

L'autobiographie au prisme de la musique dans la première partie des *Confessions*

Conférence donnée par Alain SANDRIER à la journée d'étude « Rousseau/Césaire » du samedi 4 octobre 2014 à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

(Édition de référence dans cet article : Rousseau, *Les Confessions*, éd. J. Voisine, Paris, Classiques Garnier, 2011)

Prélude

La musique est au fondement de l'identité de Rousseau, celle qu'il se construit et celle qu'on lui impute : elle est à la fois un constituant essentiel de sa formation et de son apprentissage ; et c'est aussi une des polémiques et des remises en cause privilégiées qu'il doit essayer auprès de ses anciens amis philosophes. C'est enfin un révélateur éminent de sa stature de penseur. Bref, la musique se loge dans tous les recoins de son itinéraire tant personnel qu'intellectuel, elle est essentielle à sa vie. Bernardin de Saint Pierre rapporte cette belle formule que « la musique lui était aussi nécessaire que le pain » (éd. M. Souriau, 1907, p.57).

Si la période d'apprentissage est bien restituée dans la première partie des *Confessions*, la seconde porte davantage les traces des combats que Rousseau a menés pour la musique. Au bout du compte, la trajectoire musicale dans *Les Confessions* est faite d'oscillations, où l'auteur se montre tantôt exalté intérieurement et fêté extérieurement, tantôt découragé intérieurement et dénigré extérieurement. Elle parcourt les deux parties en une basse continue. La musique assure l'accompagnement idéal des incompréhensions dont *Les Confessions* essaient de rendre compte : ce qui devait assurer sa reconnaissance sociale et ce qui est au cœur de sa personnalité, bref ce qui constitue le composant le plus fort de son identité s'est retourné contre lui par des accusations sans cesse répétées de plagiat, d'incompétence et d'emprunt. Ce paradoxe-là est peut-être au cœur de la justification des *Confessions*, tout autant que les autres accusations auxquelles il doit répondre, parmi lesquelles l'abandon de ses enfants. Que Rousseau soit musicien, c'est peut-être la conviction qu'il lui tient le plus à cœur de faire partager : la résistible vocation de la première partie ne sert que de prélude au résistible couronnement de la carrière musicale, dans la seconde, du *Devin* au *Dictionnaire*.

La musique est le « supplément d'âme » de Rousseau, une dimension supplémentaire qu'il peut donner à son destin d'homme de lettres, et qui le distingue parmi ses contemporains philosophes, férus, comme lui, de musique et prenant part, au besoin, aux querelles musicales du temps ; mais il est le seul parmi eux à cumuler une sensibilité exacerbée et un savoir technique acquis de haute lutte : c'est à ce titre que Diderot lui demande de participer à l'*Encyclopédie* et c'est d'ailleurs cette difficile acquisition que retrace, souvent avec distance, la première partie des *Confessions*.

On assiste donc à une vocation musicale, mais une vocation laborieuse, entravée, qui donne paradoxalement plus de prix à cet attachement forcené et parfois intéressé à la musique, mais qui est avant tout une sensibilité particulière au chant.

L'apprentissage d'une passion

L'expression peut sembler une contradiction dans les termes mais elle restitue assez bien le point de vue que Rousseau installe dans *Les Confessions* sur son approche de la musique. On assiste à l'éveil d'un goût qui monte irrésistiblement en puissance tout en étant en quelque sorte contenu si ce n'est contrarié par la difficulté de convertir ce goût en véritable compétence. D'une certaine façon la tension qui organise le rapport de Rousseau à la musique, sensible dans la première partie des *Confessions* comme tout au long de sa vie, est bien résumée dans la citation la plus souvent produite pour souligner l'importance de la musique chez Rousseau :

Je parle de la musique. Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre, et avec des succès si lents, qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert. (livre 5, p. 205)

D'un côté donc, le plaisir simple, le constat d'un engouement, d'une affinité revendiquée (la tournure « né pour » répétée deux fois) ; et de l'autre, le caractère laborieux de l'apprentissage, la facilité qui se refuse, l'impossibilité d'accéder à une maîtrise parfaite ni même courante. Plus que pour la poésie, il ne suffit pas d'être « né » musicien pour se trouver en toute familiarité avec ce langage à part : tout au moins, Rousseau, qui n'est pas issu, contrairement à la très grande majorité des musiciens de renom de son temps, d'une famille de musiciens, n'a pas eu cette facilité. La musique est autant une passion qui s'impose à vous, qu'une conquête qu'il faut entreprendre, avec volonté et abnégation : elle est tout à la fois un plaisir que l'on reçoit passivement et que l'on peut apprécier sans y mettre du sien, et un savoir, si ce n'est un ensemble de techniques (règles du solfège, pratique d'un instrument, etc.) qu'il faut acquérir par étape.

