

Études | Studies  
sur | on  
les *Discours* | Rousseau's  
de Rousseau | *Discourses*

Actes du Colloque d'Ottawa  
(15-17 mai 1985)  
publiés et  
présentés par

Proceedings of the  
Ottawa Symposium  
(15-17 May 1985),  
edited by

Jean Terrasse

Pensée libre, n° 1

Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau  
North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau

Ottawa  
1988

**Données de catalogage avant publication (Canada)**

**Vedette principale au titre:**

**Études sur les discours de Rousseau = Studies on Rousseau's discourses**

(Pensée libre ; no 1)  
Texte en français et en anglais.  
Bibliographie: p.  
ISBN 0-9693132-0-9

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778—Pensée politique et sociale—Congrès. 2. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778—Philosophie—Congrès.  
I. Terrasse, Jean, 1940- . II. Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau.  
III. Titre: Studies on Rousseau's discourses.  
IV. Collection.

PQ2043.E89 1988 848'.509 C88-090056-3F

**Canadian Cataloguing in Publication Data**

**Main entry under title:**

**Études sur les discours de Rousseau = Studies on Rousseau's discourses**

(Pensée libre ; no. 1)  
Text in French and English.  
Bibliography: p.  
ISBN 0-9693132-0-9

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778—Political and social views—Congresses. 2. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778—Philosophy—Congresses.  
I. Terrasse, Jean, 1940- . II. North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau.  
III. Title: Studies on Rousseau's discourses.  
IV. Series.

PQ2043.E89 1988 848'.509 C88-090056-3E

Ouvrage publié grâce au concours de l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau/North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau et grâce à une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

**Conseil exécutif, 1983-1985**

Président : Jean Terrasse (Université McGill)  
Vice-Président : Jean Roy (Université de Montréal)  
Secrétaire-trésorier : Denyse Laniel, Montréal, Qué.  
Directeur académique : Guy Lafrance (Université d'Ottawa)  
Éditeur du bulletin de nouvelles : Howard R. Cell  
(Glassboro State College, N.J.)

© Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 1988

ISBN 0-9693132-0-9

## LE CRI DE LA NATURE ET LA NATURE DU CRI : ÉTUDE D'UNE COUPURE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Selon Jean-Jacques Rousseau, nous ne pouvons pas remonter à l'état de nature, aux tout premiers débuts de l'espèce humaine. Il est donc impossible d'assister à la naissance du langage. Reconstituer l'état de nature, ce serait s'adonner à la spéculation pure, ou qui pis est, transporter «à l'état de nature les idées ... prises dans la société» (O.C., III, 132). L'anthropologie de Rousseau fonde l'histoire de l'homme sur le travail du démiurge qui, selon le *Timée*, installa dans l'âme de l'espèce humaine les proportions mathématiques du monde de l'intelligible. Cette anthropologie est l'histoire d'une déchéance, déchéance par rapport à des «qualités reçues» au moment de la création. Le cri de la nature, par lequel le son primordial se manifeste, émane d'une âme pourvue de «qualités»; ce cri sauvage est un son porteur de sens.

Mais quel sens? La matière sonore est informe. Elle n'est qu'une sensation acoustique, «l'air agité par le choc des corps sonores», disait Rameau dans sa *Génération harmonique* (1737), agitation à laquelle l'homme est sensible<sup>1</sup>. Informe, le son est transitif; il agit sur nous. Ainsi Rousseau parle du son qui «frappe l'oreille»<sup>2</sup>. Mais il dit aussi que le son «excite notre intérêt»<sup>3</sup>. Dans ce cas, le son devient l'objet d'un être pensant. En formalisant le son, l'être instaure le sens, son sens. Faisons une première distinction entre «le bruit» et «le sens», non pas suivant la définition acceptée qui s'appuie sur les concepts de message et de communication, mais simplement suivant le rapport que nous, en tant que sujets, entretenons avec le son. Dénommons «bruit» le son qui nous frappe indifféremment, et «sens» le son qui nous excite.

---

1. Jean-Philippe Rameau, *Complete Theoretical Writings*, éd. Erwin R. Jacobi, s.l., American Institute of Musicology, 1967-1972, Vol. III., *Generation harmonique*, p. 2.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Angèle Kremer-Marietti, Paris, Aubier-Montaigne, 1974, p. 88.

3. *Idem*, p. 91.

