

Quand la fiction libertine vient parasiter l'esthétique musicale : le cas très singulier des *Sonnettes* de Guillard de Sévigné (1749)

Jean-Pierre Dubost
Université Clermont Auvergne (PHIER)

Cet article invite le satorien à participer à une sorte de fouille archéologique au terme de laquelle il sera possible de montrer à quel endroit une situation topique d'ordre narratif repérable dans un texte de fiction s'insère dans une problématique discursive, en l'occurrence dans l'esthétique musicale. Le texte choisi pour cela est un véritable hapax dans le genre dans lequel il s'insère. Il s'agit du court roman de Guillard de Sévigné intitulé *Les Sonnettes*, réédité dans le volume I de *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*¹. Dans la note que lui a consacré Marcel Hénaff, celui-ci relève l'étrangeté de la construction d'un récit qui ne révèle sa vraie nature qu'au terme d'un montage qui peut paraître arbitraire, mais dont il dégage la raison profonde en le replaçant dans l'histoire des techniques. C'est une tout autre lecture que je compte ici proposer, en accord avec le sujet de notre colloque².

Conformément à la logique de la fiction libertine, le parcours narratif que suit le récit obéit à un enchaînement topique que l'on désignera en ces termes : *innocent_devient_libertin*. Mais ce qui va nous intéresser ici plus particulièrement, c'est l'utilisation du paradigme sonore à la fin du texte, à partir de quoi va se renverser et se complexifier en même temps une situation de départ fondamentalement topique pour la littérature libertine, que l'on pourrait nommer *libertin_observe_scène_érotisante*. Comme c'est quasiment toujours la règle pour le genre, le lecteur n'échappe pas à cet immanquable topos, qu'il rencontre effectivement dès le début. Il s'agit en l'occurrence d'une scène classique de voyeurisme fortuit, d'un véritable strip-tease qui se dévoile au

¹ *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, 2000, t. 1, p. 980-1028.

² Afin de lever d'emblée tout malentendu, l'auteur de cet article se doit de mettre en garde le lecteur : il ne s'agit ici ni de faire une analyse détaillée des *Sonnettes* de Guillard de Sévigné ni de proposer en quelques pages un panorama de l'esthétique musicale de l'époque (ce serait plus inepte qu'ambitieux), mais d'identifier le lieu d'insertion d'un topos narratif atypique pour le genre dont il relève dans les interstices du discours esthétique du XVIII^e siècle. La question posée relève de l'analyse topique telle que la SATOR la pratique. Il s'agit de remplacer une fausse question, à savoir « qu'est-ce qu'un topos » par une autre, bien plus pertinente : comment agit-il, où vient-il se placer, que déplace-t-il ? Il s'agit donc de mettre en évidence la plasticité topique : le topos n'est pas un lieu fixe, il est une transversalité, il vient d'un lieu autre pour venir s'insérer dans un lieu étranger. En l'occurrence, il s'agit de montrer qu'un topos atypique parce que sonore vient se glisser dans les interstices des discours esthétiques de l'époque, là où il y a du jeu au cœur de leurs enjeux.

regard d'un narrateur encore ignorant qui, alors qu'il s'apprête à ouvrir un livre, aperçoit par hasard depuis sa fenêtre une jeune beauté entrant dans sa chambre et se déshabillant à la lumière des chandelles que tient la femme de chambre qui l'accompagne³. La scène se dédouble immédiatement, puisque le jeune innocent assiste en même temps à l'effet que suscite la lecture d'un roman sur la jeune personne qu'il observe désormais attentivement depuis sa position de voyeur malgré lui. Puis les choses prennent une autre tournure : les effets de la lecture risqueraient bien de pousser la jeune lectrice à faire usage de sa main, mais elle finit sagement par rechercher dans la lecture de plus intenses substituts. Du côté du voyeur cependant, le mal est fait. Le narrateur n'a alors plus qu'un but : posséder celle que le hasard vient de placer dans le champ de son regard et que l'auteur baptise du joli nom exotique de Mlle de Mongol. Malgré l'intérêt de la mère de Mlle de Mongol pour le jeune homme, l'obstacle est rapidement levé et les deux innocents ont tôt fait de brûler rapidement les étapes. Mais à peine le narrateur a-t-il atteint ses fins qu'il tombe de nouveau dans un nouveau piège tendu par le hasard à la faveur de la nuit puisque celle qu'il croit avoir un soir dans ses bras n'est pas sa chère Éléonore, mais son amie Justine. Rien de bien original : il s'agit d'un *topos* largement attesté et répertorié sur SATORBASE : *coucherie_par_substitution*, lequel est immédiatement suivi d'un autre (appelons-le *rivale_surprise_au_lit*) car c'est précisément à ce moment qu'Éléonore rentre dans la chambre une chandelle à la main et que tous trois, se regardant à la lumière de cette chandelle (une scène érotique éclairée à la chandelle est elle aussi une situation topique) en sont fort étonnés, Justine étant la moins étonnée des trois. C'est alors que, très discrètement, et à l'insu du lecteur, le paradigme sonore vient discrètement se glisser dans cette succession de topoï strictement visuels et scéniques : le lendemain de la fatale découverte à la lueur de la chandelle, Justine revient rendre visite au narrateur « sous le prétexte de quelque livre de musique⁴ ». Vous imaginez bien sûr la suite de vous-même. À la suite de quoi Justine raconte son histoire, semblable à celle d'innombrables héroïnes innocentes victimes de la méchanceté des hommes, de la cupidité des maquerelles et des vices du clergé.