C'est toujours sous ce double jour que sont éclairées les phases de l'apprentissage musical de Rousseau dans la première partie. Dès le début, dans le domaine de la réception pure, celle de l'enfance, alors que rien n'est formé, ni l'entendement ni la sensibilité, Rousseau évoque avec émotion sa tante et lui attribue son goût pour la musique. Dans cette représentation presque maternelle, la musique se fait immédiatement lien affectif, on y reviendra, mais dès la première mention, l'idée d'un « développement » futur tempère la révélation initiale : « je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique, qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après » (livre 1, p. 11).

Il faut en effet attendre le voyage à Turin, et même la sortie de l'hospice des catéchumènes, pour trouver une nouvelle évocation de « ma passion pour la musique, qui commençait à se déclarer » (livre 2, p. 77). Là encore, il ne s'agit que de recevoir, c'est-à-dire d'apprécier en simple auditeur « la meilleure symphonie de l'Europe » (p. 77) sans que soit fait mention d'aucune compétence.

C'est le livre 3 qui fait état d'un premier apprentissage, comme une espèce de parenthèse enchantée, à travers l'évocation des six mois passés à la maîtrise sous la direction du bien nommé « M. Le Maître » (livre 3, p. 138) : bonheur d'autant plus mis en relief qu'il a été précédé

immédiatement de l'expérience traumatisante du séminaire. L'entrée dans l'éducation musicale s'était faite un peu auparavant, en douceur, au sens propre, sous la direction de Mme de Warens : « elle avait eu la complaisance de me donner quelques leçons de chant, et il fallut commencer de loin, car à peine savais-je la musique de nos psaumes » (livre 3, p. 130). La maîtrise a été choisie d'ailleurs par Mme de Warens mais ses bénéficiaires en termes de compétences restent incertains : on retient surtout la comparaison peu flatteuse pour Rousseau qu'impose l'arrivée tonitruante de Venture (livre 3, p. 138). La médiocrité des savoirs acquis se révèle pleinement au livre suivant, quand Rousseau, contre toute vraisemblance, en pleine « venturisation », s'improvise professeur de musique. Il tire au passage le bilan de son apprentissage jusque là :

Me voilà maître à chanter sans savoir déchiffrer un air ; car quand les six mois que j'avais passés avec Le Maître m'auraient profité, jamais ils n'auraient pu suffire ; mais outre cela, j'apprenais d'un maître : c'en est assez pour apprendre mal. (livre 4, p. 164)

Cela aboutit à la catastrophe du concert de Lausanne chez M. de Treytorens (« Quel diable de Sabbat ? », p. 166) qui constitue un point critique dans la trajectoire musicale esquissée jusque là. La carrière d'enseignant semble désormais barrée, avec les déconvenues les plus cruelles qu'il essuie, telle cette élève qui inverse la relation pédagogique. Elle fait entendre littéralement la différence entre un professeur prétendu et un vrai, par cette mention ironique d'un « maître » qui rappelle le nom du directeur de la maîtrise :

un petit serpent de fille se donna le plaisir de me montrer beaucoup de musique dont je ne sus pas lire une note, et qu'elle eut la malice de chanter ensuite devant M. le maître, pour lui montrer comment cela s'exécutait. (livre 4, p. 167)

À partir de cet événement traumatisant, mais rapporté avec la distance humoristique qu'on réserve aux récits des imposteurs, la courbe va commencer à s'inverser, et l'ignorant qui veut jouer le compétent va devenir justement un vrai technicien qui en dira toujours moins que ce qu'il en sait, à l'image de son modèle Venture.

Cela débute modestement et timidement, par le geste le plus simple mais le plus essentiel de l'apprentissage : non pas produire, prématurément, quelque chose à soi, mais reproduire, sans prétendre ajouter du sien, imiter fidèlement voire servilement. Avec la musique, Rousseau anticipe de deux livres la bonne méthode qu'il découvrira dans l'apprentissage de la lecture : « adopter et suivre toutes ses idées sans y mêler les miennes [...] ne penser exactement que d'après autrui » (livre 6, p. 274). Bien loin d'être un plagiaire honteux, comme il l'a été lors du concert de Lausanne avec l'épisode du menuet (« on m'assurait que ce menuet ferait parler de moi, et que je méritais d'être chanté partout » entend-il comme autant de compliments empoisonnés, p. 166), il s'en remet à l'acte humble par excellence, celui de reproduire à l'identique, sans même avoir à comprendre ou apprécier : bref, il s'en remet à la copie pour se sortir de l'ornière.