L'aménagement du son est chez l'homme une activité de prédilection. L'homme est continuellement frappé par le bruit. Si nous pouvions remonter à l'état de nature, nous trouverions l'homme sauvage enveloppé par le son. Dans son livre, *Four-Dimensional Man*, Antonio T. de Nicolás brosse ainsi un premier tableau de la condition humaine à l'époque védique :

Rgvedic man was enveloped by sound. He was surrounded by sound, excited by sound, made aware of presence by sound, looked for centers of experience in the experience of sound, found the model of complete absolute instantaneity and communication in sound.<sup>4</sup>

Selon de Nicolás, la subjectivité humaine transparait à travers la formalisation du continuum sonore. Lorsque le son acquiert la forme, il devient «sens». L'indice de subjectivité, le son formalisé est le sens du sujet. La transformation du bruit se fait par le biais de l'être. Ainsi Jacques Derrida rappelle la «proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens»<sup>5</sup>.

Quel est le sens de la voix chez Rousseau? S'exprime-t-elle d'une manière précise, disons «romantique»? Pouvons-nous trouver dans cette œuvre éprise des mythes de l'antiquité grecque et romaine, l'épistèmè d'une ère romantique? Tout ce que Rousseau reproche à Rameau se résume dans les abus d'un art dit «classique», art qui ne touche pas le cœur, n'émeut pas le spectateur en allant directement à son âme, n'est ni simple, ni naturel, ni direct, ni émouvant, etc.<sup>6</sup> Selon Catherine Kintzler, ceux qui, à propos de Rousseau, parlent de «sensibilité, d'anti-intellectualisme et d'anti-matérialisme», s'abusent fort lorsqu'ils voient dans ces traits des «tendances pré-romantiques»<sup>7</sup>. Aussi faut-il dire que le projet

---

4. Antonio T. de Nicolás, *Four Dimensional Man : The Philosophical Methodology of the Rg Veda*, Bangalore, Dharmaram College Studies, n° 6, 1971, p. 134.

5. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 23.

6. Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 187.

7. *Id.*, p. 192.

esthétique de Rousseau, du moins en ce qui concerne la musique, devrait selon toute apparence se ranger parmi les plus intellectualisés de l'époque. À partir du *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* jusqu'au mélodrame *Pygmalion*, l'œuvre esthétique de Rousseau n'est qu'une tentative pour reconstituer le modèle grec, modèle forgé a priori et, à bien des égards, moins simple, moins naturel, moins direct et moins émouvant que celui des classiques tels que Lully et Rameau. Pourtant, nous savons tous que Rameau avait l'esprit de géométrie. Quant à Rousseau ... méfions-nous des apparences; son œuvre a peut-être «les apparences de toutes les vertus (romantiques) sans en avoir aucune» (III, 7).

Je ne compte pas dresser ma propre liste des qualités romantiques et classiques afin d'établir a priori le sens de la coupure «classique-romantique» dont témoigne la polémique Rameau-Rousseau. Au contraire, par le truchement du «corps sonore», j'aimerais démontrer en quoi la conception de Rousseau diffère de celle de Rameau chez qui l'aménagement du bruit se fait d'une manière particulière de sorte que naissent deux visions du monde entièrement divergentes. En vous montrant comment le son devient sens, j'espère révéler l'existence d'une certaine subjectivité «romantique» chez Rousseau, subjectivité qui dément l'inspiration «classique» de sa pensée.

De prime abord, c'est à partir d'une même idée que Rousseau et Rameau défendent des opinions tout à fait opposées. Dans le second *Discours* de Rousseau, l'homme sauvage découvre dans ses cris un langage primordial, une sorte de parole accentuelle qui préfigure le langage articulé. Ce même «cri de la nature» sert aussi de fondement ontologique à Rameau, mais fonde une gnoséologie carrément contestataire.

