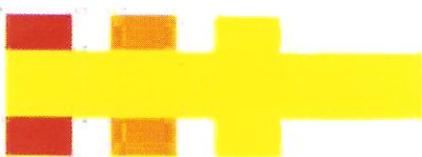
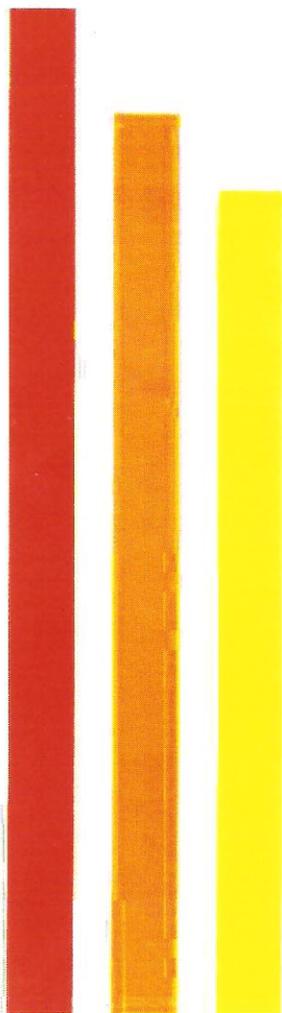
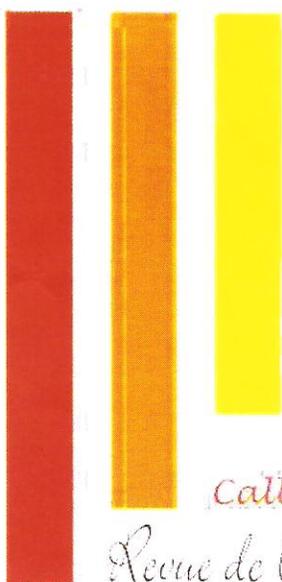


Polymnies 2



L'IVRESSE LITTÉRAIRE



Calliopées

Revue de l'Association Internationale de la Critique Littéraire

L'ivresse musicale dans *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau

Dans ses œuvres non théoriques, Rousseau évoque régulièrement la musique. Ainsi, les *Confessions*, dont le but est de se montrer en toute vérité, contiennent de nombreux passages sur l'art musical. À travers les pages de cet ouvrage, on peut découvrir la personnalité de l'auteur de même que ses relations avec la musique. Son écriture de la confidence est toujours parsemée d'une mélodie ou d'une rêverie musicale qui ne cessent d'évoquer les lieux où se déroulent les concerts : Annecy, Venise, etc. Toutefois, dans ces pages pleines de sentiments personnels, il est aussi question des réelles capacités musicales de l'auteur lui-même. Face aux critiques qui mettaient en doute sa compétence musicale, il intervient pour défendre avec sincérité ses connaissances en la matière. Quoi qu'il en soit, les *Confessions* témoignent de l'importance capitale que la musique a eue chez l'écrivain tout au long de sa vie.

Dès les premières pages de ces textes où le Moi est le protagoniste, la musique est associée, à travers la mémoire, au bonheur, à la bonté et au climat protecteur qui régnait dans sa famille. Rousseau n'hésite pas à attribuer sa passion pour la musique à sa tante Suzon :

Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique, qui ne s'est bien développé en moi que longtemps

après [...]. 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. Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante?¹

La musique est toujours présente dans la vieillesse de Rousseau. Cet art demeure au plus profond de ses souvenirs. La musique est le meilleur recours de la mémoire afin de figer l'univers du bonheur presque parfait. En ce sens, ce n'est pas par la voie du rationnel qu'il retrouve les sentiments tendres et paisibles ainsi que l'instimable simplicité de la vie champêtre, mais au moyen de la mélodie qui va directement au cœur, aux émotions. C'est pourquoi, au sujet de *Tircis*, la chanson que sa tante chantait et dont il se souvient presque dans sa totalité, il écrit : « Je cherche où est le charme