Au reste, ce changement de cap et ces débuts n'ont rien de triomphants. Rousseau doit cette ouverture vers la copie à un Antonin qui l'entend chanter à Lyon, M. Rolichon : « Il me demande si je n'ai jamais copié de la musique. Souvent, lui dis-je. Et cela était vrai ; ma meilleure manière de l'apprendre était d'en copier. » (p. 192) C'est donc insensiblement que l'acte mécanique se découvre manière d'apprendre et même moyen de subsistance. Mais la conversion porte loin, puisque se trouve évoquée là un des éléments les plus importants de la réforme future de Rousseau en 1752, qui le transformera jusqu'à la fin de sa vie en copiste. Le pont avec le présent est d'ailleurs explicitement jeté, mais toujours avec ces réserves qui caractérisent désormais l'expression de ses compétences : « j'ai choisi là dans la suite le métier du monde auquel j'étais le moins propre » (p. 193). Il faut dire que les premiers pas sont laborieux : « mes parties avaient rendu la musique

inexécutable tant elles s'étaient trouvées pleines d'omissions, de duplications et de transpositions » (livre 4, p. 193).

C'est alors qu'est donné le premier bilan que j'ai cité au début de ce parcours (livre 5, p. 205) : c'est qu'avec les deux derniers livres, l'apprentissage prend un cours plus uniforme ; il est davantage installé dans des pratiques qui manifestent une vocation définitivement établie et développée si ce n'est épanouie voire envahissante. Et c'est alors que reparait le terme de « passion » à quelques pages de distance, pour désigner l'amour de la musique : Rousseau évoque une « passion très vive » (p. 214) partagée avec le P. Caton, et même : « ma passion de musique devenait une fureur » (p. 215). Rousseau dira au livre 5 : « la musique était pour moi une autre passion, moins fougueuse, mais non moins consumante par l'ardeur avec laquelle je m'y livrais » (p. 253). Les huit années que couvrent les livres 5 et 6 sont alors la chronique d'une passion qui trouve petit à petit à se discipliner, à composer avec sa dimension technique, et qui peut ainsi résister aux pires mises à l'épreuve.

Car le rapport à la musique est toujours entaché du soupçon d'incompétence : c'est la hantise qui traverse toute *Les Confessions* et qui s'illustre de manière critique dans la première partie. Cela provient sans doute des conditions d'apprentissage de Rousseau : il ne peut se prévaloir d'une imprégnation précoce. Ce n'est pas non plus un fils de la balle. Et il ne peut compter sur des professeurs adaptés à sa situation. Au reste, Rousseau ne semble pas avoir bénéficié d'un apprentissage suffisamment long et suivi pour qu'il ait pu porter ses fruits. L'apprentissage fut donc laborieux, discontinu, tout d'abord solitaire et livresque, en autodidacte. Ainsi part-il avec un seul livre au séminaire :

Pendant j'avais une telle passion pour cet art, que je voulus essayer de m'exercer seul. Le livre que j'emportai n'était pas même des plus faciles ; c'étaient les cantates de Clérambault. On concevra quelle fut mon application et mon obstination, que je dirai que, sans connaître ni transposition, ni quantité, je parvins à déchiffrer et à chanter sans faute le premier récitatif et le premier air de la cantate d'*Alphée et Aréthuse* ; et il est vrai que cet air est scandé si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y mettre celle de l'air. (livre 3, p. 130)

Cette éducation livresque, où les progrès sont lents, trouve sa conclusion dans l'étude personnelle, sans guide ni directeur du *Traité de l'harmonie* de J.-Ph Rameau paru en 1722. C'est la première fois qu'apparaît le nom de ce personnage appelé à revenir si souvent dans *Les Confessions*, et en personne dès le livre 7. D'emblée la mention est négative : les critiques sous-jacentes porteront plus tard sur le système en tant que tel. Elles sont voilées pour l'instant par la formation insuffisante de l'apprenti :

Durant ce temps [de maladie], j'ébauchai, je dévorai mon *Traité de l'harmonie* ; mais il était si long, si diffus, si mal arrangé, que je sentis qu'il me fallait un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller. Je suspendais mon application et je récréais mes yeux avec de la musique. (livre 5, p. 212)

