

**Études** | **Studies**  
**sur le** | **on the**  
***Contrat*** | ***Social***  
***social*** | ***Contract***

Actes du Colloque de Columbia  
(29-31 mai 1987)  
publiés et  
présentés par

Proceedings of the  
Columbia Symposium  
(29-31 May 1987)  
edited by

**Guy Lafrance**

Pensée libre, n<sup>o</sup> 2

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

Ottawa  
1989

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

**Vedette principale au titre:**

**Etudes sur le Contrat social = Studies on  
the Social contract**

**(Pensée libre ; no 2)**

**Texte en français et en anglais.**

**Comprend des références bibliographiques.**

**ISBN 0-9693132-1-7**

**1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778.  
Contrat social--Congrès. I. Lafrance, Guy  
II. Association nord-américaine des études  
Jean-Jacques Rousseau. III. Titre: Studies  
on the Social contract. IV. Collection.**

**JC179.R9E88 1989 320'.01 C90-090062-8F**

**Canadian Cataloguing in  
Publication Data**

**Main entry under title:**

**Etudes sur le Contrat social = Studies on  
the Social contract**

**(Pensée libre ; no. 2)**

**Text in French and English.**

**Includes bibliographical references.**

**ISBN 0-9693132-1-7**

**1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778.  
Contrat social--Congresses. I. Lafrance,  
Guy II. North American Association for  
the Study of Jean-Jacques Rousseau. III.  
Title: Studies on the Social contract. IV.  
Series.**

**JC179.R9E88 1989 320'.01 C90-090062-8F**

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

The publication of this volume was made possible by the co-operation of the North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau and by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

© Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau / North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, 1989

ISBN 0-9693132-1-7

## ROUSSEAU ET SOUHAITTY

### — UNE FAUSSE ACCUSATION DE PLAGIAT

En 1742, à la suite de la présentation à l'Académie des Sciences du *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, trois commissaires furent nommés pour examiner la nouvelle notation conçue par Rousseau. Le *Rapport* des commissaires<sup>1</sup>, entre autres choses, s'attaqua à l'originalité du système de Rousseau, et cita la notation du Père Jean-Jacques Souhaitty, qui datait de 1677, comme étant essentiellement la même. Rousseau s'offensa et, bien que le mot ne se trouve pas dans le Rapport, se défendit de l'accusation de plagiat : « ... il est humiliant pour moi, dit-il dans une lettre de réponse aux commissaires, de voir confondre mon Système avec celui de ce Cordelier. Quoiqu'il en soit, s'il se trouve qu'ils aient rien de commun que l'application de 7 chiffres aux sept noms de notes je consens d'être traité comme un misérable plagiaire, et ce seroit en effet être un plagiaire bien misérable que d'être réduit à piller le P. Souhaitty<sup>2</sup> ». L'examen approfondi du système de Souhaitty qui se trouvera dans notre introduction<sup>3</sup> au *Projet* de Rousseau montre que les commissaires s'étaient trompés, et que ce système était très différent de celui de Rousseau : les chiffres de Souhaitty sont « fixes », tandis que ceux de Rousseau sont « mobiles ». Le malentendu provient de ce que ni les commissaires de l'Académie ni Rousseau n'ont noté que les « sept noms de notes » ont deux sens opposés. Chez Souhaitty ce sont les noms en usage en France aujourd'hui: *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, représentés par les chiffres 1 à 7; 1 est invariablement *do* et ne

- 
1. J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, R.A. Leigh, Genève, puis Banbury, puis Oxford, 1965-1986 (C.C.), 5 septembre 1742, appendice 45, t. I, pp. 317-322.
  2. (Début septembre 1742), C.C., 49, t. I, p. 166.
  3. Elle paraîtra dans le tome V de l'édition des *Œuvres complètes* de la Pléiade (O.c.).

représente aucune autre note. Dans le système de Rousseau, les mêmes noms ont une signification tout autre, et représentent les sept degrés de la gamme; ce sont les syllabes de la solmisation « mobile » qui sont transposées dans tous les tons. Dans ce genre de solfège, *do*, *ré*, *mi*, etc. servent à chanter les premiers, deuxièmes et troisièmes degrés de toutes les gammes, et ainsi de suite. Tout comme ces syllabes, les chiffres de Rousseau représentent aussi les sept degrés, chacun desquels a un nom différent dans chaque ton: 1, 2, 3 sont toujours chantés *do*, *ré*, *mi*, mais dans le ton de *fa*, par exemple, les vrais noms de ces trois notes — les noms « fixes » — sont *fa*, *sol* et *la*, les trois premiers degrés de la gamme de *fa*; dans le ton de *ré*, sur les chiffres 1, 2, 3 de la notation de Rousseau, on chanterait encore *do*, *ré*, *mi*, mais les vrais noms de ces notes sont maintenant *ré*, *mi* et *fa dièse*. Cette façon de solfier a encore ses partisans aujourd'hui; bien qu'en France, en Espagne, en Italie l'on chante avec les noms fixes, en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux États-Unis d'Amérique c'est le système transposant, ou mobile, qui règne. En Suisse les deux systèmes existent côte à côte — la partie latine du pays favorise le *do* fixe et celle de la langue allemande penche vers le *do* mobile<sup>4</sup>. Cette situation existe de même au Canada, pays anglophone et francophone.