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions, Œuvres complètes I*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1959, p. 11.

attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson, c'est un caprice auquel je ne comprends rien; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes»². Par ce récit autobiographique qui en somme cherche l'Arcadie, Rousseau retrouve les moments de bonheur de la musique de son enfance ainsi que les rêveries musicales heureuses qui lui permettent de s'évader de la société. En outre, comme la technique du récitatif qu'il aimait tant³, il retrouve dans l'écriture de l'intime une prose musicale, qui, comme la musique elle-même, n'est qu'un moyen pour lui de devenir un autre, celui qui dit la vérité, un homme sincère et naturel.

Dans son œuvre de fiction *La Nouvelle Héloïse*⁴, Rousseau met aussi en relief la musique chantée afin de souligner sa foi en la nature, sa méfiance vis-à-vis de la civilisation, ainsi que l'ivresse que génère l'amour. Il publie, en 1761, ce roman épistolaire au moyen duquel il prétend accéder à un bonheur, ne serait-ce qu'imaginaire, que la vie lui refusait. C'est la période où il séjourne à l'Ermitage, éloigné du monde, vivant en harmonie avec la Nature. Mais pris de mélancolie, il est en train de subir une crise existentielle qui le pousse à rattraper le temps perdu ainsi qu'à jouir des plaisirs dont son cœur était avide. Certes, il voit comment sa vie s'écoule. Le déclin de l'âge et la hantise de la mort engendrent chez lui une angoisse infinie. C'est ainsi qu'il invente le personnage

de Saint-Preux, précepteur de Julie et de sa cousine Claire dans le roman.

Il n'est pas question ici de faire le récit des avatars de Saint-Preux jusqu'à son désespoir lors de la mort de Julie. Je voudrais uniquement montrer à quel point la présence de la musique, limitée à une poignée des lettres du roman, est au service de l'ivresse des passions des personnages séparés par le fossé de leurs respectives classes sociales. La prose dont se sert Rousseau est déjà une véritable symphonie qui exprime la passion. Baudelaire admirait profondément la prose musicale de ce roman, une prose capable d'évoquer un paysage comme de suggérer un sentiment qui s'adresse plutôt à la sensibilité. Son écriture rejoint la force de la sensualité et du cadre naturel où se déroule l'action. C'est la prose musicale de l'ivresse et du délire de l'auteur qui se nourrit des élans du cœur. Au moyen d'une longue et complexe symphonie littéraire, Rousseau harmonise plusieurs discours qui représentent la somme de ses idées. Lydia Vázquez soutient que Rousseau ne se borne pas uniquement dans ce texte au sujet de l'amour, mais qu'il pose d'autres questions capitales comme l'importance de la nature, l'existence des préjugés, l'opposition entre la ville et la campagne ainsi que la complexité de la musique⁵. Certes, même si la musique n'est pas omniprésente dans ce roman, elle apparaît comme un vecteur des sujets théoriques sur la civilisation et la nature qui ont guidé Rousseau tout au long de sa vie. François Sabatier, pour sa part, estime également que «sans occuper une place

2 *Ibid.*, pp. 11-12.

3 *Ibid.*, p. 376.

4 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Garnier-Flammarion, 1967.