La sémantique du son relève des conventions sociales. Le son ne devient sens que dans le contexte de la culture, de la situation dans laquelle le son est émis. Si ce n'était pas le cas, le cri de la nature serait révélateur d'un même sens chez Rousseau que chez Rameau. Par contre, à partir d'une même inflexion de la voix, le sens du son s'avère multiple. Tout au

début de son livre *Bruits*, Jacques Attali développe une thèse qui me semble importante :

Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute. Notre science a toujours voulu surveiller, compter, abstraire et castrer les sens, en oubliant que la vie est bruyante et que seule la mort est silencieuse : bruits du travail, bruits des hommes et bruits des bêtes ... Rien ne se passe d'essentiel où le bruit ne soit présent... Alors il faut apprendre à juger une société sur ses bruits, sur son art et sur sa fête plus que sur ses statistiques. À entendre les bruits, on pourra mieux comprendre où nous entraîne la folie des hommes et des comptes, et quelles espérances sont encore possibles.<sup>8</sup>

Écoutons le bruit tel qu'il frappe les oreilles de Rameau et de Rousseau et puis mettons ces sons, ces «sens» sonores en rapport avec les états primordiaux de l'homme sauvage tels que nous les trouvons dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* et dans le *Code de musique pratique* (1760).

Rameau fait une distinction nette entre «bruit» et «son». Le son comporte toujours une structure «harmonique» qui témoigne d'une forme intelligible immanente à la matière sonore. Le bruit est un son qui n'a pas de structure harmonique. Ainsi on lit dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) :

Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus d'un coup qu'il n'était pas un, ou que l'impression qu'il laissait sur moi était composée. Voilà, me dis-je sur le champ, la différence du *bruit* et du *son*. Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du *bruit*; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres me fait entendre du son.<sup>9</sup>

Au début du 18<sup>e</sup> siècle, les expériences de l'acousticien Joseph Sauveur avaient démontré la présence des harmoniques supérieures à côté de la note fondamentale d'une corde vibrante. Les résultats de ces expériences avaient fixé l'attention de Rameau sur la nature acoustique des corps

---

8. Jacques Attali, *Bruits*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 7-8.

9. Jean-Philippe Rameau, *op. cit.*, Vol. III, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 12.

résonnants de sorte que Rameau considérait tout son comme générateur fondamental des fréquences «harmoniques» dont les plus évidentes à l'oreille sont le ton fondamental, sa quinte et puis sa tierce. Or, tout corps sonore résonnait sur l'accord du parfait majeur. Tout corps sonore générait les consonances harmoniques, consonances immanentes à la matière résonnante. Par conséquent, la matière sonore était harmonique. Il se peut que le cri de l'homme sauvage fut le fondement de la musique harmonique. Selon Catherine Kintzler, «il n'en est pas le point de départ obligé»<sup>10</sup>. Le fait musical réside dans l'harmonie immanente à *tout* corps sonore, que ce soit le son du vent, de l'eau, des animaux, de la voix humaine, etc. Tout corps résonnant produit l'impression composée (harmonique) et c'est de là qu'il tire sa nature musicale. Le cri de la nature est donc consubstantiel au son de la flûte, par exemple. La matière sonore dont il se compose est découpée selon les mêmes lois acoustiques. En résonnant, le cri et la flûte affirment «la présence constante d'une structure» harmonique. Pour Rameau, cette structure harmonique distingue le son du bruit; elle transforme le bruit pour en faire un sens indépendant de la volonté humaine. Tel est le statut du son chez Rameau.

En interrogeant le statut du son chez Rousseau, on doit tenir compte de la déchéance qui marque toute actualité historique dans l'œuvre de Rousseau. Une fois posée, la forme idéale originelle ne peut renaître. Pour cette raison,, le cri de la nature acquiert une importance primordiale en tant que modèle idéal. Or, le cri est le plus authentique des sons, car non soumis à la déformation que produit inévitablement le déroulement du temps historique. Le cri accentué représente une forme supérieure du sens, non pas de la matière, mais de l'être lui-même :

Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère qui leur ont arraché les premières voix.<sup>11</sup>

---

10. Kintzler, *op. cit.*, p. 127.

11. Rousseau, *op. cit.*, p. 168.

Le langage primordial de l'homme sauvage naît dans le commerce de ses semblables lorsque la passion excite la voix à entonner un son. Rousseau ne se préoccupe pas du tout de la nature acoustique du son. Par contre, il s'intéresse exclusivement à l'origine et à l'effet que produit le son. La structure de la matière sonore lui est contingente. Les plus anciens mots, qui étaient plutôt «des accents, des cris, des plaintes», sont les modèles sonores à travers lesquels transparait la vérité de l'âme<sup>12</sup>. Ce modèle transparent engendre un premier langage accentuel qui fonde une musique vocale et mélodique. Pour Rousseau, le langage articulé et la musique savante, c'est-à-dire instrumentale et harmonique, sont tous les deux les résultats d'une déchéance historique. Le statut du son chez Rousseau est donc chantant, passionnel et surtout nostalgique, car il rappelle un temps perdu à jamais.