Rousseau avait pensé pouvoir éviter cette confusion en se servant des lettres A à G pour nommer les notes. Ces lettres, employées encore aujourd'hui comme noms des notes dans les pays du solfège mobile (les U.S.A., la Grande-Bretagne, le Canada anglophone, par exemple) étaient encore en usage en France à cette fin au XVIII<sup>e</sup> siècle; en fait, les deux nomenclatures, C D E F G A B et *do ré mi fa sol la si, y* existaient côte à côte. La notation de Rousseau, malheureusement, employait déjà les sept lettres dans un autre but, celui de la désignation des octaves; il a donc décidé de se servir des syllabes *do*, *ré*, *mi* etc. dans les deux sens à la fois — la syllabe en tant que nom *fixe* se trouvait à gauche des chiffres, pour indiquer le ton; une fois le ton établi il appliquait aux chiffres qui suivaient, les mêmes

---

4. Cf. Ina Lohr, *Solmisation und Kierchentonarten*, Bâle, 1948.

syllabes — mais dans leur sens *mobile* ou *transposant*. Dans le texte du *Projet*, ainsi que dans la *Dissertation sur la musique moderne* de 1743<sup>5</sup>, il se sert quelquefois, dans la même phrase, de ces noms de notes dans leurs deux sens contradictoires : « Ce mot *sol*, direz vous à l'écolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* et à son octave le nom et toutes les propriétés de l'*ut* et de la gamme naturelle<sup>6</sup> ». Avant d'arriver à cette méthode définitive Rousseau avait encore tenté une autre formule : au lieu d'une lettre ou d'une syllabe pour indiquer le ton, il se servait d'un chiffre; ce chiffre dans la marge était « fixe » et ceux qui suivaient — les chiffres de sa notation — étaient « mobiles ». « Pour le ton de *mi* majeur ... on écrira 3 à la marge et ainsi de suite. Par où l'on voit que le Chiffre de la marge ... désigne la touche du Clavier qui doit s'appeler *ut*<sup>7</sup> ». Autrement dit, le *mi*, première note du ton de *mi*, serait appelé *ut*.

Tout cela démontre que Rousseau n'avait pas assez réfléchi aux détails de son système à cette époque, car il aurait facilement pu trouver une autre solution pour les octaves, et suivre sa première idée d'utiliser les lettres pour nommer les notes. Sa notation, néanmoins, était beaucoup plus originale et importante qu'il n'a été généralement admis. Rousseau n'a jamais prétendu être le premier à utiliser des chiffres : « Si cet Auteur [Souhaitty] et peut être d'autres avant ou après lui ont tenté d'employer les chiffres pour exprimer les notes, dit-il encore dans sa lettre aux commissaires, on ne peut conclure en premier lieu que l'expression des sons par le moyen des chiffres est extrêmement naturelle, et peut être la seule naturelle, et de plus, qu'elle est extrêmement difficile puisqu'on l'a tentée inutilement jusqu'ici. Mais on n'en peut rien conclure de plus sans erreur, et si l'on accusoit mon Système d'être une copie de celui du P. Souhaitty parce que les chiffres font la base de l'un et de l'autre, il faudroit conséquemment dire que l'Algèbre et la langue Française ne sont que la même chose parce qu'on se sert des lettres de l'alphabet pour exprimer l'une et l'autre. Ce n'est pas a cause de ses chiffres que je présente ma méthode, mais c'est a cause de leur disposition que j'ose

5. Ce titre est trompeur; le livre ne traite que du même sujet, le système de notation, mais est plus long et détaillé.

6. *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, 1743, p. 94.

7. *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Paris, 1742, p. 10.

appeller ingénieuse, par laquelle presque sans autres caractères j'exprime avec toute la Simplicité imaginable les musiques les plus difficiles, tandis que le père Souhaitty avec tous ces beaux signes dont je parlerai tout à l'heure ne pourroit jamais venir a bout de noter un Simple air d'opera; il me paroît que cela tranche la difficulté<sup>8</sup> ». Cette faible défense, qui se réfère à la disposition ingénieuse des chiffres de sa notation sans parler de leur nature « mobile », nous donne la preuve que Rousseau était inconscient de la différence capitale entre son système et celui de Souhaitty. Rousseau se trompe quand il prétend que Souhaitty n'était pas capable de noter un « Simple air d'opera » au moyen de ses chiffres: ses *Nouveaux elemens de chant*<sup>9</sup> renferment plusieurs exemples de musique — des messes et des exercices de contrepoint, par exemple — lesquels, bien qu'ils ne soient pas des airs d'opéra, montrent bien que cette notation était capable d'en reproduire. Ce que Rousseau omet de dire, c'est que la notation de Souhaitty n'est qu'une copie en chiffres de la notation habituelle; puisque chaque chiffre représente une note fixe et invariable l'élève est obligé d'apprendre à lire ces chiffres exactement comme les notes sur la portée, qui représentent des sons fixes aussi. La disposition des chiffres de Souhaitty n'est pas tellement différente de celle des chiffres de Rousseau mais ceux-ci, symboles des sept degrés dans tous les tons, sont bien plus faciles à suivre; l'élève ne pense qu'aux sept même degrés et, avec l'aide d'un instrumentiste, ces degrés se trouvent dans le ton requis. L'élève peut ainsi développer son oreille sans être découragé dans les débuts par les difficultés de la lecture.

L'histoire a été injuste envers Rousseau. Sa notation sera rani-mée au XIX<sup>e</sup> siècle par l'école Galin-Paris-Chevé et servira à initier à la musique des centaines de milliers d'élèves dans divers pays du monde entier. En Chine, où cette méthode avait été introduite vers 1900, la « superstructure » extrêmement compliquée de ce système a été éliminée et le résultat — ce qui en a été retenu — est presque identique à la conception originale de Rousseau. Ce développement lui rend justice car l'école galiniste, qui, au début, mettait toujours le nom de Rousseau en tête sur les pages de titre de leurs méthodes,

---

8. C.C, 49, t. I, p. 166.

9. Paris, 1677.

finir par désavouer sa grande dette envers Jean-Jacques : « Je ferai voir plus loin qu'elles sont les modifications nécessaires que j'ai dû apporter à l'écriture de J.-J. pour la rendre usuelle; et l'on se convaincra que son adoption dépendait essentiellement d'un nouveau système d'idées, d'un nouveau mode d'enseignement, bien loin d'en pouvoir être la base<sup>10</sup>. Le fait est que chaque écolier, en Chine actuelle, est initié à la musique par la notation de Rousseau. La notation de Souhaitty, par contre, n'a jamais été pratiquée.

Mais retournons à notre époque.

On sait par les *Confessions*<sup>11</sup> que Rousseau attacha à cette période beaucoup d'importance à son 'invention', comptant sur elle pour faire fortune et sauver Mme de Warens de l'embarras pécuniaire dans lequel elle se trouvait alors. Mais il se découragea à la lecture du *Rapport des commissaires* et, même dans les quelques mois qui s'écoulèrent entre l'émission du *Rapport* et la parution de la *Dissertation sur la musique moderne*, il continua d'accepter l'affirmation des commissaires que Souhaitty l'avait devancé de soixante-cinq ans; cette deuxième version du *Projet* ne renferme aucun changement en ce qui concerne sa compréhension du système de son prédécesseur supposé. En 1743 il oublie donc son système de notation et se lance dans d'autres voies.