5 Lydia Vázquez, *Jean-Jacques Rousseau*, Sintesis, 2005, p. 42.

déterminante dans l'intrigue, laquelle illustre d'ailleurs bien d'autres idées maîtresses de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* compte donc sur la musique pour varier les sujets, susciter des diversions ou offrir quelques illustrations aux thèses générales, qui s'étendent aux jardins, à la vie domestique où l'éthique même de la société»⁶. En tout état de cause, la musicalité stylistique du roman sert, sans doute, à souligner l'ivresse de la passion. Il faut rappeler qu'au niveau de l'émancipation du langage, à la fin du XVIII^e siècle, «le langage de la passion» naît avec Diderot et Rousseau. La musicalité doit régir le discours. Comme le signale Diderot dans le Salon de 1767 (Lautenbourg), «le rythme, le mouvement des phrases, les sonorités, ne doivent pas obéir aux règles d'une rhétorique savante et produire une "harmonie" toute formelle, mais s'accorder avec les mouvements les plus profonds de l'être»⁷. Donc, ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme dont elle émane que la véritable harmonie s'adresse. Outre le style musical proprement dit, les idées sur la musique que véhicule *La Nouvelle Héloïse* défendent également l'ivresse de la passion. C'est justement sur ce point que je voudrais réfléchir dans les lignes qui suivent.

Dans la lettre XLV de la première partie⁸, adressée à Julie, Saint-Preux fait connaissance avec Milord Édouard dont il fait le portrait. On y aborde

aussi le problème de la musique. Saint-Preux constate que l'Anglais juge cet art plus par les effets que par les règles et que son âme est sensible. Il est clair que Rousseau critique d'emblée le rationalisme de Rameau et défend ardemment le sentiment face à la science. En effet, dans cette lettre on aborde par la suite la question de la musique italienne. L'Anglais joue du violoncelle et se fait aussi accompagner par un virtuose du violon et du chant : son valet de chambre. Les morceaux que l'on exécute pour Saint-Preux sont pathétiques mais l'effet qu'ils produisent chez le jeune-homme est, comme il le transmet à Julie, un mélange de plaisir et d'étonnement :

mais, soit qu'un accent si nouveau pour moi demandât une oreille plus exercée, soit que le charme de la musique, si doux dans la mélancolie, s'efface dans une profonde tristesse, ces morceaux me firent peu de plaisir ; j'en trouvai le chant agréable, à la vérité, mais bizarre et sans expression.⁹

Dans un premier moment, le narrateur de la lettre nous fait part à la fois des préjugés français, ou plutôt parisiens, vis-à-vis de la musique italienne dont le chant n'est qu'une mélodie agréable qui manque d'ornements sophistiqués. Mais il est étonnant que, presque sans transition, le temps d'une réponse à la lettre précédente, Rousseau, comme s'il voulait avec anxiété proclamer sa théorie mélodique, nous présente dans la lettre XLVII un Saint-Preux complètement ravi par la musique italienne. Il croit que la cause de ce changement est le sou-

6 François Sabatier, *La Musique dans la prose française*, Fayard, 2004, p. 23.

7 Cité par Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 29.

8 *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., pp. 80-82.

9 *Ibid.*, p. 81.

L'ivresse littéraire

venir de Julie car elle est la source de toutes les affections de son âme. Très habilement, Rousseau assimile cette musique aux extases sentimentales. En effet, seul Saint-Preux, sans doute porteur de la nouvelle sensibilité, subit les effets merveilleux de la mélodie italienne. En revanche, le reste des auditeurs, qui incarnent sans doute l'esprit français, en particulier Monsieur d'Orbe, dorment tranquillement. Le jeune amoureux exprime comme suit ses transports, son ivresse :

J'ai passé la nuit à entendre ou exécuter de la musique italienne [...]. Je n'ose te parler encore de l'effet qu'elle a produit sur moi; j'ai peur, j'ai peur que l'impression du souper d'hier soir ne se soit prolongé sur ce que j'entendais, que je n'aie pris l'effet de tes séductions pour le charme de la musique.¹⁰

Le lendemain, la voix du Rousseau de la *Querelle des Bouffons* et de la *Lettre sur la Musique française*, apparaît sous la fougue du jeune Saint-Preux. Certes, la lettre XLVIII témoigne des polémiques sur la musique entre les philosophes et les musiciens. Le texte affirme la position de l'auteur pour qui une seule esthétique doit régner. Aussi Saint-Preux conseille-t-il à Julie de brûler toute la musique française car le bruit qu'elle produit n'a rien à voir avec le langage du cœur :