Si la topique et la topographie de ces préliminaires relèvent jusqu'alors pleinement de la logique foncièrement *visuelle* de la littérature libertine et si l'enchaînement topique (*libertin_observe_scène_érotisante/coucherie_par_substitution*

³ *Ibid.*, t. 1, p. 989-990.

⁴ *Ibid.*, p. 1003.

/rivale_surprise_au_lit) est bricolé à partir de matériaux empruntés à la fiction romanesque du XVIII^e siècle - libertine ou non - à ce stade du récit la tonalité du texte reste encore très indécise. Aucun cynisme, aucune doctrine libertine pour l'instant. Le narrateur n'est encore qu'un innocent découvrant peu à peu le monde des sensations et du plaisir. Il n'est pas encore véritablement tombé dans les égarements du cœur et de l'esprit. Éléonore est une victime de la violence et de la cupidité dont l'histoire est un montage topique renvoyant à d'innombrables récits. Mais le texte change de nature à partir du moment où le narrateur, qui s'éloigne d'Éléonore, est bientôt invité à se rendre chez un duc qui, lui, est un véritable libertin. Celui-ci l'invite à rencontrer une femme, la rencontre devant être fortuite pour l'un comme pour l'autre, bien que parfaitement orchestrée par leur hôte. Et de plus ils ne sont pas les seuls dans la maison du duc à être invités à faire de même. Et c'est ici que la donnée sonore fait pleinement son entrée dans le texte. Car ledit duc D***⁵ a inventé un mécanisme qui donne son nom au roman, à savoir une panoplie de sonnettes actionnées par les mouvements que les ébats érotiques de ses invités répartis dans plusieurs chambres communiquent à un savant mécanisme qui transpose aux oreilles du duc ce qu'il ne voit pas mais dont il entend l'effet, un effet suffisamment satisfaisant pour le consoler de ses désirs éteints :

Par une imagination dont on découvrira l'objet dans 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 extrémité des bascules, on avait ajouté des fils d'archal, qui, au moyen d'autres petites bascules de renvoi, telles qu'on en use pour les sonneries des horloges, allaient remuer, dans un appartement éloigné, des sonnettes correspondantes. Cet appartement, séparé des autres, était celui du duc. [...] 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 degrés⁶.

Le duc, « avait inventé ce jeu pour se récréer » – ajoutons aussi pour se re-crée – puisque « son imagination, et cette harmonie qui signifiait tout ce qu'il voulait, lui rendaient quelquefois des étincelles de sentiment⁷ ».

⁵ Apollinaire, dans la préface de l'édition de la Bibliothèque des curieux (s.d.), suggère que le nom de M. de D*** renvoie au duc de Richelieu, célèbre libertin du temps de la Régence. Voir aussi les remarques de Marcel Hénaff dans la notice sur les *Sonnettes* (t. 1., éd. cit., p. 1308).

⁶ *Ibid.*, p. 1013.

⁷ *Ibid.*

Ainsi résumé, le roman semble quelque peu mal ficelé et plutôt futile. Mais l'intérêt de cette fantaisie est tout autre si l'on replace cette intrigue qui ressemble à une plate plaisanterie libertine dans le contexte ô combien complexe de l'esthétique musicale du XVIII^e siècle, et plus largement de l'âge classique. Autant une situation topique intégrant le son est très rare dans le roman libertin et déroge même à la loi fondamentale du genre (qui repose sur le donner à voir de la scène et non sur sa transposition sonore)⁸, autant celle-ci prend un tout autre sens lorsqu'on la replace dans les poétiques et les esthétiques de l'époque, profondément marquées par la mutation de la poétique classique confrontée à l'apparition d'un genre encore inexistant dans le tableau possible des genres à partir du XVII^e siècle, à savoir l'opéra, contraignant la poétique à de très profonds réajustements.