Avec ces méthodes sans lien, sans véritable suivi, la part théorique de l'apprentissage reste fragile et sans doute embrouillée : elle donne une impression de bricolage d'éléments disparates et mal digérés (plus loin, Rousseau parlera encore de son « étude opiniâtre des obscurs livres de Rameau », p. 253). Heureusement l'issue vient, comme toujours avec Rousseau, non de la théorie livresque mais de la pratique : c'est par les concerts organisés au livre 5 par les soins de Mme de W que la situation se débloque :

Il [l'abbé Palais] me parlait de ses principes [de son maître, grand organiste italien] ; je les comparais avec ceux de mon Rameau ; je remplissais ma tête d'accompagnements, d'accords, d'harmonie. (livre 5, p. 213)

C'est à partir de ce moment que la consistance de la formation très singulière de Rousseau vient à être testée dans ses premiers résultats. On remarque en effet dans le livre 5 deux grands moments de tension, l'un à la suite de l'autre, où les compétences supposées de Rousseau sont mises en doute : leur situation est d'autant plus dramatique dans la trame du livre qu'ils interviennent après l'échec de la recherche d'un professeur de composition musicale, avec le voyage infructueux à Besançon, pour rencontrer M. Blanchard, sur le conseil de Venture.

La première mise à l'épreuve part d'un soupçon : Rousseau ne pourrait composer la cantate qu'il s'attribue et qui a tant plu : « Ces messieurs ne purent croire que, lisant si mal la musique, je fusse en état d'en composer de passable, et ils ne doutèrent pas que je ne me fusse fait honneur du travail d'autrui » (livre 5, p. 242).

Après le concert de Treytorens au livre précédent, c'est la seconde fois que cette accusation, qui sera un leitmotiv des *Confessions*, touche Rousseau, mais c'est la première fois qu'elle peut l'atteindre puisqu'il s'agit bien cette fois-ci, si l'on suit la version *des Confessions*, d'une œuvre véritablement personnelle : l'accusation de plagiat rentre donc dans la classe, si déterminante pour Rousseau, des injustices. C'est dire si l'épreuve est décisive. C'est un certain « M. de Nangis » qui se fait le véhicule du doute en imposant à Rousseau sans préparation de « faire au moins la basse d'un récitatif » (p. 242). Rousseau s'en tire sans gloire : « je la fis du moins dans les règles, et comme il était présent, il ne put douter que je ne susse les éléments de la composition » (p. 242)

Après ce brevet difficilement acquis, c'est un autre doute qui surgit dans l'esprit d'un hôte de passage à Chambéry, « le jeune marquis de Sennecterre » (p. 243) « tenté de croire que je ne savais pas la musique » (p. 244). Il lui demande de noter une chanson : Rousseau, là encore, s'en sort et même mieux que lors de la première épreuve. C'est lui-même qui tire la leçon : « Au fond, je savais fort bien la musique ; je ne manquais que de cette vivacité du premier coup d'œil que je n'eus jamais sur rien, et qui ne s'acquiert en musique que par une pratique consommée » (p. 244) Au fond, serait-on tenté de paraphraser, Rousseau inscrit ses dispositions musicales dans l'ensemble de ses facultés de création, notamment intellectuelle, telles qu'il les a déjà résumées (voir livre 3, p. 126) : la musique, en tant que langage conventionnel opposant une barrière encore plus forte au passage de l'intuition à la maîtrise raisonnée. Le discours musical ne se traduit pas aisément.

La musique accuse le divorce entre la technique, fastidieuse, et l'inspiration, immédiate : les difficultés et les doutes que Rousseau rencontre dans son acquisition des rudiments de la « composition » montrent assez que la sensibilité musicale, déjà bien développée et formée, pâtit de la lourdeur d'un langage encore mal maîtrisé. Si Rousseau sait composer, il ne sait pas encore traduire ses airs pour les autres, les mettre selon les règles et les usages, bref, les rendre « audibles ». Les incompréhensions que ces défauts entraînent fournissent la matrice des malentendus autour de sa personne : il n'a jamais su montrer ce qu'il valait.

Le monde de la musique

La musique dans *Les Confessions* ne relève pas seulement d'une disposition, n'exhibe pas seulement un goût, elle met aussi en jeu des pratiques, toute une sociabilité qu'elle aide d'ailleurs à développer. La musique, parce qu'elle produit des sons qui se diffusent, pénètrent et traversent l'air, constitue aussi un vecteur social, crée des liens, établit des relations entre ceux qui, littéralement, veulent bien s'entendre. Cette dimension sociale n'est pas étrangère aux *Confessions*, pour la bonne raison que la musique représente un des facteurs de promotion sur lesquels mise le jeune Rousseau.

