

Rameau et Rousseau

—universalisme et relativisme—

Yoshihiro NAITO

1. Introduction

La controverse entre Rousseau et Rameau attire l'attention de beaucoup de chercheurs. C'est Samuel Baud-Bovy qui fait mention pour la première fois de l'importance de la relation de deux grands musiciens¹. Cependant, il ne cherche pas à savoir comment la pensée musicale de Rousseau s'est formée simultanément à sa pensée politique et à sa pensée linguistique. Xavier Bouvier, dans l'article « Rousseau et la théorie ramiste » écrit pour le cinquième tome de l'édition de la « Pléiade », nous présente tour à tour les points de leur controverse, mais ne donne aucun indice pour nous en faire comprendre l'essentiel². Jean-Jacques Robrieux nous montre qu'un aspect de leur controverse consiste dans l'opposition entre l'universalisme et le relativisme chez nos deux musiciens. Il soutient que les arguments esthétiques de Rousseau

1) Samuel Baud-Bovy, « Rousseau musicien [I] », *Jean-Jacques Rousseau et la musique* (Neuchâtel, A la Baconnière, 1988), p. 17 : « On ne peut donc parler de Rousseau musicien sans évoquer sa querelle avec Rameau : elle me semble même essentielle pour comprendre, non seulement la psychologie de Rousseau musicien, mais la psychologie de Rousseau homme tout court ».

2) Xavier Bouvier, « Rousseau et la théorie ramiste », in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1995), t. V, p. 1664–1693. Nous abrégeons ses *Œuvres complètes* en *OC*.

sont fondés sur sa thèse « culturaliste » et « relativiste »³⁾, tandis que les erreurs et les malentendus de Rameau sont causés par sa théorie universaliste.

C'est C. Kintzler qui nous présente le plus clairement l'opposition esthétique entre Rameau et Rousseau dans ses excellentes œuvres⁴⁾. Elle analyse l'esthétique de Rousseau en l'opposant à celle de Rameau. D'après elle, Rameau considère la musique et le langage comme s'ils étaient des systèmes tout à fait différents malgré leur matière commune que sont les sons, alors que, pour Rousseau, la musique et le langage ont un objectif et un signifiant communs. Les attaques lancées par Rousseau contre la théorie ramiste ne sont pas seulement une valorisation de la mélodie, mais une critique philosophique. Rousseau oppose l'immédiateté de l'imitation musicale qu'est l'expression du mouvement des passions au caractère indirect de la théorie de l'harmonie de Rameau qui considère le corps physique comme une machine et explique la fonction musicale au travers du mécanisme physiologique⁵⁾. Non seulement Kintzler nous montre très clairement le contraste entre l'esthétique de Rameau et celle de Rousseau, mais aussi l'étendue de la pensée musicale de Rousseau qui va de la critique de l'état dégénéré de la musique moderne jusqu'à la proposition d'une conception de la musique à venir.

Tout en respectant la pensée des chercheurs cités plus haut, nous serions d'avantage portés à insister sur l'importance de la controverse entre nos musiciens. Elle joue un rôle essentiel pour l'approfondissement conceptuel et

3) Jean-Jacques Robrieux, *Jean-Philippe Rameau et l'opinion philosophique en France au dix-huitième siècle*, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (abrégés en *SVEC*), 238 (Oxford, The Voltaire Foundation, 1985), p. 373.

4) Catherine Kintzler, « Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques », in Jean-Philippe Rameau, *Écrits sur la musique* (Paris, Stock, 1979; coll. « Plus/musique »), p. XII-LIV; *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris, Minerve, 1988).

5) Voir Kintzler (1988), surtout la deuxième partie.

idéologique de la pensée de Rousseau car, sans Rameau, nous n'aurions eu ni Rousseau musicien ni Rousseau penseur. Les critiques de Rameau donnent à Rousseau la chance d'approfondir sa pensée musicale. Le concept d'origine=essence auquel il parvient, l'amène à son tour au moyen de résoudre les difficultés soulevées par Rameau qui pense que le principe de l'harmonie est fondé sur la nature. Rousseau finit par critiquer cet universalisme de Rameau en y opposant ses idées relativistes : l'harmonie moderne ne prend son sens que dans l'Europe moderne. D'ailleurs, le relativisme de Rousseau aboutit à une notion de modernité qui préfigure le structuralisme de Ferdinand de Saussure. Cette étude a pour but d'analyser sous cet angle les oppositions de Rameau et de Rousseau.