Pour entrer en matière par un premier raccourci, rappelons en quels termes Jean-Baptiste Dubos traite de la musique dans la section 45 de la première partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* :

Il nous reste à parler de la musique comme du troisième des moyens que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poésie, et pour la mettre en état de faire sur nous *une plus grande impression*. Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons avec lesquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature, dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que les signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays⁹.

A l'arbitraire du signe s'oppose donc l'unité de l'énergie et de l'expression que désigne le concept de « force merveilleuse », qui n'est pas une valeur relative (comme celle des signes arbitraires indissociables de la différence des langues). Que ce soit la déclamation ou le jeu des corps sur scène qui la porte, peu importe. Ce qui compte, c'est qu'il y ait traduction d'intensité. Le corps devient alors langage (Dubos parle d'une « éloquence » du corps), l'appareil de la scène « nous prépare à être *émus*¹⁰ » et l'action théâtrale donne « une *force merveilleuse* aux vers ». La poétique devient une esthétique

⁸ Transposition musicale ou sonore ? Chez Dubos l'ambiguïté est irréductible à cause d'une indexation radicale du musical sur l'intensité naturelle, la musique jouant alors le rôle d'un « excitant » de l'âme par l'imitation des sons par lesquelles la nature s'exprime.

⁹ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1982 [1770], p. 466/124. Le premier numéro de page renvoie à l'édition Slatkine, le second à l'édition de 1770. Les mises en italiques sont de nous.

¹⁰ *Ibid.*, p. 434/116.

de l'intensité, laquelle reste identique et stable, qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique car il y a toujours correspondance de l'une à l'autre. Et cette esthétique de l'intensité est elle-même en relation avec une anthropologie des sentiments qui trouve comme toujours sa légitimation dans l'Antiquité. C'est par exemple chez Quintilien que Dubos va chercher confirmation de l'idée selon laquelle « l'orateur qui touche le plus, c'est celui *qui se touche lui-même davantage*¹¹ ». Il n'y a donc ici aucune place pour ce jeu interne à la conscience que déploie le paradoxe du comédien de Diderot. Qu'il s'agisse de récitation d'un poème, de rhétorique ou d'action théâtrale, le corps éloquent transmet une force qui devient elle-même moteur des mouvements de l'âme.

Si cette continuité et cette circularité valent a fortiori pour la musique dans le passage cité de la section 45 du traité, la sonorité opère en même temps une gradation de plus, elle donne « une *nouvelle force* à la poésie ». Les sons sont « les signes des passions¹² » (la nature parle sans parole en eux et par eux) alors que les mots de la langue n'en sont que les signes arbitraires. À la différence des langues s'oppose le langage unique de la musique, *une* comme l'est la nature. C'est une esthétique musicale totalement dénuée de technicité et que l'on ne peut pas pour cette raison clairement situer dans les querelles musicales des XVII^e et XVIII^e siècles, de la querelle des Lullystes à la querelle des Bouffons, suscitées par l'opposition entre opéra français et opéra italien, entre harmonie et mélodie. Mais si elle leur reste étrangère par défaut de technicité et de connaissance – mais surtout par désintérêt – elle s'y insère pourtant, Dubos penchant tout naturellement vers la musique italienne.

Il suffit à Dubos de dire que « les accords, dans lesquels l'harmonie consiste, ont un grand charme pour l'oreille¹³ » ou que « la basse continue et les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le sujet de l'imitation » ou même que « les accords contribuent à l'expression du bruit que le musicien prétend imiter¹⁴ ». Car l'essentiel se situe en réalité tout à fait ailleurs, il est dans cette tautologie imitative de la Nature qui est *tout à la fois une ontologie, une anthropologie et une poétique*. C'est pourquoi les signes et les bruits sont situés sur le même niveau ontologique. Le chant, l'harmonie ou le rythme contribuent tous à ce qui reste encore pensé en termes antiques

¹¹ Section XLI, *ibid.*, p. 116/436.

¹² Section XLV, *ibid.*, 124/469.

¹³ Section XLV, *ibid.*, p. 124/467.