La musique s'inscrit en effet dans la longue liste des avenir possibles de Rousseau : après l'artisanat de l'enfance calviniste et genevoise, deux voix principales semblent s'offrir au jeune converti sans attache, celle du clergé et celle de la musique. On notera d'ailleurs que ces deux voix peuvent n'en faire qu'une car les musiciens que Rousseau côtoie dans la première partie appartiennent, dans leur écrasante majorité, au clergé. La musique religieuse est une composante essentielle de paysage sonore de l'Ancien Régime : les concerts sacrés de Turin en témoignent de manière plus spectaculaire évidemment que la relative discrétion et sobriété des offices protestants. C'est la religion qui, à l'époque, quelle que soit la confession, est la grande pourvoyeuse de musique, pour ses offices, pour ses fêtes. Mais il faut ajouter que si Église et musique s'entendent, cette Église musicale prend souvent des atours bien profanes et mondains, les abbés cités en témoignent, j'y reviendrai. Que ce soit l'Antonin de Lyon, M. Rolichon, M Le Maître de la maîtrise, les animateurs des concerts de Mme de Warens, les pères Palais et Caton, tous sont des membres de l'Église en même temps que des artisans passionnés de la vie musicale de leur temps.

Car la séduction qu'exerce la musique sur Rousseau a aussi une contrepartie sociale et mondaine qu'il serait injuste d'oublier. Si les bons exemples d'hommes religieux sont empreints de douceur et de tolérance, les modèles musicaux sont bien plus extravagants et extravertis. C'est sans doute Venture de Villeneuve qui fournit le modèle achevé de réussite. C'est en tout cas le premier et celui qui fait sentir le plus loin son influence.

C'est un vrai personnage de roman qui vaut comme point de comparaison : il est exactement ce que Rousseau ne sait être encore : à l'aise en société, intrigant et même généreux. C'est l'homme d'une dépense incontrôlée, une énergie qui se dilapide dans le plaisir, plaisir érotique sans doute, mais aussi et surtout plaisir de la conversation et de la musique où ses compétences sont indéniables : « Badin, folâtre, inépuisable, séduisant dans la conversation, souriant toujours et ne riant jamais, il disait du ton le plus élégant les choses les plus grossières, et les faisait passer » (livre 3, p. 139). Le pouvoir de fascination est grand manifestement (« J'aimais à le voir, à l'entendre ; tout ce qu'il faisait me paraissait charmant ; tout ce qu'il disait me semblait des oracles », p. 139), mais l'individu garde une dimension énigmatique et distille une aura bien trop libertine pour que l'identification joue pleinement. Au demeurant, le personnage se révèle aussi par son entregent : c'est lui qui fournit à Rousseau la connaissance du juge-mage, et c'est à lui que Rousseau s'en remet encore dans le choix de son professeur de composition, M. Blanchard.

On ne peut s'empêcher de trouver que toutes les fréquentations de Rousseau, à cette époque où sa sensibilité musicale se développe, portent les mêmes marques de cette mondanité tant critiquée ailleurs dans son œuvre. Les concerts à Chambéry sont l'occasion de réjouissances collectives qui, Rousseau le rappelle, font « murmurer la séquelle dévote » (p. 213) notamment parce que certains de leurs participants, et les plus importants, sont ecclésiastiques et semblent en bien profane compagnie et en bien légère activité. Si l'abbé Palais, jeune organiste reconverti en claveciniste, n'est pas qualifié de manière précise et se contente de contribuer à cette ambiance juvénile dont Mme de Warens sait s'entourer, le père Caton est peint en « homme du monde » (livre 4, p. 212) parfaitement accompli lui aussi : « Il avait de l'esprit, faisait des vers, parlait bien, chantait mieux, avait la voix belle, touchait l'orgue et le clavecin » (p. 214). Il a le même sens du « placement » que Venture : « n'étant point pressé de montrer son acquis, il le plaçait si à propos qu'il en plaisait davantage. » (p. 214)

Ces moments de détente et de sociabilité du livre 4 sont donc placés sous un jour très particulier et finalement assez rare : dans la continuité de l'illumination mondaine de Venture, la musique semble ici incarner une forme acceptable, plaisante et agréable de « société » vilipendée

partout ailleurs dans l'œuvre de Rousseau. L'atmosphère intime, le sentiment de confiance que procure la présence de « Maman » et les affinités déclarées entre tous les participants expliquent sans doute cette présentation idyllique. Les concerts de Chambéry représentent le moment le plus accusé d'une conversion possible de Rousseau à l'ordre mondain, à tel point d'ailleurs qu'on l'y reconnaît à peine. L'homme à l'esprit en escalier, tel qu'il se décrit complaisamment depuis le jugement d'Aubonne (livre 3, p. 124), semble épouser l'esprit du monde, accepter les usages de la conversation. On découvre même Rousseau en homme du monde accompli, épanoui par l'ambiance de ces concerts : « Ces soupers étaient très gais, très agréables ; on y disait le mot et la chose ; j'étais à mon aise, j'avais de l'esprit, des saillies » (livre 5, p. 214).