Le corps sonore, cet objet «neutre» qui, observe très objectivement Rousseau, «met en mouvement diverses particules d'air», semble être un corps à facettes multiples<sup>13</sup>. C'est du moins une façon d'expliquer les différentes interprétations auxquelles se prête le son. Mais c'est aussi situer la diversité dans la matière au lieu de l'attribuer à la variabilité inépuisable de la psyché humaine. Ce qui caractérise la connaissance, dit Ernst Cassirer, c'est qu'elle «contient une énergie de l'esprit humain indépendante, par laquelle la simple présence du phénomène prend une signification définie, un contenu idéal particulier»<sup>14</sup>. Le corps sonore n'est pas un objet naturel dévoilé par des observations empiriques, mais plutôt le produit du «pouvoir original et formateur» de l'esprit. Pour reprendre la formule d'Adam Schaff, «l'objet n'est pas donné... l'objet est toujours imposé car il est toujours une construction, une production de l'esprit»<sup>15</sup>.

---

12. *Id.*, p. 169.

13. *Id.*, p. 227.

14. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, trad. Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, Vol. I, 1953, p. 78.

15. Adam Schaff, *Langage et connaissance*, Paris, Éditions Anthropos, 1969, p. 45.

Le son est une matière élastique, maniable, souple. Il prend la forme qu'on lui impose. En travaillant la matière sonore, la seule résistance que nous rencontrions vient de nous : nous exigeons que le son «communique». Pour choisir les sons qui conviennent à cette exigence, il faut éliminer le bruit du continuum sonore. Ce processus d'élimination est un processus de sélection basé sur des jugements de valeurs. «Le bruit est l'empirique du message», dit Michel Serres. «Dégager une forme idéale, c'est la rendre indépendante de l'empire du bruit»<sup>16</sup>. Les formes idéales de la communication varient selon l'époque : pour les Grecs, il s'agissait d'une parole rythmée et modulée sur les proportions harmoniques; pour Rousseau, d'un cri accentué fondé sur la subjectivité émotive; pour Rameau, d'une inflexion structurée selon les propriétés acoustiques. Dans tous les cas, le choix du modèle idéal dépend toujours du génie particulier de son créateur dont les prémisses théoriques déterminent la manière de découper le flou en morceaux intelligibles. Les théoriciens du langage auront, me semble-t-il, quelque chose à apprendre des musiciens :

One normally accepts a tonal system as given without remembering the discerning and painstaking ingenuity that has always preceded the establishment of any such system. The physical world contains an infinity of tones from which the musician must necessarily select a finite number.<sup>17</sup>

Qu'il soit mélodique et spirituel, harmonique et structural, le cri de la nature ne repose sur aucun fondement objectif. Le cri n'est pas le son matériel. Il est le son du créateur, le son «idéalisé» du monde «réel» qu'inventent Rameau et Rousseau.

Rameau et Rousseau nous assurent l'un et l'autre que le son délivre un message passionnel, mais pas de la même façon, bien entendu. «C'est à l'harmonie seulement qu'il

---

16. Michel Serres, *Hermès I, la communication*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 45.

17. Sigmund Levarie, Introd. dans Ernest G. McClain, *The Myth of Invariance : The Origin of the Gods, Mathematics and Music from the Rg Veda to Plato*, New York, Nicolas Hays, 1976, p. xii.

appartient de remuer les passions», dit Rameau dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) 18. Par contre, selon Rousseau, si le plaisir d'écouter de beaux sons n'est pas animé par des «inflexions mélodieuses», ce plaisir «ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté»<sup>19</sup>.