Il est dommage que Rousseau n'ait pas pris le temps à l'époque de se mieux familiariser avec l'œuvre de Souhaitty; il contribuait ainsi lui-même à la perpétuation de cette idée de plagiat. Il est étrange que, jusqu'à nos jours, avant nos recherches pour le cinquième tome des *Œuvres complètes* de la Pléiade, les erreurs sur la notation de Souhaitty contenues dans le *Rapport des commissaires* — erreurs que ni Rousseau ni les musicographes à venir n'ont relevées — soient passées dans l'histoire sans correction. Le système de Souhaitty ne nous intéresse ici que pour mieux évaluer l'originalité et l'utilité réelle de la notation de Rousseau; ceux qui se sont trompés sur l'un l'ont généralement fait aussi sur l'autre.

Examinons maintenant les divers commentaires sur ce sujet.

---

10. Pierre Galin, *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Paris, 1862 (3<sup>e</sup> éd.), p. 57.

11. Cf. fin du sixième et début du septième livres.

Les méprises ont commencé bien avant 1742, car le premier compte rendu de l'œuvre de Souhaitty dénote une méconnaissance totale de la nature de ses chiffres. Le *Journal des Sçavans* du 29 novembre 1677<sup>12</sup> donne une description assez juste et détaillée du contenu des *Nouveaux elemens* de Souhaitty. On y apprend que ce dernier a choisi « par necessite » les signes pour différencier les octaves, « en attendant qu'il eut inventé des signes ou des caractères plus commodes, qu'il fait graver présentement & qu'il doit donner au premier jour dans les Livres qu'il nous prepare »; bien des écrits manqueront par la suite d'admettre cette qualité temporaire des premiers signes de Souhaitty, due à la difficulté d'obtenir des caractères d'imprimerie nouveaux. Toutefois, cette critique manque elle-même de nous éclairer sur l'essentiel du système de Souhaitty : « Au lieu de se servir de Notes ... cet Auteur met simplement, les Chiffres I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, à la place des fameuses paroles d'Aretein, Sçavoir 1 pour *ut*, 2 pour *Re*, 3 pour *mi*, 4 pour *fa*, 5 pour *sol* &c ». Et voilà la clé de l'énigme! Les « fameuses paroles d'Aretein<sup>13</sup> » — les *voces* du moyen age — ne servaient pas à nommer les notes, mais à les chanter, dans la solmisation; il n'y avait, d'ailleurs, que six syllabes pour chanter les sept notes et en arrêtant l'énumération des notes à la cinquième (*sol*) l'auteur évite entièrement la discussion de cette pratique compliquée de l'*hexacorde*. Ce qui importe ici est le fait que les syllabes, dans le système de Souhaitty, n'étaient associées à aucun système de solmisation mais avaient été utilisées dans le sens moderne de noms des notes: chaque chiffre, comme déjà expliqué ci-dessus, représentait toujours la même touche « fixe et invariable<sup>14</sup> ».

Les *Mémoires pour l'Histoire des Sciences & des beaux Arts* (*Journal de Trévoux*) de mars 1731<sup>15</sup> présentent une critique de la *Lettre en forme de dissertation, à M. de Moz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique*<sup>16</sup>. Cette *Lettre*, qui a pour auteur Sébastien de Brossard, est très importante car c'est en se basant sur elle que les commissaires de l'Académie commettront la plupart de leurs erreurs; il est d'ailleurs très possible — vu la nature de ces

---

12. pp. 309-311.

13. Gui d'Arezzo.

14. *Nouveaux elemens*, p. 5.

15. pp. 519-529.

16. Paris, 1729.



erreurs — que cette critique du *Journal de Trévoux* elle-même leur ait été familière au moment où ils rédigeaient leur *Rapport* sur le *Projet* de Rousseau.

Les systèmes de Brossard et de Souhaitty sont comparés et discutés dans le *Journal de Trévoux* sans que l'on soit jamais sûr duquel des deux il s'agit. De Moz (écrit Demoz par Brossard et Demos par les commissaires, connu aussi comme Demotz de La Salle) avait lui-même inventé une notation<sup>17</sup>, dont la critique du *Journal de Trévoux* ne parle pas. Brossard écrit à De Moz pour le décourager de poursuivre dans cette voie : « ... homme à système » comme lui, Brossard aussi en avait inventé un et était sur le point de le faire imprimer lorsque, dit-il, « j'appris que le même système, sans que j'en eu jamais sçu, avoit été imprimé l'an 1677 ... par le P. Souhaitty ». La citation s'arrête là et c'est la critique du *Journal de Trévoux* qui continue ainsi : « Au lieu de Notes on employait en ce système les Chiffres Arabes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, à qui on donnoit le nom au premier d'*ut*, au second de *ré*, & ainsi de Suite ». C'est ce « on » qui est trompeur ici et qui trompera par la suite les commissaires. La faute en est à Brossard, qui n'avait pas assez étudié le système de Souhaitty et n'était pas conscient de ses particularités. Il dit dans sa *lettre*, avant la phrase citée : « ... nous nous servimes le P. Souhaitty et moy des 8 premiers chiffres arabes ... », et continue, non avec « nous », mais avec « on » : « A l'égard de l'octave supérieur au dessus du 8 on repetait les mêmes chiffres et les mêmes noms ». La critique du *Journal de Trévoux* ne cite pas ces phrases mais se sert du même langage et donne l'impression que ces détails de la notation de Brossard s'appliquent aussi à celle de Souhaitty. Or Souhaitty n'utilisa jamais que sept chiffres; le huitième était le 1, suivi d'un signe pour montrer qu'il se trouvait dans une nouvelle octave. Ses octaves aussi étaient représentées tout autrement que celles de Brossard. La *lettre* de celui-ci dit que pour représenter les notes de « l'octave supérieure on mettait au dessus de chaque chiffre une petite ligne horizontale, ainsi : 8, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ... »; c'était seulement de son système à lui que parlait Brossard car il remarque lui-même que Souhaitty ajoutait aux chiffres « certaines petites marques » pour

---

17. Cf. son *Bréviaire Romain noté selon un nouveau système de chant*, Paris, 1721.

désigner les octaves. Souhaitty, en effet, s'était servi de points, de virgules, de points-virgules et d'astérisques<sup>18</sup>; il ne s'est jamais servi des petites « lignes horizontales » que la critique du *Journal de Trévoux* donne en exemple, et que l'on pourrait croire appartenir aux deux systèmes. La critique poursuit la discussion comme si les systèmes de Souhaitty et de Brossard n'étaient qu'un, et termine ainsi : « M. de Brossard conclut que M. de Moz n'a fait qu'*imiter*, pour ne pas dire *piller* les Auteurs qui l'avoient précédé ».