On est surpris de la proximité de la musique avec la satisfaction des sens dans sa forme la plus élémentaire : comme avec ces « soupers » des concerts de Chambéry, c'est une nouvelle convergence de l'appétit et du plaisir musical qu'apportait déjà, dans le livre 4, la rencontre de l'Antonin, M. Rolichon. Mais il est des plaisirs procurés par la musique d'une sensualité plus relevée. Un de ses autres attraits, c'est qu'elle exalte la féminité. La proximité avec Mme de Warens en est l'illustration la plus sensible et durable : l'entente entre elle et Rousseau se joue aussi dans le registre de la musique, qui marque une intimité sensible évidente.

Mais la musique permet aussi la fréquentation des filles de bonne compagnie. Son activité d'enseignant de musique amène Rousseau à parcourir un monde brillant teinté d'un érotisme évident. Évidemment cela ne concerne pas la première expérience d'enseignement à Lausanne dans le livre 4 après le désastre du concert cacophonique : « Les écoliers ne se présentaient pas en foule ; pas une seule écolière, et personne de la ville. J'eus en tout deux ou trois gros Teutsches, aussi stupides que j'étais ignorant » (p. 166). Mais, à l'inverse, au livre 5, le défilé des écolières sert de prélude au récit du dépucelage. L'érotisation de la relation pédagogique est sensible, que ce soit dans la mention de cette élève qui « avait au sein la cicatrice d'une brûlure d'eau » (p. 218) ou de la bourgeoise mais néanmoins mémorable mademoiselle Lard « la plus belle fille que j'aie jamais vue » (p. 219). Ce moment distille un sentiment de plénitude comme rarement dans *Les Confessions* : c'est, par la conjonction de la beauté des personnes et de la beauté de l'art, l'impression d'assister à un moment privilégié où Rousseau se sent dans son élément, indissociablement humain et imaginaire, social et artistique : « on chante, on cause, on rit, on s'amuse ; je ne sors de là que pour aller ailleurs en faire autant. [...] Voilà presque l'unique fois qu'en n'écoutant que mes penchants je n'ai pas vu tromper mon attente » (p. 217).

La primauté du chant

Cette conjonction de l'humain et du musical se dit exemplairement dans un aspect que j'ai laissé jusqu'à présent en retrait et qui constitue pourtant une porte d'entrée privilégiée dans la pensée et la sensibilité rousseauiste : c'est celui du chant. On comprend que c'est par le chant que se fait sentir l'ambition musicale la plus haute, émouvoir, et que cette ambition explique cette atmosphère sensuelle et féminine dans laquelle baigne la représentation de la musique chez Rousseau : à Fontainebleau, la jouissance la plus grande qu'il retire de son *Devin du village*, ne sera-t-elle pas son effet sur les femmes : « Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes ; et je ne les pus contenir au premier duo en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer » (livre 8, p. 448). Cette contamination émotive constitue bien la marque distinctive de la musique dans les arts.

Quand Rousseau pense musique, il pense avant tout au chant : les indices de cette primauté essentielle dans sa sensibilité et dans sa théorie sont disséminés dans *Les Confessions*.

On peut penser ainsi que ses difficultés avec la théorie de Rameau, mais aussi l'échec de ses premiers essais sont liés à cette dissolution, par souci d'étalage d'un savoir technique, de la voix dans la « symphonie ». Rameau, en effet, c'est le triomphe de l'harmonie, c'est-à-dire la primauté de la structure sur la ligne mélodique : or le chant ne met en valeur que cette ligne, tandis que l'orchestre magnifie la structure. La cacophonie de Lausanne exprime peut-être cette entrée prématurée dans le monde purement instrumental, et poly-instrumental, quand l'instrument premier, auquel, d'une certaine façon, tous les autres sont soumis, est la voix : « Mes bourreaux de symphonistes, qui voulaient s'égayer, raclaient à percer le tympan d'un quinze-vingt. » (livre 4, p. 165)

Rousseau lui-même en fait son instrument favori. Certes, le vieux Rousseau écrivant ses mémoires ne se trouve plus qu'« une voix déjà cassée et tremblante » (livre 1, p. 11), mais le jeune adolescent plein d'espoir, sur le point de rencontrer Mme de Warens, donne davantage de la voix et s'essaie à chanter « sous la fenêtre » jusqu'à s'époumoner et s'étonne du peu de succès de « la beauté de [s]a voix » (livre 2, p. 51).