¹⁴ *Ibid.*

comme imitation, mais non sans une profonde ambiguïté du concept d'imitation. La tautologie esthétique qu'en propose ici Dubos englobe *et* le merveilleux (que l'opéra vient insérer dans ou ajouter au théâtral), *et* la force et l'énergie de la nature (passions et nature étant une seule et même chose) dans un dispositif unique de transmission ou d'amplification :

Les signes naturels des passions que la musique rassemble, et qu'elle emploie avec art pour *augmenter* l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir¹⁵.

La musique *imite* dans la mesure où elle *augmente*. Elle ajoute de l'énergie à de l'énergie. Et c'est par ce surplus d'intensité qu'elle remplit sa fonction de traduction/transmission. Les grands différends esthétiques de l'époque sont englobés par ces tautologies. On ne peut vraiment pas dire ici en quoi ce serait plutôt l'harmonie que la mélodie qui devrait être privilégiée pour réaliser cette tâche. L'essentiel est que la musique soit une boucle entre la nature comme énergie (les passions), les moyens artistiques et l'aboutissement (il faut qu'elle nous touche). Comme le neveu de Rameau le fera, on peut concéder au cher oncle d'y réussir parfois, mais en principe elle s'en éloigne.

La plus grande énergie passe par le son, par la voix : la voix qui déclame, celle de l'orateur tout autant que celle du chanteur. L'argument n'est pas celui d'un musicien, et cela ne gêne nullement Dubos de citer non pas un traité de musique, mais Cicéron pour asseoir ses arguments, rappelant que « rien n'est plus conforme à l'esprit humain que ces nombreuses nuances de la voix à l'aide desquelles nous excitons, nous enflammons et apaisons¹⁶ ». Et comme les choses sont ainsi (l'argument est bien anthropologique : c'est ainsi que nous sommes, nous les humains) :

[...] de là sont nées les chansons ; et l'observation qu'on aura faite, que les paroles de ces chansons avaient bien une autre énergie lorsqu'on les entendait chanter, que lorsqu'on les entendait déclamer, a donné lieu à mettre des récits en musique dans les spectacles, et l'on est venu successivement à chanter une pièce dramatique en entier. Voilà un opéra¹⁷.

¹⁵ Section XLV, *ibid.*, 124/469.

¹⁶ « *Nihil est enim tan cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces quibus et excitamur, et incendimur et lenimur* » (*ibid.*).

¹⁷ *Ibid.*, p. 469-470.

Dubos ne cesse de croiser les débats de son temps. Mais il les traverse comme par somnambulisme, prenant seulement acte de l'apparition de l'opéra comme pièce dramatique chantée et, parce que chantée, susceptible de transmettre encore mieux l'énergie des passions. L'intensité étant assurée et même augmentée, débattre des mérites de l'harmonie et de la mélodie, avec tous les enjeux que cela implique, devient alors secondaire.

Il y a une grande proximité entre cette esthétique de l'intensité indexée sur la nature comme source des passions et la conception rousseauiste du musical, de la voix et du chant. Avec cependant une différence de taille, c'est que *le rapport du sonore au scénique* n'est absolument pas comparable. Un point cependant les rassemble, c'est pour Rousseau la certitude que, pour reprendre la formulation de Catherine Kintzler, « la pensée de la musique est une espèce de science humaine¹⁸ ». Et il s'agit aussi dans les deux cas d'une sémiologie. Mais chez Rousseau cette anthropologie est fondée en moralité, ce qui n'est pas le cas pour Dubos, pour qui prime une économie de la sensation¹⁹. On retrouve chez Rousseau cette même circularité entre origine naturelle et esthétique. Mais là où, à l'inverse de Rousseau, Dubos reste vague, c'est sur la question de la langue. Dubos présuppose une identité d'effets entre langue et musique, mais il n'en propose aucune théorie, alors que cela va devenir le cœur de la pensée de Rousseau (qui ne se gêne d'ailleurs pas au passage pour piller Dubos)²⁰ et de manière tout à fait claire dans *l'Essai sur l'origine des langues*, dont la méthode généalogique tisse de nombreux liens avec les autres grands textes de la théorie rousseauiste. Cette généalogie est bien sûr absente chez Dubos, et l'une des conséquences de cette généalogie, qui va devenir pour nous déterminante (nous nous approchons lentement de la textualité et de

¹⁸ Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français*, 1991, p. 437. C. Kintzler précise en disant que la musique se veut « une science morale à tous les sens du terme », à la fois explicative et normative. La musique est donc aux arts « ce que la théorie du contrat social est aux réalités politiques » (*ibid.*, p.436).

