Studies in the Enlightenment, 2017, p. 76-78, notamment : « Vicq d'Azyr et Mesmer ont beaucoup de points communs, à commencer par l'ambition [...] et la vigueur de la polémique est nourrie par leur concurrence. Mesmer est considéré comme une véritable menace parce qu'il est médecin de la prestigieuse Faculté de Vienne, que la question du magnétisme et des fluides est considérée comme légitime et qu'il a de l'entregent. »

¹⁶⁷¹ François Azouvi, « La polémique du magnétisme animal », dans Charles de Villiers, *Le Magnétiseur amoureux*, François Azouvi (éd.), Paris, Vrin, 2006, p. 76 : « par les convulsions et le plaisir qui s'y attache, le corps féminin prend sa revanche sur les interdictions théoriques qui lui sont opposées. Ici, au baquet, les femmes de 1780 peuvent être publiquement ce qu'elles sont obligées d'être dans l'ambiguïté, au cours de leur vie privée : êtres de désir, de passion et de sensibilité. Il ne fait pas de doute qu'une des motivations essentielles de l'opposition [au mesmérisme], un des enjeux réels de cette affaire, est le refus de l'émergence d'une *sexualité féminine*, à la fois dans son expression troublante et dans son utilisation pour la guérison des 'vapeurs'. »

¹⁶⁷² Darnton, *La Fin des Lumières*, p. 34.

¹⁶⁷³ *Remarques sur la conduite du sieur Mesmer*, p. 15.

en vogue. Les séances employaient un véritable arsenal de techniques afin d'ôter les obstacles qui empêchaient l'harmonie naturelle de rétablir la santé des patients. Jeux de miroirs, parfums, effigies et rituels maçonniques, attouchements, baguettes et baquets électrisés participent des moyens couramment employés. Pour celui qui a été un proche de Mozart au point de tenir la première de *Bastien und Bastienne* dans son théâtre privé viennois, celui qui recevait Haydn et Gluck au même lieu, les entretenant même parfois de ses propres prestations musicales à l'harmonica de verre; enfin, pour celui qui été le médecin controversé de la jeune musicienne aveugle Maria Theresia von Paradis¹⁶⁷⁴, il est indubitable que la musique occupe une place de choix. Dans les séances de magnétisme, elle n'est pas uniquement un prétexte de plus pour se réunir ou un élégant arrière-plan comme les lourdes draperies de l'hôtel de Coigny du banquier Kornmann. La musique « pour Mesmer et la plupart de ses disciples médecins, [...] ne sert pas simplement à créer une ambiance sonore » : elle est un agent actif qui sert à « exacerber la crise » salvatrice de ses patients et à « contribuer, à terme, à la guérison des malades¹⁶⁷⁵. » En effet, la seizième des « Propositions » du *Mémoire* de Mesmer sur « l'action » de sa « matière subtile » est catégorique : « Elle est communiquée, propagée et augmentée par le son¹⁶⁷⁶. »

Si le *Mémoire*, laconique et sibyllin, ne fait aucune autre mention de l'usage de la musique et ne précise rien de la manière dont le son doit affecter le magnétisme – quelle musique, quels instruments ou quels effectifs ? – son manque de clarté ne représente pas un obstacle à son interprétation. Tout au contraire : le mouvement d'opinion suscité par les découvertes de Mesmer est considérable, si bien qu'en 1787, presque une décennie après l'arrivée du médecin à Paris, plus de deux cents ouvrages consacrés à ses idées ont déjà paru, tant pour les soutenir que pour les attaquer¹⁶⁷⁷.

¹⁶⁷⁴ Le récent film dirigé par Barbara Albert, *Mademoiselle Paradis* (2017) et les romans d'Alissa Walser, *Au commencement la nuit était musique* (2011) et de Frédéric Gros, *Le guérisseur des Lumières* (2019), ont beaucoup contribué au regain d'intérêt à l'égard de Paradis. Un concert enregistré « Générations France Musique » du 29 février 2020 a mis de l'avant l'une de ses compositions. En Angleterre, la violoncelliste Sheku Kanneh-Mason a interprété une *Sicilienne* de Paradis au mariage de Meghan Markle et du prince Harry; l'opéra intitulé *The Paradis Files* sur la vie de la musicienne, musique d'Errollyn Wallen et livret de Nicola Werenowska, a pris l'affiche au printemps 2022 à Londres.

¹⁶⁷⁵ Traversier, « Mesmer, Esculape à l'harmonica », *L'harmonica de verre et miss Davies*, p. 273.

¹⁶⁷⁶ Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, p. 77.

¹⁶⁷⁷ Voir Mouillesaux, *Appel au public sur le magnétisme animal*, s.l., s.n., 1787, p. 11, cité dans Azouvi, « La polémique du magnétisme animal », p. 30.

Moins Mesmer explicite et plus il suggère, plus ses disciples complètent, expliquent, extrapolent ou amendent ses « principes ». Bergasse, par exemple, présentera un syllogisme simple dans ses *Considérations sur le magnétisme animal* afin d'expliquer une « Influence de la doctrine de M. Mesmer sur la bonté morale des Arts » : puisque « les beaux arts rappelés [*sic*] à leurs principes » sont « les amis des mœurs » et que « les mœurs douces & pures, sont aussi celles qui conviennent à notre conservation », la « doctrine de M. Mesmer [...], qui nous fait connoître les loix conservatrices de l'homme, ne peut influer que d'une manière avantageuse sur les arts comme sur les mœurs¹⁶⁷⁸ ». L'homme en société comme l'homme individuel ne peut ainsi qu'en attendre « des effets utiles, & aucunes des conséquences fâcheuses qu'on s'est efforcé d'en faire résulter¹⁶⁷⁹ ».

Autre exemple : les *Mémoires* du marquis de Puységur précisent davantage ces effets moraux en se basant sur le témoignage de l'un de ses patients, un certain Henri-Joseph-Claude Joly¹⁶⁸⁰, ci-devant sourd guéri par Puységur, qui devient ensuite à la fois le cobaye et le protégé du marquis. Le 20 novembre 1784, Joly, qui n'entend alors que depuis peu de temps, imagine « faire de la musique » avec son frère afin d'apaiser le mal d'un autre patient. Il constate alors que son patient est beaucoup plus que soulagé : il ne sent plus son mal et serait « entré et sorti de l'état magnétique par le secours seul de la musique, sans que mon frère ni moi l'eussions touché¹⁶⁸¹. » Puységur ajoute une longue note à ce témoignage de Joly, expliquant que :

Ce n'est point une nouveauté qu'a dite M. Mesmer, lorsqu'il a assuré que la *musique* était un moyen propre à renforcer l'agent de la nature; de tout temps l'on a été d'accord sur l'effet que la musique pouvait produire sur les hommes.

Cet effet est plus ou moins grand, en raison de leur sensibilité, mais tous sont susceptibles de l'éprouver. S'il en existe qui avouent n'en avoir jamais ressenti d'émotion, je pourrais presque affirmer que c'est plutôt la faute des musiciens qu'ils ont entendus, que le

¹⁶⁷⁸ Nicolas Bergasse, *Considérations sur le magnétisme animal, ou sur la Théorie des êtres organisés, D'après les principes de M. Mesmer, Avec des pensées sur le Mouvement, par M. le Marquis de Chatellux, de l'Académie Française*, s.n., La Haye, 1784.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁸⁰ Amand-Marc-Jacques de Chastenot, marquis de Puységur, *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal* (3^e édition), Paris, Dentu, 1820, p. 74. « Joly » sert de témoin à plusieurs des cures relatées dans les *Mémoires* de Puységur; seul le récit de sa propre cure donne son nom complet, le dit de Dormans en Champagne, fils de François Joly. Puységur le dit aussi « plus intelligent » que la plupart de ses patients. Henri-Joseph-Claude aurait été étudiant au lycée Louis-le-Grand, mais les difficultés liées à sa surdité lui auraient fait abandonner ses études. La guérison « PARFAITE » de sa surdité opérée par Puységur l'aurait attach e à son « sauveur ».

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 146.

défaut de leur organisation : car enfin tout être quelconque est sensible à sa manière, et la musique, surtout la musique chantée, n'est qu'une émanation de sensibilité. *L'amour, la tendresse, la gaiété, la tristesse*, tous les sentiments s'expriment avec des paroles et du *chant*; et ces deux moyens combinés doivent donc nécessairement plaire à tout le monde. Il est hors de doute que nos nerfs sont les organes de nos sensations. La musique, qui agit sur les nerfs immédiatement lorsqu'elle est unie avec l'agent de la nature, doit donc lui donner un renforcement qui ne peut être que favorable à l'effet bien-faisant qu'on veut obtenir. C'est ce qui est arrivé à Joly [...]; cet exemple vient à l'appui des procédés de M. Mesmer¹⁶⁸².

L'explication de Puységur décrit admirablement la conjonction d'une morale sensitive et de la conviction que la musique est à même de produire et communiquer une synthèse sonore des émotions humaines. L'idée frappante qu'elle puisse être une *émanation de sensibilité* évoque une sorte de sublimation sonore des sentiments de ceux et celles qui l'interprètent. Quant à eux, ses auditeurs, à plus forte raison lorsqu'ils sont « magnétisés », recevraient alors, par le biais des nerfs, le sentiment même communiqué par les interprètes. On note des remarques semblables sur la musique dans les œuvres de Fabre d'Olivet, qui utilise l'harmonica de verre pour observer les réactions sensorielles des sourds à la musique¹⁶⁸³.

Il est intéressant de noter un aspect récurrent du style des *Mémoires* de Puységur, à savoir les signatures (« je soussigné », ou « Signé JOLY », etc.), la datation précise et les certifications (« Je certifie sur l'honneur que », « cette dernière partie étant une chose de fait dont je CERTIFIE LA VÉRITÉ », etc.) qui accompagnent chaque témoignage, comme s'ils étaient livrés en contexte juridique. L'intensité de la polémique entourant le mesmérisme engage ses participants à répondre de leurs observations et d'adopter souvent des formules plus proches de celles du tribunal que de l'amphithéâtre médical. Le contraste avec les anecdotes rapportées dans l'*Histoire* des Bonnet-Bourdelot, par exemple, où une guérison était légitimée parce qu'elle *avait été vue par un honnête homme*, est frappant.

Nuançons aussi en indiquant que certains disciples du magnétiseur peuvent croire au bien-fondé des préceptes de leur maître sans toutefois apprécier eux-mêmes la musique. Preuve que le mesmérisme n'a pas de ligne de parti, son éminent disciple Deslon (parfois orthographié d'Eslon), médecin du comte d'Artois, préfère le silence lors des traitements. Il avoue que si Mesmer « avoit la complaisance de jouer de

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 187-188.

¹⁶⁸³ Traversier, *L'harmonica de verre*, p. 270-271.

l'*Harmonica ou du Piano-forté* » lors du traitement, ce ne fut « non pas sans que je fusse obligé chaque fois de lui demander grace sur la musique¹⁶⁸⁴. »

Les instruments musicaux utilisés lors des séances de magnétisme sont multiples, mais surtout, semblent varier selon les années ou les assemblées. Les séances sont un laboratoire où les effets des différents sons sont étudiés, notés et mis à l'épreuve. Outre les « violons », Mesmer « emploie aussi la symphonie », c'est-à-dire les ensembles de musique de chambre, et, comme la remarque de Deslon le laisse deviner, « il joue de l'Harmonica, du Forte-piano¹⁶⁸⁵ ». L'idée que la musique puisse remplir des fonctions curatives est particulièrement liée à l'harmonica de verre¹⁶⁸⁶, instrument au son cristallin développé par Benjamin Franklin. Ironiquement, Franklin, qui séjourne à Passy en tant que nouvel ambassadeur des États-Unis en France, s'est méfié des préceptes de Mesmer avant même d'être appelé à siéger sur la Commission responsable de l'examen de son système. Qu'importe, puisque le son de l'harmonica parle de lui-même. Ses tons flûtés et aériens sont aussi constants, puisque les verres ne perdent pas leur accord, caractéristiques qui exercent pendant un temps une fascination bien plus forte que la désapprobation de Franklin. L'élite « sensible » cherche à connaître cet instrument à tout prix : Germaine de Staël, notamment, en prend même quelques leçons¹⁶⁸⁷.

D'autres sources indiquent aussi que « la symphonie, chez *Mesmer*, ne s'exécutait que par des instruments à vent », parce que « les vibrations des instruments à corde, eussent produit un effet contraire à la sympathie¹⁶⁸⁸ ». De plus, la musique était presque toujours en « ré mineur¹⁶⁸⁹ », mode supposément le plus « magnétique ».

¹⁶⁸⁴ Charles-Nicolas Deslon, *Observations sur le magnétisme animal*, Paris, Didot le Jeune, 1780, p. 90. Italiques de Deslon.

¹⁶⁸⁵ *Remarques sur la conduite du sieur Mesmer*, p. 15.

¹⁶⁸⁶ L'on consultera à profit l'ouvrage déjà cité de Traversier au sujet de cet instrument, de même que : Stanley Finger et David A. Gallo, « The Music of Madness: Franklin's Armonica and the Vulnerable Nervous System », Clifford Rose (dir.), *Neurology of the Arts: Painting, Music and Literature*, London, Imperial College Press, 2004, p. 207 et sq.

¹⁶⁸⁷ Fabienne Moore, « Germaine de Staël Defines Romanticism, or the Analogy of the Glass Harmonica », dans Tili Boon Cuillé et Karyna Szmurlo (dir.), *Staël's Philosophy of the Passions: Sensibility, Society, and the Sister Arts*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013, p. 263-280. Voir aussi Traversier, *op. cit.*, p. 334 et 446.

¹⁶⁸⁸ Jean-Baptiste Banau, *Histoire naturelle de la peau*, Paris, chez l'auteur, AN X – 1802.

¹⁶⁸⁹ Plus discrète au milieu du XVIII^e siècle, surtout après l'œuvre de Rameau qui propose une typologie plus générale et l'esthétique musicale mélodiste de Rousseau qui fait peu de cas de l'harmonie, l'association des modes musicaux à des passions spécifiques participe d'une tradition qui remonte à la

Le récit d'un prolifique médecin du XIX^e siècle, Isidore Bourdon (1795-1861), sans doute sans grande valeur de témoignage, est en revanche du plus haut intérêt en raison des indices qu'il livre sur l'aspect musical de la perception publique du personnage-Mesmer. La scène que décrit Bourdon confond presque la baguette du magnétiseur avec celle d'une nouvelle figure qui se normalise alors, celle du chef d'orchestre :

Pour augmenter les effets du magnétisme par l'émotion que produit l'harmonie, un clavecin toujours en jeu occupait un des coins du salon, et très souvent les sons de l'harmonica et les voix mélodieuses de chanteuses invisibles joignaient leurs douces vibrations aux accords de ce piano-forte, comme on disait alors. Quelle que fût la diversité des instrumens, et il s'en trouvait là de tous les genres, l'orchestre de Mesmer exécutait presque toujours des symphonies en ré mineur. Le magnétiseur, chargé de diriger la cérémonie, et c'était ordinairement Mesmer en personne, avait toujours en main une baguette longue de dix à douze pouces, non point pour diriger l'orchestre (bien qu'il l'accompagnât du geste et de la voix), mais pour solliciter l'énergie du fluide universel, et afin de rappeler à l'ordre, en les touchant du bout de cette baguette, les retardataires, les rieurs, les incrédules et toutes les classes d'insoumis¹⁶⁹⁰.

Le portrait est peu flatteur : il fait davantage figurer une sorte de cerbère orgueilleux qu'un guérisseur au service de la nature. Il désigne également la rigidité de la mise en scène exigée par Mesmer, qui orchestre bien plus qu'il ne soigne. La parodie est d'autant plus mordante que le magnétiseur se réclame lui-même de forces cosmiques obéissant à un principe ordonnateur universel non violent : le Rameau de l'*Origine des sciences*, la pitié naturelle de Rousseau, mais aussi les cercles maçonniques se réclament de tels « pouvoirs » analogues à ceux d'Orphée qui, par la seule musique, réussit à apprivoiser la sauvagerie des bêtes. Le texte de Bourdon, qui transforme tour à tour la baguette du magnétiste en baguette de chef-d'orchestre et puis en trique destinée à *rappeler à l'ordre*, fournit une admirable illustration de l'extrême réversibilité des signes dans un contexte sous-tendu par la croyance et la conviction.

plus haute antiquité et qui connaît une importante réactualisation à la Renaissance, comme le montrent les ouvrages de Daniel Pickering Walker, réunis en 1985 par Penelope Gouk sous le titre *Music, Spirit and Language in the Renaissance*. À la toute fin du XVII^e siècle, par exemple, les *Règles de composition* (1693) de Marc-Antoine Charpentier associent 18 modes à des passions ou comportements, dont « ré mineur : grave et dévot ». Voir Lucie Desjardins, « Passions et théorie musicale : de l'imitation à la convention », dans *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 213-214 et, pour un tableau synthétique des associations de modes et de passions de Charpentier à Rousseau, Marie Demeilliez, « Tempéraments inégaux et caractères des modes : l'énergique variété des tonalités », Carine Barbaferi et Chris Rauseo (éds.), *Watteau au confluent des arts*, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 550-551.

¹⁶⁹⁰ Isidore Bourdon, « Magnétisme et somnambulisme », *Le Compilateur*, n. 26, 10 novembre 1843, p. 402.

L'accumulation et les excès des aspects les plus spectaculaires du magnétisme suscitent autant la curiosité qu'ils en font une cible facile pour *toutes les classes d'insoumis*. Sans nul doute, les accusations scandaleuses de ses détracteurs ajoutent encore davantage que les discours de ses défenseurs à la notoriété des séances de baquet. L'une des publications les plus virulentes à son égard, l'antiphrastrique *Mesmer justifié* (1784) de Jean-Jacques Paulet, y peint les « charmes d'une ambiance » qui, si elle doit évoquer le ridicule d'un mauvais cabinet de curiosités, évoque également, peut-être malgré elle, l'envoûtante séduction d'un « nouveau genre de spectacle » :

Tout [des séances de magnétisme] y annonce un attrait, un pouvoir inconnu, des barreaux magnétiques, des baquets fermés, des baguettes, des cordages, des arbustes fleuris et magnétisés, divers instruments de musique, entre autres l'harmonica, dont les tons flûtés éveillent celui-ci, donnent un léger délire à celui-là, excitent le rire, et quelquefois les pleurs; joignez à ces objets des tableaux allégoriques, des caractères mystiques, des cabinets matelassés, des lieux destinés aux crises, des cris, des hoquets, des extases imprévues, etc. etc. On est forcé de convenir que ce nouveau genre de spectacle est très piquant, et qu'il ne fallait rien moins que le plus fort génie pour le produire¹⁶⁹¹.

Il n'y a aucun doute que les séances procèdent d'une démarche proprement spectaculaire, mettant en scène un récit de guérison, version médicale du genre alors populaire des *opéras à sauvetage*¹⁶⁹², donné à voir par une assistance nombreuse. Les souffrants, saisissant la baguette magnétisée du baquet ou abandonnant leur corps aux mains magnétisées des traitants, s'engageaient à chercher l'obstruction du fluide magnétique qui causait leur mal jusqu'à ce que la crise salutaire soit provoquée. Les séances de baquet étaient alors tout désignées pour servir de thème à des adaptations scéniques, n'exigeant que les plus légères transpositions. Si la scène magnétiste (« *Eccov' il medico !* », « Voici le docteur ! ») de *Così fan tutte* (1790) a assurément fait couler beaucoup d'encre, elle a été précédée d'un éparpillement de comédies françaises, aujourd'hui pour la plupart oubliées, au nombre desquelles l'on compte *Les Docteurs modernes* (1784) de Jean-Baptiste Radet, *Le Médecin malgré tout le monde* (1786) d'Antoine-Jean Dumaniant et *Le Baquet magnétique* (1784) de Pierre Guigoud-

¹⁶⁹¹ [Jean-Jacques Paulet], « Mesmer justifié » [1784], dans Amadou *et al.* (éds.), *Le Magnétisme animal*, p. 355-356.

¹⁶⁹² Voir David Charlton, « On redefinitions of 'rescue opera' », dans Malcolm Boyd (dir.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 169-188. L'exemple de *Richard Cœur-de-Lion* (1784) de Grétry, qui contient la fameuse romance « Une fièvre brûlante » où Richard et Blondel se reconnaissent enfin au son de leurs voix respectives, saute à l'esprit.

Pigalle¹⁶⁹³. Celles-ci livrent de précieux indices par rapport à la place de la musique dans la thérapeutique de Mesmer : la pièce de Guigoud-Pigalle, par exemple, inclut une « ronde magnétique » où Chariton, l’alter ego de Mesmer, pose « *les doigts sur le clavier*¹⁶⁹⁴ » et entonne un air sur « le grand véhicule, & le plus sympathique » pouvoir du mesmérisme, soit la force de la musique, immédiatement avant de se faire arrêter et accuser de charlatanisme. Le baquet est mis en place, les assistants sont écartés, les disciples sont à leurs postes et les patientes bien entourées, le tout créant un « appareil imposant » afin, ainsi que l’indique une note, de « s’emparer des imaginations¹⁶⁹⁵ ».

CHARITON *ouvrant un grand livre de musique.*

[...]

Secret agent, magnétique influence,
De mon cuvier, féconde la vertu;
L’art assassin va perdre sa puissance;
La médecine est un monstre abattu.

Prête à mes sons ces langoureux prestiges;
Portant au cœur un trouble souverain;
Que ton autel acheve les prodiges
Qu’ont ébauché ta baguette & ma main.
Que de trésors, ce pénétrant phosphore,
Va vous ouvrir, adeptes fortunés !...
N’aimez-vous plus, n’aimez-vous pas encore ?...
Vous sentirez¹⁶⁹⁶ ...

JUCONDE *acheve le vers & l’air*

Oh! Nous avons bon nez.

Chariton s’offusque du « mauvais bon mot » comique de l’actrice qui termine le vers et l’enjoint à « respecter le mystère sacré » de son art. Ce seront les dernières paroles du magnétiseur avant que ne bascule tout à fait son autorité et que la pièce se termine sur sa répudiation. Or, celle-ci n’est pas totale : même menotté, exclu et ridiculisé, Chariton conserve le bénéfique du doute et la possibilité que « quelque chose » de son secret puisse être un jour utile. Il quitte la scène en souhaitant que ses disciples « propagent [s]a secte », tout en se faisant répondre par le rude personnage de chirurgien « campagnard », le bien nommé Bistouri, que l’argent confisqué fera le

¹⁶⁹³ Au sujet du traitement théâtral des thèmes mesmériens, voir notamment : Daniel Droixhe, « Le mesmérisme, la verge à finance et *Les Docteurs modernes* (1784) », Jean-Paul Sermain (dir.), *Théâtre et charlatans dans l’Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 213-225.

¹⁶⁹⁴ Guigoud-Pigalle, *Le baquet magnétique*, p. 116.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*

bonheur des médecins en règle « puisqu'en l'art de guérir, depuis l'apothicaire, / Jusqu'à nos docteurs érudits, / Tout est obscur, excepté les profits¹⁶⁹⁷ ».

La musique reste aussi le plus prometteur parmi les moyens thérapeutiques du mesmérisme au moment de la réelle répudiation du médecin viennois. Comme le remarque Traversier, « il est frappant de noter que même dans les dénonciations les plus sévères de la théorie du fluide magnétique, l'usage de la musique en tant que tel n'est pas fermement rejeté » : les vifs débats sur divers aspects du mesmérisme « ne remettent pas en cause l'environnement musical des séances de baquet (violon, clavecin, harmonica) [...], ni les effets de la musique sur le corps¹⁶⁹⁸. »

De fait, en 1784, année charnière pour le mesmérisme, deux « commissions d'enquête sur le magnétisme animal » sont ouvertes au sein de la Société royale de médecine. Dans les mots de Philippe Pinel, alors éditeur de la *Gazette de Santé*¹⁶⁹⁹, plusieurs des commissaires qui dévoilent « l'imposture » du système de Mesmer et se réjouissent en clamant que les « baguettes de fer enchantées ont été brisées » et que « les baquets grossiers¹⁷⁰⁰ » du charlatan ont été renversés. Si les attaques sont vives contre tous les moyens thérapeutiques qui n'étaient attribuables qu'à Mesmer, il n'est mot dit sur ce que les éditeurs eux-mêmes utilisent encore – notamment, l'électricité et la musique. C'est essentiellement l'autorité de Mesmer qui est redistribuée : la « vertu » magnétiste, « dont un seul homme étoit possesseur il y a six ans, cette vertu dont par privilège spécial la nature l'avoit seul gratifié » est devenue le lot « de deux cens, de mille individus qui ne s'en seroient pas douté. »

Devenue, pour ainsi dire, triviale, on la néglige, on en plaisante dans les sociétés, & il ne prend envie à personne d'essayer ses effets. On n'y croit point. Déjà les plus zélés partisans du magnétisme sont étonnés de l'inconcevable facilité avec laquelle ils avoient cru à son existence. Ils se taisent. Dans quelques mois on ne parlera plus de cette folie du XVIII^e siècle, de ce siècle appelé [*sic*] le siècle de la philosophie¹⁷⁰¹.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁹⁸ Traversier, *L'harmonica de verre*, p. 280 et 282.

¹⁶⁹⁹ Roselyne Rey, « Notice n. 0544 sur la *Gazette de santé* », Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*. En ligne. <<https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0544-gazette-de-sante>>, consulté le 12 septembre 2022.

¹⁷⁰⁰ Philippe Pinel *et al.*, « Exposé des expériences qui ont été faites pour l'examen du magnétisme animal; lu à l'Académie des Sciences/Note des éditeurs de cette feuille », *Gazette de santé*, n. 24, 1784, p. 94.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*

Si le ton de cette note éditoriale de la *Gazette* est beaucoup plus mordant que celui du *Rapport* qu'il commente, aucun des deux ne conteste l'usage de la musique dans les séances de magnétisme. Au contraire, le *Rapport* suggère même plus d'une fois que la musique est parmi les causes des effets les plus forts ressentis par les magnétisés :

Le moindre bruit imprévu cause des tressaillemens ; & l'on a remarqué que le changement de ton & de mesure dans les airs joués sur le *Piano forte*, influoit sur les malades, en sorte qu'un mouvement plus vif les agitoit davantage, & renouveloit la vivacité de leurs convulsions¹⁷⁰².

L'éditeur précédent de la *Gazette*, Jacques-Joseph Gardanne, publie des *Éclaircissemens* qui indiquent également que le son de l'harmonica est assurément ce qui « augmente¹⁷⁰³ » les effets des traitements mesmériens.

Plus radical, Michel-Augustin Thouret, auteur d'un examen extrêmement minutieux du magnétisme, lui-même fervent défenseur de l'aimant en médecine et l'un des premiers membres de la Société royale de médecine en 1776, admet la possibilité que ce soit même toute la thérapie de Mesmer qui repose sur les effets de la musique :

Mais il est encore un moyen aussi puissant pris dans la classe des secours agréables et qu'emploie M. Mesmer; c'est la musique. On sait le pouvoir qu'elle a sur les âmes. Son action, d'abord considérée au physique, ébranle les nerfs qu'elle entraîne dans des oscillations douces et agréables. L'âme affectée réagit sur le corps, et les organes en sont animés d'une manière plus ou moins sensible. M. Mesmer n'a point méconnu ce puissant moyen d'action. Il touche d'une manière supérieure de l'harmonica; il en fait tirer des sons qui vont à l'âme. Ne pourrait-on pas dire qu'avec cet instrument il essaie en somme les malades, qu'il sonde leur tempérament; que la grande sensibilité aux sons de l'harmonica lui décèle des nerfs très mobiles, un moral très sensible, une constitution très irritable et très exaltée, et que sans doute il n'ignore pas ensuite l'art d'en profiter ! Les séances d'ailleurs n'ont pas lieu sans musique; un orchestre placé convenablement auprès des salles exécute des symphonies agréables pendant le traitement. Est-ce là ce que Mesmer appelle le magnétisme animal ? Sont-ce ces effets qui sont produits de cette manière ? Mais il n'est pas besoin d'un fluide universel pour en opérer ou en expliquer la production¹⁷⁰⁴.

¹⁷⁰² Benjamin Franklin, Antoine-Laurent de Lavoisier, Jean-Sylvain Bailly *et al.*, *Rapport des Commissaires chargés par le Roi de l'examen du magnétisme animal*, Paris, Imprimerie royale, 1784, p. 7.

¹⁷⁰³ Jacques-Joseph Gardanne, *Éclaircissemens sur le magnétisme animal*, Londres, s.n., 1784, p. 24. Ce dernier livre d'ailleurs un détail biographique unique en écrivant, p. 13-14, que « Roger de Strasbourg », l'auteur du « *De vi soni & musices, in corpus humanum, (du pouvoir du son & de la musique sur le corps humain)* », est « [s]on ami & [s]on condisciple à l'école de Montpellier ».