Ah! ma Julie! qu'ai-je entendu? Quels sons touchants! quelle musique! quelle source délicieuse de sentiments et de plaisirs! Ne perds pas un moment; rassemble avec soin tes opéras, tes cantates, ta musique française, fais un grand feu bien ardent, jettes-y tout ce fa-

tras, et l'attise avec soin, afin que tant de glace puisse y brûler et donner de la chaleur au moins une fois. Fais ce sacrifice propitiatoire au Dieu du goût, pour expier ton crime et le mien d'avoir profané ta voix à cette lourde psalmodie, et d'avoir pris si longtemps pour le langage du cœur un bruit qui ne fait qu'étourdir l'oreille.¹¹

Cette idée de la musique comme langue des passions fait partie intégrale du texte majeur de Rousseau concernant la musique et son rapport à la parole : la *Lettre sur la Musique française*. C'est dans cette missive qu'il formule pour la première fois l'idée que les Français n'ont pas une langue adaptée à la musique. Il estime qu'il y a des langues plus appropriées à la musique que d'autres. Au dire du philosophe, la musique française n'est pas naturelle, elle est pleine de beautés factices. Cela est dû au fait que les compositeurs mettent « tous leurs soins du côté de l'harmonie, et faute de beautés réelles, ils y introduiront des beautés de convention »¹². Or, en l'absence d'une mélodie, les musiciens ne feraient que composer des musiques dont le principal effet serait le bruit. Dans la lettre, Rousseau défend la musicalité de la langue italienne car « s'il y a en Europe une langue propre à la Musique, c'est certainement l'Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentue plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la Musique française, Œuvres complètes V*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1995, p. 293.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

sont précisément les plus convenables au chant»¹³. L'absence de ces qualités font du chant français «un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue»¹⁴.

La *Lettre* est un écrit qui perpétue d'une certaine manière la subordination de la musique à la parole. Chez Rousseau, la voix est importante, mais la voix n'est pas seulement la langue qui chante mais aussi la voix de la nature, la voix intérieure. Néanmoins, il estime que pour exprimer toute sa beauté cette voix doit passer par la langue articulée. Par conséquent, plus cette langue articulée est mélodique, plus la beauté musicale est pure, moins conventionnelle. Il s'agit donc pour lui d'abandonner la froideur du langage articulé le plus évolué, de chercher celui ou ceux qui sont plus proches de la langue première. Comme il le dit dans son *Essai sur l'origine des langues* : «Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les chants formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose, dit Strabon ; ce qui montre ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord que la même chose»¹⁵.

C'est à partir de cette conception de la musique que Rousseau va développer, à l'encontre de Rameau, sa théorie de l'unité de la mélodie. La

musique doit chanter pour émouvoir les auditeurs, car sans le concours du langage articulé elle deviendrait une suite d'arabesques insignifiantes. Pour arriver à ce but, il faut donner la priorité à la mélodie car elle est porteuse d'un discours cohérent. En revanche, l'harmonie est confuse puisqu'elle englobe un ensemble des voix que nous ne pouvons pas suivre :

Pour que la Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à la rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer ; [...] que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.¹⁶

Le philosophe reproche à Rameau d'être attaché à la science et de vouloir faire de l'art en se servant de l'artifice. L'harmonie n'est pas naturelle, elle s'éloigne de la sensibilité. Même si la musique de Rameau est chantée, elle est trop corrompue par un désir de raffinement qui la sépare des sentiments. Malgré les réponses de Rameau lui montrant que l'harmonie et la mélodie sont inséparables, Rousseau persiste à défendre sa théorie par laquelle il lie l'essentiel de la musique et des passions à la mélodie.

Cette supériorité ontologique de la mélodie, voix et texte, suppose chez le philosophe, comme le démontre Fubini¹⁷, un retour à des catégories

13 *Ibid.*, p. 297.

14 *Ibid.*, p. 328.