À Lyon, on le retrouve en voyageur chantant sans retenue : « J'étais de si bonne humeur, que j'allais chantant tout le long du chemin, et je me souviens même que je chantais une cantate de Batistin, intitulée Les bains de Thomery, que je savais par cœur. » (livre 4, p. 192). Et c'est ainsi qu'il réussit à attirer l'attention de l'Antonin qui le sauve de la misère. Et plus tard, installé et épanoui dans l'enseignement, c'est le chant qui lui assure sa réussite : « Ne manquant pas, au reste, d'un certain goût de chant, favorisé d'ailleurs par mon âge et par ma figure, j'eus bientôt plus d'écolières qu'il ne m'en fallait par remplacer ma paye de secrétaire » (p. 216)

L'attrait pour le chant et la voix se manifeste dès l'enfance : c'est en fait le chant de la tante Suzon qui est la source de cette prédilection : « Elle savait une quantité prodigieuse d'air et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix douce. » (livre 1, p. 11). Voix apaisante, voix vitale aussi : on se souvient que c'est cette même Suzanne Rousseau qui, par ses soins, sauva Rousseau de la mort, quand « on espérait peu de [l]e conserver » (p. 7).

Et c'est cette qualité vocale qu'il cherchera par préférence dans ses engouements musicaux, depuis son initiation par Mme de Warens (« Parmi les talents qu'elle avait cultivés, la musique n'avait pas été oubliée. Elle avait de la voix, chantait passablement, et jouait un peu de clavecin », livre 3, p. 130) jusqu'à son admiration pour Venture (« Il [Venture] chanta ses deux récits avec toute la justesse et tout le goût imaginables, et qui plus est, avec une très jolie voix. », livre 3, p. 138)

Le plaisir qu'il prend aux concerts mensuels qu'il organise tient aussi en grande partie à la place qu'y tient le chant, qui n'est jamais oublié puisque « Maman chantait ; le P. Caton [...] chantait aussi » (livre 4, p. 213). C'est une prédilection, dont, nous avons des traces précoces, avec la publication de chanson (juin 1737 dans *Le Mercure de France* : « un papillon badin caressait une rose »), mais il faut en comprendre les raisons.

Rousseau fait du chant l'organe par excellence de la passion, parce qu'il traduit, dans ce moule universel qu'est la musique, le langage le plus immédiatement touchant. Le chant, en articulant le langage humain et en l'apposant sur la musique, autre langage des émotions, réalise une synthèse qui ne vaut que si l'immédiateté de l'expression de la passion est préservée. C'est la simplicité qui est la justification et le fondement de cet art du chant qui intéresse Rousseau, c'est pourquoi il n'a que mépris pour les complications polyphoniques et les déploiements instrumentaux : son étalon est

constitué par la « romance », ce chant simple et touchant qu'il a illustré lui-même dans *Le Devin du village*.

Si le chant exerce un tel charme sur Rousseau, c'est qu'il inscrit la réalité humaine véhiculée par le langage dans un ordre temporel particulier à la musique, où la notion de linéarité est perturbée par les nécessités de la répétition : la musique passe nécessairement par l'établissement d'une ligne mélodique qui joue des effets de répétitions et de création de motifs. La temporalité musicale est cyclique : son présent ne vit que dans un recommencement permanent. Un air réussi est un air dont on se souvient et qu'on répète à satiété. Peut-être cette caractéristique particulière joue-t-elle un rôle dans l'écriture autobiographique, qui doit composer elle-aussi avec une temporalité qui voudrait rendre le passé au présent.

Il est certain en tout cas que l'expérience musicale, singulièrement l'expérience du chant, représente pour Rousseau un modèle de la remémoration heureuse. C'est une des occasions où, malgré les trous et les oublis, le passé parvient à percer intact jusque dans le présent. Le vieillard se retrouve alors enfant, dans un de ces accès extatiques qui parcourent *Les Confessions* :

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 exprimer. (livre 1, p. 11)

Comment ne pas entendre en effet les échos, presque musicaux, de ce qui se dira plus tard dans la grande scène de remémoration de Bossey : « ces mêmes souvenirs renaissent tandis que les autres s'effacent, et se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour » (p. 22).