¹⁷⁰⁴ Michel-Augustin Thouret, *Recherches et doutes sur le magnétisme animal*, Paris, Prault, 1784, p. 186-187. Thouret, esprit scrupuleux, envisage toutes les causes possibles des guérisons dont se réclame Mesmer, allant même jusqu'à conjecturer plaisamment : « il faut ici sur-tout bien le remarquer; c'est chez M. Mesmer que les traitemens ont lieu. Il faut donc sortir, se mettre en mouvement, s'occuper des détails d'une toilette, s'animer enfin par cet objet; & combien de malades se trouvent peut-être mieux de la course qu'ils font chez leurs médecins que des avis qu'ils y reçoivent. »

L'explication de l'action du fluide magnétique universel se rabat ainsi chez Thouret sur celle du plaisir esthétique musical. Mesmer *essaierait* ses patients par l'entremise de son toucher « supérieur » à l'harmonica, sondant leur « tempérament » et sachant par la suite tirer profit des dispositions particulières de chacun et de chacune. La musique devient ainsi par le soupçon de Thouret un art révélateur – pour qui *n'ignore pas l'art d'en profiter* – d'une intériorité de caractère qui reste d'abord invisible. Tel que décrit par Thouret, le médecin viennois serait ainsi une forme d'aliéniste sachant *essayer* les effets de diverses musiques sur ses patients, comme le docteur Potwel du roman de Cottin. Or, à la différence de ce dernier, il chercherait non pas à les guérir, mais à en soutirer un maximum d'honoraires, de prestige, d'admiration.

La musique augmenterait aussi, par ailleurs, une autre faculté chez les patients de Mesmer. Les Commissaires auront un maître-mot pour tenir compte de cette action qui ne peut être aperçue « par aucun de nos sens » : l'imagination. De fait, étant donné que les préceptes fondamentaux du magnétisme étaient exposés comme inefficaces, « seule l'imagination des malades explique les effets 'curatifs' qui ont pu être observés¹⁷⁰⁵. » Le *Rapport* conclut « par des expériences décisives » que « l'imagination sans Magnétisme produit des convulsions, & que le Magnétisme sans l'imagination ne produit rien¹⁷⁰⁶ ». Si la théorie de Mesmer, ancrée dans une « rationalité qui se cherche¹⁷⁰⁷ », n'a pas réussi à offrir un modèle conceptuel pérenne, la réflexion que provoque sa répudiation a été centrale dans l'histoire du concept d'effet placebo¹⁷⁰⁸. L'*imagination* avait enfin été démontrée comme une faculté puissante et la musique tenait un rôle important parmi les moyens légitimes d'y accéder. De fait, comme nous le verrons dans les pages suivantes, les publications qui se concentrent sur les effets de la musique se multiplient dans les années qui suivent la Commission.

Le Viennois aurait assurément dû s'en tenir à *danser la magnétique ronde* comme Colin et Colette réunis. Mieux : il aurait dû suivre le mot que Madame de

¹⁷⁰⁵ Traversier, *op. cit.*, p. 279.

¹⁷⁰⁶ *Rapport*, p. 63-64.

¹⁷⁰⁷ Azouvi, « La polémique du magnétisme animal », p. 33.

¹⁷⁰⁸ Urte Laukaityte, « Mesmerising Science. The Franklin Commission and the Modern Clinical Trial », *The Public Domain Review*. En ligne, publié le 20 novembre 2018. <<https://publicdomainreview.org/essay/mesmerising-science-the-franklin-commission-and-the-modern-clinical-trial>>, consulté le 12 septembre 2022.

Brillon écrit à Franklin en 1779. Elle dit rêver d'un paradis où il « n'y aura jamais n'y goutte, n'y maux de nerfs » et où le médecin accepterait de « jouer de l'harmonica, sans nous ennuyer du fluide Électrique; l'ambition, l'envie, la prétention, la jalousie, la prévention, tout cela s'anéantira au son de la trompette¹⁷⁰⁹ ».

¹⁷⁰⁹ Anne-Louise Boivin d'Hardancourt Brillon de Jouy, « ce 1^{er} novembre [1779] a la thuyllerie » (Lettre à Benjamin Franklin), *Franklin Papers*, vol. 31. En ligne. <www.franklinpapers.org>, consulté le 12 septembre 2022.

3. 3. 2 – Chabanon et l'agrément de la multitude

Si le départ de Mesmer de France en juin 1785 confirme son discrédit individuel, ses idées sont loin d'être mises au rencart. Transformées, étendues, amendées, elles se ramifient, trouvent de « nouvelles directions¹⁷¹⁰ » et des formes inédites. L'ère des « guérisons merveilleuses » est prétendument révolue : comme à chaque renaissance idéologique, le temps est venu de se regrouper, « de mettre au point et de schématiser les techniques appropriées¹⁷¹¹ ». Dès novembre de la même année, la Société de l'Harmonie de France est refondée, les règlements rédigés avec Mesmer sont revus et adoptés par un nouveau comité qui assure une direction collective¹⁷¹². D'autres anciens « sectaires du mesmérisme » se dispersent, comme le remarque Tocqueville, dans plusieurs sociétés secrètes dont l'Europe « fourmille¹⁷¹³ » dans les années menant à la Révolution. Un aspect central du mesmérisme qui ne s'efface pas et dont témoigne ce *fourmillement* est le goût de se rassembler à plusieurs pour tenter de trouver remède à ses maux.

Les Sociétés, les Clubs, les groupes qui se disent les « Amis » de quelque chose, les concerts et même un nouveau type de « maisons de santé », souvent désignées par le seul nom des bouillons « restaurants¹⁷¹⁴ » qu'elles servent, fleurissent. Il n'est pas déplacé de s'afficher en tant que « L'Ami de tout le monde¹⁷¹⁵ », ainsi que le prouve le surnom que revendique Roze de Chantoiseau, l'entrepreneur imaginatif auquel on attribue ces nouveaux lieux bientôt appelés *restaurants*. À la différence de périodes où l'on se confine en lazaret ou chez soi, il fait alors bon se rassembler, surtout lorsque

¹⁷¹⁰ Henri Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Joseph Feisthauer (tr.), Paris, Fayard, 1994, p. 106.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷¹² David Armando, « Crises magnétiques, convulsions politiques : les mesméristes à l'Assemblée constituante », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 391, 2018/1, p. 134.

¹⁷¹³ Alexis de Tocqueville, « Fragments et notes inédites sur la Révolution », dans André Jardin (éd.), *Œuvres complètes*, t. 2/2, Paris, Gallimard, 1953, p. 41, cité dans : David Armando et Bruno Belhoste, « Le mesmérisme entre la fin de l'Ancien Régime et la Révolution : dynamiques sociales et enjeux politiques », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 391, 2018/1, p. 4.

¹⁷¹⁴ Rebecca L. Spang, *The Invention of the Restaurant: Paris and Modern Gastronomic Culture* (2000), Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2020, p. 12-63. À leurs débuts, les *restaurants* sont avant tout des lieux de santé. Spang soulève aussi le lien entre le spectacle mesmérien et le nouveau milieu de la restauration : un certain Comus attire même des clients à sa table avec des démonstrations de machines électriques.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

l'on se sent guidé par la promesse que le prétexte du rassemblement sera bénéfique à notre santé, qu'il s'agisse d'un consommé chaud ou d'un concerto enlevé. Le même Roze de Chantoiseau prouve que Paris recherche et célèbre alors ses musiciens avec un appétit qu'elle n'avait encore jamais eu : ses *Tablettes de renommée des Musiciens*¹⁷¹⁶ (1785), volume de ses *Tablettes royales de renommée* (1769-1791), énumèrent près de 800 noms, offrant « la plus longue liste de personnes impliquées dans le monde musical parisien que l'on puisse trouver dans un annuaire du XVIII^e siècle¹⁷¹⁷ ». Les *Tablettes*, largement plus ambitieuses que l'*Almanach musical* de 1775, cherchent à répondre à la demande d'une « foule immense » mue par « l'amour des Arts », en plus de conférer une forme de consécration aux « Artistes célèbres¹⁷¹⁸ » qui s'y trouvent. Elles témoignent d'une attention renouvelée pour la musique : c'est justement à ce moment qu'elle s'élève, de manière générale et plébiscitée, « à la noble condition des Arts¹⁷¹⁹ ». En effet, à l'instar du souhait de Madame de Brillon, l'esprit du temps délaisse le baquet pour le concert, comme si l'attention consacrée au magnétisme animal avait été, du moins en partie, transférée à la musique. L'on se tient plus que jamais prêt à accepter les miracles naturels que procurent l'émotion esthétique.

Également en 1785, Bernard Germain de Lacépède publie un essai remarqué sur la musique. Intitulant d'emblée son ouvrage de manière à marquer une filiation avec la *Poétique* d'Aristote, Lacépède publie sa *Poétique de la musique* l'année après avoir livré une *Théorie des comètes, pour servir au système de l'électricité universelle* (1784). Pour Lacépède, « sans le secours de la parole », la musique ne saurait faire des distinctions intellectuelles : « l'art du musicien » sera « toujours nul » pour exprimer un contenu informatif, comme la différence entre le roi « d'Athènes ou de Corinthe¹⁷²⁰ ». Tout au plus, la musique peut aspirer dans certains cas à produire des « signes des sentiments », mais resterait dépendante des autres arts afin de

¹⁷¹⁶ Mathurin Roze de Chantoiseau, *Tablettes de renommée des Musiciens, Auteurs, Compositeurs, Virtuoses ; Amateurs et Maîtres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre*, Paris, Cailleau, 1785. L'ouvrage apparaît comme le pendant musical de la *France littéraire*.

¹⁷¹⁷ David Hennebelle, « Un paysage musical de Paris en 1785. Les *Tablettes de renommée des musiciens* », *Histoire urbaine*, n. 26, 2009/3, p. 94.

¹⁷¹⁸ Roze de Chantoiseau, *Tablettes de renommée des Musiciens*, p. 2. Italiques de Roze de Chantoiseau.

¹⁷¹⁹ Michel-Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 3.

¹⁷²⁰ Bernard Germain de Lacépède, « Les Effets de la Musique », *Poétique de la musique*, t. 1, Paris, De l'Imprimerie de Monsieur, 1785, p. 104.

« peindre¹⁷²¹ » les tréfonds de l'âme humaine. Inféodée au paradigme de l'*ut pictura poesis*, la musique selon Lacépède n'est pas cette force universelle qui cherche à prendre la place du magnétisme. Toujours en 1785, c'est à un autre auteur que revient le mérite d'arracher avec le plus de force la musique du secours des autres arts.

Michel-Paul Guy de Chabanon, que les *Tablettes* appellent un « excellent Violon », publie l'essai *De la musique considérée en elle-même*, version revue et augmentée de ses *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art* (1779). Fruit d'environ « trente ans » de réflexions « sur les sensations musicales¹⁷²² », son essai se présente comme un bilan des idées d'un siècle ayant vu s'affronter les partisans des Anciens et ceux des Modernes, le côté du Roi et celui de la Reine, les ramistes et les rousseauistes, les gluckistes et les piccinistes. Ainsi Chabanon s'applaudit-il « de publier ce Livre en un tems où nos querelles sur la Musique paroissent assoupies¹⁷²³ », afin d'adopter ce qu'il présente comme un point de vue impartial. Loin de choisir un parti dans l'opposition entre Rameau et Rousseau, Chabanon, auteur d'un *Éloge de Rameau* (1764), tente d'éviter la posture de disciple ou d'émule de l'un et de l'autre en répartissant son regard critique de manière à réconcilier les parties adverses. Si, suivant Rousseau, la mélodie ou « le chant est proprement toute l'essence de l'Art¹⁷²⁴ », l'harmonie n'est pas pour autant délaissée : elle est « l'un de ses accessoires les plus nécessaires¹⁷²⁵. » Aussi, si « M. Rousseau de Genève » a tort de penser que l'apprenti musicien devrait « étudier l'accent grammatical¹⁷²⁶ » parce que le chant n'est pas une imitation de la parole, Rameau, en plus d'avoir été un « profond théoricien », « fut créateur en mélodie, mérite que souvent on n'apprécie pas assez¹⁷²⁷. »

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷²² Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p. 8.

¹⁷²³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷²⁶ *Ibid.*, p. 72 et 75.

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 33. Sur l'héritage simultanément rousseauiste et ramiste de Chabanon, Voir Raphaëlle Legrand, « Chabanon et Rameau : l'éloge paradoxal », dans Laurine Quetin et Ghyslaine Guertin (dirs.), *Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains*, numéro thématique de *Musicorum*, n. 6, 2007-2008, p. 65-79; Ghyslaine Guertin, « Chabanon et l'héritage de Rameau », dans Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre (dirs.) *Rameau, entre art et science*, Paris, Éditions de l'École des Chartes, 2016, p. 133-141 et Claude Dauphin, « Michel de Chabanon : détracteur et continuateur de

L'œuvre théorique de Chabanon formule l'une des premières, sinon *la première* théorie esthétique de « l'autonomie musicale¹⁷²⁸ ». *Considéré en lui-même*, l'art musical en émerge anobli et distinct de la poésie, de la parole et du théâtre. Chabanon opère méticuleusement et indique que, pour son examen, il dépouille la musique « de tout ornement » et l'envisage « dans toute sa nudité; que dis-je, dans son squelette anatomisé »; il recherche également « si les effets qu'[elle] produit s'adressent directement à l'esprit, ou aux sens, ou bien à tous deux en même-tems¹⁷²⁹. » Ce que révèle cet examen serait le noyau, voire la raison d'être de la musique : son rôle en tant que langue universelle, dépourvue de « conventions » et vouée au bonheur du plus grand nombre. Il s'agit de l'une des principales conclusions de son essai :

Tout ce que nous avons établi jusqu'à présent, tend à considérer la Musique comme une langue universelle, dont les principes & les effets ne sont pas fondés sur quelques conventions particulières, mais émanent directement de l'organisation humaine, & de celle de plusieurs animaux¹⁷³⁰.

Fondamentalement, tous sont à même de ressentir les effets agréables de la musique. Les principes de la musique seraient innés pour l'ensemble des humains et même pour quelques êtres du règne animal.

En revanche, si tous en portent la capacité, l'idée d'un talent « inné » reste illusoire. La pratique de la musique exige un perfectionnement continu : Chabanon réconcilie ainsi des points de vue opposés par le biais de la métaphore du « germe non cultivé¹⁷³¹ ». Nous portons tous le « germe » de la musique, mais il faut pouvoir le cultiver pour atteindre les plus hauts degrés de sa réalisation. Chabanon offre une réponse qui, selon lui, devrait satisfaire ceux qui soutiennent que le besoin de perfectionnement contredit la thèse de l'innéisme :

La Musique est, selon moi, une langue naturelle, dont nous avons le sentiment inné : comment a-t-on besoin d'exercice, pour en sentir les beautés ? Je réponds, voir, entendre, penser,

Rousseau ? », dans Emmanuel Riebel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau : des Lumières au romantisme*, Paris, Vrin, 2016, p. 155-168.

¹⁷²⁸ Stephen M. Kovaciny, « Chabanon, the Listening Self and the Prosopopeia of Aesthetic Experience », *Eighteenth-Century Music*, n. 19/1, Cambridge University Press, 2022, p. 18. Voir aussi : Catherine Dubeau, *De la poétique à l'esthétique: Imitation, beaux-arts et nature du signe musical chez Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) et Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792)*, mémoire de maîtrise, département de littérature de l'Université Laval, novembre 2002.

¹⁷²⁹ Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p. 2.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 396.

réfléchir, sont aussi des opérations naturelles à l'homme, comment a-t-il besoin d'exercice, pour en perfectionner l'usage¹⁷³² ?

Ainsi se profile le projet d'une augmentation du bonheur collectif par la musique, puisqu'il s'agit alors de l'art le plus à même d'être goûté par le plus grand nombre. « Tous les Arts ne sont pas également à la portée de la multitude ; tous n'ont pas pour elle le même attrait. Ce qui excite le plus la curiosité, & remue le plus fortement les passions, plaît de préférence à tous les hommes¹⁷³³. »

C'est notamment le « rythme » – c'est-à-dire ni la mélodie de Rousseau ni l'harmonie de Rameau – qui serait « ce qu'il y a de plus puissant dans la Musique¹⁷³⁴ ». Tant pour « l'éléphant qui, au son des instrumens, agite en cadence sa masse énorme » que pour les « Sauvages du Canada » qui, « rangés sur deux files auprès de celui qui chante, marquent tous avec des sons renfermés dans la poitrine, les tems de l'Air qu'ils écoutent », le rythme est une qualité du son qui permet la coordination des mouvements des auditeurs. Cela est aussi vrai pour l'individu – ainsi « la force du rythme » est-elle essentielle à la cure des victimes de la tarentule puisqu'elle les pousse à « s'élancer hors du lit » et à « tomber dans une espèce de convulsion mesurée » – que pour le peuple assemblé – le rythme « fait faire au même instant, à vingt mille hommes, la même évolution¹⁷³⁵ ». C'est le rythme qui commande « le geste & les mouvemens », et, comme le montre l'exemple d'un « homme de génie » qui fait « exécuter sa Musique à un grand Orchestre », ce sont aussi inversement par « le geste & les mouvemens » que l'on « commande & manifeste¹⁷³⁶ » une intention rythmique. La puissance de la tarentelle de Corinne tient à cette même prodigieuse énergie coordinatrice que Chabanon attribue aux arts sonores et qui l'amène à remettre en question la stricte séparation entre fables et témoignages historiques :

La vertu du rythme bien comprise & fortement sentie, réduit presque à la vraisemblance les Fables d'Orphée & d'Amphion ; & l'on s'étonne moins que les pierres se soient mues en cadence¹⁷³⁷.

¹⁷³² *Ibid.*, p. 369-370.

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 372.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷³⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷³⁷ *Ibid.*, p. 126.

Si la musique se présente comme l’art qui est le plus susceptible d’être goûté par le plus grand nombre, c’est aussi, pour Chabanon, parce qu’il a été lui-même témoin de son effet dans plusieurs pays et à travers toutes les classes sociales, toutes les éducations et toutes les fortunes. L’auteur né à Saint-Domingue et devenu Parisien, qui étudie intensément tant la Grèce ancienne que la musique contemporaine, observe que si « le sauvage, le négre, le matelot, l’homme du peuple, répètent les chansons qui les amusent », ceux qu’il leur oppose, c’est-à-dire les Européens éduqués dont « l’intelligence est perfectionnée¹⁷³⁸ », s’en réjouissent tout autant. Une ronde plaît aux premiers passants, mais « une main habile qui prélude sur la harpe ou sur le clavecin, attache [aussi] les oreilles les plus savantes¹⁷³⁹. » La première catégorie d’auditeurs goûte un plaisir essentiellement physique alors que chez la seconde, ce plaisir physique s’accompagne de celui d’une pensée qui cherche partout « des rapports, des analogies avec divers objets, avec divers effets de la nature » : « l’esprit-humain, intelligence prompte, active, curieuse, réfléchissante, s’immisce au plaisir des sens¹⁷⁴⁰ ». Les premiers aiment la musique pour la musique même, alors que les seconds cherchent aussi parfois à en accorder « le caractère avec la disposition actuelle de leur ame¹⁷⁴¹. » L’activité de l’intelligence est un supplément pour la musique : elle peut en nuancer l’expérience, mais est toujours considérée comme seconde. Une hiérarchisation s’établit selon la *manière* d’aimer la musique, mais celle-ci reste présentée comme étant fondamentalement aimable et capable de susciter du bonheur pour des gens issus de toutes les cultures et de toutes les formations. À l’image d’un régime vertueux comme celui des « Romains dans les beaux tems de la République¹⁷⁴² », la musique présente un système fédérateur dont les lois sont comprises différemment, mais appliquées également à tous ceux qui y prennent part.

En cherchant à universaliser l’action de la musique, Chabanon retourne aussi sur le sens que donnait l’abbé Dubos au mot « multitude¹⁷⁴³ » dans ses *Réflexions*. Si

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁷³⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴³ Les cinq premières éditions du *Dictionnaire* de l’Académie (1694, 1718, 1740, 1762 et 1798) notent toutes deux sens au mot. Le premier, que l’édition de 1694 fait dériver de « moult », est celui d’un « grand nombre », qu’il s’agisse d’hommes, d’animaux, de livres, etc. Le second sens est relativement

l'on s'en tient strictement au texte, l'abbé Dubos aurait été du même avis quant à la capacité de la musique à plaire à la « multitude ». L'abbé tire une loi générale de la pratique de la musique dans la Rome au temps de Dioclétien et de Constantin : « quand il y avoit un si grand nombre de personnes qui faisoient leur possession des arts Musicaux », il dit qu'il ne faut pas s'étonner de la diversité des méthodes nouvelles et étranges, puisque, soutient-il, c'est « la multitude des artisans qui font profession d'un certain art, qui lui donnent de l'étendu¹⁷⁴⁴ ». Or, pour Chabanon, le groupe que désignent les *Réflexions* est de fait assez restreint par rapport à ce que connote le mot qui s'y réfère : « l'abbé Dubos n'entend [...] par le mot *multitude*, que les personnes dont l'esprit & le goût sont cultivés¹⁷⁴⁵ ». Dubos désigne l'ensemble de ceux qui ont étudié la musique : Chabanon défend la thèse selon laquelle la musique peut plaire à tous de manière profonde et signifiante. Ce ne sont pas uniquement la multitude des *artisans* qui est à même de prendre part à l'art musical et d'en « porter un jugement sain¹⁷⁴⁶ », mais la multitude, tout court. « Un beau chant est fait pour toutes les oreilles : c'est une vérité universelle & qui passe en proverbe¹⁷⁴⁷. »

Il faut toutefois préciser que cette beauté est souvent à réaliser ; elle n'est pas donnée d'avance mais latente, demandant à être découverte pour certaines oreilles par un exercice des sens non spécialisé, non érudit. C'est l'*habitude* d'un chant ou d'un genre de musique plutôt qu'une formation théorique qui en fait apprécier les qualités, de la même manière que ce n'est pas « en compulsant des Livres¹⁷⁴⁸ » que l'on apprend à juger des tableaux. Chabanon emprunte à Aristote une analogie voulant que « le plaisir de la Musique est pour l'oreille ce qu'un beau visage est pour nos yeux » : il en déduit notamment l'absurdité d'attribuer une nature imitative à la musique, parce que « un beau visage » est, comme un bel air, un objet « susceptible tout au plus que d'être

neuf : « Il se prend quelquefois pour le peuple, le vulgaire. *Les opinions de la multitude*. » Alors que Dubos désigne le *grand nombre des artisans* de la musique romaine, Chabanon désigne l'ensemble de la population.

¹⁷⁴⁴ Charles Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revuë, corrigée & considérablement augmentée. Troisième partie*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1733, p. 304.

¹⁷⁴⁵ Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p. 366. Italiques de Chabanon.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 377.

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 366. L'*habitude* que décrit Chabanon est bien entendu aussi celle de l'*Émile*. Voir, *infra*, « Beaucoup de jeux de nuit. Émile, Sophie et la gymnastique auditive ». Nous y reconnaissons l'ancêtre de l'*apprentissage expérientiel* de Dewey.

comparé à un autre objet beau lui-même¹⁷⁴⁹. » La beauté d'un visage ne découle pas de son imitation d'une autre entité : elle *est*, dans l'absolu, et son effet est lié au rapport qu'elle entretient avec l'habitude que l'on aura développé vis-à-vis de visages semblables. Or, certains visages sont d'une beauté qui n'est pas nécessairement évidente au premier regard pour ceux qui ne sont pas accoutumés à en apprécier les qualités.

L'analogie d'Aristote est d'ailleurs reprise par Chabanon dans un contexte que l'on devine informé par son expérience personnelle de l'appréciation esthétique mutuelle entre Noirs et Blancs tant à Saint-Domingue qu'en France, où il est un proche du chevalier de Saint-Georges. Assurément témoin d'une grande variabilité dans les réactions de Domingoï s'habituant à voir des Européens et vice versa, Chabanon fait observer à son lectorat français que les « personnes qui ont vu peu de Nègres, trouvent qu'ils se ressemblent tous ; l'habitude d'en voir, enseigne à les distinguer du premier regard. L'œil apprend donc à voir, l'oreille à entendre¹⁷⁵⁰. » « L'empire de l'habitude », si elle ne se permet pas d'évoluer, est également susceptible de former des « goûts factices¹⁷⁵¹ ». Ainsi gagne-t-elle à ne pas se contenter de ses a priori et ne pas considérer le goût comme une entité fixe. L'habitude permet ainsi d'aller au-delà des bornes qu'imposent une rigoureuse formation académique d'*artiste* dans l'appréciation esthétique d'une œuvre, d'un visage, d'un chant. Chabanon illustre cette idée en donnant l'exemple, tiré des *Réflexions* mêmes, de « jeunes Artistes envoyés de France à Rome, pour étudier la Peinture ». Devant les tableaux de Raphaël, ils sont d'abord « sans émotion » : ce n'est que par « un examen suivi, qu'ils en découvrent les beautés¹⁷⁵² ». Ainsi, « l'exercice de nos sens est tellement nécessaire pour en perfectionner l'usage, que nous voyons d'une manière imparfaite les objets que nous voyons rarement¹⁷⁵³. » En réponse directe à l'essai de Chabanon, un certain Pierre de Vigué va plus loin encore, suggérant qu'il n'existe pas d'idées innées, naturelles ou universelles sur la musique, mais uniquement des constructions sociales issues de la

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 53-54.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 367.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 371.

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. 367.

¹⁷⁵³ *Ibid.*

seule l'habitude. « Qu'on se rappelle l'effet du *Rans-des-Vaches*, l'exemple de *Rousseau* lui-même » exhorte-t-il : « l'on se convaincra qu'on explique par les effets de l'habitude, ce que la Musique ne sauroit ramener à aucun principe démontré ni plausible¹⁷⁵⁴. » Si Vigué n'est à peu près pas discuté de son temps, son expression des fondements de la réception esthétique de la musique annoncent les constructivismes du siècle suivant.

Ainsi, en reconnaissant la puissance de la notion d'habitude, l'appréciation esthétique est aussi marquée par la notion incertaine « d'effet ». Il s'agit de la manière, à la fois essentielle et indicible, dont Chabanon estime que la musique agit sur les hommes : « Ce qu'on appelle effet dans les Arts, est l'impression du plaisir subite & générale qu'ils produisent. [...] À quoi tient cette impression aussi prompte, aussi communicative que le coup électrique ? Le plus souvent on a peine à le dire¹⁷⁵⁵ ». L'*effet* confond à la fois la réaction à l'art, ses symptômes et sa fin. Il s'agit simultanément de ce que l'art cherche à atteindre et du signe révélateur qu'il l'a atteint. « L'effet, dans tous les Arts, en est la partie la plus abstraite & la plus cachée ; c'en est l'énigme & l'hyéroglyphe¹⁷⁵⁶. » Mystérieuse, elle n'est pas pour autant reléguée au ciel des idées : il s'agit d'un phénomène sensible qu'il ne faut pas renoncer à atteindre. Pour Chabanon, l'art musical ne peut avancer qu'en pourchassant ce qui d'une manière ou d'une autre provoque le plus d'effet pour le plus grand nombre.

Les « chants heureux, dignes d'être adoptés par la populace » sont aussi ceux qui « font les beautés de l'Art véritable¹⁷⁵⁷. » Pour la même raison, l'essai défend que « de tous les Arts, la Musique est le plus populaire¹⁷⁵⁸. » Des formes comme le menuet ou le tambourin sont goûtées « de tout le monde » et en cela réside leur disposition à atteindre la *véritable* nature de la musique. Si, toutefois, « l'Art combine ses opérations, si la Musique relève son langage, elle ne parle plus que pour les initiés » et devient inopérante pour la multitude et même étrangère à sa propre essence. Cela équivaudrait

¹⁷⁵⁴ [Pierre de Vigué], *Réflexions sur la musique, ou Recherches sur la cause des effets qu'elle produit*, Amsterdam et Paris, Nyon l'ainé, 1785, p. 58. L'attribution de ces *Réflexions* à Pierre de Vigué est attestée dans le *Recueil des Travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*, 1804, p. 4-5. Vigué est un protégé de Lacépède qui, comme lui, vient d'Agen.

¹⁷⁵⁵ Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p. 386.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.* Notons, chez celui qui fut l'ami de Diderot, la récupération de la notion d'hiéroglyphe.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*

à un accord raté, une incommunicabilité préparée par l'artifice du signe, comme lire « *l'Art poétique* à votre Jardinier¹⁷⁵⁹ ». L'art perd dans ce cas l'effet qu'il atteignait dans le menuet ou le tambourin et qui, paradoxalement, est d'une simplicité naturelle à laquelle aspire le discours aristotélicien. En étant à la recherche des formes simples qui suscitent un bonheur *véritable*, les musiciens auront de toute manière trouvé la source d'un art qui n'aura besoin que d'habitude pour être adopté par la multitude.

Il est donc démontré, d'après tout ce que nous avons dit, que cet Art ne peut que gagner à se rendre populaire. Ce n'est pas que l'homme de génie, en composant, ne doive avoir plus en vue le suffrage des Connoisseurs, que celui de la multitude ; mais l'un lui répond de l'autre. L'ouvrage plaît aux Musiciens, plaira tôt ou tard au Public, si aucune cause étrangère à la Musique ne s'y oppose¹⁷⁶⁰.

Chabanon livre ainsi un vibrant plaidoyer en faveur d'un art musical à la portée de toutes les oreilles, mais aussi fondé à partir de ce qui est susceptible de plaire au plus grand nombre. L'effet en est la mesure ; l'habitude en assure la propagation ; la multitude en est le destinataire.