15 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *Œuvres complètes* V, *op. cit.*, p. 411.

16 *Lettre sur la Musique française*, *Œuvres complètes* V, *op. cit.*, p. 305.

17 Enrico Fubini, *Los Enciclopedistas y la música*, «Estética y Crítica», n° 15, Université de Valence, p. 117.

esthétiques proches du rationalisme. C'est un vrai paradoxe car cela ne correspond pas par ailleurs avec l'évolution de la musique dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, où le concept de monodie accompagnée, de basse continue, etc., était en train de laisser la place à la musique instrumentale, symphonique ou de chambre, où l'autonomie de toutes les parties est à la recherche d'une unité purement musicale. Cependant, Rousseau aura sans doute contribué au développement de l'esthétique romantique en ce qui concerne la conception «émotive» de l'art. En revanche, en postulant uniquement l'unité originare de la musique et du langage, il n'a pas apprécié que les formes musicales sans voix pouvaient aussi être porteuses d'un effet émouvant.

Mais, revenons à *La Nouvelle Héloïse*. Comme je viens de le montrer, dans ce roman que l'on a parfois qualifié d'autobiographie fictionnelle, Rousseau révisé l'évolution de sa pensée sur la musique. Rappelons qu'avant 1752, il méprisait la musique italienne. À ses yeux, la musique était un art universel, pas du tout une particularité de ce peuple. Par ailleurs, il considérait que la musique italienne était agréable sans plus et, par conséquent, inférieure à la musique française suscitant beaucoup plus d'émotion. Ainsi, pour lui, les sons séducteurs de la musique française, de l'opéra français, atteignent le cœur tandis que les récitatifs et les arias des Italiens se bornent à rehausser la voix et captiver l'oreille.

Mais Rousseau change de point de vue aussi vite que le fait Saint-Preux dans la fiction. Son revirement ne comportait cependant aucune modification profonde sur sa conception de

la musique. Il continuait d'être pour la simplicité et contre les artifices théoriques. Il est probable que sa préférence pour la musique italienne provient de la lettre de Grimm sur *Omphale* (1752) dans laquelle l'auteur allemand critiquait la platitude de la musique, la pauvreté des variations et le contresens des paroles et de la musique dans l'opéra de Destouches. Dans ce texte, Grimm porte une grande admiration aux œuvres de Rameau, l'ennemi de Rousseau. La réponse anonyme de ce dernier à cette lettre rejoint les idées de Saint-Preux, notamment en ce qui concerne le bruit insupportable de l'opéra français incarné par Rameau :

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel des divers instruments, pendant l'exécution de ses opéras qu'on aurait tant de plaisir à entendre, s'ils étourdissaient un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse en jeu, ne saisit, ne frappe jamais, et manque presque toujours son effet. Il faut qu'après une scène de récitatif, un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait, et le force d'être attentif aux images que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentiments qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point quand il ne cesse de racler.¹⁸

Il est évident que Rousseau est obsédé par son «ennemi» Rameau. C'est peut-être pourquoi il oublie le reste de la musique française et ignore égale-

18 *Lettre à Grimm, Œuvres complètes V, op. cit.*, pp. 272-273.

ment les compositions instrumentales du maître de l'harmonie. Il est vrai aussi que Rousseau ne connaissait pas non plus à fond la musique italienne. Lorsqu'il en parle, il se borne à l'opéra bouffe, sans faire allusion à la musique de chambre que l'on jouait partout dans la péninsule¹⁹. Donc, l'art charmant auquel se réfère Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* est l'opéra dénué de tout ce qui est construit par la civilisation, c'est-à-dire de l'harmonie. La musique qui triomphe dans le roman est celle qui va directement à l'âme. Ainsi, son protagoniste découvre qu'il a vécu dans l'erreur car il croyait que la musique n'était qu'un son qui flattait l'oreille. Il était sous l'emprise des théories de Rameau puisqu'il estimait que «l'impression des accords est purement mécanique et physique». Il ne trouve nulle part le sentiment, jusqu'à ce qu'il se rende compte que les accents de la mélodie appliqués à ceux de la langue ont «le pouvoir d'agiter les cœurs et que l'énergique tableau des mouvements de l'âme de celui qui se fait entendre est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l'écoutent»²⁰.