Et ce sont les mêmes conditions exceptionnelles, la même hypermnésie hallucinatoire que l'on retrouve dans un autre passage consacré à la musique et plus particulièrement au chant, et au chant pur, celui de la chorale, dans la maîtrise à Annecy :

Cet intervalle est un de ceux où j'ai vécu dans le plus grand calme, et que je me suis rappelés avec le plus de plaisir. Dans les situations diverses où je me suis trouvé, quelques-uns ont été marqués par un tel sentiment de bien-être, qu'en le remémorant j'en suis affecté comme si j'y étais encore. [...] J'ai gardé toujours une affection tendre pour un certain air du *Conditor alme siderum* qui marche par iambes, parce qu'un dimanche de l'Avent j'entendis de mon lit chanter cet hymne avant le jour sur le perron de la cathédrale, selon un rite de cet église-là. M^{elle} Merceret, femme de chambre de Maman, savait un peu de musique ; je n'oublierai jamais un petit motet *Afferte* que M. Le Maître me fit chanter avec elle, et que sa maîtresse écoutait avec tant de plaisir. (livre 3, p. 136)

C'est ainsi que le pont est franchi du passé au présent par la musique : les chansons ont cristallisé un moment qui est éternellement actuel. Les chansons sont des souvenirs vivants.

Coda

Le thème musical dans la première partie des *Confessions* dessine donc une courbe ascendante suspendue : Rousseau nous laisse dans l'incertitude, malgré la prolepse après l'échec le plus retentissant : « Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour devant le Roi de France et toute sa cour tes sons exciteraient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que, dans toutes les loges autour de toi, les plus aimables femmes se diraient à demi-voix : Quels sons charmants ! quelle musique enchanteresse ! tous ces chants-là vont au cœur ! » (p. 166). À l'issue de la première partie, si la compétence musicale semble acquise, assez

laborieusement d'ailleurs, les perspectives qui en découlent paraissent encore précaires : l'enseignement fut plutôt un échec et un pis-aller, la composition et la création sont encore hors de portée. D'ailleurs les rares réalisations évoquées ne marquent pas une maturité musicale suffisante : ce n'est pas seulement le concert raté de Lausanne qui est en cause, mais aussi le fait révélateur que Rousseau ne parle qu'au livre 7 d'un de ses essais du temps de Chambéry, l'« opéra-tragédie, intitulé *Iphis et Anaxarète*, que j'avais eu le bon sens de jeter au feu » (livre 7, p. 342). Le saut créatif est encore trop grand pour être tenté.

Reste, entre technique et création, comme une voie technique facilitant l'accès à la création, la nouvelle notation : mais son ultime mention n'est guère rassurante : « je partis de Savoie avec mon système de musique comme autrefois j'étais parti de Turin avec ma fontaine de Héron » (livre 6, p. 314). La déception que laisse présager cette comparaison sera confirmée par l'ouverture de la seconde partie : le miracle a fait long feu, la « fontaine », ici le système de notation, s'était brisé aux portes de l'Académie des sciences et n'ayant pas fait illusion à ses membres. La carrière musicale de Rousseau connaîtra encore bien des vicissitudes. La première partie ne fut qu'un hors-d'œuvre. Mais elle reste un passage décisif : comment acquérir un langage, un savoir-faire, une écriture, sans perdre son âme, c'est-à-dire sa passion. C'est peut-être aussi en inventant un nouveau langage, comme Rousseau a voulu créé une nouvelle notation, plus simple, qui puisse plus facilement traduire le jeu des notes. L'apprentissage de la musique d'une certaine façon résume l'ambition personnelle et philosophique de Rousseau : montrer qu'il est possible de préserver l'énergie de la nature au sein des puissances et nuisances de la société (soit de la civilisation).

Cependant l'apothéose de la voix n'a pas encore eu lieu : elle est préparée dans notre première partie, par les références à l'Italie, elle est développée aussi à partir de la mention des chansons de la tante, mais c'est l'épisode vénitien (livre 7) qui contient la révélation de l'enchantement spécifique à la voix de la musique italienne. Du coup le remembrement esthétique, les implications philosophiques que cette primauté vocale entraîne nous échappent en partie : on ne peut que les deviner dans les enjeux contenus dans ce « chant de l'origine » (J.-F. Perrin) que constitue la première partie. Celle-ci est donc un réservoir de thèmes (la voix) et de références (Rameau) que la seconde approfondira, par tout un jeu de reprises, d'amplifications, de dissonances, attestant une fois de plus de la composition très musicale des *Confessions*. La critique a noté en tout cas depuis longtemps les effets de composition proprement musicaux dans l'architecture des *Confessions* : Philippe Lejeune, à la suite de Marcel Raymond, voit dans le livre 1 une « ouverture » au sens musical du terme.