Les théories du corps sonore sont heuristiques; elles servent à expliquer ce que le théoricien veut nous enseigner sur le monde. La théorie n'est pas nécessairement solidaire du monde matériel, mais elle est subordonnée au projet global du théoricien. Le cri de la nature, le premier corps résonnant qui a frappé l'oreille de l'homme sauvage, n'apparaît pas comme un son neutre, mais témoigne au contraire d'un investissement idéologique. Cassiser rappelle que «le mythe et l'art, le langage et la science sont... des étapes dans la direction de l'être» et non d'une réalité objective<sup>20</sup>. C'est le sujet créateur qui se mire dans l'œuvre. Cependant, n'oublions pas que la culture se reflète dans le sujet qui est lui-même son «ouvrage». C'est dire que nous sommes tous à la fois sujets produisant et produits assujettis. Nos créations sont nôtres, mais ce «nôtre» est le produit d'un milieu contre lequel nous avons réagi en nous définissant comme subjectivité :

Dans et par l'œuvre, le sujet n'est pas l'individu. Le sujet est l'individuation : le travail qui fait que le social devient l'individuel...<sup>21</sup>

Henri Meschonnic nous renvoie en ces termes à un historique du social sans lequel les théories de Rameau et de Rousseau risqueraient d'être incompréhensibles.

Il serait malaisé de résumer ce que pouvait être «le social» pour Rameau et pour Rousseau, avec ses composants imaginaires et réels. J'ai déjà montré un Rameau attentif aux

---

18. Rameau, *op. cit.*, Vol III, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754, p.vi.

19. Rousseau, *op. cit.*, p. 227.

20. Cassiser, *op. cit.*, p. 107

21. Henri Meschonnic, *Critique du rythme; anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 95.

discours scientifiques de son temps. Je pourrais ajouter le désenchantement causé par l'apriorisme mathématique de l'esprit cartésien, et par voie de conséquence, l'attrait exercé par l'empirisme et le sensualisme. En ce qui concerne Rousseau, nous connaissons son intérêt pour la prosodie grecque, cette forme presque mythique où langage et musique devaient concourir à produire des effets merveilleux qui retentissaient sur l'âme. Même si, comme le rappelle Denise Leduc-Fayette, Rousseau connaît mal la théorie musicale de l'antiquité, «il y projette ses idéaux»<sup>22</sup>. Rousseau connaissait peut-être la 12<sup>e</sup> ode pythique de Pindare où le poète lie le cri passionnel d'Euryale à l'invention de la musique pour l'aulos<sup>23</sup>:

Mais quand elle eut sauvé de cet exploit périlleux le héros qui lui était cher, la Déesse fabriqua la flûte, l'instrument riche en sons de toute espèce, pour imiter avec lui la plainte sonore qu'Euryale proférait de ses lèvres fébriles.<sup>24</sup>

Mythique ou réelle, l'actualité influait sur Rousseau et Rameau pour constituer le «social».

Il faut donc dépister dans la théorie du corps sonore l'investissement du social œuvrant dans l'esprit du sujet créateur. Le son qui résonne dans chaque corps sonore est le même, mais chaque théoricien le fait résonner à sa façon, et ceci même lorsque le but visé reste inchangé. Nous n'avons pas à déterminer ici laquelle de ces théories nous semble la plus probable, mais plutôt à démontrer que chacune reste cohérente par rapport à une vision globalisante.

L'anthropologue américain Edward Sapir a élaboré une théorie concernant l'interaction du langage avec la réalité sociale. Selon Sapir, la langue que parle une société organise son expérience, «façonne sa réalité sociale»<sup>25</sup>. Cependant,

---

22. Denise Leduc-Fayette, *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'antiquité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, p. 119.

23. Trasybulos Georgiades, *Greek Music, Verse and Dance*, (1907), New York, Da Capo Press, 1973, pp. 18-19.

24. Pindare, II, *Pythiques*, trad. Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 169.

25. Schaff, *op. cit.*, 93.

ajoute Sapir, la langue est aussi «socialement formée». La thèse de Sapir esquisse une herméneutique close qui explique la cohérence dont témoignent les visions du monde idéalisées de Rameau et de Rousseau. Ces philosophes esquissent des théories du corps sonore solidaires de leur vécu. La nature du «cri de la nature» est déterminée d'après ces théories, puis postulée comme fondement du langage primordial. Selon la thèse de Sapir, l'homme sauvage qui parle ce langage devrait avoir une vision du monde solidaire de la nature de son cri.

Dans le *Code de musique pratique* (1760), Rameau passe outre la clôture du demiurge pour observer l'homme sauvage «tombé des nues avec sa compagne sur une terre inculte»<sup>26</sup>. Son projet s'avère plus osé que celui de Rousseau. L'homme sauvage de Rameau est loin de cet être spirituel, pourvu de libre arbitre, que Rousseau fait vivre au sein de la nature (III, 142). À ce propos, Rameau ironise : «En attribuant la science infuse à Adam ... tout est dit»<sup>27</sup>.