Mais bien entendu, le bonheur en est le but. La musique, « voix du plaisir », sait dissiper, plus que les artifices visuels, les chagrins de la foule assemblée. Comme pour le Rousseau des *Confessions* qui trouve belles les chanteuses des *scuole* « en dépit de ses yeux », Chabanon prête à la musique une vertu transformatrice radicale :

Entrez au Colisée au moment où l'Orchestre se taît, vous ne saurez que penser de cette multitude d'hommes désœuvrés qui marchent l'un après l'autre : on ne sait s'ils se cherchent ou s'ils s'évitent. En vain l'appareil & la décoration du lieu avertissent qu'on s'y est assemblé pour un amusement public : l'oreille livrée à un silence qui l'attriste, rejette & contredit le témoignage des yeux. Mais aussi-tôt que l'Orchestre se fait entendre, tout se ranime, tout vit : la Musique est la voix du plaisir, elle en porte le sentiment jusques dans les cérémonies qui appartiennent à la douleur. Une pompe funéraire devient une représentation touchante, lorsque la douleur s'y embellit du charme de la Musique. Les haut-bois, les clarinettes & les cors changent en appareil de fête, l'appareil meurtrier de la guerre : la Musique donne l'air du plaisir aux fureurs des combats¹⁷⁶¹.

L'ennui ordinaire de la *multitude désœuvrée*, le lourd deuil d'une assistance de funérailles ou les soldats sur le champ de bataille peuvent prendre plaisir à leur situation lorsqu'elle est accompagnée de musique. La mort devient *touchante*, la brutalité de la

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 370.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 385.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

guerre devient une *fête* : la musique donne un sens à l'incompréhensible, ordonne ce qui n'était que cacophonie, bruit ou silence.

En conclusion, Chabanon convie ses lecteurs à une recherche qui n'échappe pas à une forme de mysticisme. Il évoque notamment une prétendue essence énigmatique de la musique. Selon lui, il serait loisible de la retrouver par le biais d'une enquête qui saisirait supposément le *secret de la nature* sur le vif : « J'invite les Musiciens & les Gens d'esprit à faire d'autres observations sur les Chansons des Sauvages, elles contiennent le premier germe de l'art germe non cultivé, non développé : c'est là que l'on peut surprendre le secret de la nature¹⁷⁶². » L'ethnomusicologie européenne se trouve-t-elle préfigurée dans cette chasse à l'*essence* de la musique, graal d'une quête de bonheur collectif ? Le saut vers l'utopisme n'est pas grand. Quoiqu'il en soit, les propositions de la *Musique considérée en elle-même* ont ceci de captivant qu'elles prennent toutes pour acquis que la musique, indépendamment des paroles ou de la gestuelle scénique, a un « pouvoir » indéniable sur ses auditeurs. L'on atteint un sommet de légèreté vis-à-vis de la nécessité de justifier le raisonnement ou la preuve à l'appui de l'idée, légèreté démonstrative qui n'a fait que croître progressivement au courant du siècle. Sommairement : le temps de Bonnet-Bourdelot compilait des cas de guérisons musicales et discutait du bien-fondé des mythes musicaux antiques comme ceux entourant Amphion ou Orphée. Le mitan du siècle voit l'apparition puis la circulation de théories harmoniques sur les corps sonores et fibrillistes sur le système nerveux; celles-ci fournissent, pense-t-on, les assises rationnelles pour une investigation raisonnée des pouvoirs attribués à la musique. Rousseau exalte ce qui ne se présentait que comme hypothèses de recherche, mettant notamment à l'avant plan de l'imaginaire collectif des personnages comme Saint-Preux ou le « moi » des *Confessions* profondément transformés par la musique. En 1765, l'idée d'une « action » de la musique est communément admise : Ménuret de Chambaud ouvre l'article d'*Encyclopédie* à son sujet en constatant que « l'action de la *Musique* sur les hommes est si forte, & sur-tout si *sensible*, qu'il paroît absolument superflu d'entasser des preuves pour en constater la possibilité¹⁷⁶³ ». Or, dans les années qui suivent le

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 396.

¹⁷⁶³ Ménuret de Chambaud, « Musique (Effets de la) », *Encyclopédie*, 1765, t. X, p. 903a.

mesmérisme, une prose comme celle de Chabanon va encore plus loin et se dispense entièrement de telles explications. L'adhésion à son propos repose entièrement sur une acceptation implicite d'une action « merveilleuse » de la musique capable d'enchanter « à Moscou, à Naples, à Londres, à Paris » tant « le Manœuvre & l'Homme de Cour, le Nègre & le Paysan de nos campagnes¹⁷⁶⁴ ».

L'universalisme raisonné de la musique que Chabanon appelle de ses vœux n'est pas éloigné de celui que Casanova peint dans son immense roman utopique publié en 1787. Son *Icosaméron* mentionne une race étrangère fabuleuse, les mégamicres, dont « la science de la musique est à son suprême degré¹⁷⁶⁵ ». La parole atteint leurs oreilles, mais la musique, elle, est ressentie par « toute la peau qui couvre leur corps, au point que ceux qui sont décorés de toges, de manteaux, d'exomides, s'en dépouillent souvent pour jouir entièrement » de la beauté musicale, question « d'ouvrir tous les chemins qui peuvent la faire aller en droiture à leur âme, qui est enchantée d'entendre, et de comprendre ce qui ne peut lui être dit que par la musique¹⁷⁶⁶ ». La parole et la musique y sont des pratiques entièrement autonomes et différenciées, de sorte que l'une et l'autre sont poussées aux limites de leur développement respectif. La contamination même d'un champ expressif par l'autre est un gage de déclassement et d'inefficacité : dans « la musique de ce monde-là on ne trouve point de paroles : si on en trouve elle est mauvaise, elle ne fait pas sur l'esprit l'effet qu'elle doit faire¹⁷⁶⁷ ». À terme, l'art musical en vient à être l'expression même de la vie intérieure et de tout ce qui « ne peut pas s'expliquer par des paroles » : « l'intelligence de la musique est chez les mégamicres une démonstration de l'existence [*sic*] réelle de leur âme¹⁷⁶⁸. » Plus encore, le principe même qui les guide dans l'exercice de cet art, cet « heureux instinct, juge de l'harmonie, est celui qui les rend incapables de concevoir que l'état de discorde, et de guerre soit plus naturel dans notre monde que celui de la bonne intelligence, et de la paix¹⁷⁶⁹. » Les « fruits de leur enthousiasme musical », cultivés par leurs « grands

¹⁷⁶⁴ Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p. 361.

¹⁷⁶⁵ Jacques Casanova de Seingalt, *Icosaméron* (1787), Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », (fac-similé de l'édition de Claudio Argentieri, Spolète, 1928), 1986, t. 2, p. 98.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

maîtres de phonique¹⁷⁷⁰ » et goûtés par tous, sont aussi ceux de leur concorde sociale : leur musique, en plus de guérir les aliénations individuelles, rétablit l'harmonie de la *multitude*.

¹⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

3. 3. 3 – Réformes et remèdes héroïques. *Aux lyres, Citoyen !*

Dans la foulée des mesures révolutionnaires, d'innombrables commissions et séances publiques s'acharnent à débarrasser les institutions de la nouvelle République de ce qu'elles jugent être de vieilles lunes. À coup de traités et de mémoires rédigés et lus dans la langue superbe de la déclaration des Droits de l'Homme, plusieurs se livrent au rêve d'un nouveau monde rationnel et positif où les citoyens seraient débarrassés des superstitions du passé et « dégagés des sophismes systématiques consacrés par l'usage¹⁷⁷¹ ». Lors de la réorganisation des professions médicales suivant les réformes de 1794 et de 1803 pilotées notamment par Colombier, Vicq d'Azyr, Fourcroy et Thouret¹⁷⁷², l'une des idées qui aurait pu se retrouver à la barre des accusés connaît une surprenante légitimité par-delà l'impossibilité technique d'en mesurer l'ensemble des causes et effets. La croyance en une valeur thérapeutique de la musique rallie encore – et plus que jamais – des suffrages venus de tous horizons.

Jean-Charles Desessarts, l'ancien doyen de la faculté de médecine de l'Université de Paris, défend son usage médical en séance publique à l'Institut en ne parlant que de corps sonores, de fibres, de nerfs et d'électricité : « Ainsi tout est matière, et matière en action : ce n'est point une qualité occulte, un prestige, un enchantement¹⁷⁷³. » La musique, en vertu de ses propriétés « vibratiles », rend « aux

¹⁷⁷¹ Joseph Agus, Charles-Simon Catel, Luigi Chérubini, François-Joseph Gossec, Honoré Langlé, Jean-François Lesueur, Étienne-Nicolas Méhul et Henri-Joseph Rigel. « Dispositions relatives à la confection des principes élémentaires de musique et à leur emploi dans le conservatoire. [...] Séance du 12 fructidor, an II de la République Française », *Principes élémentaires de musique, Arrêtés par les membres du Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Nadermann, 1799, p. i.

¹⁷⁷² Il s'agit du même Thouret qui s'est fait connaître pour son examen scrupuleux du magnétisme. Voir Erwin Heinz Ackerknecht, *La médecine hospitalière à Paris, 1794-1848*, Paris, Payot, coll. « Médecine et sociétés », 1986, p. 51 *et sq.* Voir aussi, pour une synthèse qui souligne l'importance des réformes de 1794 et de 1803 : Jean-François Lemaire, « La Loi du 19 Ventôse an XI, texte fondateur et expédient provisoire », *Bulletin de l'Académie nationale de médecine*, vol. 187/3, mars 2003, p. 578 : « Les dates fixant les règles de la pratique médicale ont été peu nombreuses au cours des temps et, en remontant jusqu'à Louis XIV, on peut même les compter sur les doigts d'une main : l'édit de Marly (1707) maintenant le corps médical sous l'autorité du moins morale de l'Église, la loi de Ventôse (1803) liant l'exercice au doctorat tout en créant les officiers de santé, la loi de 1892 les supprimant. À ces trois textes, peuvent s'en ajouter deux autres propres à la formation du praticien : le décret du 14 Frimaire an III (4 décembre 1794) introduisant la clinique dans l'enseignement médical et l'ordonnance du 30 décembre 1958, mariant la clinique avec la recherche, et faisant de l'étudiant un acteur 'effectif' de l'activité hospitalière. »

¹⁷⁷³ Jean-Charles Desessarts, *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif*, Paris, Baudoin, 1802, p. 19. Il s'agit d'un court discours de vingt pages, prononcé le 20 vendémiaire an XI.

nerfs leur vie » : cette qualité tonique, défend Desessarts, devrait elle-même « réveiller l'attention » de ses collègues « sur les avantages que l'on doit espérer de l'emploi de la musique, au moins contre les maladies difficiles et regardées à peu près comme incurables¹⁷⁷⁴. » C'est justement parce que le système nerveux est encore le lieu de nombreux mystères – Desessarts hésite à définir la nature des « parties » qui le constituent, « quelles qu'elles soient, aériennes, éthérées, électriques, galvaniques¹⁷⁷⁵ » – qu'il est nécessaire d'étudier davantage l'action indubitablement de la musique sur lui.

La dissertation de Pierre-Antoine Delagrangé, membre de la nouvelle Société d'instruction médicale qui exigeait de ses membres qu'ils remplissent un formulaire rigoureux et un « journal de leurs observations » en clinique, cherche à y inclure la musique, conférant « les honneurs du formulaire¹⁷⁷⁶ » à une considération de ses effets. À ce titre, le sociétaire Delagrangé fait valoir que parmi les moyens thérapeutiques discutés par « les philosophes les plus distingués qui se soient voués à l'art de guérir, [il n'y avait que] la Musique, seule, sans excepter les plus sages prescriptions, [qui] n'ait trouvé de détracteurs, et ne compte que des apologistes¹⁷⁷⁷ ». Il engage « la Thérapeutique » à « mieux accueillir » ce « moyen curatif [...] souvent précieux et toujours innocent », mais reconnaît que son court *Essai* n'est que « l'écho de productions antérieures¹⁷⁷⁸ ». Du reste, son aveu est intéressant en ce qu'il témoigne que déjà à l'orée du XIX^e siècle, un médecin a conscience de « redire cent fois la même chose » sur l'utilité de la musique dans la noble tâche consistant à « offrir de nouveaux bienfaits à l'humanité dans les maux qui l'affligent¹⁷⁷⁹ ».

D'autres, comme Jean-Baptiste Leclerc, employé du bureau du Comité d'instruction publique, soutiennent aussi que le moment est propice pour l'instauration

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁷⁶ Roselyne Rey, « L'école de santé de Paris sous la Révolution : transformations et innovations », *Histoire de l'éducation*, n. 57, 1993, p. 46.

¹⁷⁷⁷ Pierre-Antoine Delagrangé, *Essai sur la musique, Considérée dans ses rapports avec la médecine, Présenté et soutenu à l'École de Médecine de Paris, le 27 messidor an XII*, Paris, Didot Jeune, 1804, p. 6.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*

d'un art musical réglé aux goûts et aux aspirations de la nouvelle nation née d'héroïques victoires marquées sur ses ennemis.

[Le] moment favorable [pour] l'établissement d'une musique nationale n'est peut-être pas éloigné : il est du devoir du gouvernement de le saisir. Quand nos ennemis, forcés à la paix, nous laisseront jouir enfin du fruit de nos victoires et de notre persévérance, quand la gloire du nom françois et l'assurance d'un meilleur sort réveilleront l'enthousiasme national, toutes les ames, ouvertes aux mêmes impressions, se confondront un moment dans la même ivresse¹⁷⁸⁰.

Leclerc prête d'ailleurs plusieurs pouvoirs à la musique : non seulement elle ratifierait le bonheur général, mais elle servirait aussi de « ferme appuis de la religion et des mœurs », et saurait « approvoiser les hordes barbares [et] les soumettre à des loix¹⁷⁸¹ ». Elle ne serait donc pas uniquement bonne à alléger les maux du peuple, mais aussi ceux du législateur...

Ce passe-droit accordé par la science à la musique dite iatrique n'est sans doute pas étranger à l'expérience qu'en font certains médecins sur les champs de bataille de la Révolution, comme l'exprime le préfacier du *Mémoire sur l'utilité de la musique* de Benedetto (Benoît) Mojon : les « chansons patriotiques ont produit tant d'héroïsme dans la dernière guerre de la liberté [écrit-il], que les effets qu'elle produit sur les ames, et l'enthousiasme qu'elle y excite, m'ont engagé à examiner particulièrement cet excellent agent dans l'art de guérir¹⁷⁸² ». Cet « excellent agent » est justement utile en vertu de son appartenance « aux sensations agréables », ce qui doit, « par conséquent » le placer « dans la classe des forces excitantes, qui, pourvu qu'elles ne soient pas trop prolongées ou trop vives, produisent une nouvelle énergie dans les fonctions animales, et les raniment¹⁷⁸³. » La musique a la faculté de porter les espoirs à un si haut degré que l'identité des chanteurs se retrouve parfois confondue à leur chanson même, comme un personnage d'opéra l'est avec le thème qui l'annonce. Pour Mojon, ce thème a aussi un effet bénéfique : ainsi les « ouvriers » s'animent aux « accents de leurs

¹⁷⁸⁰ Jean-Baptiste Leclerc, « Avertissement », *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement*, Paris, H. J. Jansen, 1797, p. 5.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁸² « C. D. » Muggetti, « Avant-propos » du traducteur, Benoît Mojon, *Mémoire sur l'utilité de la musique*, Paris, Fournier, 1803, p. i. Le mémoire est originalement en italien, signé par le chirurgien militaire Mojon, fils de Benito Mojon et frère de Giuseppe Mojon, tous deux médecins. Benito est un Espagnol qui est chassé de son pays natal dans la première moitié du siècle pour son affiliation aux Jésuites; la famille se retrouve à Gênes, où naissent les frères, d'où l'italianisation. Benedetto est médecin d'armée dès 16 ans lors des campagnes d'Italie.

¹⁷⁸³ Mojon, *op. cit.*, p. 22.

chansons » et à la « cadence harmonieuse des marteaux »; le « criminel », « esclave dans les fers », trouve soulagement dans son chant et, bien entendu, le « soldat » est poussé vers des « prodiges de valeur » par « l’hymne des *Marseillais* dans les armées françaises, pour faire triompher la cause de la liberté¹⁷⁸⁴ ! » Les réformateurs se rêvant les médecins du peuple s’imaginent que c’est au son d’un chant envoûtant que, l’ordre naturel reviendra enfin. Notons que Mojon, Gênois de naissance et espagnol de parenté, cite tout de même une majorité d’ouvrages français pour soutenir l’utilité de la musique : Bonnet-Bourdelot, l’Académie des Sciences de Paris, Malebranche, le célèbre *Desessarts*, Sauvages et, bien entendu, *J.J. Rousseau* figurent de manière privilégiée dans son court discours pourtant lu devant la Société médicale d’émulation de Gênes. Le médecin italien réfute d’ailleurs l’avis « des médecins de Naples, [...] parfaitement convaincus des effets de la musique pour la guérison d’une certaine espèce de mélancolie, [maladie attribuée] à la morsure de la tarentule », même si ce rejet va à l’encontre de la thèse de son discours. Mojon s’en remet plutôt à l’autorité de « l’un des plus estimés praticiens de Paris », le « professeur Portal, dans son cours au collège de France », qui soutenait au sujet du « TARENTHISME » [*sic*] qu’il ne s’agit que d’une « maladie convulsive, produite par les coups de soleil¹⁷⁸⁵ ». Si l’idée des propriétés curatives de la musique n’est pas propre à une nation ou même une époque, force est de constater dans la bibliographie de Mojon que la production littéraire de la France du XVIII^e siècle en aura tout de même accéléré la diffusion.

Profitant, en l’an-XI, d’une relative accalmie sur le territoire français et d’une certaine perspective par rapport au tumulte révolutionnaire, le jeune médecin lyonnais Étienne Sainte-Marie (1777-1829) rédige une préface enlevée pour sa traduction de la thèse de Joseph-Louis Roger, *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum* (1758), déjà mentionnée dans la première section de notre travail. Il y conclut que

l’influence de la musique devient chaque jour plus nécessaire dans ce siècle corrompu, où le courage n’est souvent qu’une lâche férocité, l’amour un vil libertinage, et la sensibilité un froid égoïsme; où les vapeurs, les maladies nerveuses, les consommations, les manies, les suicides règnent comme une épidémie sociale. Certes, la musique est bien digne de fixer l’attention du médecin moraliste, si elle peut retarder l’instant funeste où ce torrent impétueux, grossi par nos vices et nos débordements, doit entraîner la société dans l’abîme. La médecine et la morale sont,

¹⁷⁸⁴ Mojon, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

pour ainsi dire, les yeux de la politique et c'est par ces yeux que le législateur philosophe aperçoit les causes qui préparent en silence la dissolution des sociétés humaines¹⁷⁸⁶.

Qu'est alors la musique qu'il évoque ? Comment caractériser cette entité qui occupe les médecins (devenus moralistes), qui combat la corruption, qui guérit les maux tant moraux que physiques et qui peut suspendre quelque temps encore, comme en un vol plané, « l'instant funeste » qui marquerait le terme de l'humanité même ? Il ne s'agit bien entendu plus de l'agréable divertissement dont les pouvoirs que lui attribuaient les Grecs anciens faisaient sourciller les contemporains des Bonnet-Bourdelot. Plus encore même qu'une force formidable mais difficile à cerner au sujet de laquelle ont déjà rivalisé des explications « rationalistes » (comme celles de Rameau ou de médecins fibrillistes) ou « sensibilistes » (comme celles de Rousseau ou Staël), il s'agit d'une puissance dont l'existence incontestée oriente jusqu'aux réformes légales de la médecine, de la culture, de l'enseignement de la musique de la nouvelle nation française. Cette « force » est conceptuellement opposée au « silence » dans lequel se préparent « les causes » de la « dissolution des sociétés » : sa musique est ainsi le signe d'un mouvement inverse vers une plus forte cohésion sociale. Les valeurs d'égalité, de liberté et de fraternité en dépendent : la musique en fournit l'image et en favorise la propagation. Sainte-Marie n'écrit pas pour « ceux qui regardent la musique comme un art purement agréable » : ceux-là ne « croiront pas aux effets avantageux » qu'il lui attribue par l'entremise d'un jugement qui se dit « fondé sur l'observation ou l'expérience, et confirmé par le raisonnement¹⁷⁸⁷ ».

De fait, la traduction de Sainte-Marie ainsi que son remarquable appareil critique, sa bibliographie étonnamment ample et sa préface au style aussi résolu que libre méritent d'être étudiés. Ils sont un geste de réactualisation d'une intuition qui a traversé le siècle. Rappelons que la thèse de Roger avait servi de source à Ménuret de Chambaud lorsque ce dernier rédige, pour l'*Encyclopédie*, l'article « Musique (Effets de la) », complément médical de l'article « Musique » de Rousseau. L'ouvrage de Sainte-Marie, à la frontière des XVIII^e et XIX^e siècles, se présente à la fois comme un

¹⁷⁸⁶ Étienne Sainte-Marie, « Préface du traducteur », *Traité sur les effets de la musique sur le corps humain*, Paris, Brunot, 1803, p. xxxvii-xxxviii. Pour un regard critique élargi sur l'ensemble des références convoquées par Sainte-Marie, voir notre édition du même texte : Paris, Manucius, coll. « Écrits sur l'art », 2021, p. 97-98.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. vii.

bilan des idées qui l'ont précédé et une fenêtre sur les aspirations auxquelles il convie ses contemporains. Nous y reconnaissons une œuvre liminaire, à la frontière entre une période où une foi en les pouvoirs attribués à la musique se formule dans des discours hétérogènes par le biais d'images, d'analogies, de références humanistes et de descriptions qualitatives, puis une période où elle forme à part entière l'objet d'une investigation autonome, appelée à donner naissance, à la toute fin du XIX^e siècle, à une discipline qui sera baptisée « musicothérapie¹⁷⁸⁸ ».

Par ses références à la culture classique et par son style littéraire, le travail de Sainte-Marie a un pied dans la culture intellectuelle de l'Ancien Régime, tout en participant aussi à une période dans laquelle les réflexions sur le corps cherchent à se délester de l'érudition qui caractérisait la médecine jusqu'alors. « Peu lire, beaucoup voir et beaucoup faire¹⁷⁸⁹ », suggère le réformateur Fourcroy. Comme le déplore aussi Cabanis, pour tant de ses collègues, « la mémoire des signes [est] surchargée aux dépens de celle des sensations » : les « vrais observateurs » ne doivent désormais plus passer la « plus grande partie de leur temps » à « chercher dans les livres », mais plutôt à être sur le terrain, à « arracher » à la « nature¹⁷⁹⁰ » les vérités qu'elle ne livre qu'aux investigateurs les plus déterminés.

Sainte-Marie cherche plutôt dans l'interprétation médicale une forme d'équilibre entre « l'esprit naturellement froid, observateur et contemplatif du médecin » et « l'enthousiasme et les agitations du poète¹⁷⁹¹ », ainsi qu'il l'écrira plus tard, en 1825, dans sa *Dissertation sur les médecins-poètes*. Si « l'observation, pour les

¹⁷⁸⁸ À ses origines, le terme « musicothérapie » désignait une réalité largement plus mitigée que celle que nous connaissons aujourd'hui. Une occurrence notable de ce qui est alors un néologisme paraît dans un feuilleton satirique dans les années 1880 : Achille-Jules Dalsème, « La musicothérapie. Une conférence progressiste », *Grand Almanach Illustré du Petit Journal*, 1886, p. 32. L'on comprend que le terme est alors reçu comme risible : « Ah ! messeigneurs ! vous aviez déjà l'hydrothérapie, l'électrothérapie, l'aérothérapie, la métallothérapie ?... Je lance en face de vous la musicothérapie ! [...] Des voiles me dissimulent encore une partie de la lumière, plus tard nous les déchirerons. »

¹⁷⁸⁹ Devise de Fourcroy, citée dans Ackerknecht, *La médecine hospitalière à Paris*, p. 48.

¹⁷⁹⁰ Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Coup d'œil sur les révolutions et sur les réformes de la médecine*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, AN XI-1804, p. 331-332.

¹⁷⁹¹ Étienne Sainte-Marie, *Dissertation sur les médecins-poètes*, Paris, Baillière, 1825, p. 79. La « figure » du poète-médecin, que Sainte-Marie élabore à partir des exemples de Dante, Haller, ou encore Schiller, connaîtra des suites surprenantes aux siècles suivants, ainsi que l'analysent : Alexandre Wenger, Julien Knebusch, Martina Diaz, Thomas Augais (dirs.), *La Figure du poète-médecin (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, Georg Éditeur, 2018.

sensualistes, était en bonne logique l'essence même de la médecine¹⁷⁹² », Sainte-Marie fait toujours dialoguer celle-ci avec une longue tradition humaniste, inscrivant ses promesses de renouveau médical en continuité plutôt qu'en rupture avec une culture littéraire allant de l'antiquité jusqu'à la toute fin du XVIII^e siècle. Quand nombre de ses plus fameux contemporains cherchent à décharger leur pratique du poids des livres, Sainte-Marie cherche plutôt à concilier – à harmoniser, pourrait-on dire – le savoir expérimentiel et positif avec des raisonnements plus analogiques ou imagés. Loin d'un évhémérisme rénové, sa démarche n'est pas générale et ne semble même possible que lorsqu'il est question de « pouvoirs » attestés à la fois par la tradition à laquelle il se réfère et par l'expérience de terrain. Dans son cas, il ne s'agit que de ceux de la poésie et de la musique, pratiques courantes dont les effets étaient immédiatement sensibles et fort recherchés – contrairement à celles entourant, par exemple, l'influence des astres ou l'alchimie. Roger, traduit par Sainte-Marie, précise que « lorsque la raison eut brisé le sceptre de la magie, plusieurs auteurs [...] voulurent restituer » divers prodiges à « la musique », mais ils « commirent une grande faute, en ne s'attachant point à séparer le vrai d'avec le faux » à l'aide « d'observations¹⁷⁹³ ».

Ainsi, pour Sainte-Marie, si « la musique doit entrer dans un plan bien fait d'Hygiène » publique, c'est aussi en vertu de l'opinion de Bacon selon laquelle « toute la science du médecin se réduit donc à savoir accorder et toucher la lyre du corps humain, de manière qu'elle rende des sons justes et agréables¹⁷⁹⁴. » Les misérables qui vivent dans « le tourbillon du monde » – là où, en dépit du mouvement de désordre général du monde « moderne », ils ne peuvent « se mouvoir librement dans la sphère de [leur] existence » – se repaîtront du plaisir et de la vertu procurés par le « prestige des sons », tel qu'attesté par la philosophie de Pythagore ou d'Épicure, dont les systèmes, combinés, forment « peut-être le plus sensé, le plus moral et le plus praticable qu'on puisse proposer aux hommes¹⁷⁹⁵. » Plus encore que son action sur le physique de l'homme, la capacité de la musique à fournir également « toutes les parties d'un

¹⁷⁹² Ackerknecht, *La médecine hospitalière à Paris*, p. 17.

¹⁷⁹³ *Traité des effets de la musique*, p. 121.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. vii-viii.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. ix-xii.

traitement moral » fait « tout espérer¹⁷⁹⁶ » de son étude approfondie. À terme, cette étude pourrait même déboucher sur l'application de la musique à une thérapeutique méthodique.

Ainsi, on pourroit opérer des prodiges avec ces moyens puissans, qui, mieux connus, formeroient dans notre matière médicale une classe de remèdes héroïques. [...] [L'empire de la musique] sur l'âme est incontestable. On peut, par le moyen des sons, choisir l'espèce d'affection la plus capable de produire le mouvement dont on a besoin, déterminer le degré d'ébranlement qu'on veut donner à l'ame, filer une passion dans toutes ses nuances, l'augmenter, l'affaiblir, ou l'arrêter tout-à-coup¹⁷⁹⁷.

La littérature des siècles passés n'est donc pas à rejeter en bloc, mais à lire de manière critique, à l'aune d'observations faites dans le présent : attitude pondérée à rapprocher de celle de Burette.

Du reste, les *remèdes héroïques* que souhaite Sainte-Marie sont en mesure, comme le promettait Mesmer des siens, de *mouvoir* l'âme des patients. Ce désir de mouvement coordonné, le *mouvement dont on a besoin*, n'est pas sans rappeler aussi à l'esprit le mouvement que la musique d'Amphion provoque dans la construction des murs de Thèbes ou celui que la musique d'Orphée suscite chez les animaux. Roger, traduit par Sainte-Marie, note d'ailleurs que « parmi les fables anciennes, l'une des plus célèbres est celle d'*Orphée*, qui attire tous les corps par le charme de sa voix » : en quelques millénaires, « il n'est aucun poète qui n'ait parlé de cet habile chanteur, et qui n'ait ajouté quelque chose aux merveilles qu'on lui attribue¹⁷⁹⁸. » Or, les auteurs qui ne puisent *que* dans la fable d'Orphée doivent « inspirer une juste défiance » à leurs lecteurs, même si « l'on peut dire que cette fable est appuyée sur des fondemens qui paroissent plus solides que la plupart des autres¹⁷⁹⁹ ». La part de vérité qu'elle contient doit toujours être rapportée à l'observation du monde. Ainsi, le même *mouvement* que décrivaient les mythes antiques se retrouve, chez Roger et Sainte-Marie, déplacé du domaine physique vers celui des passions de l'esprit, sur lesquelles la musique est dite avoir une emprise incontestable. Il ne serait pas inconvenant de suggérer que la musique, pour Sainte-Marie, est un *remède héroïque* notamment, parce qu'elle remplit

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. xxxiii.