¹⁹ Il suffit de penser aux remarques que Dubos fait dans le livre I, section II, sur l'émotion naturelle que l'homme peut éprouver au spectacle de supplices ou aux spectacles des gladiateurs, émotion plus forte que « les réflexions et que les conseils de l'expérience » (*op. cit.*, p. 13/22). Dubos souligne que ni la politesse des Romains ni l'élévation des principes moraux chez les Grecs n'ont fait obstacle à l'attrait de ces spectacles. Des combats de gladiateurs aux spectacles de duels et aux fêtes des taureaux si prisées par les Espagnols, civilisation et barbarie vont de pair. Dans tous ces cas (ce à quoi Dubos ajoute le plaisir à risquer sa fortune au jeu) les spectacles « tiennent l'âme dans une espèce d'extase ».

²⁰ Il faudrait ici préciser : il n'était pas le seul bien sûr. Dans ses *Éclaircissements sur les Éléments de philosophie*, d'Alembert par exemple, en établissant une analogie entre le feu qui s'élève avec rapidité et les sons qui s'élèvent avec rapidité, en conclut que finalement la musique réveille en nous l'idée de la rapidité de la même manière que le feu. Il faut donc que l'effet de la musique en rapport avec l'objet qu'elle « imite » nous permette de « former deux phrases qui soient l'une et l'autre admises dans la langue » comme le sont justement « le feu s'élève avec rapidité » et « les sons s'élèvent avec rapidité ». (*Éclaircissements...* chap. IX, in *Éléments de philosophie*, p. 290-291. Cité par C. Kintzler, *op. cit.*, p. 377-378). C. Kintzler évoque ici la « loi de la métaphore » : « le génie de la langue inspire et traverse celui de la musique » (*ibid.*).

la fiction), c'est pour Rousseau la nécessité qu'elle induit de supposer une scène première là où chez Dubos il n'était question que de pure intensité, de nature ou de passions. Si Catherine Kintzler insiste sur la dimension morale²¹, au sens le plus large du terme, de cette généalogie, ce qui est tout aussi essentiel, c'est la nature *scénique* de cette dimension morale. Car l'une n'a nullement besoin de l'autre, et ce qui fera bientôt justement la force considérable de l'analyse kantienne, ce sera l'exigence qui consiste pour Kant à respecter qu'il n'y a rien à voir dans le concept ou l'idée (du Bien, du Beau ou de l'infini) et que le spectacle du Beau est moins un donné objectif que ce qui peut donner à penser, même et surtout quand la scène esthétique, comme c'est le cas du Sublime, marque une limite que la raison ne pourra jamais franchir (ce que la pensée classique, par le biais de la traduction du Pseudo-Longin par Boileau, avait déjà pris en compte)²².

Mais insistons là-dessus : il y a chez Rousseau au lieu même de l'originaire, là où la voix et le chant sont une seule et même source, *une scène* : « autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons²³ ». C'est la même scène originaire que celle des communautés premières :

On s'accoutume à s'assembler devant les cabanes ou autour d'un grand arbre : le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir, deviennent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés²⁴.

À quoi font écho les innombrables *topoi* et la topographie qui sont au fondement du genre de l'idylle. Mais cette scène est toujours en fait chez Rousseau une opération de substitution : là où naît le chant, il y a ces fontaines, ces cabanes, ces arbres que le

²¹ C. Kintzler, *ibid.*, p. 441 *sqq.*

²² Voir Kant. *Critique de la faculté de juger*, 1^e partie, L. 1, « Analytique du beau et Analytique du sublime ». L'analytique du beau expose le paradoxe du Beau : est beau ce qui sans concept peut être reconnu comme l'objet d'un plaisir nécessaire. Si le sublime que Kant appelle « mathématique » est le fait qu'un concept peut être possible sans représentation, le sublime « dynamique » de la nature qui s'appréhende par la confrontation de l'homme au spectacle de la pure violence de la nature (sa force démesurée), suscite en lui un sursaut de l'esprit par lequel il peut appréhender sa propre grandeur (d'ordre non naturel mais moral). Si dans le premier cas (que Kant expose à partir de l'idée de l'infini) rien ne peut être présenté à l'entendement sans pour autant que ses objets soient inexistantes (la pensée transcende ce qui est plus grand que sa capacité de représentation de son objet), dans le second cas c'est bien d'une scène qui s'agit – celle-là même que la peinture expose depuis la Renaissance et que Diderot ne cesse de tenter d'appréhender dans ses *Salons*. Au cœur même de la problématique du jugement la scène sublime puise dans tous les *topoi* (océan infini, désert, tempête, volcan) qui depuis le Pseudo-Longin habitent le discours sur le sublime, qu'il s'agisse de rhétorique ou d'esthétique. Ce que la cruauté sadienne partage avec la représentation libertine commune, c'est l'affirmation de la dynamique violente de la nature comme immanente aux besoins et aux désirs humains. Mais toute la question est de savoir comment en négocier la violence en ne renonçant pas à la représentation (Voir Jean-Pierre Dubost, « The sublime adverse and its Sadian reverse : Kant, Sade, Schiller », 1994).