Le chanteur qui instruit le jeune homme est le porte-parole des philosophes défenseurs de la musique en tant qu'art de la sensibilité. En l'occurrence, cette musique est associée à la parole. Il n'est pas donc étonnant que dans la fiction, Rousseau reproduise les théories qui ont été au centre des débats auxquels j'ai fait allusion plus haut. Dans sa retraite à l'Ermitage, Rousseau, en contact avec la nature, ne fait

que prendre sa revanche sur la vie à travers la rêverie. Cette entreprise de fiction revient aussi sur les obsessions qui l'ont marqué lors de son séjour dans le monde civilisé. Comme l'on sait, le triomphe des «bouffons» est fondé sur sa capacité de dire des choses au cœur. Ainsi, dans le roman qui nous occupe, l'harmonie apparaît comme un accessoire éloigné de l'imitation, un pur et simple instrument rationnel sans aucune capacité à engendrer des passions. Il s'agit donc d'un instrument nécessaire car «elle assure, il est vrai, les intonations; elle porte témoignage de leur justesse; [...] elle ajoute de l'énergie à l'expression, et de la grâce au chant», mais cet instrument est incapable de rivaliser avec «la puissance invincible des accents passionnés» que véhicule la mélodie. En somme, Rousseau réitère son goût du simple, du naïf et condamne sans pitié la musique française car elle n'exprime rien face à un art, l'italien, dont le pouvoir est supérieur au français : «Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gagnait insensiblement» déclare Saint-Preux²¹.

Le roman des «âmes sensibles» découvre la voie d'accès aux forces mystérieuses de la subjectivité. En ce sens, la musique joue également un rôle capital. Certes, Rousseau, comme Diderot, fait éclater la notion d'imitation en même temps qu'il élargit le concept de nature. Comme le signale Béatrice Didier, la nature désigne «à la fois le monde extérieur et les sentiments humains, remet en cause la distinction entre objectivité et subjectivité»²². La musique imite la nature

19 François Sabatier, *La Musique dans la prose française, op. cit.*, p. 20.

20 *La Nouvelle Héloïse, op. cit.*, p. 85.

21 *Ibid.*, p. 87.

22 Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, PUF, 1985, p. 29.

L'ivresse littéraire

profonde de l'être humain. Elle a la capacité de plaire, certes, mais avec Rousseau elle acquiert aussi une acception sensorielle. Les accords, comme les belles couleurs, flattent les yeux, mais la mélodie porte au cœur des émotions inouïes. Lorsque Saint-Preux écrit ses impressions sur la nouvelle musique de sa vie, il insiste sur le dérèglement intérieur qu'il a expérimenté en écoutant les airs italiens. Il fait allusion au «désordre des passions violentes» à tel point qu'il perd la notion des idées de musique, de chant ou d'imitations car il n'entend que les expressions des sentiments : douleur, emportement, désespoir etc. En guise de conclusion, je dirais que la mélodie

au service de la musique est le moyen idéal pour la mimésis de la vie intérieure. C'est pour cette raison-là que Saint-Preux conseille à Julie de chanter des sons que le sentiment inspire car ils sont les seuls dignes de sa voix et de son cœur : «Laisse donc pour jamais cet ennuyeux et lamentable chant français qui ressemble au cri de la colique mieux qu'aux transports des passions». Ainsi, la défense de la mélodie est associée aux élans du cœur. C'est par le biais d'une telle musique que Rousseau donne libre cours à son délire, à l'ivresse qui le jette dans le pays des chimères dont il rêvait tellement.

Teófilo Sanz