L'acuité de la faculté intellectuelle comble cependant la carence spirituelle de cet homme sauvage. Il fut, dit Rameau, «plein d'esprit, d'imagination et de jugement. Son premier soin sera sans doute de chercher à s'instruire...»<sup>28</sup>. Fatigué d'observer le cours des astres pour calculer la durée des saisons, ce premier homme remarque enfin sa compagne. Il se met à lui parler :

Comme on ne peut supposer à ce premier homme un langage formé... on le voit ne pouvoir s'exprimer avec sa compagne que par différentes inflexions de la voix, secondées de quelques gestes. Or c'est dans ces différentes inflexions... que le hasard peut produire entre les sons une consonance, dont il suffit d'être une fois frappé, pour que le plaisir qu'on en éprouve engage à la répéter<sup>29</sup>.

L'homme sauvage s'empresse de découvrir la source de son plaisir. Il écoute le vent qui souffle dans les cavités sonores,

---

26. Rameau, *op. cit.*, Vol. IV, *Code de musique pratique* (1760), p. 215.

27. *Id.*, p. 215.

28. *Id.*, p. 215.

29. *Id.*, p. 216.

parcourt la terre, manipule les objets pour en tirer un son. Il écoute surtout le son de sa voix :

... d'ailleurs nous sommes passivement harmoniques; notre voix est un corps sonore, que présente toujours le premier son qu'on entonne... et pour lors c'est de son harmonie, sinon, de l'harmonie de l'un de ses harmoniques, que naît en nous le sentiment du juste rapport que doit avoir ce premier son avec celui qu'on lui fait succéder...<sup>30</sup>.

Pendant que sa compagne est sans doute occupée par les soins domestiques, l'homme sauvage, ce premier Jean-Philippe, expérimente le son, non pour découvrir la musique, mais pour dégager de la matière la structure harmonique qui unifie toute la nature. Ainsi, le cri de la nature donne accès au principe «spirituel» qu'incarne la matière. La voix médiatise le rapport qu'entretient l'homme sauvage avec le monde matériel. Rameau souligne que cet homme est lui-même matière; s'il éprouve du plaisir au son de sa voix, c'est parce que son corps «vibre» harmoniquement. Une théorie de l'être «sentant» ne l'intéresse pas; d'où la première proposition de la *Génération harmonique* (1737) :

Ne connaissant point la nature de notre âme, nous ne pouvons apprécier les rapports qui se trouvent entre les différents sentiments dont nous sommes affectés : cependant lorsqu'il s'agit des sons, nous supposons qu'ils ont entre eux les mêmes rapports qu'ont entre elles les causes qui les produisent<sup>31</sup>.

Pour Rameau, le premier langage n'est qu'un outil destiné à élucider la nature physique. La vision du monde de l'homme qui utilise ce langage est une vision sensualiste; elle traduit l'expérience d'un monde essentiellement matériel.

Par contre, l'homme sauvage de Rousseau ne vient pas d'un au-delà pré-spirituel; il naît à rebours, à partir du modèle «civil» (III, 134). Cependant, Rousseau a beau parler d'un homme sauvage démuné de «tous ces dons surnaturels qu'il a pu recevoir»; contrairement à la bête, cet homme sauvage a la «puissance de vouloir», qui montre la spiri-

30. *Id.*, p. 217.

31. Rameau, *op. cit.*, Vol III, p. 2.

tualité de son âme (III, 142). Si quelque chose résonne dans son cri, ce sont les retentissements passionnels de l'âme. Ainsi, Rousseau annonce que les sons naissent selon «le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres»<sup>32</sup>.