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. xxxii.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

la fonction du héros dans les mythes qui en ont nourri le développement, tout comme dans l'imaginaire frappé de militarisme au tournant du siècle.

Le « héros », comme le définit le *Dictionnaire* de l'Académie (1798), est un titre qui était conféré dans l'antiquité païenne à un mortel descendant d'une divinité : Orphée, fils du roi de Thrace et de la muse Calliope, est un héros à proprement parler. Par extension, le terme s'applique aussi à « ceux qui par une grande valeur se distinguoient des autres hommes ». Homère, appelant « héros » les « guerriers qui périrent au siège de Troie », infléchit sa connotation et lui donne le sens le plus courant au XVIII^e siècle : « On dit de même aujourd'hui d'un homme qui s'est distingué à la guerre par de grandes actions, que *C'est un Héros* ». L'édition de 1835 du *Dictionnaire* précise davantage cette acception, qu'elle présente comme la plus répandue au début du XIX^e siècle, notant que le terme s'applique à « ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire, qui obtiennent à la guerre des succès éclatants, qui exécutent de grandes et périlleuses entreprises. » Ainsi, l'héroïsme implique nécessairement un combat, des risques, une marche vers l'avant et un antagonisme à surmonter, à vaincre.

L'expression « *remèdes héroïques* » est notamment lexicalisée par l'*Encyclopédie* en 1765. L'article « Héroïque (*Méd.*) », non signé, mais faisant partie de la rubrique médicale du volume VIII et donc ayant de fortes chances d'être de Ménuret de Chambaud, présente l'usage du qualificatif « héroïque » en médecine comme s'appliquant à des moyens puissants dont l'efficacité radicale était propre à renverser entièrement la « disposition viciée des parties affectées ».

[« Héroïque »] est employé pour désigner l'espece de traitement ou celle des remedes, dont les effets produisent des changemens considérables & prompts dans l'économie animale; soit en excitant d'une maniere violente, des efforts, des mouvemens, des irritations extraordinaires dans les parties qui en sont susceptibles, des ébranlemens subits, des secousses fortes dans toute la machine; soit en produisant un spasme, un resserrement ou un relâchement, une atonie outremesurée dans les solides; soit en procurant des fontes, des évacuations d'humeurs excessives, ce semble, mais nécessaires; dans tous les cas où la nature demande à être secourue d'une maniere pressante & décisive par des moyens propres à changer la disposition viciée des parties affectées, & à les faire passer à un état opposé d'une extrémité à une autre¹⁸⁰⁰.

Les exemples que donne l'article de tels remèdes sont prodigieux : saignées abondantes et répétées, purgatifs, scarifications et narcotiques « les plus actifs », etc. Il s'agit de moyens musclés visant une intervention rapide qui ne sont pas sans inspirer « beaucoup

¹⁸⁰⁰ Anonyme, « Héroïque (*Méd.*) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, p. 181a.

de prudence ». Ils ne se retrouvent dans un pronostic qu'en ultime recours; ainsi un « traitement héroïque » n'est envisagé que lorsqu'il est nécessaire d'employer « des maux proportionnés à l'importance des effets qu'il tend à produire¹⁸⁰¹ ». L'image homérique de guerriers grecs cachés dans leur cheval pour prendre la ville de Troie – mettant fin à un siège de plusieurs années – ou celle, plus contemporaine, du siège de Gênes¹⁸⁰², sont ainsi associées aux traitements dits « héroïques » par l'entremise de leur épithète commune. Aussi ne s'agit-il pas d'un héroïsme aveugle, d'une simple force de frappe puissante mais imprécise. Cet héroïsme médical s'exprime par l'entremise d'une topique militaire dite éclairée et progressiste, qui cherche à éviter les débordements, débusquer les « préjugés formés d'après le tempérament du médecin », soupeser les biais formés par « l'impatience ou la crainte » et accorder le traitement à « la sensibilité plus ou moins grandes du malade » au nom du secours réclamé par « la nature¹⁸⁰³ » elle-même. Son administration procède d'un « pouvoir de réprimer, de corriger, d'emporter, ou pour diminuer le volume des humeurs qui [...] accablent » cette nature qui « a besoin d'être puissamment secourue pour surmonter les obstacles qui l'empêchent d'agir¹⁸⁰⁴ ».

Considérer la musique comme un remède héroïque comme le fait Sainte-Marie est aussi lui conférer un rôle décisif dans la *marche en avant* de la médecine moderne. Pour l'ensemble des médecins, analogue à un corps combattant, les progrès médicaux sont, à son époque, investis d'un sens nouveau : ils ne sont plus ceux de la seule discipline, mais ceux de la société entière, libérée par leurs soins. Sainte-Marie n'écrit pas uniquement pour l'intérêt de ses collègues : ce fils d'un « chirurgien des armées¹⁸⁰⁵ » s'adresse à tous ceux pour qui le combat de la médecine est susceptible d'amener une forme de libération. En cela, son œuvre est caractéristique d'une période

¹⁸⁰¹ *Ibid.*

¹⁸⁰² *Le Mémoire sur l'utilité de la musique* de Benedetto Mojon, *op. cit.*, a été « lu par l'Auteur le 16 mai 1801 dans une séance de la Société médicale d'émulation de Gênes ». Les « actions héroïques » qu'il attribue aux effets de la musique militaire conservent le souvenir de tactiques comme celles de Masséna lors du siège de Gênes au printemps de 1800.

¹⁸⁰³ *Ibid.*

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*

¹⁸⁰⁵ François-Zénon Collombet, « Notice sur le Docteur Sainte-Marie », *Revue du Lyonnais*, vol. 2, Lyon, L. Boitel, 1835, p. 270.

lors de laquelle l’imaginaire collectif commence à percevoir les avancements en médecine comme inséparables du progrès de la société entière.

La notion de progrès a connu au cours du dix-huitième siècle un développement qui l’a conduite d’emplois qu’on pourrait dire restreints – où elle désigne l’avancement (*progressus*) dans des domaines spécifiques, au propre ou au figuré et en bien ou en mal – à une signification générale, lorsque le terme est pris absolument, de mouvement en avant de toute la civilisation¹⁸⁰⁶.

Comme le remarque Frédéric Charbonneau, l’époque des réformes médicales de 1794 et de 1803 marque le point culminant d’une longue évolution dans la conception du corps médical, voire un acte de naissance de la médecine moderne. Charlatans, Diafoirus, dissecteurs nécrophiles ou pédants empêtrés sont chassés, sinon toujours réellement des rangs de leurs collègues, du moins discursivement, quittant les récits que la médecine produit à son propre sujet. Comme le suggèrent les éloges funèbres ou apothéoses médicales au courant du XVIII^e siècle, cette production discursive au sein même du champ médical délaisse un ton strictement collégial à la faveur de récits de traitements réussis et de vies illustres de héros collectifs d’un nouveau genre. Si la traduction de la thèse de Roger par Sainte-Marie n’est pas, à la manière de certaines de ces apothéoses, un « impertinent bricolage discursif » tirant sur le « martyrologe¹⁸⁰⁷ », il participe tout de même d’une réhabilitation d’idées curatives en vertu d’une foi solide en leur valeur future.

¹⁸⁰⁶ Frédéric Charbonneau, « L’apothéose médicale, de Fontenelle à Vicq d’Azyr », dans Frédéric Charbonneau (dir.), *La Fabrique de la modernité scientifique, discours et récits du progrès sous l’Ancien Régime*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation, 2015, p. 129.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 146.

Conclusion – *L'Esprit d'Orphée*

CHŒUR : Ô Rousseau, modèle des sages, &c.¹⁸⁰⁸

À l'exacte limite chronologique entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, le « Citoyen Olivier » (1753-1823), juriste et député à l'Assemblée nationale, fait paraître le premier de trois volumes de *L'Esprit d'Orphée*, essai ambitieux portant, comme son sous-titre l'indique, sur *l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation*. D'emblée, la musique s'affirme comme une nécessité pour « l'âme » de l'auteur, une expérience personnelle qu'il présente comme ayant valeur générale d'exemple. Pour Olivier, elle est

d'autant plus un besoin de l'ame, que, extrêmement sensible aux perfidies, à la perversité comme aux misères des humains, qui [lui] font l'impression d'un vif déchirement, dont la plus horrible discordance de sons sur des nerfs extraordinairement délicats nous offre en quelque sorte l'image, [il] éprouve une espèce de consolation dans le charme et la douceur des consonnances et de la mélodie musicales¹⁸⁰⁹.

Le genre populaire des « esprit de » – *L'Esprit de Montaigne*, *L'Esprit de l'Encyclopédie*, *L'Esprit de Saint François de Sales*, etc. –, recueils de citations, sentences et maximes offrant un distillat de « l'esprit » de leur objet, trouve ici une singulière réalisation dans un livre consacré à une figure dont l'existence même ne fait pas consensus. Vers 1800, l'ambiguïté du statut historique d'Orphée en tant que chantre réel ou figure mythologique est entière. Un lecteur averti serait en droit de se demander : de qui ou même de quoi donc Olivier cherche-t-il à rendre « l'esprit » ?

Après avoir livré ce premier plaidoyer pour l'utilité morale de la musique, l'auteur/narrateur organise l'introduction de son ouvrage à l'aide d'un dispositif littéraire étonnant. Alors qu'il se promène dans la nature, méditant sur « la convenance des lois les plus simples de la raison universelle avec le bonheur social¹⁸¹⁰ », une

¹⁸⁰⁸ André Chénier et François-Joseph Gossec. *Hymne à Jean-Jacques Rousseau [...] Chanté au Panthéon le 20. Vendémiaire, An 3. de la République Française [11 octobre 1794]*, Magasin de Musique à l'usage des Fêtes Nationales.

¹⁸⁰⁹ « Citoyen Olivier » [Gabriel-Raimond-Jean-de-Dieu François d'Olivier], « Introduction. L'ombre d'Orphée. Songe. », *L'Esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation*, vol. I, Paris, Charles Pougens, an VIII (1800), vol. I, p. 1. L'édition de 1800 est un second tirage, identique, d'un volume paru chez le même éditeur en 1798. Cette seconde édition comprend une page, absente de la première, qui laisse supposer un succès considérable : la page annonce que l'ouvrage est également disponible auprès de libraires situés dans 18 autres grandes villes européennes, de Saint-Petersbourg à Naples. Le second volume paraît en 1802 et le dernier en 1804.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 2.

partition de Sacchini¹⁸¹¹ en main, gravissant une colline afin de « respirer un air plus pur » dans un décor pastoral ressemblant à s’y méprendre à celui de la *Nouvelle Héloïse*, il est pris de fatigue, trouve un abri et s’endort. L’on apprend alors qu’il a été visité « en songe¹⁸¹² » par le chantre de Thrace. Cet « ORPHÉE LÉGISLATEUR¹⁸¹³ » onirique, représenté sous les traits d’un « grand et beau jeune homme », mène une « troupe heureuse » de « sujets » qui reconnaissent en lui leur « chef », sans qu’il n’ait « jamais cessé d’être [leur] égal » : ce dirigeant n’a « de priorité » sur ses sujets « que pour entonner des chants en l’honneur de l’Être suprême¹⁸¹⁴ ». Un bonheur contagieux règne sur l’heureuse troupe et le narrateur cherche avidement à en percer le mystère : « ce n’est que dans l’étude de l’art musical que tu trouveras ce grand secret¹⁸¹⁵ », lui répond-t-on. Orphée, sympathique et humble, consent d’instruire le narrateur quant aux moyens de « rappeler sur la terre le règne moral de la musique¹⁸¹⁶ ». Au terme d’un dialogue entre « Orphée » et « Le Français », le narrateur accourt à son bureau « pour écrire les instructions » qui, l’on s’en doute, correspondront aux propos de son ouvrage.

Quelles sont les recommandations du chantre ? Les instructions dictées par Orphée ne se conçoivent pas comme une annonce visionnaire ou prophétique du futur. Elles constituent plutôt une sorte de vadémécum récapitulant les diverses tentatives grâce auxquelles, au cours du siècle qui s’achève, on avait tenté de retrouver les effets merveilleux de la musique. Le regard vers le passé, voire un passé reculé et mythique où l’on s’imagine trouver des traces de ces effets, est un premier pas nécessaire. Ainsi Orphée indique que les « archives littéraires de la Grèce, dont il reste divers fragmens en Europe », donneront « bien des facilités¹⁸¹⁷ » pour l’étude qu’envisage le narrateur. Au début du siècle, les recherches dont faisait état l’*Histoire de la musique et de ses effets* et, surtout, celles menées par Burette s’étaient justement engagées dans cette voie

¹⁸¹¹ Lorsque Antonio Sacchini (1730-1786), compositeur florentin ayant connu le succès à Naples, Venise, Rome, différentes villes allemandes et à Londres, s’installe à enfin à Paris à la fin de sa vie où ses opéras triomphent, soutenus notamment par Marie-Antoinette. Emblème du cosmopolitisme des Lumières tardives, Sacchini l’est aussi, après les années de querelles entre gluckistes et piccinistes lors desquelles « l’Autrichienne » soutient Gluck, de la capacité de la musique à transcender les différends idéologiques.

¹⁸¹² Olivier, « Introduction. L’ombre d’Orphée. Songe. », vol. I, p. 2.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 16. Petites capitales d’Olivier.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

épineuse et souvent ingrate. Les Bonnet-Bourdelot, essentiellement compilateurs, ont réussi à désigner certaines des embûches historiographiques d'une telle recherche sans toutefois parvenir à les surmonter. La traduction fidèle d'une mise en discours de phénomènes sonores, vieille de plusieurs siècles et écrite dans une langue radicalement différente de celle de ses lecteurs, voire transformée par des générations de scribes, de critiques et de commentateurs, s'avère au-dessus des forces de ces érudits. L'entreprise de reconstitution d'hymnes et de discours grecs sur la musique (le *Dialogue* de Plutarque) par Burette souligne aussi d'emblée la part d'arbitraire inhérente à tout projet historiographique. L'écriture de l'histoire engage inévitablement une expérience empirique fondée sur les sources mêmes, des choix esthétiques dans les variantes, dans les transferts conceptuels que suppose sa traduction, ou encore dans les silences imposés par la nature fragmentaire des documents qu'elle présente et interprète. Comment *entendre* une musique qui n'est plus ? Burette, le premier en France, s'avisait de relire, traduire et synthétiser les *fragmens* sur la musique grecque à sa disposition avec une rigueur sans précédent. Or, l'exactitude de ses recherches ne parvient pas à en percer le « secret »; le concert qu'il organise en espérant restituer des hymnes grecs « authentiques » laisse ses auditeurs perplexes. Il fallait chercher ailleurs.

Si les sources écrites fournissent des assises à la réflexion, l'Orphée du rêve précise : « Les effets de la musique se jugent mieux par le sentiment qu'ils font naître, que par les raisonnemens où l'on cherche à deviner la cause de ces effets¹⁸¹⁸. » Les sentiments que les sensations musicales suscitent – l'abbé Dubos se référait à un *sixième sens* pour en tenir compte – forment le nouvel horizon vers lequel se projette la réflexion sur cet art. Les *Lettres juives* de Boyer d'Argens, par exemple, avec leur dispute entre un musicien voyageur et un métaphysicien universitaire, marquent de manière comique une opposition par ailleurs fondamentale. Chaque personnage cherche à mener une bonne vie et même à se rendre utile à la société. Ils défendent les mérites de leurs occupations respectives et le musicien l'emporte haut la main : l'universitaire, accablé par la contention d'esprit qu'obligent ses lectures incessantes, a une allure *malade* dont la musique du voyageur promet de le débarrasser. Les universités serviraient ainsi moins bien l'intérêt public et le bonheur collectif que les

¹⁸¹⁸ *Ibid.*

académies de musique. Du reste, comme le soutient aussi l'Orphée d'Olivier, les philosophes « ont disserté, comme ils dissertent encore, sur la bonté des lois, sans obtenir les vrais moyens de faire exécuter les bonnes lois¹⁸¹⁹. » Le sentiment provoqué par la musique, lui, saurait guider les législateurs; aussi importe-t-il de rendre la musique et son action intelligibles afin de traduire des vérités « éternelles » que l'on cherche alors à puiser à la source de l'émotion.

Orphée observe aussi que « les anciens philosophes ont reconnu que la musique étoit la reine des sciences¹⁸²⁰ ». La théorie harmonique de Rameau aura ouvert la voie à une réactualisation de cette thèse héritée de l'Antiquité, en permettant de penser les phénomènes de résonance acoustique en termes mathématiques. De même, il est nécessaire de bannir l'arbitraire dans l'exécution de la musique : dans l'imaginaire « séjour des dieux de la musique », la musique ne sait ravir les sens qu'avec « justesse [et] précision¹⁸²¹ ». Les bases raisonnées des proportions du corps sonore permettent aussi de penser qu'il y a effectivement du vrai dans l'ancienne analogie entre corps vivants et instruments de musique. Les premiers fonctionneraient sans doute, à une échelle de complexité supérieure, de la même manière que les seconds. Les maladies équivaldraient à des problèmes d'accord, les dissonances étant leurs symptômes, et l'harmonie consonante serait un gage certain de l'état de santé. Les médecins iatomécanistes s'en réjouissent : l'étude de ces corps obéissant à des lois proprement physiques, mais pouvant agir sur l'esprit, permettrait de soigner la « machine » humaine dans son ensemble. Là encore, toutefois, le « secret » des effets merveilleux de la musique échappait aux efforts déployés par le théoricien pour le dévoiler, de la même manière que l'espoir de goûter des plaisirs sensibles s'évanouit chez le vieux duc et son carillon libertin dans les *Sonnettes*.

La « sensibilité » devient au mitan du siècle le nom de la propriété dont l'art d'Orphée détient le secret. Il importe, pour des médecins vitalistes comme Roger et Ménuret de Chambaud, lassés par les explications insatisfaisantes des mécanistes sur le principe vital, d'observer, non sans une certaine prudence, ses signes afin, comme le

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸²⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 3-4.

formule Olivier, de « diriger cette sensibilité vers un but moral¹⁸²² ». Roger, dont la thèse est à la fois influencée et remarquée par Haller, propose la musique comme espace de réflexion sur les moyens d’agir sur le système nerveux. Les nerfs sont alors soupçonnés d’être le « lien intermédiaire¹⁸²³ » entre l’âme et le corps : « tous les nerfs du corps humain, et particulièrement le nerf auditif qui leur correspond, sont les cordes mises en vibration par l’audition de la musique¹⁸²⁴. » Synthétisée par Ménuret de Chambaud et intégrée à l’*Encyclopédie*, la thèse de Roger sur la musique participe alors d’une thérapeutique morale sérieusement discutée par une proportion considérable du corps médical.

À peu près au même moment, l’éclatante contribution « du sensible, de l’éloquent J. J. Rousseau¹⁸²⁵ » rejoint la conversation sur les effets de la musique avec une intensité telle qu’elle saura, à terme, la renouveler entièrement. Le « secret » d’Orphée ne sera pas retrouvé, comme le note l’*Essai sur l’origine des langues*, tant que ne seront considérés *que* les effets physiques de la musique. C’est même afin de dépasser ce point de vue que le Citoyen illustre et défend la thèse de l’empire de la mélodie sur le cœur sensible et sur la mémoire – notamment contre l’avis de Burette sur la force de la musique grecque et contre celui de Rameau sur la nature harmonique du son. En somme, Rousseau aura peut-être autant fait appel aux prétendus pouvoirs miraculeux de la musique pour confondre ses adversaires que par conviction propre. Qu’à cela ne tienne : ses partisans adhèrent sans difficulté à cette croyance. Il semble d’ailleurs que « l’Orphée » qui dicte son projet au « Citoyen Olivier » a beaucoup médité Rousseau : au sujet des idées primitives du bien moral, il affirme « que rien, mieux que la musique, ne pouvoit inspirer ou augmenter les sentimens que ces idées excitent¹⁸²⁶. » Le bonheur collectif en dépend, puisqu’elle est en mesure de « témoigner le sentiment fraternel d’une amitié délicate, dont la musique seule développe tous les accens¹⁸²⁷. » Aussi, « moins les sentimens naturels [...] sont altérés par les abus de la

¹⁸²² *Ibid.*, p. 58.

¹⁸²³ *Ibid.*, vol. II, p. 7.

¹⁸²⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸²⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 81.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 5.

civilisation, plus la musique peut s'emparer d'un ascendant irrésistible; car les erreurs de l'esprit arrêtent continuellement la marche plus sûre du sentiment¹⁸²⁸. »

Les « peuples civilisés d'Europe » traversent une crise morale en raison du « sentiment » qui s'y serait « presque éteint, [...] remplacé par l'esprit, suite naturelle de la dépravation des mœurs¹⁸²⁹ ». « Orphée » a d'ailleurs une opinion particulière sur la « nation française », exemplaire en ce qui concerne cette corruption. Interpellant le narrateur directement, il assure que la dépravation morale y progresse dans l'exacte proportion de la négligence dans laquelle l'instruction musicale y serait tombée :

[en France] où les abus de la législation ont été plus vivement sentis à mesure, que la musique a été plus perfectionnée, et où en même-tems la corruption des mœurs, offrant un obstacle sans cesse renaissant à l'établissement du meilleur ordre public que les amis de l'humanité puissent concevoir, doit s'attribuer en grande partie à ce qu'on a négligé la véritable éducation musicale ou à ce qu'on a fait communément une application perverse de l'art musical¹⁸³⁰.

Il est donc impératif de rétablir un état perdu dont la musique saurait tant donner l'idée que raviver le souvenir. Le « feu de la musique », le brasier ardent qu'elle serait en mesure d'allumer dans les âmes des Français, saurait alors se répandre « comme le feu de l'astre bienfaisant qui nous éclaire dilate notre atmosphère et féconde tous les germes qu'elle contient¹⁸³¹. »

De fait, si Olivier espère que la musique assure un bonheur collectif, c'est aussi en vertu de sa capacité à « électriser l'âme comme le feu agite, électrise les corps¹⁸³² », provoquant révélations et prises de conscience subites. Le sentiment religieux auquel « l'orphéisme¹⁸³³ » dispose peut agir avec une rapidité exceptionnelle : « aucune langue, même la plus abondante en images, ne rend la variété et toutes les nuances des expressions que la musique parcourt avec une vélocité qui égale presque celle de la pensée¹⁸³⁴. » « Armé » de la musique, l'orateur « peut communiquer à la multitude les impressions les plus frappantes¹⁸³⁵ ». Un vicaire savoyard cherchant à convaincre par le langage, mais assisté d'une lyre comme celle que représentent les gravures d'Orphée

¹⁸²⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸³² *Ibid.*, vol. II, p. 2.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 35.

dans les éditions de l'*Émile*, provoquerait un effet aussi puissant que celui que Regianino, sans même le vouloir, déclenche chez Saint-Preux lorsqu'il chante. Le corps du castrat, « mutilé » à dessein pour servir un projet musical et esthétique, agit avec une force exceptionnelle, celle que lui procure l'aura qui semble émaner de son sacrifice. Le prestige paradoxal accordé à la figure du guérisseur souffrant, christique, trouble aussi l'état de « nature » tel que Rousseau le conçoit.

Or, quant à cet heureux état dit de *nature*, Rousseau est clair : aucune rétrogradation n'est possible. Il n'est pas question de ramper à quatre pattes en broutant des herbes, comme le supposait un Voltaire persifleur, mais plutôt d'assurer une régénération en réhabilitant pour l'art un critère éthique. Il s'agit aussi de restituer l'usage de l'art musical suivant un enseignement qui laisserait une place centrale non pas aux seules considérations formelles de sa réalisation, mais au sentiment qui l'anime. Si la conscience d'un « âge d'or¹⁸³⁶ » perdu conduit la plume d'Olivier, l'imitation des « peuples primitifs » comme les Arcadiens n'est pas pour autant un appel à un hédonisme qui « dégoûte les hommes d'un travail utile ». C'est plutôt le constat personnel de la « tristesse dans la plupart des physionomies » qui pousse l'auteur, à la suite de son Orphée, à vouloir « déridier ces fronts sourcilleux, certain qu'une plus belle santé et de meilleures mœurs seroient la suite du contentement général¹⁸³⁷. » La mélancolie, tant individuelle que sociale, liée au sentiment de la perte est à la fois ce que la musique cherche à guérir et ce qui motive l'ensemble des efforts mis en œuvre pour cette guérison.

Enfin, une « véritable *éducation musicale* » offerte à la jeunesse, telle que « l'entendoient les Grecs¹⁸³⁸ » – ou du moins, telle que l'Orphée d'Olivier estime qu'ils l'entendaient – serait la cure nécessaire pour repartir à neuf et faire renaître la concorde au sein du peuple français. Sa vision n'est pas éloignée de celle qui préside au développement, sous le régime impérial, de l'éducation nationale : c'est justement par la multiplication des « écoles de musique sur le territoire français » que l'auteur rêve de « répandre l'empire de la musique¹⁸³⁹. » Cette éducation ne serait pas celle « que

¹⁸³⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 63.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 25. Italiques d'Olivier.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 60.

recevoient nos enfans de chœur », que l'on « croit ainsi instruire musicalement » en leur apprenant à « connoître et lire facilement les signes musicaux », mais qui ne fait que les dénaturer, les empêcher de développer le jugement et la sensibilité qui font un vrai « citoyen », et les transformer, pour ainsi dire, en simples « instruments de musique¹⁸⁴⁰ ». Bien au contraire, suivant l'avis du *Protagoras* de Platon, les enfans devraient être rompus dès le premier âge à un « exercice » continu qui les habituera au « sentiment des convenances » et conformera leur tempérament à « une certaine consonnance [*sic*] bien réglée¹⁸⁴¹. »

L'Orphée d'Olivier est, on le voit, un législateur, et il réfléchit donc surtout en fonction du droit public : les effets de la musique sur l'individu ne l'intéressent qu'en ce qu'ils peuvent être ensuite appliqués à plus grande échelle. Il développe néanmoins une pensée quant aux moyens dont la musique dispose pour marquer une impression dans le for intérieur de ses auditeurs. Lorsqu'il s'agit « d'exprimer la douleur [...] touchant la perte d'un fils, d'un époux, d'un amant », par exemple, le « poète musicien » (figures maintenant réunies à l'instar d'Orphée) doit faire entendre « la contraction des muscles qui font pleurer l'infortunée [et] imiter l'accélération et la gêne de sa respiration¹⁸⁴² ». La musique, propose Olivier dans une formule saisissante, doit « haleter comme la douleur¹⁸⁴³ ». Le corps sonore est reçu comme un analogon sensible de l'émotion vécue, permettant, comme dans le cas de Julie de Lespinasse, de revisiter la sienne propre et d'établir une distance critique vis-à-vis de ses propres émotions. Quitte à permettre l'individu de juger de soi par l'entremise d'une distanciation sensitive, le « plus ou moins de disposition à recevoir les effets musicaux » serait également un critère permettant de « juger du caractère d'un homme¹⁸⁴⁴ ». Le *Neveu de Rameau*, dont l'extrême variabilité de caractère mettait à mal la possibilité même de fonder des typologies morales, indique les limites d'une confiance aveugle en la *nature* individuelle. Si son Jommelli est capable de toucher véritablement le Moi du dialogue, les accents de sa mélodie ne sont aucunement sentis par leur interprète, qui affirme

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁴¹ Platon, *Protagoras*, traduit par Olivier et cité dans *ibid.*

¹⁸⁴² *Esprit d'Orphée*, p. 44.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

singer des comportements susceptibles de favoriser sa situation matérielle. Du reste, hormis les dispositions individuelles à sentir ou à interpréter, voire à falsifier l'émotion musicale, dans la France de la fin du XVIII^e siècle comme, pensait-on, dans la Grèce antique, « on n'hésitoit point à présumer qu'un homme sans musique avoit de mauvaises mœurs¹⁸⁴⁵. » Plutôt que d'imaginer des musiques effrayantes qui exprimeraient la cruauté des héroïnes de sa *Juliette*, Sade renforce ce point de vue en associant l'émotion musicale soit à des personnages crédules et méprisables, soit aux victimes sujettes au désir des protagonistes, à terme tués ou tuées et par-là réduites au silence, seul état sonore auquel la cruauté absolue saurait aspirer.

Dans une exhortation enlevée, Olivier enjoint son lectorat « d'écouter » par eux-mêmes les pouvoirs dont il parle, parce que « nul écrivain, nul orateur n'offrira une peinture assez éloquente en comparaison de la peinture musicale¹⁸⁴⁶. » En vous livrant aux « seuls ébranlemens de l'air mis en harmonie avec les fibres de votre sensibilité », « vous serez élevé comme au-dessus des sensations terrestres; vous serez balancé, avec un aimable transport, comme dans un monde aérien; [...] enfin, [...] vous serez céleste [*sic*]¹⁸⁴⁷. » Cette promesse d'une expérience spirituelle éclairée, provoquée par une réalité matérielle et compréhensible, mais projetant le sujet vers un état d'élévation, est aussi celle que développe plus avant la *Corinne* de Staël. Le pouvoir expressif de la protagoniste-prophétesse – mis en parallèle avec les tarentelles rituelles, les bayadères indiennes et les danseuses d'Herculanum – défie son auditoire pour son mieux, réalisant non seulement la communication libre d'états émotifs entre interprète et public, mais la manifestation d'un art total dont la valeur se mesure à l'aune du trouble qu'il provoque.