²³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, XII, 1993, p. 103.

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 2008, p. 116.

discours donne à concevoir et imaginer. Ces scènes sont la manifestation immédiate (*dogmatique* dirait Pierre Legendre)²⁵ du vrai des sentiments (les premières chansons) à laquelle s'oppose la fausse scène qui est la scène du faux, c'est-à-dire de la perversion des penchants naturels, scène de la mondanité²⁶, face à quoi l'écriture déploie les innombrables miniatures de l'exposition des scènes du sentiment. Mais c'est dans *l'Essai sur l'origine des langues* qu'une théorie de la substitution scénique, qui se détache radicalement de l'esthétique sensible de Dubos, est exposée avec la plus grande clarté : si la musique peut représenter plus que la peinture, c'est qu'elle peut « peindre des choses que l'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir²⁷ », car la musique est capable de représenter « le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence même ». Et l'art du Musicien « consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur » :

Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant²⁸.

La proposition « l'art du musicien consiste à *substituer* à l'*image insensible* de l'objet celle des *mouvements* que sa présence excite dans le cœur du spectateur » repose elle-même sur une substitution et un chiasme entre donner à voir et donner à entendre. Ce qui sous-tend ici toute la démonstration, c'est que dans tous les cas (poésie, peinture, musique) il y a mimésis (nous restons bien ici dans l'orbe aristotélicienne retracée par Dubos). Mais ce que la musique peut, telle est la thèse, c'est représenter (Rousseau dit « peindre ») ce que l'on ne pourrait entendre (entendons : mais que l'on peut imaginer). Et ce que l'on pourrait imaginer (mais plus qu'imaginer : ressentir justement) ce sont *les mouvements de la nature*. La musique, écrit ici explicitement Rousseau, peut *tout* transposer : le bruit en silence et le silence en bruit, faire que le bruit produise l'effet du

²⁵ Le concept de scène renvoie chez Pierre Legendre à une scénographie constitutive d'identité et d'évidence culturelle, qu'il désigne comme « dogmatique », c'est-à-dire d'une évidence que rien ne peut mettre en cause sans mettre en même temps en péril sa nature socialement constitutive. Voir P. Legendre, *De la société comme texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, 2001 ; *La fabrique de l'homme occidental*, 1997 et toujours du même *Sur la question dogmatique en Occident*, 1999.

²⁶ Voir dans *La Nouvelle Héloïse*, la lettre XVII de la IIe partie, la scène de l'opéra, lettre XXIII, etc.

²⁷ *Essai sur l'origine des langues*, p. 117

²⁸ *Ibid.*

silence et le silence l'effet du bruit ; exciter « par un sens des affections semblables à celles que l'on peut exciter par un autre²⁹ ». Il ne s'agit plus, comme c'était encore le cas chez Dubos, d'ajouter la musique comme troisième volet aux deux autres champs classiques (*poesis* et *pictura*), mais d'opérer d'une part une scission, d'autonomiser le champ esthétique du sonore et d'autre part (mais ce qui est très important, c'est qu'il ne s'agit en fait que d'une seule et même opération) de théoriser ces effets de transposition, transmission, traduction non pas seulement en les exposant en théorie, mais en les réalisant intégralement par un acte performatif dans le discours, celui-là même qui consiste ici à nous *donner à voir la scène du musical* – non pas la musique dans et sur la scène, comme c'est le cas de l'opéra justement, mais *la scène de l'opération musicale elle-même* : c'est-à-dire en l'occurrence la mer agitée, les flammes d'un incendie, l'horreur d'un désert, la tempête etc. Le point final de l'acte performatif rousseauiste est de nous convaincre que c'est parce qu'elle ne représente pas (ce que la peinture, elle, fait) que la musique nous fait ressentir l'imprésentable qui est son « objet » (entourons bien sûr le mot « objet » de guillemets). Ce que ce pseudo-tableau, ce donner à voir de la musique (que rien ne permet de voir) nous donne ici à imaginer, ce sont autant de scènes (tempêtes, déserts, volcans, ouragans etc.) qui ne cessent de traverser les genres (poésie et peinture, et maintenant, avec Rousseau, musique aussi) et qui relèvent très exactement de ce que Kant appelle le sublime dynamique³⁰, dont le vocabulaire topique et topographique, que l'on retrouve ici, est resté inchangé depuis le *Peri Hypsous* du pseudo-Longin – vaste sujet, et, d'un point de vue satorien, très vaste réservoir topique.