2. Universalisme de Rameau

L'universalisme de Rameau apparaît le plus franchement dans ses critiques des écrits de Rousseau et plus particulièrement dans les *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754)⁶⁾ et les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755)⁷⁾, publiés pour critiquer les idées musicales développées par Rousseau dans *l'Encyclopédie* et la *Lettre sur la musique française* (1753).

D'après Rameau, le principe de la musique réside dans la résonance du corps sonore qui est un phénomène naturel et il est inscrit dans notre instinct (*Observations*, 1 – 2). Après avoir indiqué que les hommes savent entonner instinctivement la tierce majeure et la quinte, et qu'avec un peu plus d'expérience, ils savent aussi entonner dans chaque cadence une basse

6) J.-Ph. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (Paris, 1754; Genève, Slatkine reprints, 1971). Nous abrégons le titre en *Observations*.

7) J.-Ph. Rameau, *Erreur sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris 1755; New York, Broude Brothers, 1969).

fondamentale, Rameau souligne la primauté de l'harmonie :

Cette dernière expérience, où le seul instinct agit, de même que dans les précédentes, prouve bien que la mélodie n'a d'autre principe que l'harmonie rendue par le corps sonore : principe dont l'oreille est tellement préoccupée, sans qu'on y pense, qu'elle suffit seule pour nous faire trouver sur le champ le fond d'harmonie dont cette mélodie dépend. (*Observations*, 10–11)

Rameau en déduit deux principes : premièrement, les accords correspondant à la passion humaine, c'est l'harmonie qui produit l'expression musicale, et non pas la mélodie qui dérive de l'harmonie (*Observations*, vj et 58). Il ne contente pas répéter cette même affirmation⁸). Rameau essaie de démontrer un principe tout à fait différent de celui de Rousseau, car ce dernier affirmait en traitant du monologue d'Armide dans sa *Lettre sur la musique française*, que c'était la mélodie qui détermine l'expression musicale. À l'égard du vers, « Ciel! qui peut m'arrêter! Achevons...je frémis! vengeons-nous...je soupire! », où Armide manifeste l'agitation la plus violente de toute la scène, Rameau soutient qu' « il [Lully] y change par du chromatique sous-entendu à chaque demi-hémistiche » (*Observations*, 97), c'est-à-dire qu'il change de ton, du mi mineur→sol majeur→ut majeur→ré majeur→sol majeur→jusqu'au mi mineur⁹). Et puis il continue sa critique de Rousseau :

On fait sonner ici l'harmonie avant la mélodie qui en est produite,

8) Nous devons constater que Rameau répète à maintes reprises la même chose. Voir les *Observations*, p. iv-v, 10–11, 43–44, 67, 99, 100–101, 102 et 115–116.

9) Le commentateur de l'édition de la « Pléiade » critique Rameau en indiquant que « Lully n'avait pas prévu expressément de noter cette expression contraire qui naît des modulations vers les tons diésés et vers les tons bémolisés » (*OC V*, 1490).

pour qu'elle inspire au chanteur le sentiment dont il doit être affecté indépendamment des paroles : sentiment qui frappera tout homme sans prévention, qui voudra bien se livrer aux purs effets de la nature : d'où l'on sera forcé de conclure, que l'harmonie est le principal moteur de ce sentiment, et que si la mélodie seule peut l'inspirer, c'est qu'elle fait sous-entendre, sans qu'on y pense, le fonds d'harmonie dont elle dépend.(*Observations*, 98 – 99. Nous soulignons.)

Le deuxième principe énoncé par Rameau, est tiré du premier principe. Rameau affirme que, si l'harmonie est fondée sur la résonance du corps sonore, elle est un principe universel considéré comme étant valable et commun à toutes les époques et à toutes les civilisations. Même la musique grecque de l'Antiquité et celle de l'époque de Lully ne sont pas exceptionnelles. Cependant, le fait que les Grecs anciens n'aient pas d'harmonie est bien connu à l'époque de Rameau. Pour résoudre cette difficulté, Rameau souligne qu'ils obéissaient à l'harmonie sans le savoir (*Observations*, 21). Il s'explique ensuite sur ce point en affirmant au sujet du vers « Ce superbe vainqueur » du monologue d'Armide que, si Lully a utilisé un fonds d'harmonie mal connu à son époque, c'est qu'il était conduit par l'instinct (*Observations*, 76). Ainsi Rameau établit-il que le principe de l'harmonie est commun à toutes les époques et à toutes les civilisations.