Tout comme la décision de son prétendant de préférer une union plus sûre avec une partenaire plus timorée a fini par anéantir Corinne, chez Goethe, le mariage de Charlotte avec un autre que Werther empêche ce dernier d'entretenir toute forme d'espoir, ce qui le pousse vers un suicide devenu l'un des plus célèbres de la littérature moderne. La perte progressive de son espoir est aussi étroitement liée à la musique du clavecin de sa bien-aimée : la musique qui leur inspire l'idée d'une « union vertueuse

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

des époux¹⁸⁴⁸ » dans un bal de campagne est aussi celle qui déclenche des souffrances aiguës chez Werther lorsqu'il l'associe à l'impossibilité de son alliance. Dolbreuse est plus heureux : le « puissant empire » du chant des oiseaux de sa Bretagne natale et de la voix de celle qui est présentée comme sa partenaire « naturelle » réussissent à lui enseigner « des leçons d'amour¹⁸⁴⁹ » et à le ramener d'un égarement moral qui a failli lui coûter la vie.

Le topos de la puissance de la voix de l'être aimé prend une tout autre direction dans le roman à succès de Sophie Cottin, où l'art d'Orphée sert plutôt à ramener la protagoniste d'un épisode de dépersonnalisation à la suite d'un traumatisme amoureux. Prudent voire incertain, le docteur Potwel, appelé pour sauver Malvina de l'aliénation de sa conscience, essaie différents airs musicaux dans l'espoir que ceux-ci ramèneront sa patiente à la réalité. La musique de son amant réussit à la guérir, mais en vain : si la force curative de la mélodie sait accorder la conscience de la protagoniste avec celles de ses pairs, la brutalité de la trahison avec laquelle Malvina doit apprendre à vivre dépasse sa capacité à la soutenir. Ainsi se profile dans cette cure iatromusicale un trait distinctif du genre romanesque moderne, à savoir la nature aporétique de leur dénouement. La lutte des protagonistes se solde par un résultat, mais pas une solution : Orphée ne triomphe plus. Si la musique sait égayer « l'humeur sombre et bilieuse qui, chez ces insulaires [du Royaume-Uni], s'empare même des hommes les plus soigneusement élevés¹⁸⁵⁰ » voire, comme chez Avison ou Dryden, diriger les passions, elle ne sait faire abstraction de faits accomplis; elle transforme mais n'efface pas.

Les transformations dites totales relèvent alors d'un registre autre, voire de la charlatanerie, ainsi que l'exemplifient les promesses des thérapies de médecins comme Mesmer. Quand d'autres ne projettent qu'une découverte future, voire éventuelle des forces impénétrables qui gouvernent la nature, le médecin viennois proclame qu'il détient lui-même les secrets du « magnétisme animal ». Bien dirigé, ce magnétisme, augmenté et propagé par la musique, permettrait de rétablir une forme d'harmonie sur terre, tout comme l'établissement « du meilleur ordre public que les amis de l'humanité

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

puissent concevoir¹⁸⁵¹ ». Lorsque la Commission de 1784 achève de discréditer Mesmer, toutefois, elle ne dispute son usage de la musique que du bout des lèvres; certains supposent même que c'est dans son action que résident tous les effets ressentis lors des séances mesmériennes. Ainsi son statut en tant qu'agent thérapeutique en ressort-il rehaussé.

Son étude raisonnée semble plus que jamais une piste digne d'amener la concorde et le bonheur, ainsi que le supposent des écrivains comme Chabanon. Le « *germe des sensations musicales*, placé par la divinité dans tous les hommes, » saurait être universellement goûté par la « multitude¹⁸⁵² ». En proclamant l'universalité des effets de la musique sur l'homme, il étend le sens de cette *multitude* davantage que ne l'avaient fait les premiers théoriciens du sensible comme Dubos. Enfin, en plus d'aider « à former de vrais patriotes et héros¹⁸⁵³ », pour le jeune médecin Sainte-Marie ayant grandi pendant les années de la Révolution, la musique elle-même apparaît comme propre à rejoindre la catégorie des *remèdes héroïques*. Sainte-Marie, à l'instar du « médecin Asclépiade¹⁸⁵⁴ », a trouvé un remède à la corruption morale du peuple dont l'Orphée d'Olivier fait état : la « régénération des lois ou de la liberté naturelle doit même aller de pair avec le rétablissement de l'empire de la musique¹⁸⁵⁵. »

L'*Esprit d'Orphée* correspond à l'apogée d'un espoir en la valeur curative de la musique qui se formule et s'affirme peu à peu au courant du XVIII^e siècle français avant de connaître une inflexion radicale lors de la période révolutionnaire. Les réformes institutionnelles et idéologiques, le bouleversement des élites ou encore les progrès techniques et scientifiques modifient à la fois la formulation des attentes envers le fait musical et les maux auxquels l'on espère trouver remède. L'étude d'états moraux, bientôt dits mentaux, forment un nouvel horizon d'une étendue dont les neurosciences actuelles ne font que commencer à prendre la mesure. Leuret, Bichat, Cabanis seront les premiers grands noms français à se lancer dans cette investigation.

¹⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 10. Italiques d'Olivier.

¹⁸⁵³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

Comme souvent au début d'un long voyage, l'emballage lié à un nouveau départ stimule une activité prolifique. Il y a déjà plus de deux siècles, comme le remarque François-Xavier Vrait, que « nous avons une documentation détaillée sur l'utilisation de la musique dans ce qui, au XIX^e siècle, est en train de devenir la psychiatrie¹⁸⁵⁶ ». Cet immense corpus est celui dont nous avons tenté de retracer les prémices; aussi nous paraît-il juste de conclure notre étude à son seuil.

Tout au long du siècle dit des Lumières, la lyre d'Orphée aurait agi, pour reprendre un fameux néologisme du regretté Bruno Latour, comme un « *faitiche*¹⁸⁵⁷ », objet de pensée qui résulte de l'impossibilité de séparer pleinement le *fait* et le *fétiche*. L'adhésion à la croyance qu'il existe une action curative de la musique est une réalité qui, d'une part, est *fabriquée* par des croyances, des contextes d'observation, des témoignages cités en appui, etc. Plusieurs, comme nous l'avons vu, lui vouent un culte. Elle n'est pas pour autant une statuette, un veau d'or sculpté et immobile. Elle est aussi dotée, d'autre part, d'une existence autonome, indépendante de la volonté humaine – comme le serait un fait scientifique. L'observation de l'action curative des cantates de Bernier sur un « musicien illustre » atteint de fièvre, cas noté dans l'histoire de l'Académie royale des sciences (1707-1708) et cité régulièrement au courant du siècle, a eu lieu devant témoins, a été répétée pendant dix jours avec le même effet et a été certifiée par Denis Dodart lui-même. *L'effet* de la musique se mesure, se reproduit; on peut en témoigner, contre-vérifier ces témoignages. Ce ne sont pas (uniquement) des esprits marginaux qui s'en occupent, mais certaines des personnalités les plus influentes du siècle.

L'on pourrait croire que la promesse d'Orphée s'est éteinte avec le triomphe de la science positive, guère encline à admettre ce qui ne correspond pas aux exigences strictes de son cadre épistémologique. Un poème sur la *Mort d'Orphée*, choisi pour le Prix de Rome de 1827, semble même à première vue se faire le reflet de ce désenchantement et de la perte d'espoir que le *règne moral de la musique* revienne sur

¹⁸⁵⁶ François-Xavier Vrait, *La musicothérapie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 71.

¹⁸⁵⁷ Bruno Latour, « Faits, fétiches, faitiches, la divine surprise de l'action », dans *L'Espoir de Pandore. Pour une vision réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2007, p. 291 et sq. et *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, LEDTER/La Découverte, 2009, p. 13-134.

terre. Le texte qu'en retient Hector Berlioz pour sa soumission au Prix fait de la musique l'unique consolation du chancre affligé :

*Ô seul bien qui me reste, ô ma céleste lyre,
Retentis dans ces bois, viens embellir mes vers,
Ranime mes accents, seconde mon délire,
Que tes brillants accords étonnent l'univers.*

Dans la seconde partie du court diptyque musical, cette lyre ne parvient cependant pas à sauver le chancre du sort qui l'attend, le démembrement aux mains des Ménades, non plus des Thraciennes dans le poème, mais des *barbares* :

*Barbares, arrêtez; pardonnez à mes pleurs,
Qu'ai-je fait ? Qu'ai-je dit ? ces pleurs sont tout mon crime,
Épargnez-en ce jour la tremblante victime
Que le sort livre à vos fureurs !
Mais rien ne peut toucher leurs inflexibles cœurs.
[...]
Tu m'as abandonné, grand Dieu, aux horreurs d'un affreux supplice.
Euridice, attends-moi... je vais mourir...
Adieu. Je meurs, je te réponds, Euridice... Euridice¹⁸⁵⁸ ...*

Un personnage de la *Comédie humaine* remarquera que seuls « les incrédules n'aiment pas la musique¹⁸⁵⁹ » : l'affrontement entre ceux qui partagent une croyance commune, se reconnaissant en *tremblantes victimes*, et leurs bourreaux, incrédules aux *inflexibles cœurs*, conduit par degrés à perdre une part de l'espoir en une résolution heureuse qui avait caractérisé les discours du siècle des Lumières. Si la situation agonistique dont nous faisons état était déjà observable au cours de la période qui concerne notre étude – par exemple, Burette corrige les erreurs de ses prédécesseurs, Rousseau rectifie celles qu'il reconnaît chez Burette ou Rameau, et les opposants de Mesmer assoient à terme leur légitimité sur son discrédit –, elle était tout de même sous-tendue par la conviction qu'il existait un remède efficace et accessible pour les maux humains. Pour l'essentiel des auteurs que nous avons présentés et commentés, la

¹⁸⁵⁸ Pierre-Montan Berton, *Orphée déchiré par les Bacchantes*, poème choisi par l'Académie pour le Prix de Rome 1827. Berlioz s'inspire librement du texte, qui « enflamma particulièrement son imagination », pour sa composition *La mort d'Orphée*, œuvre proposée au Prix mais jugée « inexécutable » par le jury. Voir Hector Berlioz, *La mort d'Orphée. Monologue et Bacchanale*, Martin Schelhaas (éd.), Cassel, Bärenreiter, 1999, p. iii. Lors du concours de 1827, la partition est jugée « inexécutable » par le jury, dont le fils de Berton faisait partie. Berlioz organise un concert le 26 mai 1828 avec le soutien de Lesueur, où il présente l'œuvre, accompagnée d'une *Scène héroïque (La révolution grecque)*.

¹⁸⁵⁹ Honoré de Balzac, *Ursule Mirouët*, Paris, Calmann-Lévy, 1841, vol. I, p. 74.

musique était susceptible de provoquer un *changement* profond et durable de la sensibilité chez ses auditeurs. Saint-Preux, ce nouvel Abélard, est capable de changer d'avis sur la musique italienne; l'Orphée de Gluck, contrairement à celui de Berlioz, triomphe, récompensé pour l'amour indéfectible qu'il voue à Eurydice et qu'il exprime par sa musique. Or, sans l'espoir que ce changement est possible, il ne reste que la réalité des discours, ultimement stériles, qui l'expriment. L'hypersensibilité et les *pleurs* de l'Orphée de Berlioz, qui *sont tout son crime*, s'assèchent alors chez les incrédules, tout en redoublant chez ses successeurs, sans que l'un ou l'autre camp ne parvienne véritablement à modifier l'avis de ses adversaires. Sans l'espoir qu'il est possible de provoquer un changement psychique significatif par l'expression, un modèle dialectique strictement agonistique peut facilement être érigé en caractéristique fondamentale de la nature même du monde.

Ainsi, Orphée n'est pas tout à fait « mis en pièces » par un XIX^e siècle *barbare*, c'est-à-dire bourgeois, utilitariste et positiviste – ou du moins, il n'est pas condamné à ne jamais renaître. Au contraire : la possibilité de restaurer ses pouvoirs et, par eux, de rétablir l'harmonie des corps humains et sociaux ne fait que trouver des formulations de plus en plus résolues, tout comme s'intensifie, en égale mesure, l'opposition qu'elles rencontrent. Autrement dit, plus le chantre se fait démembrer, plus il renaît et s'affirme avec force, héraut d'une conception enchantée du monde. Celle-ci n'est pas, comme le pensaient certains révolutionnaires, une survivance ou même une résurgence d'un passé obscurantiste. Elle est plutôt, comme nous espérons l'avoir montré, une production de la modernité elle-même, une réaction pour ainsi dire immunitaire, inhérente à un mouvement de désenchantement que nourrissent les réductions technoscientifiques de la réalité.

Bibliographie

Instruments de recherche

Bibliothèque nationale de France. *Gallica*, 1997-, <gallica.bnf.fr>.

Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution (CÉSAR)

CIORANESCU, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1969, t. II (D-M).

Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot, D'Alembert et Jaucourt (1751-1772) (ENCCRE), Alexandre Guilbaud, Irène Passeron, Marie Leca-Tsiomis et Alain Cernuschi (dirs.), 2017-2022, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>>.

GALE CENGAGE LEARNING. *Eighteenth Century Collections Online* (ECCO), Independence, Kentucky, 2008-2013.

KLAPP, Otto. *Klapp online: Bibliographie der französischen literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2012- .

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA. *MLA International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures*, New York, 1921-2001.

MORRISSEY, Robert (dir.). *ARTFL-FRANTEXT*, University of Chicago, CNRS, 1982-, <<http://artfl-project.uchicago.edu/>>.

ONLINE COMPUTER LIBRARY CENTER, Inc. WorldCat, Dublin, Ohio, 2001- .

VINCENT, Jean-François (éd.) *Base biographique*, BIU-Santé, Université Paris-Descartes, < <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/biographies/?>>.

Corpus

Sources principales

AVISON, Charles. *Essay on Musical Expression With Related Writings by William Hayes and Charles Avison*, Pierre Dubois (éd.) Londres/New York, Routledge, 2016.

« BONNET-BOURDELOT » [Pierre MICHON dit BOURDELOT, Jacques BONNET et Pierre BONNET-BOURDELOT]. *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, chez Jean Cochart, Etienne Caneau et Jacque [sic] Quillau, 1715.

« BONNET-BOURDELOT » [Pierre MICHON dit BOURDELOT, Jacques BONNET et Pierre BONNET-BOURDELOT]. *Histoire de la musique depuis ses origines, Les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison De la Musique Italienne & de la Musique Française*, La Haye & Francfort, Aux dépens de la compagnie, 1743, 2 vols.

BONNET, Pierre, BOURDELOT, Pierre, LE CERF DE LA VIÉVILLE LAFRENEUSE, Jean-Laurent. *Histoire de la musique et de ses effets* (1715) et *Comparaison de la Musique italienne et de la musique française* (1704-1706), *Faksimile-Nachdruck der Amsterdamer Ausgabe 1725*, Othmar Wessely (éd.), Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1966, 2 vol.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique, et critique, entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondants en divers endroits*, Jacques Marx (éd.), Paris, Honoré Champion, 2013.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique, entre un Juif voyageur en différents états de l'Europe, et ses correspondants en divers endroits*, La Haye, Pierre Paupie, 1738; réédition 1766.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. *Œuvres*, Michel Delon et Stéphane Schmitt (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. « Histoire naturelle de l'Homme », *Œuvres*, Paris, Garnier Frères (Flourens), t. II.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. « ADDITION À l'article du Sens de l'Ouïe, volume III, in-4.^o page 341. », *Histoire naturelle, générale et particulière. Servant de suite à l'Histoire Naturelle de l'Homme*, SUPPLÉMENT, t. IV, Paris, Imprimerie royale, 1777, p. 441-448.

BURETTE, Pierre-Jean. « Premier mémoire pour servir à l'Histoire de la danse des Anciens »; p. 93-116; « Second mémoire pour servir à l'Histoire de la danse des Anciens », p. 117-135; « Premier mémoire pour servir à l'Histoire des Athlètes », « Mémoire pour servir à l'Histoire de la Sphéristique, ou de la Paume des Anciens », p. 153-176; p. 211-236; « Second mémoire pour servir à l'Histoire des Athlètes », p. 237-257; « Troisième mémoire pour servir à l'Histoire des Athlètes », p. 258-290, dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, depuis son Etablissement jusqu'à present. Avec des Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie depuis son Renouveau jusqu'en M. DCCX*, t. I, Paris, Imprimerie Royale, 1717.

BURETTE, Pierre-Jean. « Mémoire pour servir à l'Histoire de la Lutte des Anciens [6 février 1711] », p. 228-244; « Mémoire pour servir à l'Histoire du Pugilat des Anciens [17 juin 1712] », p. 255-279; « Mémoire pour servir à l'Histoire de la Course des Anciens [7 juillet 1713] », p. 280-317; « Dissertation sur ce qu'on nommoit Pentathle dans l'ancienne gymnastique [22 juin 1714] », p. 318-329; « Dissertation sur l'exercice du Disque ou Palet [12 novembre 1715] », p. 330-341, dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec des Mémoires de littérature tirez des Régistres de cette Académie depuis l'année M. DCCXI jusques & compris l'année M. DCCXVII*, t. III, Paris, Imprimerie Royale, 1723.

BURETTE, Pierre-Jean. « Dissertation sur la symphonie des anciens [20 août 1717] », *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, Depuis l'année M. DCCXI jusques & compris l'année M. DCC. XVII*, t. IV, Paris, Imprimerie Royale, 1723, p. 116-131.

BURETTE, Pierre-Jean. « Dissertation où l'on fait voir que les merveilleux effets attribuez à la musique des Anciens, ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre [26 juillet 1718] », p. 133-151; « Dissertation sur le rythme de l'ancienne musique [22 août 1719] », p. 152-168; « Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique [12 novembre 1720] », p. 169-199; Addition à la dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique [2 septembre 1721], p. 200-206, dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, avec Les Mémoires de Littérature tirez des Régistres de cette Académie, depuis l'année M. DCCXVIII jusques & compris l'année M. DCCXXV*, t. V, Paris, Imprimerie Royale, 1729.

BURETTE, Pierre-Jean. « Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique [19 juillet 1726] », p. 1-27; « Examen du traité de Plutarque sur la musique [20 avril 1728] », p. 27-44; « Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque sur la musique [3 mai 1729] », p. 44-62; « Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique [23 août 1729] », p. 63-80; « Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique [3 mars 1730] », p. 80-96, dans *Mémoires de littérature, tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres. Depuis l'année M. DCCXXVI jusques & compris l'année M. DCCXXX*, t. VIII, Paris, Imprimerie Royale, 1733,

BURETTE, Pierre-Jean. « Dialogue de Plutarque sur la musique : traduit en françois avec des remarques [lu en trois séances : 1^{er} février 1723, 1^{er} juillet 1724, 13 juillet 1725; aussi publié séparément en 1735] », p. 111-180; « Remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique [18 août 1730] », p. 180-310, dans *Mémoires de littérature, tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres. Depuis l'année M. DCCXXXI jusques & compris l'année M. DCCXXXIII*, t. X, Paris, Imprimerie Royale, 1736.

BURETTE, Pierre-Jean. « Suite des remarques sur le dialogue de Plutarque », dans *Mémoires de littérature, tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, Depuis l'année M. DCCXXXIV jusques & compris l'année*

M. DCCXXXVII, t. XIII, 1740, p. 173-316; depuis l'année M. DCCXXXVIII jusques & compris l'année M. DCCXL, t. XV, 1743, p. 293-394; depuis l'année M. DCCXLI jusques & compris l'année M. DCCLIII, t. XVII, 1751, p. 31-60.

BURETTE, Pierre-Jean. « Dissertation servant d'épilogue et de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la musique, dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne musique avec celle de la musique moderne [13 juillet 1742 et 28 juillet 1743] », p. 61-106; « Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne musique comparée avec celle de la musique moderne [17 décembre 1743] », p. 107-126, dans *Mémoires de littérature, tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, Depuis l'année M. DCCXLI jusques & compris l'année M. DCCLIII*, t. XVII, 1751.

CHABANON, Michel-Paul Guy de. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785.

CHABANON, Michel Paul Guy de. *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, Pissot, 1779.

CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas de. *Cantates françoises Mellées de Simphonies Dediées A Son Altesse Electoralle Monseigneur Le Duc de Bavière Par M^r Clerambault, Organiste de la Maison Royale de S^t Loüis a S^t Cir, Et de l'Eglise Paroissale de Saint Sulpice, Livre II*, Paris, Chez l'auteur et chez le S^r Foucault, 1713.

COTTIN, Sophie. *Malvina, Par Madame ****, Auteur de *Claire d'Albe*, Paris, Maradan, AN IX – 1800.

DIDEROT, Denis. *Œuvres*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004-, 2 vol. [4 vol. prévus].

DIDEROT, Denis. *Diderot : Œuvres complètes*, Herbert Dieckmann, Robert Mauzi, Jacques Proust et Jean Varloot (éds.), Paris, Hermann, 1975-, 33 t.

DORAT, Claude-Joseph. *Euterpe, or Remarks on the Use and Abuse of Music, as a Part of Modern Education*, Londres, s.n., 1779.

DORAT, Claude-Joseph. *Le Pouvoir de l'harmonie. Poëme lyrique*, Paris, Michel Lambert, 1774.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Dominique Désirat (éd.), Paris, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], Pierre Leroux et Christian Helmreich (tr.), Paris, Le Livre de Poche, 1999.

GUILLARD (OU GUIART) DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie. *Les Sonnettes* [1749], Michel Delon (éd.), Honfleur, Zulma, 2002.

LESPINASSE, Julie de. *Lettres de Mademoiselle de Lespinasse, écrites depuis l'année 1773, jusqu'à l'année 1779*, Paris, Collin, 1809.

LESPINASSE, Julie de. *Lettres de Mlle de Lespinasse suivies de ses autres œuvres et de lettres de Mme du Deffand, de Turgot, de Bernardin de Saint-Pierre [...]*, Eugène Asse (éd.), Paris, Charpentier et Cie, 1876.

LOAISEL DE TRÉOGATE, Joseph Marie. *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment de la raison. Histoire philosophique* [1783], Charlène Deharbe (éd.), Paris, Société de Textes Français Modernes/Classiques Garnier, 2015.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph. « Musique, Effets de la », Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné*, 1765, t. X, p. 903 et sq.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph et Étienne SAINTE-MARIE, *Effets de la musique*, Philippe Sarrasin Robichaud (éd.), Paris, Éditions Manucius, coll. « Écrits sur l'art », avril 2021.

MESMER, Franz Anton. *Le Magnétisme animal*, Robert Amadou, Frank A. Pattie et Jean Vinchon (éds.), Paris, Payot, 1971.

MESMER, Franz Anton. *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Genève et Paris, Didot, 1779.

MOLINE, Pierre-Louis. *Orphée et Euridice. Tragédie. Opera en trois Actes. Dédiée A LA REINE. Par Monsieur le Chevalier Gluck. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le Mardi 2 Aoust, 1774. Les Parolles sont de M^r Moline. Gravée par Madame Lobry*, Paris, Lemarchand, 1774.

MORIN, Henri. « Question naturelle & critique, sçavoir pourquoy les Cygnes qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'huy si mal », dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 5, Paris, Imprimerie royale, 1729, p. 207-218.

OLIVIER, Citoyen [Gabriel-Raimond-Jean-de-Dieu François d'OLIVIER]. *L'Esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation*, vol. I, Paris, Charles Pougens, an VIII (1800).

QUINAULT, Philippe. *Atys. Édition critique avec introduction et notes par Stéphane Bassinet*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1992.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, Chez Prault, 1754.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique theorique et pratique*, Paris, Prault, 1737.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Rameau. Complete Theoretical Writings*, Erwin Jacobi (éd.), Chicago, American Institute of Musicology, 1967-1972.

ROGER, Joseph-Louis. *Traité des effets de la musique sur le corps humain* [1758], Étienne Sainte-Marie (trad.), Paris, Brunot, An XI (1803).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, dans Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (éd.), *Œuvres complètes*, vol. 14-15, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire, cartes à jouer*, Alain Grosrichard et François Jacob (éds.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques jaunes. Littératures francophones », 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al. (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vols.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*, Alain Grosrichard (éd.), Paris, Flammarion, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Catherine Kintzler (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique*, Genève, s. n., 1771.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile*, André Charrak (éd.), Paris, GF Flammarion, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs romances et duos*, Paris, De Roulede de la Chevardiere/Esprit, 1781.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du village* dans *Œuvres de J.-J. Rousseau*, Bruxelles [Londres], s.n., 1778.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Pygmalion de M. J. J. Rousseau. Scène lyrique*, Genève, s.n., 1771.

SADE, Donatien-Alphonse-François, marquis de. *Œuvres*, Michel Delon et Jean Deprun (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1998, 3 vols.

STAËL, Germaine de. *Corinne, ou L'Italie*, dans Catriona Seth (éd.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

STAËL, Germaine de. *Corinne, ou l'Italie*, Simone Balayé (éd.), Paris, Gallimard, 1985.

Corpus secondaire

Le Chansonnier françois, ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles & autres couplets choisis, vol. I, s.l. [Paris?], s.n. [Graville?], 1760.

Correspondance littéraire, philosophique et critique, Friedrich-Melchior Grimm, Denis Diderot, Jakob Heinrich Meister *et al.* (éd.), Paris, 1753-1790.

Journal des sçavans/savans/savants, Jean-Paul Bignon *et al.* (éd.), Paris, 1678-1790.

Journal de Trévoux ou Mémoires pour l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts, Paris, Trévoux, 1701-1767, 265 vol. in-12.

Mercure galant, Jean Donneau de Visé *et al.* (éd.), Paris, 1672-1714.

Nouveau Mercure galant, Le Fèvre de Fontenay *et al.* (éd.), Paris, 1714-1717.

Nouveau Mercure, Pierre-François Buchet *et al.* (éd.), Paris, 1717-1724.

Mercure de France, Guillaume-Thomas Raynal *et al.* (éd.), Paris, 1724-1823.

Minutes des procès-verbaux des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome VIII. Années 1720-1721, BnF, Ms. français, 9418, entrée « Du mardi 12 no.^{bre} 1720 ».

La Première Querelle de la musique italienne. 1702-1706, Laura Naudeix (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2018.

Procès-verbaux, Académie royale des Sciences, t. 68, 1749, f. 297, « Mercredi, 11^{ème} de juin 1749 » [Lecture du mémoire de Jacob Rodrigue Pereire].

AGUS, Joseph, Charles-Simon CATEL, Luigi CHÉRUBINI, François-Joseph GOSSEC, Honoré LANGLÉ, Jean-François LE SUEUR, Étienne-Nicolas MÉHUL et Henri-Joseph RIGEL. *Principes élémentaires de musique, Arrêtés par les membres du Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Nadermann, 1799.

ALBRECHT, Johannes Wilhiam. *De Musices effectibus in corpus animatum*, Erfurt, 1731.

ARISTOTE. *L'homme de génie et la mélancolie*, présentation de Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, 2018.

ARNAUD, François; abbé. « Le souper des enthousiastes », dans *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Paris, Bailly, 1781.

BALZAC, Honoré de. *Ursule Mirouët*, Paris, Calmann-Lévy, 1841.

BANIER, Antoine. *Métamorphoses d'Ovide, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques [...]* Nouvelle édition, vol. II, l. X, Paris, Huart, 1737.

BANAU, Jean-Baptiste. *Histoire naturelle de la peau*, Paris, chez l'auteur, AN X – 1802.

BARET, Paul. *Le Grelot, ou les &c, &c, &c.*, Ici [Paris], À Présent [1754].

BASTIDE, Jean-François de. *La petite maison* [1758], Paris, Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés », 1993.

BEMETZRIEDER, Anton; DIDEROT, Denis. *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, Paris, Bluet, 1771. Fac-simile : BnF, Gallica, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117546j>>.

BERGASSE, Nicolas. *Considérations sur le magnétisme animal, ou sur la Théorie des êtres organisés, D'après les principes de M. Mesmer, Avec des pensées sur le Mouvement, par M. le Marquis de Chatellux, de l'Académie Française*, s.n., La Haye, 1784.

BERLIOZ, Hector. *La mort d'Orphée. Monologue et Bacchanale*, Martin Schelhaas (éd.), Cassel, Bärenreiter, 1999.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri. *Œuvres*, Paris, LeDentu, 1840, vol. 1.

BICHAT, Xavier. *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800], Genève, Alliance culturelle du livre, 1962.

BOERHAAVE, Abraham-Kaau. *Impetum faciens dictum Hippocrati per corpus consentiens, philologice et physiologice illustratum observationibus et experimentis*, Lugduni Batavorum, Apud Samuelem Luchtmans, 1745.

BOERHAAVE, Abraham-Kaau. *Perspiratio dicta Hippocrati per universum corpus anatomice illustrata*, Lugduni Batavorum, Apud Samuelem Luchtmans, 1738.

BONNEFOY, Jean-Baptiste. *De l'influence des passions sur l'âme dans les maladies chirurgicales; dissertation Qui a remporté le Prix proposé par l'Académie Royale de Chirurgie de Paris, en 1782*, Paris, s.n., 1786.

BONNET, Charles. *Essai de psychologie* [1754], dans Collection Complète des Œuvres, t. VIII, Neuchâtel, S. Fauche, 1783.

BONTEMPI, Giovanni-Andrea Angelini. *Historia Musica, Nella quale si ha piena cognitione della Teorica, e della Pratica Antica della Musica Harmonica* [...], Perugia, Constantini, 1695.