Les erreurs sur le nombre de chiffres et sur les signes dont s'était servi Souhaitty pour désigner les octaves, sont répétées dans le *Rapport* des commissaires de l'Académie; tout en s'attaquant à l'originalité de la notation de Rousseau par rapport à celle de Souhaitty, ils donnent en même temps l'impression de n'avoir jamais vu l'œuvre de celui-ci. C'est ce que suggère Rousseau dans la lettre qu'il leur envoya : « J'ai vû la brochure de P. Souhaitty, leur écrit-il, et j'espère fort que Messieurs les Commissaires voudront bien se donner la peine de la lire aussi ». Ce n'est pas la notation de Souhaitty — sept chiffres seulement, pas de traits pour désigner les octaves — qui est citée par les commissaires; tous les exemples donnés dans leur *Rapport* sont tirés de l'œuvre de Brossard et ne font partie, en vérité, que de sa notation à lui. Fait plus grave encore, la différence radicale entre la signification des chiffres mobiles de Rousseau et les chiffres fixes de Souhaitty n'est absolument pas remarquée. « Au lieu des Notes ordinaires du plein Chant et de la Musique, dit le *Rapport*, ce Religieux [Souhaitty] se sert des huit premiers chiffres arabes de l'Arithmétique moderne, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. (...) Quant à l'octave supérieure au dessus du 8, il emploie les mêmes Chiffres, mais pour faire connoître que ces Chiffres appartiennent à cette Octave Supérieure, il ajoute à chaque chiffre, et au dessus, une petite ligne horisontale qui est encore plus Sensible que les points du Sr. Rousseau, ainsi, 8, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Pour l'octave inférieure, il met ces petites lignes au dessous de chaque chiffre...<sup>19</sup> ». C'est, bien sûr, la méthode de Brossard; Souhaitty non seulement ne s'est jamais servi de traits, mais il ne mettait non plus de signes en *dessous* des chiffres. Ce

18. *Nouveaux elemens*, p. 10.

19. C.C., appendice 45, t. I, pp. 320-321. Dans l'exemple qui suit, pour l'octave inférieure, « par inadvertance, le secrétaire des Commissaires a mis les 'petites lignes' au-dessus des chiffres». (Note explicative b. de R.A. Leigh, *Ibid.*, p. 322.)

qui choque ici est l'évidence que les trois commissaires de l'Académie des Sciences basèrent leur jugement sur des sources secondaires. Le *Rapport* se réfère à Souhaitty sans jamais donner les titres de ses œuvres : c'est simplement la « Brochure » de 1677 « qui a été réimprimée en 1679<sup>20</sup> ». Il y avait une évolution dans les signes de Souhaitty que les commissaires auraient dû suivre. Dans les *Nouveaux elemens* de 1677 sont indiqués pour distinguer les octaves les quatre signes de ponctuation déjà mentionnés (., ; \*); Souhaitty est obligé de placer les signes après les chiffres, en attendant d'avoir les caractères d'imprimerie nécessaire pour présenter sa notation comme il le voudrait, et comme il le fera par la suite. Dans l'*Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres*<sup>21</sup> les chiffres sont surmontés de points, un point sur chaque chiffre de la nouvelle octave. Non seulement les commissaires citèrent la notion de Brossard, qui n'a jamais vu le jour, mais, comme ils n'avaient pas vu l'œuvre de Souhaitty, ils n'ont pas — ils ne pouvaient pas — remarquer la différence fondamentale entre son système et celui de Rousseau, différence que les nombreux exemples de sa notation que donne Souhaitty démontrent clairement. Les points de Souhaitty (comme les traits de Brossard) démontrent une petite supériorité sur le système de Rousseau, soit : la lecture est facilitée par le fait que chaque chiffre d'une octave nouvelle porte son propre signe (Rousseau, pour éviter d'encombrer sa notation de trop de signes, ne pointait que le *premier* chiffre de chaque nouvelle octave); ceci est minime et n'illustre rien d'essentiel — l'école Galin-Paris-Chevé, en adoptant la notation de Rousseau au XIX<sup>e</sup> siècle, y ajoutera le système de points de Souhaitty. Ce qui manque à la notation de celui-ci, et que les commissaires auraient dû reconnaître dans la notation de Rousseau avant de condamner son prétendu manque d'originalité, est le rapport étroit des chiffres mobiles à la théorie musicale. D'après Jean Guéhenno, deux des commissaires, Fouchy et Mairan, étaient musiciens — sinon des professionnels, du moins des « amateurs très avertis<sup>22</sup> »; ils auraient pu apprécier les avantages pédagogiques de cette nouvelle notation

20. *Ibid.*, p. 320.

21. Paris, 1679.

22. Jean Guéhenno, *Jean-Jacques*, Paris, 1948, t. I, p. 160.

s'ils avaient voulu prendre la peine de sa familiariser avec elle. Cette peine, ils ne l'ont pas prise et leur jugement sur Rousseau obscurcira l'appréciation de sa notation par la suite.

D'Alembert, membre de l'Académie en 1742, dont le nom figure parmi ceux présents aux séances où furent lus le *Projet* de Rousseau et le *Rapport des commissaires*<sup>23</sup>, a parlé de Rousseau dans son « Discours préliminaire » imprimé en tête du premier tome de l'*Encyclopédie*;<sup>24</sup> il s'y réfère à la « nouvelle manière » de Rousseau « de noter la musique, à laquelle il n'a peut-être manqué pour être reçue, que de n'avoir point trouvé de prévention pour une plus ancienne ».

Dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), J. B. de La Borde dit : « Il est fâcheux pour un Philosophe aussi ami de la vérité que l'était Rousseau, qu'on ne puisse supposer qu'il ait eu de son côté la même idée que le Père Souhaitty, puisqu'a la fin de l'article *Système* de son *Dictionnaire*, il nomme le Père Souhaitty parmi d'autres Auteurs de systèmes, mais sans faire connaître nulle part en quoi consistait celui de ce Religieux. Or, comme le Père Souhaitty n'a jamais fait d'autre système que celui d'une nouvelle manière de noter la Musique, et que Rousseau le cite, il le connaissait donc; puisqu'il le connaissait, & que ces deux systèmes n'en font qu'un, Rousseau a donc donné comme de lui, ce qui était d'un autre<sup>25</sup> ». Le manque de logique ici est évident : Rousseau n'a appris l'existence du système de Souhaitty que par le *Rapport des commissaires* et ne le connaissait pas quand il inventait sa notation; il n'a jamais été au courant des détails de ce système et ne fera que le mentionner, sans le décrire, dans le *Dictionnaire*, écrit bien plus tard. La Borde nous montre qu'il ne le connaissait pas non plus car il traite comme étant semblables deux systèmes qui sont diamétralement opposés.

G.-M. Raymond, dans *Les principaux systèmes de notations musicales* (Paris, 1824), pose précisément la question que nous étudions ici : Rousseau est-il coupable ou non d'avoir plagié Souhaitty? Raymond offre en même temps la solution la plus raisonnable; après

23. *Extraits des Registres de l'Académie des Sciences, C.C.*, appendice 45, t. I, pp. 317 sqq..

24. Paris, 1751.

25. Tome III, pp. 688-689.

une brève discussion du point de vue de La Borde, il dit que le seul expédient qui pourrait faire connaître avec précision en quoi les méthodes de Rousseau et de Souhaitty se ressemblent ou diffèrent serait « la comparaison immédiate des deux Systèmes »; c'est donc avec l'ouvrage de Souhaitty « sous les yeux » qu'il croit « avoir à peu près résolu ce problème. (...) Commençons par écouter Rousseau cherchant lui-même à se justifier du reproche de plagiat » continue Raymond, et il cite un passage de la *Dissertation sur la musique moderne* qui ressemble beaucoup à ce qu'avait écrit Rousseau dans sa lettre aux commissaires citée ci-dessus: « Il n'est pas étonnant que plusieurs [personnes] se soient rencontrées dans le choix des Signes les plus naturels, tels que sont les Chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent guères des choses que sur le premier coup d'oeil, il pourra très-bien arriver que par cette unique raison de l'usage des mêmes caractères on m'accusera de n'avoir fait que copier, et de donner ici un système renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systèmes; autrement, il faudrait dire, par exemple, que l'Algèbre et la Langue François ne sont que la même chose parce qu'on s'y sert également des lettres de l'Alphabet...<sup>26</sup> »; ensuite vient la phrase suivante des *Confessions*: « Ils détèrèrent je ne sait où qu'un Moine appelé le P. Souhaitty avait jadis imaginé de noter la Gamme par chiffres<sup>27</sup> », que Raymond commente ainsi: « Rousseau paraît s'étonner que les Commissaires de l'Académie aient pu détèrer quelque part l'invention du P. Souhaitty, c'est-à-dire, que des hommes de lettres de profession aient pu avoir connaissance, en 1742, d'un Système publié en 1677, sur lequel il existait de plus une Dissertation imprimée en 1729; (une note en bas de la page identifie cette *Dissertation* comme celle de Brossard). *Ils détèrèrent je ne sais où*. C'est apparemment, continue Raymond, dans le livre même de Souhaitty, imprimé à Paris avec Privilège du Roi et déposé à la Bibliothèque Royale, où il était alors, où il est encore et où tout le monde peut également le consulter. Les Commissaires jouèrent là-dessus à J.-J. Rousseau le même

26. Fin de la préface; le mot « personnes » a été ajouté par Raymond.

27. O.C., Pléiade, t. I, p. 284; les italiques sont de Raymond.

tour que Brossard avait fait à l'Abbé De Motz, par cette importune découverte d'un Système oublié; et vraisemblablement Rousseau, comme De Motz, se serait bien passé de cette histoire<sup>28</sup> ». Nous avons démontré, par les erreurs renfermées dans leur *Rapport* sur le *Projet* de Rousseau, que les commissaires n'avaient pas du tout vu le livre de Souhaitty; et Raymond lui-même, bien qu'il prétende avoir eu ce livre « sous les yeux », semble n'avoir pas non plus saisi l'essentiel du système de Souhaitty car il ne relève nulle part que les chiffres de ce système sont fixes. Au lieu de commenter le début de la phrase du VII<sup>e</sup> livre des *Confessions* citée ci-dessus, Raymond aurait mieux fait de se concentrer sur la fin : Souhaitty n'avait pas conçu de « noter la Gamme par Chiffres » puisque ses chiffres étaient fixes et invariables; ce sont les chiffres mobiles de Rousseau qui représentent les degrés de la gamme.

Dans la *Biographie universelle des musiciens* (Paris, 1841 — les écrits sur Rousseau et Souhaitty sont inchangés dans la seconde édition, de 1875-1878), F. J. Fétis corrige l'assertion de La Borde que Rousseau a tout copié sur Souhaitty : « Il suffit de jeter les yeux sur le système des signes du philosophe de Genève pour voir qu'il diffère essentiellement de celui du franciscain, quant à l'ensemble de la conception, et qu'il n'y a d'analogie entre eux que par la nature des signes. Il est probable que Laborde n'avait pas vu le livre de Rousseau, et qu'il n'en a parlé que d'après des notes inexactes<sup>29</sup> ». Si La Borde « n'avait pas vu le livre de Rousseau », Fétis ne semble pas avoir vu celui de Souhaitty, car il commente sa notation avec beaucoup d'inexactitude. Non seulement il ne nous éclaire pas du tout sur la nature fixe de ses chiffres, mais il répète plusieurs erreurs en ce qui concerne sa conception : il dit que Souhaitty ne s'était arrêté ni « aux dièses et aux bémols accidentels » ni à la « décomposition des mesures », et que sa méthode « n'était réellement applicable qu'au plain-chant ». Contrairement à ce que prétend Fétis, la notation de Souhaitty comprenait toutes les altérations, bien que, comme pour les signes des octaves, il ait eu beaucoup de mal à trouver les caractères d'imprimerie voulus pour noter les dièses et les bémols; les *Nouveaux elemens*<sup>30</sup> renferment cinq

28. pp. 114-116.