Nous pouvons imaginer facilement que les attaques lancées par Rameau obligent Rousseau à remonter à l'origine de la musique pour justifier sa thèse musicale. Car Rousseau propage une esthétique musicale, y incluant sa théorie de l'unité de mélodie, fondée sur la primauté de la mélodie.

3. Approfondissement de la pensée sociale de Rousseau

Rousseau prit immédiatement la plume pour répondre à Rameau. Avant d'examiner ses réponses, nous nous proposons de suivre la trace des réflexions

de Rousseau dans le domaine social, car elles ont exercé une grande influence dans l'élaboration de ses réponses.

Rousseau avait établi un parallèle entre les sociétés modernes et les cités de la Grèce antique dans son *Discours sur les sciences et les arts* (le premier *Discours*). Ce qu'il voyait dans les cités était l'état pur de l'État tel qu'il doit être. Par contre, la société moderne, surtout l'État despotique était considéré par Rousseau comme une société extrêmement dénaturée. Mais le premier *Discours* comparait seulement la société des modernes à celle des anciens. Il nous semble qu'il y manquait un point de vue historique fondé avec rigueur. Si bien que la connaissance de la différence entre l'état naturel et l'état social y était insuffisante. La grande différence entre son premier *Discours* et son *Discours sur l'origine de l'inégalité des hommes* (le second *Discours*) réside dans l'existence du point de vue historique du second *Discours*.

A la suite des polémiques que suscita son premier *Discours*, Rousseau commença à penser qu'il fallait chercher l'origine du mal social plus avant que l'origine des sociétés, puisque le mal n'avait pas nécessairement commencé dans l'Antiquité où se trouvaient des cités vertueuses et des cités dénaturées. C'est justement à cette occasion qu'il a envisagé la division conceptuelle de l'Antiquité et de l'âge sauvage. Surtout, comme nous le montre un passage de la préface du *Narcisse*¹⁰⁾ rédigée pendant l'hiver 1752-53, la problématique de Rousseau était passée de la critique morale de la dégénérescence à la critique institutionnelle de l'État. Ce changement poussa Rousseau à résoudre deux questions. La première est de savoir si l'homme était originairement un être bon et s'il est devenu mauvais parce que mal gouverné. C'est la question de l'essence de l'être humain. La deuxième question est de savoir comment a été dénaturé l'homme qui était bon à l'origine. Il s'agit d'éclairer le processus de la

10) Jean-Jacques Rousseau, la préface du *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, OC II, p. 969 : « tous ces vices n'appartiennent pas tant à l'homme, qu'à l'homme mal gouverné ».

dégénérescence historique de l'homme¹¹). Dès l'été 1753, Rousseau fut stimulé par Charles Bordes qui l'attaqua ouvertement en affirmant que « l'inégalité naturelle est la base de l'inégalité politique et civile nécessaire dans toute société¹² ». C'est de nouveau l'Académie de Dijon qui lui fournit l'occasion de se concentrer sur ces questions.

En s'occupant du sujet proposé par l'Académie dijonnaise, Rousseau acquit de nouvelles connaissances sur le fait que l'Antiquité était un état social précédé par un état naturel, c'est-à-dire, l'âge sauvage ou l'âge primitif, dans lequel il y avait aussi les deux étapes : étape pure et étape dénaturée. Cela lui permit de décrire l'histoire des hommes en spirale : étape pure de l'état de nature→étape dénaturée→étape pure de l'état social→étape dénaturée. Il est à souligner que la découverte de l'étape pure de l'état de nature était de la plus haute importance dans les débats qui se déroulèrent après la publication de son premier *Discours*. Car l'âge sauvage ne précède pas seulement l'Antiquité temporellement, mais il prédomine aussi conceptuellement sur l'Antiquité. Dans le sens où l'état de