BORDEU, Théophile de. *Recherches sur les maladies chroniques*, Paris, Huart, 1775.

BOURDON, Isidore. « Magnétisme et somnambulisme », *Le Compileur*, n. 26, 10 novembre 1843, p. 401-405.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. *Lettres chinoises*, Jacques Marx (éd.), Paris, Honoré Champion, 2009.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. *Lettres chinoises, ou correspondance philosophique, historique & critique, Entre un Chinois Voyageur à Paris & ses Correspondans à la Chine, en Moscovie, en Perse & au Japon*, La Haye, Pierre Paupie, 1739.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. *La philosophie du bon sens*, Guillaume Pigéard de Gurbert (éd.), Paris, Honoré Champion, 2002.

BOYÉ, « P. ». *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, Esprit, 1779.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste de. (attribué). *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et Mlle Eradice* [1748], Florence Lotterie (éd.), GF-Flammarion, 2007.

BOZE, Claude Gros de. « M. Morin », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres depuis son établissement*, 1740, t. 3, p. 375-378.

BRIDEL, Philippe-Sirice. *Le Conservateur Suisse, ou Recueil complet des Étrennes helvétiques*, t. I, Lausanne, Louis Knab, 1813.

BRILLON DE JOUY, Anne-Louise Boivin d'Hardancourt. « ce 1^{er} novembre [1779] a la thuillerie » (Lettre à Benjamin Franklin), *Franklin Papers*, vol. 31. En ligne. <www.franklinpapers.org>, consulté le 12 septembre 2022.

BROCKLESBY, Richard. *Reflections on Antient and Modern Music, with the Application to the Cure of Diseases: To Which Is Subjoined, an Essay to Solve the Question Wherein Consisted the Difference of Antient Musick, from That of Modern Times*, London, M. Cooper, 1749.

BROWNE, Richard. *Medicina Musica: Or, a Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing, on Human Bodies. Revis'd and Corrected. To which is annex'd, A New Essay on the Nature and Cure of the Spleen and Vapours*, London, John Cooke, 1729.

BUCHAN, Guillaume [William]. *Médecine domestique, ou, Traité complet des moyens de se conserver en santé, de guérir & de prévenir les maladies, par le régime & les remèdes simples : ouvrage utile aux personnes de tout état, & mis à la portée de tout le monde*, Paris, G. Desprez, 1780.

BUCHET, Pierre-François. « Journal de Paris », dans *Le Nouveau Mercure*, novembre 1720, p. 183-189.

BUC'HOZ, Pierre-Joseph. « Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la Musique », dans *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique, par feu M. F. N. Marquet*, seconde édition, Paris, Didot, 1769, p. 166-202.

BURNEY, Charles. *The Cunning Man*, Kerry S. Grant (éd.), Madison, WI, A. R. Editions, 1998.

BURNEY, Charles. *De l'état présent de la musique, En France et en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne*, Gènes, J. Giossi, 1809.

BURNEY, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, vol. II, 2nde édition corrigée, Londres, Becket/Robson/Robinson, 1775.

BURNEY, Charles. *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period* [1789], New York, Cambridge University Press Reprint, 2010.

BURNEY, Charles. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio, in which are incorporated translations of his principal letters*, London, G. G. and J. Robinson, 1796, vol. 1.

CABANIS, Pierre-Jean-Georges. *Coup d'œil sur les révolutions et sur les réformes de la médecine*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, AN XI-1804.

CAHUSAC, Louis de. « Chapitre X. Où l'on verra les effets suprenants de la Musique; combien la Danse est dangereuse, & le désagrément qu'il y a de ne pouvoir pas faire tout ce que l'on voudroit », *Grigri, Histoire véritable, Traduite du Japonnois en Portugais par Didaque Hadeczuca, Compagnon d'un Missionnaire à Yendo; & du Portugais en François, par l'Abbé de *** Aumônier d'un Vaisseau Hollandois, Seconde partie, Dernière édition moins correctes que les premières*, Nangazaki [Paris], Kinporzenkru, L'an du monde 59749 [1739], p. 21-36.

CASANOVA, Giacomo. *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », réédition 1993.

CASANOVA, Giacomo. *Icosaméron* (1787), Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », (fac-similé de l'édition de Claudio Argentieri, Spolète, 1928), 1986.

CASTEL, Jean-Baptiste. « Article CV. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels par M. Rameau Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne*, A Paris, de l'Imprimerie de J. B. C. Ballard, ruë St Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, an. 1722. in 4^o pp. 432. sans compter la Préface, le Supplement & les Tables. », *Journal de Trévoux*, octobre 1722, p. 1713-1743 et « Article CXVII. *Traitté [sic] de l'harmonie [...]* », *Journal de Trévoux*, novembre 1722, p. 1876-1910.

CAVEIRAC, Jean Novi de. *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, Septimaniopolis [Paris], s.n., 1754.

CHABANON, Michel-Paul Guy de. « Discours en vers sur l'Esprit de parti » (1775), dans *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Pissot, 1788.

CHABANON, Michel-Paul-Guy de. *Éloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764.

CHANTOISEAU, Mathurin Roze de. *Tablettes de renommée des Musiciens, Auteurs, Compositeurs, Virtuoses ; Amateurs et Maîtres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre*, Paris, Cailleau, 1785.

CHÂTEAU-LYON, Pierre-Louis d'Aquin de. « Lettre premiere. Sur la Musique & ses effets », *Siècle littéraire de Louis XV. Ou Lettres sur les hommes celebres, Premiere partie*, Amsterdam/Paris, Duchesne, 1754, p. 11-30.

CHAUDON, Louis-Mayeul. *Bibliothèque d'un homme de goût*, Avignon, Joseph Blery/Antoine Aubanel, t. II, 1772.

CHAUMET D'ORMOY, Charlotte. *Les Malheurs d'Émèlie. Pour servir d'instruction aux ames vertueuses & sensibles*, Paris, Dufour/v. Duchesne/Nyon/Ruault, 1777.

CHÉNIER, André et François-Joseph GOSSEC. *Hymne à Jean-Jacques Rousseau [...]* *Chanté au Panthéon le 20. Vendémiaire, An 3. de la République Française* [11 octobre 1794], Magasin de Musique à l'usage des Fêtes Nationales.

CHEYNE, George. *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of All Kinds* (1733), Roy Porter (éd.), London, Routledge, 1991.

CHICANEAU DE NEUVILLÉ, Didier-Pierre. art. « Caractère », *Dictionnaire philosophique, ou introduction à la conoissance de l'homme* [1751]. *Nouvelle édition*, Paris, Durand/Guillyn, 1762.

CLÉMENT, Pierre (attribué). *Les Sotises du tems ou Mémoires pour servir à l'histoire générale et particulière du genre humain, ouvrage critique et moral, badin et sérieux, amusant et instructif*, La Haye, 1754.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2014.

CONDILLAC, Étienne Bonnot, Abbé de. « Traité des sensations » [1754], dans Raymond Bayer (éd.), *Corpus général des philosophes français*, t. XXXIII, *Œuvres philosophiques de Condillac, vol. 1*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 219-319.

CORRETTE, Michel. *L'École d'Orphée. Méthode pour Apprendre facilement a joüer du violon Dans le goût François et Italien; Avec des Principes de Musique Et beaucoup de Leçons à I, et II Violons [...]*, Paris, Chez l'Auteur / M^{me} Boivin / M^r LeClerc, 1738.

COSTE, César. *An ad sanitatem musice ?*, thèse soutenue en 1743 devant Paul-Jacob Malouin avec Louis-René Marteau comme répondant, Paris, Quillau, 1743.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, [...] Nouvelle édition*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1766.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond. « Essai sur les éléments de philosophie », *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie. Nouvelle édition Revue, corrigée & augmentée considérablement par l'Auteur*, t. IV, Amsterdam, Zacharie Chatelain & fils, 1759.

DALSÈME, Achille-Jules « La musicothérapie. Une conférence progressiste », *Grand Almanach Illustré du Petit Journal*, 1886, p. 30-34.

DELAGRANGE, Pierre-Antoine. *Essai sur la musique, Considérée dans ses rapports avec la médecine, Présenté et soutenu à l'École de Médecine de Paris, le 27 messidor an XII*, Paris, Didot Jeune, 1804.

DERCIS, « P. », Jacques-Marie DESCHAMPS (paroles), Jean-François LE SUEUR (musique), *Ossian ou Les Bardes, opéra en 5 actes d'après James Macpherson créé à l'Académie impériale de musique (Salle Montansier), le 10 juillet 1804*, Paris, Ballard, 1804.

DESBOUT, Louis. *Ragionamento fisico-chirurgico Sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*, Livourne, Calderoni, 1780.

DESCARTES, René. *Abrégé de musique. Compendium musicae*, Frédéric de Buzon (tr.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1987.

DESESSARTS, Jean-Louis. *Réflexions sur la Musique considérée comme moyen curatif*, Paris, Baudouin, 1802.

DESLON, Charles-Nicolas. *Observations sur le magnétisme animal*, Paris, Didot le Jeune, 1780.

DE SEGRAIS, Jean Regnault. *Les Géorgiques de Virgile, traduites en vers françois*, Paris, Jacques Le Febvre, 1711.

DIDEROT, Denis. *Éléments de physiologie*, Paolo Quintili (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Âge des Lumières », n. 27, 2004, 506 p.

DODART, Denis. « Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et ses différents tons » [1703], *Mémoires de mathématique et de physique de l'Académie royale des Sciences*. Fac-simile : HAL. <hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104281/document>. Page consultée le 30 mai 2016.

DORAT, Claude-Joseph. *Les sacrifices de l'amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai; Suivies de Sylvie et Moléshoff, Nouvelle édition, Première partie*, Paris, Delalain, 1772.

DU BOS, Charles. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée & considérablement augmentée. Troisième partie*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1733.

DUCLOS, Charles Pinot. *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1751], Paris, Prault, 6^e édition, 1772.

ELOY, Nicolas François Joseph (dir.). *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne, ou mémoires disposés en ordre alphabétique pour servir à l'histoire de cette science et à celle des médecins, anatomistes, botannistes, chirurgiens et chymistes de toutes nations*, Mons, H. Hoyois, 1778.

ESQUIROL, Jean-Étienne-Dominique. *Des Maladies mentales considérées sous les rapports Médical, Hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838.

ESTÈVE, Pierre. *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe*, Paris, Sébastien Jorry, 1752.

FÉRAUD, Jean-François. « Anatomie », *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy, 1787, t. I, p. A108a.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit. *Œuvres*, Jacques Le Brun (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vols.

FONTENELLE, Bernard le Bouvier de. *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Christophe Martin (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

FRAGUIER, Claude-François. « Examen d'un passage de Platon sur la Musique », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, avec Les Mémoires de*

Littérature tirée des Registres de cette Académie depuis l'année M. DCCXI jusques & compris l'année M. DCC. XVII., t. III, Paris, Imprimerie Royale, p. 118-130.

FRANKLIN, Benjamin, Antoine-Laurent de LAVOISIER, Jean-Sylvain BAILLY *et al.*, *Rapport des Commissaires chargés par le Roi de l'examen du magnétisme animal*, Paris, Imprimerie royale, 1784.

FRÉRET, Nicolas. « Éloge de M. Burette » [1747], *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie royale, t. XXI, 1754, p. 217-233.

GARAUDÉ, Alexis de (dir.). « Concert donné à l'éléphant du Jardin des Plantes », *Tablettes de Polymnie, Journal consacré à tout ce qui intéresse l'art musical, rédigé par une Société de compositeurs*, II^e année, n. 27, 5 juillet 1811, p. 419-421.

GARDANNE, Jacques-Joseph. *Éclaircissements sur le magnétisme animal*, Londres, s.n., 1784.

GARNIER, Guy-André. *An melancholicis musica ?*, thèse soutenue à Paris le 28 mars 1737 devant un jury présidé par Élie Col de Vilars, Paris, Quillau, 1737.

GEOFFROY, Etienne-Louis. *Dissertations sur l'organe de l'ouïe*, Paris, Chez Cavelier, 1778.

GODWIN, Francis. *L'Homme dans la Lune ou le Voyage chimérique fait au Monde de la Lune, nouvellement découvert par Dominique Gonzales, aventurier espagnol, autrement dit Le Courrier Volant*, Jean Beaudoin (tr.), Paris, Prot & Guignard, 1648.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers, erster Theil*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung, 1774.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Le Nouveau Werther, imité de l'allemand*, Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, marquis de Langle (trad.), Neuchâtel, Jean-Pierre Convert/Jérémie Witel, 1786.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Passions du jeune Werther*, Paris, Devaux, 1795.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Souffrances du jeune Werther, traduites par le Comte Henri de la B[édoyère]*, seconde édition, Paris, Crapelet, 1845.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste. *Mémoires ou Essais sur la musique* [1797], Bruxelles, Wahlen, 1829.

GUIGOU-DIGALLE, Pierre. *Le Baquet magnétique, Comédie, en vers et en deux actes*, Londres, s.n., 1784.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie et [?]. *Les Sonnettes ou Mémoires de M. le Marquis d'***, auxquels on a joint l'Histoire d'une comédienne qui a quitté le*

spectacle et l'Origine des bijoux indiscrets, conte [Nocrion], Londres [Paris], s.n., 1781.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie. *Les Sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le Marquis d'*** par Guiard de Servigné. Introduction, essai biobibliographique par Guillaume Apollinaire*, Paris, Bibliothèque des Curieux, coll. « Le Coffret du Bibliophile », 1913.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, Jean-Baptiste Marie. *Les Sonnettes ou le Carillon libertin. Gravures originales par Amandine Doré*, Paris, Le Livre de Qualité, 1961.

GUILLAUME, Simon. *Almanach dansant, ou Positions et attitudes de l'Allemande, Avec un discours préliminaire sur l'Origine et l'Utilité de la Danse. Dédié au beau sexe*, Paris, Chez l'Auteur, 1769.

GINGUENÉ, Pierre-Louis. « Expression », *Encyclopédie méthodique*, vol. Musique, t. I, Paris, Pancoucke, 1791, p. 530 et sq.

HALLER, Albrecht von. *Elementa physiologiae corporis humani*, Lausannae, Sumptibus Marci-Michael, 1757-66, 8 vol.

HALLER, Albrecht von. *Mémoires sur la nature sensible et irritable des parties du corps animal*, Lausanne, M.M. Bousquet, 1756-1760, 4 vol.

HARTLEY, David. *Observations on Man: His Frame, His Duty, His Expectations*, London, Printed by S. Richardson, 1749, 2 vols.

JOSSET, Helie. *Les Psaumes de David [...] Avec des Hymnes, Oraisons, & autres Prières de l'Eglise, Dediés à son Altesse Royale Madame de Guise*, Paris, Louis Josse/Charles Robustel, 1713.

LA BLÉTERIE, Jean-Philippe de. *Traduction de quelques ouvrages de Tacite*, Paris, Duschene, 1755.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les caractères*, Pierre Rozeaud (éd.), Paris, Librairie générale française, 1985.

LE CAT, Claude-Nicolas. *Traité des sens en particulier. Nouvelle édition, corrigée, augmentée & enrichie de Figures en Taille douce*, Amsterdam, J. Wetstein, 1744.

LE GALLOIS, [Pierre ou François, selon sources]. « Entretien servant de préface, Où il est traité de l'origine des Académies, de leurs fonctions, & de leur utilité; avec un Discours particulier des Académies de Paris », *Conversations académiques, tirées de l'académie de monsieur l'abbé Bourdelot contenant diverses recherches et observations physiques. Par le sieur Le Gallois*, Paris, Chez Thomas Moette, 1672.

LA METTRIE, Julien Offray de. *L'Homme-machine*, Leyde, Elie Luzac Fils, 1748.

LA METTRIE, Julien Offray de. « L'Homme-machine », dans *Œuvres philosophiques I*, Francine Markovits (éd.), Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1987, p. 55-118.

LA MOTHE LE VAYER, François de. « Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire (1668/1684) », Frédéric Charbonneau et Hélène Michon (éds.), dans Gérard Ferreyrolles (dir.), *Traité sur l'histoire (1638-1677). La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2013, p. 213-250.

LA MOTHE LE VAYER, François de. *Œuvres*, 3^e éd., Paris, Courbé, 1662.

LA PORTE, Joseph de, et al. *Le voyageur françois, ou la connaissance de l'ancien et du nouveau monde, mis au jour par M. l'Abbé Delaporte*, t. XXVII, Paris, L. Cellot, 1781.

LE CAT, Claude-Nicolas. *Traité des sens*, Amsterdam, Wetstein, 1744.

LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent. *L'art de décrier ce qu'on entend point, ou le medecin musicien. Exposition de la mauvaise foi d'un extrait du Journal de Paris*, Bruxelles, Chez François Foppens, 1706.

LABORDE, Jean-Benjamin de. « BURETTE, Pierre-Jean », *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, t. 3, p. 601.

LACÉPÈDE, Bernard Germain de. *Poétique de la musique*, Paris, De l'Imprimerie de Monsieur, 1785.

LAMY, Bernard. *La Rhétorique ou l'art de parler*, 6^e éd., La Haye, Pierre Paupie, 1737.

LECLERC, Jean-Baptiste. *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement*, Paris, H. J. Jansen, 1797.

LECLERC, Nicolas-Gabriel. *Traité des maladies morales qui ont affecté la Nation Française depuis plusieurs siècles*, Paris, Moutardier, 1795.

LEVESQUE DE POUILLY, Louis-Jean. *Théorie des sentimens agréables* [1736], Genève, Barrillot, 1747. Fac-simile : Genève, Slatkine, 1971.

LOAISEL DE TRÉOGATE. *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1777.

LORRY, Anne Charles. *De Melancholia et morbis melancholicis*, Paris, P. G. Cavelier, 1765.

LUCAS, Louis. *Une Révolution en musique. Essai d'application, à la musique, d'une théorie philosophique [...] ouvrage précédé d'une Préface par M. Théodore de*

Banville et suivi du Traité d'Euclide et du Dialogue de Plutarque sur la musique, Paris, Paulin et Lechevalier, 1849.

MABLY, Gabriel Bonnet, abbé de. « Quatrième lettre », *Lettres à Madame la marquise de P. sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741.

MACPHERSON, James. *Œuvres d'Ossian*, Samuel Baudry (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes du monde », 2021.

MALCOLM, Alexander. *A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical*, Édimbourg, 1721.

MARÉCHAL, Sylvain. *Antiquités d'Herculanum, Ou les plus belles Peintures antiques, et les Marbres, Bronzes, Meubles, etc. etc. trouvés dans les excavations d'Herculanum, Stabia et Pompeïa, gravées par F. A. David*, Paris, Chez l'auteur, 1780.

MARET, Hugues. *Éloge historique de M. Rameau, Compositeur de la Musique du Cabinet du Roi, Affecté de l'Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Dijon, lu à la séance publique de l'Académie, le 25 août 1765*, Dijon, Causse, 1765.

MARIVAUX [né Pierre CARLET]. *Seconde surprise de l'amour*, 1727, Frédéric Deloffre (éd.), *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1989.

MARMONTEL, Jean-François. « Essai sur les révolutions de la musique en France », dans François Lesure (éd.), *Querelle des gluckistes et des piccinnistes. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et introduction par François Lesure*, t. 1, Genève, Minkoff Reprint, 1984.

MARQUET, François-Nicolas. *Nouvelle méthode facile et curieuse pour apprendre par les Notes de Musique à connoître le Pous [sic] de l'Homme, & les différens changemens qui lui arrivent, depuis sa Naissance jusqu'à sa Mort*, Nancy, chez la veuve de N. Baltazard, 1747.

MEIBOMIUS, Marcus. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, Amsterdam, Ludovicum Elzevirium, 1652.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph. *Nouveau traité du pouls*, Amsterdam/Paris, Vincent, 1768.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph. *Essai sur les moyens de former de bons médecins; sur les obligations réciproques des médecins et de la société*, Paris, Imprimerie de P.-D. Pierres, 1791.

MÉNURET DE CHAMBAUD, Jean-Joseph. *Discours sur la réunion de l'utile à l'agréable, même en médecine*, Paris, D. Colas, 1809.

MEUSNIER DE QUERLON. *Psaphion, ou La courtisane de Smyrne et Les Hommes de Prométhée* [1748], Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.

MEUSNIER DE QUERLON. *Les Souper de Daphene Les Dortoirs de Lacédémone. Anecdotes grecques*, À Oxfort [Paris], 1746.

MICHELET, Jules. *Histoire de France XVI – Louis XV*, Paul Viallaneix et Paule Petitier (éds.), Paris, Éditions des Équateurs, 2009.

MOJON, Benedetto. *Mémoire sur l'utilité de la musique, tant dans l'état de santé que de celui de maladie*, C. D. Muggetti (tr.), Paris, Imprimerie de Fournier, 1803.

MOLINE, Pierre-Louis. *Le Duo interrompu, conte, suivi d'ariettes nouvelles*, Amsterdam [Paris], Dufour, 1766.

MOLINE, Pierre-Louis. « Argument », *Orphée et Euridice. Tragédie. Opera en trois Actes. Dédiée A LA REINE. Par Monsieur le Chevalier Gluck. Représentée pour la première fois par l'Academie Royale de Musique, le Mardi 2 Aoust, 1774. Les Parolles sont de M^r Moline. Gravée par Madame Lobry*, Paris, Lemarchand, 1774.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de. *Lettres persanes*, Paul Vernière et Catherine Volpihac-Auger (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2001.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de. *Essai sur le goût*, Clara de Courson (éd.), Manucius, Paris, 2019.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de. *De l'Esprit des lois*, Victor Goldschmidt (éd.), Paris, Flammarion, 1979.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Élie. *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*, Philadelphie, 1797.

MORÉRI, Louis (éd.). « Burette », *Nouveau Supplément au Grand Dictionnaire Historique*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1735, t. I, p. 37-38.

MUSSCHENBROEK, Pierre van. *Essai de physique*, Pierre Massuet (tr.), Leyde, Samuel Luchtman, 1739.

NERCIAT, André-Robert Andréa de. *Félicia ou Mes fredaines*, dans Patrick Wald Lasowski, et al. (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

NEWTON, Isaac. *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et couleurs de la Lumière* [...] Traduit de l'Anglois Par M. Coste, vol. 1, Amsterdam, Pierre Humbert, 1720.

NICOLAS, Pierre François. « Mémoire sur la médecine morale, & les secours qu'elle peut fournir aux médecins », dans *Le Cri de la Nature en faveur des enfants nouveaux nés*, Grenoble, chez la veuve Giroud, 1775, p. 196 et sq.

NOUGARET, Pierre Jean Baptiste. « Chapitre premier. *De la musique* », *De l'art du théâtre en général. Tome 2, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne & nouvelle, la tragédie, la pastorale-dramatique... Avec l'histoire philosophique de la musique, & des observations sur ses différents genres reçus au théâtre*, Paris, Chez Cailleau, 1769, livre sixième, p. 124-183.

OVIDE. *Les Métamorphoses / Metamorphoseon*, livre V, traduction de Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2001.

OVIDE. *Tristes Pontiques*, Marie Darieussecq (tr.), Paris, P.O.L., 2008.

PANCOUCKE, Charles-Louis-Fleury (éd.). « Burette », *Dictionnaire des sciences médicales. Biographie médicale*, t. III, Paris, Pancoucke, 1821, p. 84-86.

PAUMERELLE, Claude. *La philosophie des vapeurs, ou Lettres raisonnées d'une jolie femme, Sur l'Usage des Symptômes Vapoureux*, Lausanne, et se trouve à Paris, Chez J. Fr. Bastien, 1774.

PERRAULT, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, Coignard, 1688-1697.

PERROLLE, Étienne. *Dissertation anatomico-acoustique, contenant, I^o DES Expériences qui tendent à prouver que les rayons sonores n'entrent pas par la Trompe d'Eustache, & qui font connoître une propriété qu'ont presque toutes les parties externes de la tête & quelques-unes du col, de sentir ou de propager le son par le toucher. II^o. UN Essai d'Expériences fait à Paris en 1777 sur des Sourds & Muets de M. l'Abbé de l'Épée*, Paris, Mequignon l'Aîné, 1782.

PIERCE, Thomas. *The Medical Powers of Music*, London, Royal Society of Sciences, AP/5/23, 6 mars 1787.

PINEL, Philippe. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou, La manie*, Paris, Richard Caille et Ravier, AN IX (1801).

PINEL, Philippe. *et al.*, « Exposé des expériences qui ont été faites pour l'examen du magnétisme animal; lu à l'Académie des Sciences/Note des éditeurs de cette feuille », *Gazette de santé*, n. 24, 1784, p. 93-94.

PLATON. *Le Banquet*, Luc Brisson (éd.), Paris, GF, 5^e édition, 2007.

PLATON. *Théétète*, Michel Narcy (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

PLUCHE, Noël-Antoine. *Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle* [...] Nouvelle édition, Utrecht, Etienne Neaulme, 1736.

PLUTARQUE. *Dialogue de Plutarque sur la musique, tr. en françois. Avec des remarques par M. Burette*, Paris, Imprimerie Royale, 1735.

POMME, Pierre. *Traité des affections vaporeuses des deux sexes, Où l'on a tâché de joindre à une théorie solide une pratique sûre, fondée sur des observations*, Lyon, Benoît Duplain, 1763.

POPE, Alexander. *Essais sur la critique et sur l'homme, nouvelle édition*, Étienne de Silhouette (tr.), Londres, s.n., 1737.

PRINTZ, Wolfgang Caspar. *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst* [...], Dresden, Johann Christoph Mieth, 1690.

PUYSÉGUR, Amand-Marc-Jacques de Chastenet, marquis de. *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal* (3^e édition), Paris, Dentu, 1820.

QUESNEL, Joseph. *Colas et Colinette, ou Le bailli dupé*, Québec, John Neilson, 1808.

QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

RAGUENET, François et LE CERF DE LA VIÉVILLE LAFRENEUSE, Jean-Laurent, *La première querelle de la musique italienne: 1702-1706*, Laura Naudeix (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2018, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle Musique et littérature », n. 30, 930 p.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique & pratique*, Paris, Durand, 1750.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Code de musique pratique ou Méthodes Pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former voix & oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin et l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le Prélude; Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore*, Paris, Imprimerie Royale, 1760.

RAMEAU, Jean-Philippe. « De la mécanique des doigts sur le clavecin » [1724], *Pièces de clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns*, t. 1, Paris, Durand et fils, 1895.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie* [1722], *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* [1754] et *Origine des sciences* [1760], dans Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman (éd.), *Intégrale de l'œuvre théorique*, Courlay, Fac-Similé Jean-Marc Fuzeau, 2004, 3 vol.

- RAMEAU, Jean-Philippe. *Musique raisonnée*, [textes choisis et commentés par] Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Stock, coll. « Musique », 1980, 220 p.
- RAYNAL, Guillaume-Thomas. « Gouvernement, habitudes, vertus, vices, guerres des Sauvages qui habitoient le Canada », *Histoire philosophique et politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, t. 8, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1783, p. 13-55.
- ROBINSON, Nicholas. *A New System of the Spleen, Vapours, and Hypochondriack Melancholy: Wherein all the Decays of the Nerves, and Lowness of the Spirits, are mechanically Accounted for*. [...], London, A. Bettesworth, W. Innys, and C. Rivington, 1729.
- ROCHEMONT [sic]. *Réflexions d'un patriote sur l'opera françois et sur l'opera italien, qui présentent le parallele du goût des deux nations dans les beaux arts*, Lausanne, s.n., 1754.
- ROGER, Joseph-Louis. *Specimen Physiologicum de Perpetua Fibrarum muscularium palpitatione, novum phænomenon in corpore humano experimentis detectum et demonstratum*, Gottingen, Litteris Schultzianis, 1760.
- ROGER, Joseph-Louis [Josephus Ludovicus]. *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum*, Avenione, Apud Jacobum Garrigan, 1758, s. p.
- ROLLIN, Charles. « Histoire ancienne des Grecs » [1730-1738], dans *Œuvres complètes de Rollin*, Paris, Chamerot et Lauwereyns, 1866, t. X, p. 138-193.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques et Henriette ***, *Correspondance* (1764-1770), Yannick Sérité (éd.), Paris, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2014.
- ROUSSIER, Pierre-Joseph, *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale*, Paris, Bailleux, 1764.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de. « Lettres de Mademoiselle de Lespinasse », *Causeries du lundi*, 8 mai 1850, t. II.
- SAINTE-MARIE, Étienne. *Dissertation sur les medecins-poetes*, Paris, Baillière, 1825.
- SAUVAGES DE LA CROIX, François Boissier de. *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualités, agit sur le corps humain*, Bordeaux, Pierre Brun, 1754.
- SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1794-1795], Robert Leroux (tr.), Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

STAËL, Germaine de. *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau. Dernière édition*, Paris, s.n., 1789.

STRABON. *Géographie*, I, II, t. 1, Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867.

SUARD, Amélie. *Essais de Mémoires sur M. Suard*, Paris, Didot l'aîné, 1820.

TARENNE, George. *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse; avec Musique*, Paris, F. Louis, 1813.

TEMPLE, William. « Upon Antient and Modern Learning », dans *Four Essays*, dans *Miscellanea* [1694], Londres, 1705.

TERRASSON, Jean. *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison [...] Précédé des Réflexions de M. D'Alembert [...], d'une Lettre de M. de Moncrif [...] et d'une autre Lettre de M. ***, sur la Personne & les Ouvrages de l'Auteur*, Paris, Prault & fils, 1754.