29. Tome VIII, article « Souhaitty ».

30. P. 34 *sqq.*

*messes* d'Henri Dumont qui comportent beaucoup plus d'altérations que l'on n'en trouve dans le plain-chant et sont bien plus modernes; Souhaitty marque les dièses par un point d'interrogation placé devant le chiffre, et les bémols par un « t », non sans dire dans une note qu'il espère faire mieux quand il aura des « caracteres propres »; dans l'*Essai du chant de l'église* il utilise à cette fin des traits obliques à travers les chiffres; quant à la « décomposition des mesures » Fétis a encore tort, car Souhaitty avait tout un système sur les signes métriques de la poésie pour exprimer la mesure musicale, système que Rousseau critique sévèrement, d'ailleurs, dans sa lettre aux commissaires.

En ce qui concerne la notation de Rousseau, Fétis la rend plus compliquée qu'elle ne l'est : les chiffres, « ...par la nécessité de les modifier pour distinguer les octaves, les toniques, les dièses et bémols accidentels, les durées, etc., se multiplient en réalité au point de présenter un plus grand nombre de signes que la notation ordinaire<sup>31</sup> ». Ces mots — que n'accompagne aucun exemple — sont trompeurs; Fétis semble vouloir copier, voire parodier, Rousseau, qui avait dit dans la *Dissertation sur la musique moderne* que « cette quantité de lignes, de clés, de transpositions de dièses, de bémols, de bécarrés, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupir, etc. donne une foule de signes et de combinaisons d'où résulte bien de l'embarras et bien des inconvénients<sup>32</sup> ». Rousseau exagérait un peu, sans doute, mais l'assertion de Fétis est mal fondée. Les chiffres de Rousseau n'ont jamais été modifiés « pour distinguer les octaves » — sa notation, en effet, est à cet égard la plus simple de toutes les notations en chiffres : un seul point, au-dessus ou en dessous de *premier chiffre seulement* de la nouvelle octave, tandis que dans les systèmes de Souhaitty et de Galin tous les chiffres de la nouvelle octave sont marqués, et où chaque octave a un symbole différent. Les chiffres de Rousseau, au contraire de ce qu'en a dit Fétis, ne sont pas non plus modifiés pour distinguer les toniques : le nom de la tonique (*ut, ré, mi* etc.) se trouve en tête du morceau, avant le premier chiffre; si le ton change dans le cours du morceau le nom de la nouvelle tonique est inséré, entre deux

---

31. Tome VIII, article « Rousseau ».

32. P. 43.

doubles-barres, mais les toniques elles-mêmes, premiers degrés de chaque gamme, sont toujours représentées par le chiffre 1 qui n'est jamais modifié. Pour les dièses et les bémols accidentels, Fétis avait raison — les chiffres sont modifiés; mais les lignes obliques de Rousseau — en montant pour les dièses et en descendant pour les bémols — sont non seulement le moyen le plus simple conçu jusque là pour accomplir cette fin, mais sont en même temps moins encombrants et bien plus faciles à lire que les signes de la notation ordinaire. Quant aux durées, l'examen de la notation de Rousseau démontrera qu'il en a, sans aucun doute, réduit ici le nombre de signes par rapport à la notation ordinaire.

*L'Histoire de la notation musicale depuis ses origines* de E. David et M. Lussy (Paris, 1882) est remplie d'erreurs, autant sur Souhaitty que sur Rousseau. Souhaitty « ... n'avait en vue que le plain-chant (...) Comme il ne s'intéressait qu'au plain-chant, il ne se préoccupait ni des dièses ni des bémols accidentels (...) Quant aux décompositions de mesures, il n'en parla pas<sup>33</sup> ». Trois propos entièrement faux, tous copiés sur Fétis. Et David et Lussy ont encore copié Fétis en ce qui concerne Rousseau, mais, en changeant quelques mots, ils en ont augmenté les inexactitudes : « Au siècle dernier, J. J. Rousseau reprit le système du P. Souhaitty, qu'il développa dans sa Dissertation sur la musique moderne (...) Il proposait aussi de substituer aux noms des sept notes de la gamme les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; mais, par la nécessité où il était de les modifier pour distinguer les octaves, il se produisit une telle multiplicité de dièses, de bémols accidentels, de changements dans les durées, etc., qu'il était forcé d'employer un plus grand nombre de signes que dans la notation ordinaire. » Le non-sens ici est évident — ce n'est pas la cause de la modification des octaves que les dièses, les bémols et les changements dans les durées se sont multipliés; ces aspects de la notation sont tous entièrement indépendants des octaves et le point qui dénote le changement d'octave n'affecte en aucune manière les signes d'altérations ou de durées.

Mais la plus grande injustice faite ici à Rousseau concerne l'utilité de son système, son influence sur la pédagogie musicale future; David et Lussy disent : « Du reste, Rousseau finit par reconnaître les défauts de son système après avoir discuté avec Rameau. Il