Un opéra fondé sur une esthétique musicale strictement opposée à celle de Rousseau (ou, pour être plus exact, face à laquelle Rousseau ne cesse de polémiquer), celui de Rameau, est tout autant en mesure de produire ce que Rousseau décrit ici – pensons aux splendides scènes de tempêtes de *Platée*, d'*Anacréon*, des *Indes galantes* –, sauf que ce que Rousseau refuse catégoriquement, c'est que la musique puisse déployer son monde propre sur la base d'une conception musicale parfaitement compatible avec le cartésianisme³¹. Une autonomie scientifique et esthétique d'un monde purement musical ne peut qu'être le contraire de cette musique dont Dubos et

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Voir plus haut n. 20.

³¹ Le lien entre la mathesis cartésienne et la théorie musicale de Rameau est explicite. Pour Rameau, « la musique est une science physico-mathématique, le son en est l'objet physique et les rapports trouvés entre les différents sons en sont l'objet mathématique, sa fin est de plaire et d'exciter en nous différentes passions » (*Génération harmonique*, t. II, p. 29). Ce que l'on entend dans la nature, c'est la voix universelle de l'harmonie. Rameau lui-même reconnaît avoir été éclairé par le *Discours de la méthode*. Voir http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMGEN_TEXT.html

Rousseau disent qu'elle émane de la vérité des passions, *c'est-à-dire de la nature comme énergie*. Pour Rameau et pour toute la pensée musicale qui partage ses prémisses, la musique est une nature propre, un phénomène objectif qui s'inscrit dans cette mathésis que Rousseau combat comme artificialité. L'harmonie est selon Rameau « un effet naturel, dont la cause réside dans l'air agité par le choc de chaque corps sonore en particulier³² », sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions³³, la mélodie est l'art de faire succéder les sons d'une manière agréable à l'oreille³⁴, etc.

Replaçons maintenant dans ce vaste paysage³⁵ le cas atypique des *Sonnettes* exposé au début de cet article. Souvenons-nous : notre hôte ne voit rien de la scène, mais il la conçoit par le truchement des sonnettes. Une substitution a lieu du donner à voir au donner à entendre qui déroge entièrement à la loi du genre et renverse le *topos* canonique *libertin_observer_ébats érotiques*, qui s'origine lui-même dans une longue tradition depuis l'Antiquité. Cette substitution ne donne lieu, autant que je sache, à aucun nouveau *topos*. On trouve bien des histoires de lit musical ailleurs (dans *Les Faiblesses d'une jolie femme*, de J. B. Nougaret (1779), dans le pamphlet *Les Amours de Charlot et de Toinette* (paru la même année) dans lequel Marie-Antoinette est interrompue dans ses plaisirs par une sonnette coincée entre deux coussins. Quelque chose aussi apparaît comme topique dans la trame narrative des *Sonnettes* – appelons ce *topos* « vieux_libertin_frappé d'impuissance » : on le rencontre par exemple dans *Thérèse philosophe*³⁶ et autres textes anonymes et souvent aussi chez Sade, notamment dans *Les 120 Journées de Sodome*.

Mais ce qui importe le plus, c'est que l'inversion topique a lieu *tout autant dans le code narratif libertin qu'au cœur du discours esthétique*. Comme Rousseau l'énonce, la musique peut *tout* transposer, à condition d'ajouter ici : tout, dans ce qui relie nécessairement la finalité morale à la scène musicale primitive. Et ce qui permet d'inverser le *topos*, qui devient alors *le négatif sonore de l'hypotypose libertine*, c'est l'idée de l'effet musical comme *expression directe de l'énergie naturelle*, capable ici de

³² *Génération harmonique*, chap. I, *Origine de l'harmonie*.

³³ *Ibid.*, chap. II, *Des différents objets de la musique*.

³⁴ *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à l'art musical théorique et pratique*. Par Monsieur Rameau, 1750, p. 1.

³⁵ Paysage réduit ici bien sûr à sa pure valeur heuristique, afin de mettre en évidence la façon qu'a le *topos* atypique que nous traitons ici de venir s'insérer dans les interstices des discours esthétiques et de leurs enjeux.