THOURET, Michel-Augustin. *Recherches et doutes sur le magnétisme animal*, Paris, Prault, 1784.

TINCTORIS, Johannes. *Complexus effectuum musices* [1470], in Ronald Woodley et al. (éd.), *Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works*, en ligne, à paraître : <<http://earlymusictheory.org/Tinctoris>>.

TISSOT, Samuel-Auguste-David. *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies et des moyens d'en corriger les mauvais effets*, Paris, Armand Koenig, 1798.

TISSOT, Samuel-Auguste-David. *Traité des nerfs et de leurs maladies*, Avignon, Chez Chambeau, 1800, 2 vol.

TISSOT, Samuel Auguste. *L'onanisme; ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, Lausanne, Antoine Chapuis, 1760.

URFÉ, Honoré d'. *L'Astrée. Première partie*, Lyon, Simon Rigaud, 1631.

VILLIERS, Charles de. *Le Magnétiseur amoureux*, François Azouvi (éd.), Paris, Vrin, 2006.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit. *Correspondance*, Theodore Besterman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1993, 13 vols.

[VIGUÉ, Pierre de]. *Réflexions sur la musique, ou Recherches sur la cause des effets qu'elle produit*, Amsterdam et Paris, Nyon l'aîné, 1785.

WALLIS, John. « A Letter of Dr Wallis to Andrew Fletcher concerning the Strange Effects of Musick in Former Times », *Philosophical Transactions of the Royal Society*, n. 243, 1698.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Women with strictures on political and moral subjects*, Dublin, James Moore, 1793 (1792).

ZULATTI, Giovanni F. *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie e nell'uso medico del ballo*, Lorenzo Baseggio, Venezia, 1787.

Corpus critique et théorique

ABRAMOVICI, Jean-Christophe. « À qui profite le vice ? Le *topos* du lecteur jouisseur de roman obscène », dans Jan Hermans et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque - Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 31, 1995, p. 291-299.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*, présentation et notes de Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982.

ACKERKNECHT, Erwin Heinz. *La médecine hospitalière à Paris, 1794-1848*, Paris, Payot, coll. « Médecine et sociétés », 1986.

ANDRAULT, Raphaële. *La Raison des corps*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes de la raison », 2016.

ANTHONY, James R. « Bourdelot », *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, vol. 3, New York, Saint-Martin's Press, 1954, p. 109-110.

AGNEW, Vanessa. *Enlightenment Orpheus. The Power of Music in Other Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

ARMANDO, David. « Crises magnétiques, convulsions politiques : les mesmérismes à l'Assemblée constituante », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 391, 2018/1, p. 129-152.

ARMANDO, David et Bruno BELHOSTE. « Le mesmérisme entre la fin de l'Ancien Régime et la Révolution : dynamiques sociales et enjeux politiques », *Annales historiques de la Révolution française*, n. 391, 2018/1, p. 3-26.

AUDI, Paul. « La pitié est-elle une vertu ? », *Dix-huitième siècle*, vol. 38, n. 1, 2006, p. 463-480.

AUGER, Violaine (dir.), *Sonate que me veux-tu ? Pour penser une histoire du signe*, Paris, ENS Éditions, 2016.

AUROUX, Sylvain. *La Sémiotique des encyclopédistes. Essai d'épistémologie historique des sciences du langage*, Paris, Payot, 1979.

AZOUVI, François. « Quelques jalons dans la préhistoire des sensations internes », *Revue de synthèse*, 3^e ser., t. CXV, n. 113-114, 1984, p. 113-133.

BABELON, Jean-Pierre. « Les salles de séances et les collections de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous l'Ancien Régime », *Journal des Savants*, 1964/2, p. 78 et sq.

BALAYÉ, Simone. « Fonction romanesque de la musique et des sons dans *Corinne* », *Romantisme*, n. 3 « Le romantique réside dans le bariolé », 1971, p. 17-32.

BARA, Olivier, Michael O'DEA et Pierre SABY (dirs.), *Rousseau En Musique*, Lyon, Association Orages, 2012.

BARBIER, Patrick. *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989.

BARDEZ, Jean-Michel. *Les écrivains et la musique au XVIII^e siècle. Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Genève et Paris, Éditions Slatkine, 1980. [3 vols. : 1. *Diderot et la musique*. 2. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. 3. *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*]

BARTHES, Roland. « Écoute », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 211-224.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BAUMANN, Max Peter. art. « Ranz des vaches », Elena VUILLE-MONDADA (tr.), dans *Dictionnaire historique de la Suisse*. En ligne : <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011889/2011-11-30/>>.

BÉAGUE, Annick, Jacques BOULOGNE, Alain DEREMETZ et al., *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

BERCHTOLD, Jacques et Claude HABIB (dir.) *Les Confessions. Se dire, tout dire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n. 111, 2015.

BERCHTOLD, Jacques et Catherine KINTZLER (dir.) *Jean-Jacques Rousseau et les passions. Colloque des 28 et 29 septembre 2012*, Montmorency, Éditions mare & martin, 2013.

- BERNAT, Joël. « Cheminant, d'appartenances à identité. Appartenances, environnement, identités & migrations », dans Bernard Poloni (dir.), *Migrations et identités*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2009, p. 17-30.
- BERNHARD, Michael. « Die Rezeption der *Institutio musica* des Boethius im frühen Mittelalter », dans Alain Galonnier (dir.), *Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du colloque international de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 8-12 juin 1999*, Paris/Louvain-la-Neuve Éditions de l'Institut supérieur de philosophie/Éditions Peeters, 2003, p. 601-612.
- BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir. Rhetorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 2001.
- BERNIER, Marc André. « Entre souci de soi et société des cœurs : plaisirs et discours de la morale au siècle des Lumières », dans Claude Thérien et Suzanne Foisy (dirs.), *Les Plaisirs et les jours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013, p. 151-162.
- BERNIER, Marc André. « Invention romanesque et rhétorique de l'allusion. Jamet le Jeune, lecteur des *Sonnettes* (1749) de Guiard de Servigné », dans Marc Escola, Jan Herman, Lucia Omacini, Paul Pelckmans et Jean-Paul Sermain (dirs.), *La partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Louvain / Paris / Walpole, Éditions Peeters, 2011, p. 607-616.
- BERNIER, Marc André. « 'Sentiments du corps' et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide », *Tangence*, n. 61, décembre 1999, p. 34-44.
- BINOCHE, Bertrand. « Montesquieu et la crise de la rationalité historique », *Revue germanique internationale*, Paris, PUF, 1/1995, p. 31-53.
- BOCCADORO, Brenno. « Musique, médecine et tempéraments », dans Jean-Jacques Nattiez (éd.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2 : Les savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, mars 2004.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio : essais », 1955.
- BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie. Version de 1923 revue et modifiée*, Anne-Marie-Lang et Catherine Piron-Audard (tr.), Paris, Gallimard, 1977.
- BOON CUILLÉ, Tili. « Revoicing Rousseau: Staël's *Corinne* and the Song of the South », dans Delia da Sousa Correa (éd.), *Phrase and Subject: Studies in Music and Literature*, New York, Modern Humanities Research Association / Routledge, 2006, p. 100-111.

BOON CUILLÉ, Tili. *Narrative Interludes: Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, Paris, Fayard, 2014.

BOULAD-AYOUB, Josiane. « Les malheurs de Sophie ou la femme et le savoir dans le livre V de l'*Émile* », *Cahiers de recherche sociologique. Les femmes dans les sciences*, vol. 4, n. 1, avril 1986, p. 73-113.

BRITTA, Marlène. « Les effets de la musique à la Renaissance : pouvoir et séduction », communication au séminaire *Musique et pouvoir. De l'institution à la passion*, EHESS, vendredi 26 mai 2006, en ligne.
<http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1089/marle_ne_britta_les_effets_de_la_musique_a_la_renaissance_pouvoir_et_se_duction.pdf>.

BUREL, Charlotte. « Le corps sensible dans le roman du XVIII^e siècle », dans Michel Delon et Jean-Christophe Abramovici (dir.) *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, Nanterre, Presses de l'Université Paris-X, Centre des Sciences de la Littérature, 1997, p. 101-120.

BURROWS, David. « The composition and first performance of Handel's *Alexander's Feast* », *Music & Letters*, vol. 64, n. 3/4, Oxford University Press, 1983, p. 206-211.

BURTON, Humphrey. « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, t. 37, déc. 1955, p. 122-147.

CANNONE, Belinda. *Philosophies de la musique : 1752-1789*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1990.

CARAPETYAN, Armen. « Music and Medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th Centuries », dans *Music and Medicine*, SCHULLIAN, Dorothy M. et SCHOEN, Max (dir.), New York, Henry Schuman, 1948, p. 96-115.

CARLINO, Andreas et WENGER, Alexandre (dir.), *Littérature et médecine: approches et perspectives*, Genève, Droz, 2007.

CASSIN, Barbara (dir.). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.

CERNUSCHI, Alain. *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.

CERNUSCHI, Alain. « Cordes sonores, cordes vocales, cordes vibrantes... du statut de l'acoustique au milieu du XVIII^e siècle » dans Ulla Kölving et Irène Passeron (dir.),

Sciences, musiques, Lumières. Mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII^e siècle, 2002, p. 115-125.

CERNUSCHI, Alain. « Des 'cordes qui vibrent' aux 'cordes cachées'. Acoustique et musique dans le *Traité des nerfs* de Tissot », dans Vincent BARRAS et Micheline LOUIS-COURVOISIER (dir.), *La médecine des Lumières : tout autour de Tissot*, Chêne-Bourg, Georg, 2001, p. 295-311.

CERNUSCHI, Alain. « De quelques échos du ranz des vaches dans les encyclopédies du 18^e siècle », dans Anselm Gerhard et Annette Landau (eds.), *Schweizer Töne, die Schweiz im Spiegel der Musik (Actes du colloque de Lucerne, 11-14 nov. 1998)*, Zürich, Chronos Verlag, 2000, p. 45-63.

CHAPIN, Keith et CLARK, Andrew Herrick (éd.). *Speaking of Music: Addressing the Sonorous*, New York, Fordham University Press, 2013.

CHAMPY, Flora. *L'Antiquité politique de Jean-Jacques Rousseau. Entre exemples et modèles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 83, 2022.

CHARBONNEAU, Frédéric et Marie-Paule de WEERDT-PILORGE (dirs.). *Le passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019.

CHARBONNEAU, Frédéric. « L'apothéose médicale, de Fontenelle à Vicq d'Azyr », dans Frédéric CHARBONNEAU (dir.), *La Fabrique de la modernité scientifique, discours et récits du progrès sous l'Ancien Régime*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation, 2015, p. 129-148.

CHARLES, Shelly. « *Malvina* ou la fureur de l'imitation », Fabienne Bercegol et Cornelia Klettke (dir.), *Les Femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières au début du XIX^e siècle*, Berlin, Frank & Timme, 2017, p. 63 et sq.

CHARLTON, David. *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge University Press, 2012.

CHARLTON, David. « On redefinitions of 'rescue opera' », dans Malcolm Boyd (dir.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 169-188.

CHARRAK, André. *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Mathesis », 2001.

CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998.

- CHOUARD, Claude-Henri. *L'Oreille musicienne. Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau (Nouvelle édition revue et augmentée)*, Paris, Gallimard, 2009.
- CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- CHRISTENSEN, Thomas. « Eighteenth-Century Science and the 'Corps Sonore': The Scientific Background to Rameau's 'Principle of Harmony' », *Journal of Music Theory*, vol. 31, n. 1, printemps 1987, p. 23-50.
- CHRISTOFFEL, David. *La Musique vous veut du bien*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.
- CLARK, Andrew Herrick. « Making Music Speak », dans K. CHAPIN et A. H. CLARK (éd.), *Speaking of Music: Addressing the Sonorous*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 70-84.
- COHEN, Albert. *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, 1981.
- COLLAS, Georges. « Un préromantique breton. Loaisel de Tréogate. 1752-1812. Conférence donnée à Vannes lors de l'Assemblée générale de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne, le 16 septembre 1933 », dans *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, Rennes, Plihon, s.d., p. 279-319.
- COLLOMBET, François-Zénon. « Notice sur le Docteur Sainte-Marie », *Revue du Lyonnais*, vol. 2, Lyon, L. Boitel, 1835, p. 270-275.
- COOK, Alexander. « Feeling Better: Moral Sense and Sensibility in Enlightenment Thought », dans Henry Martyn Lloyd (éd.) *The Discourse of Sensibility. Studies in History and Philosophy of Science*, Cham, Springer, vol. 35, 2013, p. 85-103.
- CORRE, Christian. *Écritures de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1996.
- CORRE, Christian. « Un musicologue chez les fous », *Romantisme*, n. 72, 1991, p. 97-101.
- COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Collin, 1991.
- COUSTILLES, Charles. *Antithèses. Thèses d'écrivains français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2018.
- CRÉPEL, Pierre. « Peter van Musschenbroek et son *Essai de physique* dans l'*Encyclopédie* », *Sources et suites de l'Encyclopédie*, projet d'Édition Numérique

Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie (ENCCRE), en ligne, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/enc_suites_suites_Musschenbroek_Essai_de_physique.php>. Consulté le 14 juillet 2016.

CRITCHLEY, MacDonald et Ronald Arthur HENSON, *Music and the Brain. Studies in the Neurology of Music*, London, Heinemann Medical, 1977, 459 p.

DAGUISÉ, Floriane. « Enraciner, explorer, pénétrer le secret dans la fiction du XVIII^e siècle », *Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle*, vol. 4, n. 1, « Archite(x)tures », 2019, en ligne, DOI: <10.5206/mfds-ecfw.v4i1.8393>.

DARDY, Claudine, Dominique DUCARD et Dominique MAINGUENEAU. « Une certaine idée de la thèse », dans *Un genre universitaire : le rapport de soutenance de thèse*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 99-105.

DARLOW, Mark. « Diderot's voice(s) : music and reform, from the *Querelle des Bouffons* to *Le Neveu de Rameau* », dans James Fowler (dir.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 203-219.

DARNTON, Robert. *La fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution*, Paris, Odile Jacob, 1995.

DARRIGOL, Olivier. « The Analogy Between Light and Sound in the History of Optics from the Ancient Greeks to Isaac Newton », *Centaurus*, vol. 52, n. 2-3, 2010, p. 117-155 (I) et p. 206-257 (II).

DAUCHEZ, Henri. *L'Église Saint-Côme de Paris (1255-1836) et l'Amphithéâtre d'anatomie de Saint-Cosme (1691)*, Paris, Alphonse Picard, 1904.

DAUPHIN, Claude. *La Musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII^e siècle, 2001.

DAUPHIN, Claude (dir.). *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

DAUPHIN, Claude (éd.). *Musique et liberté au siècle des Lumières, suivi d'une édition critique et moderne de De la liberté de la musique de d'Alembert*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DAUPHIN, Claude. « La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies*, n. 4, 2011, p. 138-154.

DAUPHIN, Claude. « Michel de Chabanon : détracteur et continuateur de Rousseau ? », dans Emmanuel Riebel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau : des Lumières au romantisme*, Paris, Vrin, 2016, p. 155-168.

DAUVOIS, Daniel et Daniel DUMOUCHEL (dirs.). *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, coll. « La République des Lettres », 2015.

DE MARTINO, Ernesto. *La terre du remords*, Claude Poncet, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1999.

DELAGE, Anna. *Histoire de la thèse de doctorat en médecine d'après les thèses soutenues devant la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Librairie de la Faculté de médecine / Ollier-Henry, 1913.

DELON, Michel. « L'éveil de l'âme sensible », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, t. II : *Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2016, p. 11-42.

DELON, Michel. « Staël, Sade et le dépassement de soi », *Cahiers staëliens* [En ligne], n. 67, 2017, mis en ligne le 15 avril 2019, consulté le 09 juin 2022. URL : <https://cahiersstaeliens.edinum.org/163>.

DELON, Michel. « Le froid et le chaud ou le castrat, de Rousseau à Balzac », dans *Farinelli. La gloire du castrat*, textes réunis par Michel Delon, Maria Grazia Porcelli et Michèle Sajous d'Oria, Tarento, Lisi Editore, 2009, p. 35-47.

DELON, Michel. « La musique dans le roman, de La Nouvelle Héloïse à Corinne », *L'Art du roman, l'art dans le roman*, éd. Thomas Hunkeler, Sylvie Jeanneret, Martin Riesek, Bern, Peter Lang, 2000, p. 23-36.

DELON, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin* [2000], Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2015.

DELON, Michel. *Le principe de délicatesse: libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, 2011.

DELON, Michel. « De *Thérèse philosophe* à *La Philosophie dans le boudoir*, la place de la philosophie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 7, n. 1-2, 1983, p. 76-88.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DEMEILLIEZ, Marie. « Tempéraments inégaux et caractères des modes : l'énergique variété des tonalités », Carine Barbafieri et Chris Rauseo (éds.), *Watteau au confluent des arts*, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 535-551.

DENEYS-TUNNEY, Anne. *Écriture des corps : De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

DEPRUN, Jean. *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.

DÉSIRAT, Dominique. « Le Sixième Sens de l'Abbé Dubos : à propos des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* », *La Licorne. Revue de langue et littérature françaises*, n. 23, 18 juillet 2005, en ligne. <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=280>>.

DESJARDINS, Lucie. *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.

DI MITRI, Gino L. « Les Lumières de la transe. Approche historique du tarentisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 19, 2006, p. 117-137.

DIDIER, Béatrice. *La musique des Lumières: Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985.

DIDIER, Béatrice. « Orphée et les furies : Rousseau critique dramatique de Gluck », Marie-Claire Mussat et Jean Mongrédien (éd.), *Échos de France et d'Italie, liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet, 1997, p. 21-30.

DIDIER, Béatrice. « La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII^e siècle : D'Alembert, Diderot, Rousseau », *Revue des sciences humaines*, n. 205, 1987, p. 13-25.

DIDIER, Béatrice. « Préciosité et création chez Rousseau musicien et librettiste », *Rousseau Studies*, n. 7, 2019, p. 143-151.

DILL, Charles. « Rameau's Cartesian Wonder », *Eighteenth-Century Music*, vol. 14/1, 2017, p. 31-52.

DIXON, Tom. *Music, Nature & Divine Knowledge in England 1650-1750. Between the Rational & the Mystical*, Penelope Gouk, Philippe Sarrasin Robichaud et Chloë Dixon (éds.), London, Boydell & Brewer, à paraître.

DODMAN, Thomas. *What Nostalgia Was. War, Empire, and the Time of a Deadly Emotion*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

DOUSSET-SEIDEN, Christine et Jean-Philippe GROSPERRIN, « Monsieur et Madame Dacier. Un couple de philologues entre absolutisme et Lumières », *Littératures classiques. Les époux Dacier*, Paris, Armand Colin, 2010/2, n. 72, p. 5-19.

DROIXHE, Daniel. « Le mesmérisme, la verge à finance et *Les Docteurs modernes* (1784) », Jean-Paul Sermain (dir.), *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 213-225.

DUBEAU, Catherine. *De la poétique à l'esthétique: Imitation, beaux-arts et nature du signe musical chez Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) et Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792)*, mémoire de maîtrise, département de littérature de l'Université Laval, novembre 2002.

DUBOIS, Pierre. *La Conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2009.

DUCHESNEAU, François. *La Physiologie des Lumières. Empirisme, Modèles et Théories*, coll. « Archives internationales d'histoire des idées », n. 95, Martinus Nijhoff Publishers, La Haye, 1982 et Paris, Classiques Garnier, 2012.

DUFLO, Colas. « Diderot et Ménuret de Chambaud », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 34 « Le Rêve de D'Alembert », en ligne, mis en ligne le 24 février 2011, <<http://rde.revues.org/157>>.

DUFLO, Colas. « Le moi-multiple. Fondements physiologiques, conséquences anthropologiques », *Archives de la philosophie*, t. 71, 2008/1, p. 95-110.

DUHAMEL, Jean-Marie, *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.

DURAND-SENDRAIL, Béatrice. *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, 219 p.

DURON, Jean. « Texte de présentation », *Atys, de M. de Lully*, William Christie (dir.), *Les Arts florissants*, France, Harmonia Mundi, 1987. [Livret d'album]

DURON, Jean, « 'La Musique, une science digne d'occuper les Philosophes' : Jean-Philippe Rameau, naissance d'une théorie », *Revue de la BNF*, n° 46, Bibliothèque nationale de France, septembre 2014, p. 26-32.

EHRARD, Jean. « Montesquieu et Rameau : musique et politique », *Dix-huitième siècle*, 2017, n. 49, p. 713-727.

ELLENBERGER, Henri. *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Joseph Feisthauer (tr.), Paris, Fayard, 1994.

ERLMANN, Veit. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2014.

FAUQUET, Joël-Marie. *Musique et utopie. Les voies de l'euphonie sociales de Thomas More à Hector Berlioz*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

FELDMAN, Martha. *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, University of California Press, 2015.

- FINGER, Stanley. *Origins of Neuroscience. A History of Explorations into Brain Function*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- FINGER, Stanley et David A. GALLO, « The Music of Madness: Franklin's Armonica and the Vulnerable Nervous System », Clifford Rose (dir.), *Neurology of the Arts: Painting, Music and Literature*, London, Imperial College Press, 2004, p. 207 et sq.
- FONTENAY, Élisabeth de. « L'aporie du continu dans l'*Histoire naturelle* de Buffon », dans Olivier Bloch (dir.), *Philosophies de la nature*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 51-58.
- FONTAINE, Amparo. *Musical knowledge, material practices and the body politic in eighteenth-century France*, thèse de doctorat dirigée par Emma Spary, Lucy Cavendish College, faculté d'histoire, Université Cambridge, février 2019.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *L'Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017.
- FOUCAULT, Michel. *La Naissance de la clinique* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.
- FRANCILLON, Roger. *De Rousseau à Starobinski. Littérature et identité suisse*, Lausanne, EPFL Press, coll. « Savoir suisse », 2022.
- FRIEDMAN, John Block. *Orphée au Moyen Âge*, Jean-Michel Roessli (tr.), Paris/Fribourg, Éditions du Cerf/Éditions universitaires de Fribourg, 1999.
- FRYE, Northrop. « Towards defining an age of sensibility », *ELH*, vol. 23, n. 2, juin 1956, p. 144-152.
- FUBINI, Enrico. *Les philosophes et la musique*, Danièle Pistone (tr.), Paris, Champion, 1983, 290 p.
- GANOFSKY, Marine. « Les bruits de la nuit dans la fiction érotique des Lumières, ou les résonances de l'ombre », Hélène Cussac (dir.), *Actes du XXXIII^e Colloque de la SATOR, Université Toulouse Jean-Jaurès, Toulouse, 2019. Sons, voix, bruits, chants : Place et sens du sonore dans l'analyse topique des textes narratifs d'Ancien régime, Topiques*, n. 6, 2022, à paraître.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta. *Historical Models of Music Listening and Theories of Audition. Towards an Understanding of Music Listening Outside the Aesthetic Framework*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, faculté de philosophie, novembre 2015.

GÄRTNER, Christopher. « *Remuer l'Âme or Plaire à l'Oreille?* Music, Emotions and the Mind-Body Problem in French Writings of the Later Eighteenth Century », Penelope Gouk et Helen Hills (dir.) *Representing Emotions: New Connections in the History of Art, Music, and Medicine*, Aldershot, 2005, p. 173-207.

GAY, Peter. « The Enlightenment as Medicine and as Cure », dans William Henry Barber *et al.* (dirs.), *The Age of Enlightenment*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1967, p. 375-386.

GEVREY, Françoise. « Auditions dans les romans du XVIII^e siècle : *Les Illustres Françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison* », Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.), *Voir et entendre par le roman*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2009, p. 125-141.

GEVREY, Françoise. « L'amusement dans le *Grigri* de Cahusac », *Féeries*, n. 5, 2008, p. 79-92.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York, 2007.

GOEHR, Lydia. *Le musée imaginaire des œuvres musicales* [1992/2007], Christophe Jaquet et Claire Martinet (tr.), Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2018.

GOLDSTEIN, Jan. *Consoler et classifier : l'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond, 1997.

GOUK, Penelope. *Music, science and natural magic in seventeenth-century England*, New Haven, Yale University Press, 1999.

GOUK, Penelope (dir.). *Musical Healing in Cultural Contexts*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2000.

GOUK, Penelope, James KENNAWAY, Jacomien PRINS et Wiebke THORMAHLEN (dirs.), *The Routledge Companion to Music, Mind, and Well-Being*, London/New York, Routledge, 2020.

GOUK, Penelope. « Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought », dans Peregrine Horden (éd.) *Music as Medicine. The History of Music Therapy Since Antiquity*, London, Routledge, 2017, p. 173-194.

GOUK, Penelope. « Sister disciplines? *Music and Medicine* in historical perspective », dans Penelope Gouk (éd.) *Musical Healing in Cultural Contexts*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 171-196.

GOUK, Penelope. « Vibrations cosmiques. Échos de l'harmonie universelle aux temps des Lumières britanniques », Abel Gerschenfeld (tr.), *Terrain. Anthropologie et sciences humaines*, n. 68, « L'emprise des sons », 2017, p. 26-45.

GOUK, Penelope. « An Enlightenment proposal for music therapy: Richard Brocklesby on music, spirit, and the passions », dans Eckart Altenmüller, Stanley Finger, et François Boller (dirs.), *Music, Neurology, and Neuroscience: Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions, and Therapies*, Oxford, Elsevier, 2015, coll. « Progress in Brain Research », vol. 217, p. 159-185.

GORE, Sarah. *Sonorous Bodies: Music in the Novels of Diderot and Burney*, thèse de doctorat, Harvard University, 1994.

GOZZA, Paolo (dir.) *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*, Dordrecht, Kluwer, 2000.

GOZZA, Paolo. « Le corps sonore à l'âge baroque », dans Florence Malhomme et Elisabetta Villari (dir.), *Musica corporis. Savoirs et arts du corps de l'Antiquité à l'Âge humaniste et classique*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 263-274.

GRACQ, Julien. *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

GRANGER, Sylvie. « Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs... (XVII^e-XVIII^e siècle) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 112, n. 3, 2005, p. 107-126.

GRMEK, Mirko et REY, Roselyne. Dossier « Physiologie et médecine », *Dix-huitième Siècle*, n. 23, 1991, vol. 23 / 1, 1991, p. 5-190.

GROSRICHARD, Alain. « L'air de Venise », *Ornicar?* n. XXV, 1982, en ligne, <http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ag_venise.html>.

GROSRICHARD, Alain. « La voix et la vérité », *Littérature et opéra. Colloque de Cerisy 1985. Textes réunis par Philippe Berthier et Kurt Ringger*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 9-17.

GIULIANI, Élisabeth. « Jean-Jacques Rousseau, musicien et mélomane », *Études*, t. 416, n. 6, 2012, p. 793-801.

GUERTIN, Ghyslaine. « Chabanon et l'héritage de Rameau », dans Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre (dirs.) *Rameau, entre art et science*, Paris, Éditions de l'École des Chartes, 2016, p. 133-141.

GULLSTAM, Maria et Michael O'DEA (dirs.). *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spectator*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017.

GÜR, André. « Le rendez-vous de Thonon », dans Jacques Berchtold et Michel Porret (dir.), *Rousseau visité, Rousseau visiteur*, Droz, 1999, p. 33-52.

HADOT, Pierre. *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HALÉVY, « F. ». « L'abbé Bourdelot », *Revue et gazette musicale de Paris*, ann. 24, Paris, 1854, s. 117., réimprimé en partie dans la préface d'Othmar Wessely au *faksimile* de 1996, p. xvi et sq.

HALLY BARNET, Edward. « A Perfect Fifth of Blue and Red : Enlightened Harmonies of the Senses », *Revue de la Société historique du Canada*, vol. 30, n. 1, 2019, p. 145-173.

HARTOG, François. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

HARTMANN, Pierre. *La forme et le sens. Nouvelles études sur le roman des Lumières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

HATZENBERGER, Antoine. *Rousseau et l'utopie. De l'État insulaire aux cosmotopies*, Paris, Champion, 2012.

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Livre de Poche, 1994.

HELMREICH, Christian. « La traduction des *Souffrances du jeune Werther* en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands », *Revue germanique internationale*, n. 12, 1999, p. 179-193.

HENNEBELLE, David. « Un paysage musical de Paris en 1785. Les *Tablettes de renommée des musiciens* », *Histoire urbaine*, n. 26, 2009/3, p. 89-110.

HERISSONE, Rebecca. « 5 – Music Criticism in Britain up to Burney », dans *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 81 et sq.

HERZOG, Myrna. « Reassessing Bourdelot-Bonnet's first French *History of Music* (1715) », *Mirabilia*, n. 27, 2018/2, p. 189-220.

HOBSON, Marian. « Kant, Rousseau and music », dans *Diderot and Rousseau: networks of Enlightenment*, Oxford, SVEC, 2011/4, p. 261-280.

HÖLZLE, Dominique. *Le roman libertin au XVIII^e siècle: une esthétique de la séduction*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

HORDEN, Peregrine (dir.). *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*, London, Taylor and Francis, 2000.

HOWARD, Mark et RAMEAU, Jean-Philippe, *Decoding Rameau : music as the sovereign science, a translation with commentary of « code de musique pratique » and « nouvelles réflexions sur le principe sonore (1760) »*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, (« Teorie musicali », 2).