---

33. P. 173.



avoue dans ses *Confessions* : 'J'eus lieu de remarquer en cette occasion combien, même avec un esprit borné, la connoissance unique mais profonde de la chose est préférable, pour en bien juger, à toutes les lumières que donne la culture des Sciences, lorsqu'on n'y a pas joint l'étude particulière de celle dont il a s'agit'<sup>34</sup>. « Il n'est pas un réformateur » — continuent David et Lussy — « qui, pour appuyer ses critiques, n'ait eu recours à J.-J. Rousseau. Ils citent, de son *Dictionnaire de musique*, les articles sur les *clefs, modes, tonalités*, etc. mais pas un n'a fait mention de ce passage des *Confessions*, qui culbute de fond en comble tout ce qu'il avait avancé'<sup>35</sup> ». Deux pages plus loin, tout ce que les auteurs avaient de mal à dire contre le système de Rousseau est transformé en louanges à l'égard de la méthode Galin, « basée, comme celle de J.-J. Rousseau, sur l'emploi des chiffres ». Ici, on ne parle pas de plagiat, *quoique la méthode Galin ne soit qu'une copie presque totale de la notation de Rousseau*. Cette notation que David et Lussy venaient d'enterrer est devenue maintenant, après le vol de Galin, « la plus importante qui ait surgi à côté du système ordinaire » ! Et que voit-on dans les exemples de cette « invention » attribuée à Galin ? Les mêmes sept chiffres mobiles, les mêmes lignes obliques pour les notes altérées, les mêmes barres simples et doubles pour exprimer les valeurs rythmiques, que chez Rousseau ! Quant aux octaves, Galin a « amélioré » le système des points de Rousseau — il met des points sur *toutes* les notes de la nouvelle octave, exactement comme l'avait fait Souhaitty, mais cette fois-ci c'est Souhaitty qui n'est jamais mentionné comme précurseur, ni par Galin, ni par David et Lussy. (Mentionnons, en passant, que l'œuvre de ceux-ci a été couronné par l'Institut).

Les dictionnaires et encyclopédies modernes les plus prestigieux ne font que perpétuer ces inexactitudes. L'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris, 1925) explique très bien le système de Rousseau, mais se base sur Fétis pour sa discussion de Souhaitty et ne fait aucune comparaison entre les deux systèmes<sup>36</sup>. Le dictionnaire italien *La Music* (Turin, 1968) dit bien que le système

34. *Ibid.*, p. 173.

35. Ce passage, cité sans indication d'édition, se trouve dans les *Œuvres complètes*, *Piéiade*, t. I, p. 285.

36. Série II, t. I, pp. 397-398.

de Souhaitty était en partie similaire à celui de Rousseau bien que fondé sur d'autres principes; la grande encyclopédie de langue anglaise *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (New York, 1955) dit de même que les systèmes sont différents — mais ni l'un ni l'autre de ces ouvrages de référence ne donne plus de détails sur cette différence. Dans la nouvelle édition de cette dernière (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, 1980*) l'article « Souhaitty » ne mentionne plus la différence entre les deux systèmes, et répète l'erreur de l'édition précédente, à savoir que Souhaitty représente les degrés de « la gamme » par les chiffres 1 à 7; si cela était vrai il n'y aurait essentiellement pas de différence fondamentale entre son système et celui de Rousseau. C'étaient non les degrés de « la gamme », mais de la gamme d'*ut* seule, que représentaient les chiffres de Souhaitty, et ces chiffres n'étaient jamais transposés dans d'autres tons comme le sont ceux de Rousseau. Quant au système de ce dernier, l'article « Rousseau » du *New Grove Dictionary* en dit encore moins: ne se référant ni à la gamme d'*ut* seule, ni à la gamme majeure — vraie base de la notation de Rousseau — l'article dit en tout et pour tout que Rousseau a substitué des chiffres aux notes<sup>37</sup>.

---

37. Le même article dans ce dictionnaire musical le plus prestigieux du monde renferme un propos que nous ne pouvons laisser passer sans commentaire. Peu après l'échec de sa notation devant l'Académie, Rousseau se trouve à Venise en tant que secrétaire de l'ambassadeur de France. Il est enchanté par la musique qu'il y découvre, d'abord les barcarolles, ensuite l'opéra. Finalement, il entend de la musique à son gré « bien supérieure à celle des Opera et qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde »; c'est celle des Scuole, « des maisons de charité établies pour donner l'éducation à de jeunes filles sans bien ». (*Confessions*, p. 314) Voici l'interprétation du *New Grove Dictionary* : « He was enchanted even more by the concerts given at the various conservatories for orphaned girls, although his description of them leaves no doubt that the stimulation afforded was largely sexual ».

Rousseau a écrit avec une franchise inconnue à l'époque; Starobinski nous éclaire sur ses problèmes médicaux, son infirmité — vraie ou imaginée — qui a affecté son attitude sur la sexualité (*Sur la maladie de Rousseau, Essai qui suit La transparence et l'obstacle*, Paris 1971). Dans ses vieux jours le pauvre Jean-Jacques « a la conviction », dit Starobinski, « qu'on le décrit partout comme un satyre qui viole les femmes tombées en son pouvoir; il est persuadé qu'on lui reproche une virilité agressive et brutale. Si violente qu'ait été l'animosité des adversaires de Rousseau, ce grief n'a jamais été élevé contre lui: il le forge de toutes pièces, pour le réfuter longuement et consciencieusement ». (p. 442) Nous avons lu et relu combien de fois le passage des *Confessions* auquel se réfère le *New Grove*, seule base de leur remarque faite « sans aucun doute », et trouve cette remarque totalement absurde, aberrante et sans aucun fonde-

*Le Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1954) dit seulement sur Souhaitty que son système s'applique surtout au chant grégorien; le seul titre donné en référence à la fin de l'article est *l'Essai sur la musique* de La Borde, mais il n'y a aucun commentaire sur l'assertion de La Borde que Rousseau avait « donné comme de lui ce qui était d'un autre », c'est-à-dire, de Souhaitty. (Il convient par ailleurs de noter que l'article « Souhaitty » du *New Grove Dictionary* ne cite que cet *Essai* de La Borde comme source de l'accusation de plagiat contre Rousseau; or nous avons montré que ce sont le *Rapport* des commissaires de l'Académie et des écrits de Rousseau lui-même, qui ont donné naissance à cette histoire une quarantaine d'années auparavant).