³⁶ Voir *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 1, p. 869-970.

redonner par substitution au libertin usé qu'est le duc la jouissance que la nature lui refuse désormais. Parce que cette substitution repose sur un jeu mécanique, le dispositif ingénieux des sonnettes insère une fable libertine dans le sérieux philosophique de la conception cartésienne mécaniste (identité entre corps et machine, pouvoir réel de l'excitation mécanique transposable alors sans peine en musique sur le mode d'une « transmission vibratoire sympathique³⁷ ») – et donc aussi chez Rameau, pour qui l'harmonie (reprenons la formule) est « un effet naturel, dont la cause réside dans l'air agité par le choc de chaque corps sonore en particulier ».

Il suffit, pour *carnavaliser* Rameau, de réécrire la formule selon laquelle l'harmonie est un effet naturel dont la cause réside dans l'énergie communiquée par le choc *de chaque corps sonore en particulier* et d'écrire désormais que son effet naturel réside dans l'énergie communiquée *par le choc de chaque corps en particulier*. Mais c'est alors en même temps aussi *carnavaliser* Rousseau en plaçant sur la scène primitive dont la musique opère la transposition non plus les tableaux de la nature mais ceux du libertinage *en lieu et place de l'idylle du sentiment*. La phrase de Rousseau citée plus haut (« l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur ») acquiert alors avec les *Sonnettes* une signification radicalement dévoyée. Mais n'est-ce pas justement la finalité des arts, comme le dit Dubos au début de ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, que d'exciter ces « phantomes des passions » en « nous émouvant par les imitations » qu'ils nous présentent³⁸?

Tout s'agence finalement avec précision, malgré le désordre du récit, mais à condition d'inverser point par point, du discours esthétique au récit libertin, toutes les finalités. Apparaît alors, avec comme arrière-fond le discours esthétique musical, non pas un *topos* qui ne ferait que simplement redoubler en fiction un discours préalable, mais un *topos* qui, en s'insérant parfaitement et de manière positive dans les interstices

³⁷ Quand la musique n'est plus conçue comme l'ingrédient d'un spectacle ou comme servante du texte comme c'est le cas dans la conception lullyste, mais qu'elle est conçue comme « une caisse de résonance naturelle », écrit C. Kintzler dans *Poétique de l'opéra français*, « il ne s'agit pas de traiter la musique comme puissance mystérieuse d'évocation psychique immatérielle, mais plutôt comme un pouvoir réel d'excitation mécanique. La voie par laquelle la musique s'insère dans l'ordre du pathétique et produit l'émotion correspondante chez le spectateur n'est pas intelligible en termes d'effusion ou de communion spirituelle, il faut la comprendre sur le mode d'une transmission vibratoire sympathique » (C. Kintzler, p. 371). L'esthétique musicale est ici en conformité avec la mécanique des passions dont Descartes trace le tableau dans *Les passions de l'âme*.

³⁸ J.B. Dubos, *Réflexions critiques...*, Section III, *op. cit.*, p. 14/27.

du discours musical, en produit une image *en négatif*. Si celle-ci s'insère parfaitement dans l'ensemble des enjeux de la théorie, mais elle en est aussi la parfaite ironie, tout comme *Le Neveu de Rameau* saura, lui, relever le défi d'une parfaite équation entre génialité de l'écriture et dérision de la morale.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

D'ALEMBERT, Jean LE ROND, *Éléments de philosophie*, Paris, Fayard, (Corpus), 1985.

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Slatkine, Genève-Paris, 1982 [Paris, 1770].

GUILLARD DE SEVIGNE, Jean-Baptiste Marie, *Les Sonnettes*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, t. 1, p. 980-1028 [P. Wald-Lasowski (éd.)].

RAMEAU, Jean-Baptiste, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Chez Prault fils, 1737.

[http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMGEN_TEXT.html]

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF Flammarion, 1993 [C. Kintzler (éd.)].

—, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, GF Flammarion, 2011 [B. Bachofen et B. Bernardi (éds.)].

Sources secondaires

DUBOST, Jean-Pierre, « The sublime adverse and its Sadian reverse : Kant, Sade, Schiller », *Eighteenth Century Studies*, vol. 28, n° 1, 1994, p. 83-93.

HENAFF, Marcel, « Notice Guillard de Sévigné », dans P. WALD-LASOWSKI (éd.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, t. 1, p. 1303-1318

Topiques, Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra français*, Paris, Minerve, 1991.

LEGENDRE, Pierre, *La fabrique de l'homme occidental*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

—, *Sur la question dogmatique en Occident*, Paris, Fayard, 1999.

—, *De la société comme texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, Fayard, 2001.