IMBROSCIO, Carmelina. « La musique comme thérapie des maladies de nerfs à travers des ouvrages de vulgarisation et des traités médicaux de la seconde moitié du 18e siècle », *Transactions of the sixth International Congress on the Enlightenment (Brussels), Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, n. 216, 1983, p. 316-318.

ISHIZUKA, Hisao. *Fiber, Medicine, and Culture in the British Enlightenment*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable* [1961], Paris, Points, 2015.

JAMAIN, Claude. *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003.

JAMAIN, Claude, *Idée de la voix: études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

JACOT GRAPA, Caroline. *L'Homme dissonant au XVIII^e siècle*, Oxford, SVEC, vol. 354, 1997.

JEROLD, Beverly. « Pascal Boyer : A Pioneer in Journalistic Music Criticism », *Fontes Artis Musicae*, vol. 65, n. 3, été 2018, p. 146-156.

JOHNSGARD, Paul. *Swans: Their Biology and Natural History*, University of Nebraska-Lincoln Libraries, 2016.

JOST, François. « Richardson, Rousseau et le roman épistolaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 29, 1977, p. 173-185.

JOURDAN, Fabienne. *Orphée et les chrétiens* t. I, *Orphée du repoussoir au préfigurateur du Christ* et t. II, *Pourquoi Orphée ? La Réception du Mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 et 2011.

KALTENECKER, Martin. *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF (Musica Falsa), 2010.

KASSLER, Jamie. *Inner Music: Hobbes, Hooke and North on Internal Character*, London, Athlone, 1995.

KENNAWAY, James. *Mauvaises vibrations, ou la musique comme source de maladie : histoire d'une idée*, Nathalie Vincent-Arnaud (tr.), Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

KENNAWAY, James. « From Sensibility to Pathology: The Origins of the Idea of Nervous Music around 1800 », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, mars 2010.

KINGSLEY, Peter. *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

KINTZLER, Catherine. *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1983.

KISER ANSPACH, Carolyn. « Medical dissertation on nostalgia by Johannes Hofer, 1688 », *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, vol. II, n. 6, août 1934, p. 376-391.

KLAUSER, Eric-André. art. « Keith, George », *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne : <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/015698/2007-08-13/>>, consulté le 12 février 2022.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard (tr.), Paris, Gallimard, 1989.

KNÜFER, Aurélie. « À quoi bon lire Rousseau en féministe ? », *Nouvelles questions féministes*, 2020/2, vol. 39, p. 107-122.

KOSELLECK, Reinhart. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock (tr.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

KOVACINY, Stephen M. « Chabanon, the Listening Self and the Prosopopeia of Aesthetic Experience », *Eighteenth-Century Music*, n. 19/1, Cambridge University Press, 2022, p. 13-36.

KRISTEVA, Julia. *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

KRONK, Gary W. (dir.). *Cometography: A Catalogue of Comets. Vol. 1, Ancient-1799*, Cambridge University Press, 1999.

KRÜCK, Marie-Pierre. *Discours de la corruption dans la Grèce classique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Kaïnon », 2016.

KÜMMEL, Werner Friedrich. *Musik und Medizin*, Munich, Éditions Karl Alber, 1977.

- KUSHNER, Eva. *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.
- L'ÉCHEVIN, Patrick. *Musique et médecine*, Paris, Stock, coll. « Musique », 1981.
- LACOMBE, Hervé (dir.) *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021.
- LATOUR, Bruno. « Faits, fétiches, faitiches, la divine surprise de l'action », dans *L'Espoir de Pandore. Pour une vision réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2007, p. 291 et sq.
- LATOUR, Bruno. *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, LEDTER/La Découverte, 2009.
- LAUKAITYTE, Urte. « Mesmerising Science. The Franklin Commission and the Modern Clinical Trial », *The Public Domain Review*. En ligne, publié le 20 novembre 2018. <<https://publicdomainreview.org/essay/mesmerising-science-the-franklin-commission-and-the-modern-clinical-trial>>, consulté le 12 septembre 2022.
- LAVEZZI, Élisabeth. « *Pygmalion* de J.-J. Rousseau : l'homme naturel sur scène », dans Martin, Christophe, Jacques Berchtold et Yannick Séité (dirs.), *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, p. 131-146.
- LE BOHEC, Jacques et TEILLET, Philippe. « La musique adoucit-elle les mœurs ? », Yves BONNY, Erik NEVEU, Jean-Manuel DE QUEIROZ (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 209-228.
- LE MENTHÉOUR, Rudy. *La Manufacture de maladies : La dissidence hygiénique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- LEBORGNE, Erik. « L'autre scène de *Pygmalion* : l'espace du fantasme en musique, de Rousseau au *Manfred* de Schumann », dans Martin, Christophe, Jacques Berchtold et Yannick Séité (dirs.), *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, p. 163-185.
- LECOURT, Édith. *La Musicothérapie : une synthèse d'introduction et de référence pour découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Paris, Eyrolles, 2014.
- LEDUC, Jean. « Rousseau et Gluck », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 168, n. 3 « Jean-Jacques Rousseau », juillet-septembre 1978, p. 317-326.
- LEFEBVRE, Philippe. *L'Esthétique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1997.

LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007.

LEGRAND, Raphaëlle. « Chabanon et Rameau : l'éloge paradoxal », dans Laurine Quetin et Ghyslaine Guertin (dirs.), *Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains*, numéro thématique de *Musicorum*, n. 6, 2007-2008, p. 65-79.

LEGRAND, Raphaëlle. « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, vol. 9, n. 1, « Le 'Savant' et le 'Populaire' », 2002, p. 7-18.

LEGRAND, Raphaëlle. « Sexage des éléments musicaux, théorie genrée. Le cas de Jean-Philippe Rameau », dans Mélanie Traversier et Alban Ramaut, *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 65-80.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LEMAIRE, Jean-François. « La Loi du 19 Ventôse an XI, texte fondateur et expédient provisoire », *Bulletin de l'Académie nationale de médecine*, vol. 187/3, mars 2003, p. 577-589.

LEMARCHAND, Laurent. « Philippe d'Orléans, la cour et les lettres (1713-1723) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 115/2011, 113-146.

LENNE-CORNUEZ, Johanna. *Être à sa place. La formation du sujet dans la philosophie morale de Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières » n. 77, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1996, p. 45-56.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « À la musique », *Mythologiques. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964/2009, p. 5-40.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993.

LILTI, Antoine. « Le concert au salon : musique et sociabilité à Paris au XVIII^e siècle », in Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berliner, Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 125-146.

LILTI, Antoine. *L'héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2019.

LLOYD, Henry Martyn (dir.) *The Discourse of Sensibility: The Knowing Body in the Enlightenment, Studies in History and Philosophy of Science*, n. 35, 2013.

LOMBARD, Alfred. *L'Abbé Dubos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* [Paris, Hachette, 1913], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

LORUSSO, Sylvie. *Le Charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 85, 2018.

LOTTERIE, Florence. *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, SVEC, 2006.

LOUBINOUX, Gérard. « Mesure et expression en musique, ou Rousseau et la transgression interdite », dans *Normes et transgression au XVIII^e siècle*, Pierre Dubois (dir.), Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, « Sillages critiques », 2002.

MACSOTAY, Tomas. « Suffering Bodies, Sensible Artists. Vitalist Medicine and the Visualizing of Corporeal Life in Diderot », *Intersections n. 25: Blood, Sweat, and Tears*, 2012, p. 267-292.

MAGNAN, André. *Rameau le neveu. Textes et documents*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Lire le XVIII^e siècle », 1993.

MALHOMME, Florence et Elisabetta VILLARI (dir.) *Musica corporis. Savoirs et arts du corps de l'Antiquité à l'Âge baroque et classique*, Turnhout, Brepols, 2011.

MALHOMME, Florence. *Musica humana. La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 10, 2013.

MALHOMME, Florence. « Musique, poétique et rhétorique dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Dubos », D. Dauvois et D. Dumouchel (dir.), *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions [...] (1719) de Jean-Baptiste Dubos*, Paris, Hermann, coll. « La République des Lettres », 2015, p. 173-206.

MALL, Laurence. *Émile ou les figures de la fiction*, Oxford, SVEC, 2002.

MAMY, Sylvie. « IV. Jean-Jacques Rousseau : un séjour musical et initiatique sur la lagune », *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières : D'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 273-295.

MAMY, Sylvie. *Les castrats*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2003.

MARKOVITS-PESSEL, Francine. « L'homme pluriel », *Cahiers philosophiques*, 2015/1, n. 140 « Diderot polygraphe », p. 9-23.

MARSH, Kate. *India in the French Imagination, Peripheral Voices, 1754-1815*, New York, Routledge, 2016.

MARTIN, Christophe, Jacques Berchtold et Yannick Séité (dirs.) *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014.

MARTIN, Nathan. « Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : un manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n. 48, 2013, p. 169-190.

MARTIN, Nathan. *Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2008, 319 p.

MARTIN, Marie-Pauline. *Juger des arts en musicien*, Paris, Éditions de la maison des Sciences de l'homme, coll. « Passerelles », 2011.

MARTY, Frédéric. *Louise Dupin. Défendre l'égalité des sexes en 1750*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières » n. 73, 2021.

MARX, Jacques. « Du mythe à la médecine expérimentale : le tarentisme au dix-huitième siècle », Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Études sur le dix-huitième siècle*, n. 2, 1975, p. 153-165.

MASSON, Pierre-Maurice. *La religion de J.-J. Rousseau*, Paris, Hachette, 1913.

MAUZI, Robert. « Les maladies de l'âme au XVIII^{ème} siècle », *Revue des Sciences humaines*, n. 100, 1960, p. 459-493.

MAZAURIC, Simone. *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

MCGEARY, Thomas. « Music and the Man of Sentiment », dans Andrée-Marie Harmat (dir.), *Anglophonia. French Journal of English Studies. « Musique et littérature: intertextualités »*, n. 11, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 7-18.

MEIZOZ, Jérôme. « Kitsch nationaliste et loi du marché : les deux mamelles du populisme suisse », *Critique*, 2012/1-2, p. 129-140.

MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie et Michael O'DEA. *Voix Et Mémoire : Lectures De Rousseau*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie et Yannick SEITÉ, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, n. 158-159, 2001, p. 35-52.

- MÉTRAUX, Guy S. et Anne-Marie PHILIPONA, *Le ranz des vaches. Du chant des bergers à l'hymne patriotique*, Fribourg, Ides et Calendes, 2019.
- MICHEL, Isabelle. « Les illustrations de l'*Émile* au XVIII^e siècle : questions d'iconographie », dans Frédéric S. Eigeldinger (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 2003, p. 529-563.
- MONTALEMBERT, Eugène de et Claude ABROMONT. *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- MOORE, Fabienne. « Germaine de Staël Defines Romanticism, or the Analogy of the Glass Harmonica », dans Tili Boon Cuillé et Karyna Szmurlo (dir.), *Staël's Philosophy of the Passions: Sensibility, Society, and the Sister Arts*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013, p. 263-280.
- MORNET, Daniel. *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, New York, Burt Franklin, 1907.
- NANCY, Sarah. « L'oreille du spectateur au XVIII^e siècle. Ce qu'un nouvel intérêt pour l'audition et l'écoute change à la manière de (se) raconter », dans Fabien Cavallé et Claire Lechevalier (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 37-50.
- NATTIEZ, Jacques (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005.
- NAUDIN, Marie. « Mme de Staël précurseur de l'esthétique musicale romantique », *Revue des sciences humaines*, t. XXXV, juillet-septembre 1970, p. 391-400.
- NEHER-BERNHEIM, Renée. « Un pionnier dans l'art de faire parler les sourds-muets », *Dix-huitième siècle*, n. 13, 1981, p. 47-61.
- NOËL, Erick. *Être noir en France au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 2006.
- ODAGIRI, Mitsutaka. « Une lecture mythique de l'*Essai sur l'origine des langues* de J.-J. Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau. « Langues de Rousseau »*, n. 16, 2006.
- O'DEA, Michael. « Rousseau contre Rameau : musique et nature dans les articles pour l'*Encyclopédie* et au-delà », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n. 17, 1994, p. 133-148.
- O'DEA, Michael. « « Ses idées dans l'art et sur l'art sont fécondes, intarissables » : le statut de la musique dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau », Thomas Vernet (dir.), *Le Monde sonore, Dix-huitième siècle*, n. 43, 2011, p. 297-312.

- O'DEA, Michael. *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, London, Macmillan, 1995
- PASSERON, Jean-Claude et Jacques REVEL. « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Id.* (dir), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 9-44.
- PATY, Michel. *D'Alembert ou la raison physico-mathématique au siècle des Lumières*, Paris, Belles-Lettres, coll. « Figures du savoir », 1998.
- PATTIE, Frank A. « Mesmer's Medical Dissertation and Its Debt to Mead's *De Imperio Solis ac Lunae* », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. XI, n. 3, juillet 1956, p. 275-287.
- PELLISSON, Maurice. *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- PENNUTO, Concetta. « Pulsations du corps en médecine. Sentir et mesurer par la musique », *Histoire, médecine et santé*, « Économie des savoirs », n. 11, été 2017.
- PEROT, Nicolas. *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000.
- PERRIN, Jean-François. *Le Chant des origines : la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, 1996.
- PIAU-GILLOT, Colette. « Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique », *Dix-huitième siècle*, n. 13, 1981, p. 317-333.
- PICARD, Timothée. « *Jazzophobies* : l'exemple de la France des années 1920-1930 », *Littératures*, n. 66, 2012, p. 107-126.
- PIGEAUD, Jackie. « The tradition of ancient music therapy in the 18th century », dans Kristen Gray Jafflin (tr.), Tom Cochrane, Bernardino Fantini, Klaus R. Scherer (éds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford University Press, 2013, p. 315-327.
- PRÉAUD, Maxime. *Mélancolies. Livre d'images*, Paris, Klincksieck, 2005.
- PRUNIÈRES, Henry, « Lecerf de La Viéville et l'esthétique musicale classique au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société internationale de musique*, t. 4, Paris, 1908.
- PSYCHOYOU, Théodora. « Des *auctoritates* à l'objet philologico-historique : statut du texte médiéval dans les écrits sur la musique au XVII^e siècle », dans Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin (dir.), *Accès aux textes médiévaux, de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2012, p. 293-331.

QUINTILI, Paolo. « Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 26, avril 1999, p. 153-172.

RANUM, Orest. *Artisans of Glory. Writers of Historical Thought in Seventeenth-Century France*, University of North Carolina Press, 1980.

RAMAUT, Alban et Pierre SABY (dirs.). *D'un Orphée l'autre. 1762-1859... Métamorphoses d'un mythe*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014.

RAUSKY, Franklin. *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977.

REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire*, SVEC n. 381, 2000.

REY, Roselyne. « Notice n. 0544 sur la *Gazette de santé* », Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*. En ligne. <<https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0544-gazette-de-sante>>, consulté le 12 septembre 2022.

REY, Roselyne. « L'école de santé de Paris sous la Révolution : transformations et innovations », *Histoire de l'éducation*, n. 57, 1993, p. 23-57.

RICE, John A. « Women in love: Gluck's *Orpheus* as a source of romantic consolation in Vienna, Paris, and Stockholm », *Diciottesimo Secolo*, 2016/1, p. 77-94.

RICE-DAVIS, Charles B. « 'La maladie des Suisses' : les origines de la nostalgie », dans Sophie Vasset et Alexandre Wenger (dir.), *Raconter la maladie*, numéro thématique de *Dix-Huitième Siècle*, n. 47, 2015/1, p. 39-53.

RICHARDS, Robert J. « Rhapsodies on a Cat-Piano, or Johann Christian Reil and the Foundations of Romantic Psychiatry », *Critical Inquiry*, n. 24, printemps 1998, p. 700-736.

RICOEUR, Paul. « Herméneutique de l'idée de Révélation », dans Emmanuel Lévinas *et al.*, *La révélation*, Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, 1977, édition en ligne, <<http://books.openedition.org/pusl/9426>>.

RISKIN, Jessica. *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

ROBINSON, Philip. « Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne, and Solo Song », *Modern Language Review*, avril 1978, vol. 73, n. 2, p. 291-296.

- RODIS-LEWIS, Geneviève. *L'Anthropologie cartésienne*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990.
- ROTUREAU, Christian. « Jean-Jacques Rousseau, lecteur précoce et pervers de *L'Astrée* », *L'information littéraire*, 1990, n. 42/1, p. 24-29.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'Occident* [1939], Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Nouvelle édition revue et augmentée. Préface de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- ROUSSEL, Jean. « La musique 'à la coupelle de la raison' : de Rousseau à Diderot », dans Henri Coulet (dir.), *Diderot, les Beaux-Arts et la musique, actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1984, p. 221-232.
- ROUSSET, Christophe. *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Actes Sud, 2007.
- RUBELLIN, Françoise. *Atys burlesque : Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Montpellier, Espaces 34, 2011.
- SABATIER, François, *La musique dans la prose française : évocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.
- SABATTINI, Brigitte. « Les pratiques musicales en Arcadie : réflexions de Polybe sur les causes de la sauvagerie des Kynaithéens », dans Marie-Hélène Delavaux-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 109-131.
- SABY, Pierre (dir.). *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, Lyon, Publications du Département de musique et musicologie, Université Lumière Lyon-II, 2006.
- SACKS, Oliver. *Musicophilia. La Musique, le cerveau et nous*, Christian Cler (tr.), Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2009.
- SAINT-MARTIN, Armelle. *De la médecine chez Sade. Disséquer la vie, narrer la mort*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2010.
- SARRASIN ROBICHAUD, Philippe. *L'Homme-clavecin. Une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 55, 2018.
- SCHIARITI, Francesco. « Malvina (1801), un roman écossais? », *Cahiers d'études nodiéristes*, n. 3 : « L'Écosse des Romantiques », 2017, p. 57-72.

- SCHLESIER, Renate. « L'extase dionysiaque et l'histoire des religions », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n. 8, p. 181-188.
- SCHLOBACH, Jochen. « Un reportage sur Rousseau en 1763 », *Dix-huitième siècle*, n. 16, 1984, p. 211-242.
- SCHULZ, Piotr O. *Eunuchs and Castrati. A Cultural History*, Vienne, Markus Weiner Publisher, 2001.
- SCOTT, John T. « The Illustrative Education of Rousseau's *Emile* », *The American Political Science Review*, août 2014, vol. 108, n. 3, p. 533-546.
- SEMPÈRE, Emmanuelle. « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », *Revue germanique internationale*, n. 27 « L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle », 2018, p. 85-100.
- SERAND, Joseph. « Nouveaux documents sur madame de Warens, Le Maître, professeur de musique de J.-J. Rousseau et sur Claude Anet », *Revue savoisienne*, f. 4, Annecy, 1900, p. 6-7.
- SETH, Catriona. « Nostalgie et 'signe mémoratif'. Autour du *Ranz des vaches* », dans Patrizia Gasparini, Estelle Zunino (éd.), *Nostalgie, conceptualisation d'une émotion*, Éditions universitaires de Lorraine, 2021 [s. p.; manuscrit communiqué par l'autrice].
- SERVAIS, Étienne. *Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution*, M. Lamertin, Bruxelles, 1922.
- SIMON, Julia. *Rousseau among the Moderns: Music, Aesthetics, Politics*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2013.
- SMITH, Adam. *Métaphysique de l'ame : ou Théorie des sentiments moraux, traduite de l'Anglois de M. Adam Smith, Professeur de Philosophie Morale, dans l'Université de Glasgow, par [Marc-Antoine Eidous]*, Paris, Briasson, 1764.
- SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore* [1978], Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1979.
- SOREL, Reynal. *Orphée et l'orphisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.
- SPANG, Rebecca L. *The Invention of the Restaurant: Paris and Modern Gastronomic Culture* (2000), Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2020.

SPRENGEL, Kurt. *Histoire de la médecine depuis son origine jusqu'au dix-neuvième siècle. Traduite de l'allemand sur la seconde édition par A. J. L. Jourdan*, t. V, Paris, Deterville/Th. Desoer, 1815.

STAROBINSKI, Jean. *Accuser et séduire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012.

STAROBINSKI, Jean. « L'atelier de l'iconoclaste », dans Frédéric S. Eigeldinger (dir.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 2003, p. 203-236.

STAROBINSKI, Jean. *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Martin Rueff (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2016.

STAROBINSKI, Jean. « Brève histoire de la conscience du corps », *Revue française de psychanalyse*, 45:2, 1981, p. 261-280.

STAROBINSKI, Jean. « Le concept de nostalgie », *Diogène*, n. 54, 1966, p. 92-115.

STAROBINSKI, Jean. *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2005.

STAROBINSKI, Jean. *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

STAROBINSKI, Jean. « La nostalgie, théories médicales et expression littéraire », *Studies on Voltaire*, n. 27, 1963, p. 1505-1518.

STAROBINSKI, Jean. « Note sur l'histoire des fluides imaginaires (Des esprits animaux à la libido) », *Gesnerus*, n. 23(1-2), 1966, p. 176-187.

STAROBINSKI, Jean. *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.

STAROBINSKI, Jean. *La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

STEWART, Philip. *Éditer Rousseau : Enjeux d'un corpus (1750-2012)*, Lyon, ENS Éditions, 2012.

STERN, Martin. « Jean-Jacques Rousseau : la passion de la musique italienne », dans BERCHTOLD, Jacques et Catherine KINTZLER (dir.) *Jean-Jacques Rousseau et les passions. Colloque des 28 et 29 septembre 2012*, Montmorency, Éditions mare & martin, 2013, p. 87-104.

STERN, Martin. *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », n. 163, 2012.

- STERNE, Jonathan. *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012.
- STERNE, Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, 2015.
- SYKES, Ingrid J. « The Art of Listening: Perceiving Pulse in Eighteenth-Century France », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, n. 35, 2012, p. 473-488.
- TABET, Emmanuelle. « Le rayonnement de *L'Astrée* de Rousseau à George Sand », *Cahiers de l'AIEF*, n. 60, 2008, p. 189-206.
- THOMAS, Downing A. « Heart strings » et « Music, sympathy and identification », dans *Aesthetics of the Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge University Press, 2002, p. 179-264.
- THWAITES, Reuben Gold. *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of Jesuit Missionaries in New France, 1660-1671*, Cleveland, Burrows Brothers, 1896-1901.
- TIERSOT, Julien. *Les maîtres de la musique. Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Félix Alcan, 1920.
- TOUCHEFEU, Yves. *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- TRAHARD, Pierre. *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Genève, Slatkine, 1968.
- TRAVERSIER, Mélanie. « Les castrats au péril des Lumières : paradoxes d'une masculinité mutilée », dans Anne-Marie Sohn (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ?*, actes du colloque international *Histoire des masculinités*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 135-145.
- TRAVERSIER, Mélanie. « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 57-2, no. 2, 2010, p. 190-201.
- TRAVERSIER, Mélanie. *L'harmonica de verre et miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021.
- TROUSSON, Raymond et Frédéric S. EIGELDINGER, *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2006.
- TROUSSON, Raymond. *Rousseau par ceux qui l'ont vu*, Bruxelles, Le Cri, 2004.
- TROUSSON, Raymond (éd.) *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1996.

VASAK, Anouchka. « Héloïse et Werther, Sturm und Drang: comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », *Ethnologie française*, vol. 49, 2009/4, p. 677-685.

VASSET, Sophie (dir.) *Medicine and Narration in the Eighteenth Century*, SVEC n. 4, 2013.

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

VENDRIX, Philippe. « Pierre-Jean Burette : un archéologue de la musique grecque », *Recherches sur la musique française classique*, XXVII, Picard, 1991, p. 99-111.

VERBA, Cynthia. *The Musical Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue*, London, Oxford University Press, 2^e édition révisée [1993] 2017.

VERNET, Thomas (dir.). *Dix-huitième siècle*, n. 43 « Le monde sonore », Paris, La Découverte, 2011.

VIGARELLO, Georges. « Quand l'opium n'était pas une drogue », *Esprit*, n. 152/153, juillet-août 1989, p. 64-67.

VILA, Anne C. *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-century France*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.

VRAIT, François-Xavier. *La musicothérapie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.

WÄHLBERG, Martin. *La scène de musique: dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 36, 2015.

WÄHLBERG, Martin. « La musique et le corps », dans *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », n. 36, 2015, p. 371-403.

WÄHLBERG, Martin, « La musique ou l'énergie de la torture. L'orchestre de Juliette et les huit passions du duc de Pienza », *Amour, violence, sexualité. De Sade à nos jours*, Martin Wählberg et Trude Kolderup (dir.), Paris/, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007, p. 29-42.

WALLER, Richard. « An early eighteenth-century view of Greek athletics: Pierre-Jean Burette (1665-1747) », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 5(1), mars 1982, p. 105-115.

WANGERMÉE, Robert. « Lecerf de la Viéville, Bonnet-Bourdelot et l'Essai sur le bon goût en musique de Nicolas Grandval », *Revue belge de musicologie*, vol. 5, n. 3-4, jul.-déc. 1951, p. 132-146.

WARDEN, John. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

WARMAN, Caroline. *Sade : from materialism to pornography*, Oxford, SVEC, 2002.

WARSAWSKI, Jean-Marc. « Burette Pierre-Jean 1655 [sic]-1747 », *Musicologie.org*, en ligne, mis à jour le 11 septembre 201 [sic; on hésite entre 2001 et 2011], <https://www.musicologie.org/Biographies/b/burette_pierre_jean.html>, consulté le 10 mars 2020.

WEINER, Dora Bierer. *Comprendre et soigner. Philippe Pinel et la médecine de l'esprit*, Paris, Fayard, 1999.

WENGER, Alexandre. « Médecine, littérature, histoire », *Dix-huitième siècle*, Paris, La Découverte, n. 46, 2014-1, p. 323-336.

WENGER, Alexandre. « From medical case to narrative fiction: Diderot's *La Religieuse* », dans Sophie Vasset (dir.), *Medicine and Narration in the Eighteenth Century*, SVEC, 2013, p. 17-30.

WENGER, Alexandre. « Les automates corruptibles. Machine et textualité dans *Dolbreuse* (1783) de Loaisel de Tréogate », dans Dominique Kunz Westerhoff et Marc Atallah (dirs.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, coll. « Pour Demain », 2011, p. 69-79.

WENGER, Alexandre, Julien KNEBUSCH, Martina DIAZ, Thomas AUGAIS (dirs.), *La Figure du poète-médecin (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, Georg Éditeur, 2018.

WELTMAN-ARON, Brigitte, Ourida MOSTEFAL, et Peter WESTMORELAND (dirs.) *Silence, Implicite Et Non-Dit Chez Rousseau / Silence, the Implicit and the Unspoken in Rousseau*, Leyde, Brill/Rodopi, coll. « Faux Titre », vol. 438, 2020.

WILLIAMS, Elizabeth A. *The Physical and the Moral: Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France, 1750-1850*, Cambridge University Press, 1994.

WILLIAMS, Elizabeth A. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*, Ashgate, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Esthétique de la transfiguration*, Paris, Cerf, 2016.

YANNOU, Demetre, *Die « Geschichte der Musik » (1715) von Bonnet und Bourdelot*, thèse de doctorat, G. Bosse, 1980.

ZANETTI, François. *L'électricité médicale dans la France des Lumières*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2017.

Autres sources

ADAM, Jean-Louis. *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Chez Louis, AN-XIII/1804.

CAMPBELL, Don. *The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit*, New York, Harper Collins, 1997.

CHRISTOFFEL, David (prod.) *Metaclassique* (n. 175), baladodiffusion avec un enregistrement de Luca MONTEBUGNOLI, en ligne, <<https://metaclassique.com/metaclassique-175-iriser/>>, consulté le 5 septembre 2022.

HARRISON, Marissa A. et Susan M. HUGHES. « Sex Drugs and Rock and Roll: Evidence Supporting the Storied Trilogy », *Human Ethology Bulletin*, n. 32, 2017/3, p. 63-84.

HERHOLZ, Sibylle *et al.* « Musical training modulates encoding of higher-order regularities in the auditory cortex », *European Journal of Neuroscience*, n. 34/3, août 2011, p. 524-529.

HM GOVERNMENT, *A connected society. A strategy for tackling loneliness – laying the foundations for change*, Department for Digital, Culture, Media and Sport, October 2018, <www.gov.uk/government/collections/governments-work-on-tackling-loneliness>.

LEGRAND, Raphaëlle, Catherine KINTZLER, Jean-Pierre BARTOLI et Philippe CANGUILHEM. « Les Orphées : de l'esthétique du merveilleux à l'esthétique du sensible », Cité de la Musique de Paris, 17 septembre 2005, en ligne, <<https://pad.philharmoniedeparis.fr/conference/0770165/les-orphee-de-l-esthetique-du-merveilleux-a-l-esthetique-du-sensible>>.

LISZT, Franz. « VIII. Le Mal du pays (Heimweh) », *Années de pèlerinage*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1855.

RAUSCHER, Frances H. *et al.* « Music and spatial task performance », *Nature*, vol. 365, 1993, p. 611.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du village* [Spectacle enregistré], Samuel Baud-Bovy (dir.), Orchestre de la Suisse romande, 1962. En ligne. <<https://youtu.be/mB08gwA8oYc>>.

TRIBOT LASPIÈRE, Victor. « Royaume-Uni. Le chant pour aider les malades du coronavirus à guérir », *Radiofrance*, 7 août 2020.