*Le Musik Lexicon* de H. J. Moser (Hambourg, 1955) se trompe en citant une notation en chiffres, encore plus vieille que celle de Souhaitty, comme source du système de Rousseau : la notation de

---

ment. Rousseau a dit : « Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique: les richesses de l'art, le gout exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun coeur d'homme soit à l'abri ». (*Confessions*, p. 315 — une note à la fin explique l'expression 'du bon costume' ainsi: '*di buon costume*', selon la convenance du lieu, conforme à la dignité du lieu (église). (Nous avons tous eu cette expérience, en entendant des airs sacrés du jeune Mozart, des duos des *Cantates* de Bach, où une jeune vierge chante avec Jésus presque dans le style d'une chanson d'amour d'un opéra (*Cantate 140*); personne n'oserait parler de « stimulation sexuelle » en ce qui concerne les amateurs de cette musique). Plus loin dans ce passage des *Confessions* Rousseau continue : « Ce qui me desoloit étoit ces maudites grilles, qui ne laissoient passer que des sons, et me cachioient les Anges de beauté dont ils étoient dignes ». Finalement il arrive à se faire présenter à ces chanteuses : « En entrant dans le salon qui renfermoit ces beautés si convoitées, je sentis un fremissement d'amour que je n'avois jamais éprouvé ». A sa grande surprise, elles étaient toutes laides. « J'étois désolé. Durant le goûté on les agaça, elles s'égayèrent. La laideur n'exclud pas les graces; je leur en trouvai. Je me disois, on ne chante pas ainsi sans ame: elles en ont. Enfin, ma façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de tous ces laidrons. J'osois à peine retourner à leurs vêpres. J'eus dequoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardoient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantoient, je m'obstinois en dépit de mes yeux à les trouver belles ». Il n'y a rien ici qui justifie la remarque du *New Grove Dictionary*; l'éditeur ferait bien de la supprimer et d'ajouter à sa place quelques éclaircissements sur le système de notation musical.

Pierre Davantès<sup>38</sup>. Cette notation était liée à l'hexacorde; Davantès utilisait neuf chiffres plus les lettres A et B, non pour désigner les rangs de la gamme mais pour représenter les lignes et les interlignes de la portée; les chiffres et les lettres étaient modifiés par des points, placé avant ou après, pour suivre les trois hexacordes. Conçue pour être utilisée avec ce vieux système médiéval, la notation de Davantès ne serait pas capable de représenter la musique de la tonalité moderne, comme le peuvent celles de Rousseau et de Souhaitty.

Finalement, il existe deux études très importantes et respectées en musicologie, l'une sur la solmisation et l'autre sur la notation. G. Lange, dans « Zur Geschichte der Solmisation<sup>39</sup> », parle des deux notations comme si elles n'en faisaient qu'une : conçue par le jésuite Souhaitty et par J.-J. Rousseau, transformée et améliorée par Pierre Galin et Emil Chev<sup>40</sup> — sans souffler mot de la façon dont les chiffres sont appliqués dans les deux systèmes. Et J. Wolf, dans *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1919) sans doute l'œuvre la plus complète sur la notation musicale, décrit seulement les premiers essais de Souhaitty, où ce dernier utilisait encore, pour leur commodité, certains caractères d'imprimerie faciles à obtenir — tel le point d'interrogation pour le dièse — en attendant d'avoir ceux de sa version définitive, que Wolf ne discute pas<sup>41</sup>. La description du système de Rousseau est très claire et détaillée mais Wolf ne fait point de référence à la distinction entre son système et celui de Souhaitty<sup>42</sup>. Wolf se trompe également en donnant<sup>43</sup>, comme précurseurs de Rousseau, les noms de Hinestrosa<sup>44</sup> et Cabezon<sup>45</sup>; leur notation utilisait les chiffres un à sept, mais de façon fixe, liée à la gamme de *fa* — Wolf aurait donc eu meilleur compte à citer ces noms comme ceux de précurseurs de Souhaitty.

Terminons par une œuvre toute récente, pleine d'érudition, achevée en grande partie dans les archives mêmes de l'Académie des Sciences à Paris et où l'on aurait espéré des éclaircissements sur notre sujet; il s'agit de *Music in the French Royal Academy of Sciences*, de

38. *Le Psautier de Genève*, 1560.

39. *Sammelbände der Internationalen-Musikgesellschaft*, Leipzig, 1900.

40. T. I, p. 597.

41. T. II, p. 398.

42. *Ibid.*, p. 399.

43. *Ibid.*; p. 267.

44. *Libro de cifra nueva para tecla harpa y vihuela*, Alcalá, 1557.

45. *Obras de Musica*, Madrid, 1578.

Albert Cohen<sup>46</sup>. On peut dire — avec quelle déception — que, bien que l'on y trouve d'excellentes discussions sur des personnages très importants associés à l'Académie, tel Joseph Sauveur, père de l'acoustique moderne (dont Rousseau parle longuement dans son *Dictionnaire*), quand l'auteur arrive à la notation de Jean-Jacques présentée à cette Académie en 1742 il en donne une très courte description<sup>47</sup> — bien plus courte que d'autres sur des sujets de moindre importance; le seul exemple de cette notation est, malheureusement, erroné : au lieu de la notation elle-même, ce n'est que la table des octaves, identifiée par l'auteur comme « le nouveau système de notation de Jean-Jacques Rousseau<sup>48</sup>. Pas un mot sur l'histoire de plagiat, ou même sur la notation de Souhaitty, qui est mentionnée seulement en passant avec Brossard et Demoz. On a l'impression que, à la fin, Rousseau a été tellement discrédité par cette longue liste de commentateurs qui n'avaient rien compris, ni à sa notation à lui, ni à celle de Souhaitty, que même un savant respecté comme Albert Cohen a dû conclure qu'il n'y avait aucun intérêt d'en entreprendre une étude plus approfondie.

Dans toute cette affaire, il en serait allé autrement si, dès le début, Rousseau avait lui-même bien corrigé le *Rapport* des commissaires; on peut imaginer avec regret l'esprit et la vivacité de sa réplique s'il avait reconnu la gravité de leurs erreurs.

*Sidney Kleinman*

---

46. Princeton, 1981.

47. P. 73.

48. Table 9.

**Exemple**

Re    d 1,2,3 7,1,2    6,7,1    5,4,3,    1,2,3  
       d 7,1,2 6,7,5    6c

**Exemple du second**

Vt 2    c17,12    32, 31    54, 56    76, 75    14, 55    Ib.

1. Notation de Jean-Jacques Rousseau; les chiffres dépendent du ton — en Re, 1 est *re*, 2 est *mi* et ainsi de suite; en Ut, 1 est *ut*, etc.