Tout au début de l'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau rappelle que «la parole distingue l'homme entre les animaux»<sup>33</sup>. Cependant, la parole articulée de l'homme soumis au joug de la société, rappelle la nostalgie d'un langage perdu, langage accentuel composé de cris passionnels par lesquels l'homme signale non seulement sa singularité face à l'animal, mais aussi sa solidarité avec son espèce. C'est le son, le cri de la nature qui appelle la pitié, faculté par laquelle l'homme commence à «s'éprouver identique à tous ses semblables»<sup>34</sup>. Émis dans la solitude, le cri de la nature résonne pour «implorer du secours ou du soulagement» (III, 148). Par le cri, l'homme sauvage dit : «je sens». C'est ainsi qu'il signale l'universalité de sa condition, car c'est dans le langage métaphorique des cris passionnels, dans ce langage antérieur aux noms propres, que «chaque être se confond avec d'autres êtres»<sup>35</sup>. Ayant postulé une «répugnance innée à voir souffrir son semblable», Rousseau donne à l'homme sauvage le son accentué par lequel sa condition souffrante devient visible :

On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée, ce sont les sons, les accents, les inflexions... qui font la plus grande énergie du langage...<sup>36</sup>. Les passions ont... leurs accents; et ces accents qui nous font tressaillir... pénètrent... jusqu'au fond du cœur... et nous font sentir ce que nous entendons<sup>37</sup>. La première langue... devrait répondre à son premier objet, et présenter aux sens, ainsi qu'à l'entendement, les

---

32. Rousseau, *op. cit.*, p. 144.

33. *Id.*, p. 87.

34. Lévi-Strauss, Claude, «Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme», dans *Anthropologie structurale*, 2, Paris, Plon, 1973, p. 50.

35. *Id.*, p. 51.

36. Rousseau, *op. cit.*, p. 109.

37. *Id.*, p. 91.

impressions presque inévitables de la *passion qui cherche à communiquer*<sup>38</sup>.

Je souligne le télos de la passion; sa finalité est de se faire remarquer à autrui. Le cri de la nature est donc universellement reconnaissable; il communique les affections de l'âme. Le cri est la forme primordiale du mot «parlé», signe aristotélicien des états de l'âme identiques pour tous et communiqués par la voix<sup>39</sup>.

Le son chez Rousseau explique le rapport dialectique qui s'établit entre l'individu et le social. Le cri de la nature témoigne de la solitude mais appelle à la collectivité. En ce sens, la parole est «la première institution sociale»<sup>40</sup>. Le son de cette parole est unificateur; il situe l'universel dans le particulier. Le son est à la fois liberté individuelle et joug social : en résonnant le plus subjectivement possible, il soustrait le «moi» à sa condition solitaire. Le cri de la nature est un son «dialectique»; il combat son propre effet, en se retournant contre la collectivité humaine dont il fut la cause première.

L'homme sauvage de Rousseau vise le monde d'une manière paradoxale : sa condition naturelle est collective, mais la collectivité le dénature. C'est le sens de son cri. Pour regagner en partie ce que la vie sociale lui enlève, l'homme ne peut que se replier sur lui-même. Cette image de l'homme qui n'est conforme ni à sa condition première ni à celle que lui destine la société, me semble indicatrice de l'épistémè «romantique». Rousseau déplace la nature pour permettre à l'homme de devenir le sujet de sa propre histoire.

Pour terminer, j'aimerais simplement souligner la cohérence des aperçus anthropologiques de Rousseau et de Rameau. Chaque discours repose sur une interprétation idéologique du corps sonore. En partant du principe, tous les détails de l'univers décrit s'intègrent dans une logique parfaite. Dans ces visions du monde, son et langage s'orga-

---

38. *Id.*, p. 100.

39. Aristote, «De interpretatione», *Organon*, trad. J. Tricot, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 77-78 (16a).

40. Rousseau, *op. cit.*, p. 87.

nisent symboliquement en fonction du projet idéologique des auteurs. La psyché de chacun d'eux se grave dans le son, dans cette bande sonore, formelle mais imaginée, du langage primordial. Le son, dit Michel Butor, est la fusion parfaite de la matière et de la pensée<sup>41</sup>. Le son parle du sujet qui l'émet, car le son perd son statut purement matériel au moment où il cesse d'être du bruit. Il faut donc placer le sujet avant le verbe et dire que le monde commence toujours par la voix, et que nos recommencements se font forcément dans le langage qui en découle :

Je fonde notre langage à travers nous  
nous nous reconnaissons  
à ce que nous ne sommes pas encore  
appelant notre terre à la vue  
pendant qu'elle sort de nous<sup>42</sup>.

Ronald P. Bermingham  
Université McGill

---

41. Michel Butor, «La musique, art réaliste», dans *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 28.

42. Henri Meschonnic, *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1987, p. 62.