11) Il nous est facile de voir ici une grande influence qu'a exercée sur Rousseau la méthode de Mme Dupin qui préparait un livre pour critiquer l'inégalité des sexes. Comme il a travaillé pour elle en tant que secrétaire, Rousseau était, nous semble-t-il, versé en la méthode qu'elle avait adopté pour montrer que l'inégalité et la différence des sexes n'étaient ni universelles, ni inchangeables, mais qu'elles avaient été formées historiquement. Nous nous sommes référés à ces études suivantes : Anicet Sénéchal, « J.-J. Rousseau, secrétaire de Madame Dupin, avec un inventaire des papiers Dupin dispersés en 1957 et 1958 », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 36 (1963–1965) ; Jean-Pierre Le Boulter, « Sur les écrits féministes de Rousseau », *SVEC*, 199 (1981) ; Le Boulter et Thiéry, « Une partie retrouvée de l'Ouvrage sur les femmes, ou mme Dupin dans la maison des Commères », *SVEC*, 208 (1982) ; Jean-Pierre Le Boulter, « Un chapitre inédit de l'Ouvrage sur les femmes de Mme Dupin », *SVEC*, 241 (1986).

12) Charles Bordes, *Œuvres*, II. ii. p. 420–421, cité par R. A. Leigh, dans la *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau* (Genève, Institut et Musée Voltaire et Oxford, The Voltaire Foundation, 1965–1998), t. II, p. 232–233.

nature est l'état le plus pur et que l'état social est un état dénaturé, l'homme sauvage qui se trouve à l'origine des hommes est représenté comme l'état essentiel des hommes. Cela donna à Rousseau un nouveau critère pour juger des phases de dégénérescence. C'est le concept d'origine=essence. Dès lors, il essaya de retourner à l'origine d'une chose pour en connaître l'essence ou l'image telle qu'elle doit être.

Dans le domaine social et politique, Rousseau effectua des recherches sur l'origine de l'inégalité sociale et l'essence des êtres humains, au moyen desquelles il parvint au concept d'origine=essence. Cependant l'approfondissement de ses connaissances dans le domaine social et politique ne se refléta pas immédiatement sur le domaine musical. De même qu'il eut besoin des débats suivants la publication de son premier *Discours* pour avoir l'occasion d'approfondir sa pensée sociale et politique, il lui fallait aussi l'occasion pour que cette découverte puisse exercer une grande influence sur le domaine musical. Il est incontestable que cette occasion lui fut offerte par les attaques de Rameau.

Ses attaques se concentrèrent sur la primauté de l'harmonie sur la mélodie. Selon Rameau, la primauté de l'harmonie est un principe universel, commun à toutes les époques et à toutes les civilisations. La mélodie n'en est qu'un dérivé. Quant à Rousseau, il avait donné la primauté à la mélodie et l'avait affirmé comme principe dès ses articles sur la musique publiés dans l'*Encyclopédie* jusqu'à la *Lettre sur la musique française*, où il ne démontrait aucune des raisons de cette affirmation. Mais les attaques lancées par Rameau obligèrent Rousseau à expliquer pourquoi ce n'était pas l'harmonie, mais la mélodie, qui pouvait se charger de l'expression musicale. Les réflexions sur l'origine de l'inégalité humaine le firent retourner à l'origine de la mélodie. Cette recherche lui permit de démontrer que le langage naissant était mélodique, que le langage et la musique avaient une origine commune, et que l'harmonie était le résultat

de la dégénérescence de la musique¹³⁾.

4. Relativisme de Rousseau

Rousseau prit la plume pour répondre à Rameau qui avait lancé de sévères attaques contre les fondements conceptuels de son esthétique. Il rédigea ainsi le *Principe de la Mélodie ou réponse aux erreurs sur la Musique*. Ce texte était composé de trois parties. Dans la première partie, Rousseau traita de l'arbitraire du système d'harmonie établi par Rameau. Dans la deuxième, il décrit l'origine de la mélodie et l'histoire de la dégénérescence de la musique. Dans la troisième, il critiqua le centrisme du corps-sonore de Rameau. En 1758, l'auteur réécrivit les première et troisième parties et les intitula *l'Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Il réécrivit aussi la deuxième partie et acheva *l'Essai sur l'origine des langues* en 1761¹⁴⁾. Ces deux essais ne furent pas

13) Sur ce point, nous pouvons nous référer à un passage excellent de Marie-Élisabeth Duchez dans son étude, « Principe de la mélodie et origine des langues, un brouillon inédit de J.-J. Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie*, 60 (1974), p. 38 : « Pour défendre la mélodie contre le dogme ramiste de la priorité de l'harmonie, basé sur la connaissance rationnelle de la nature physique du son, Rousseau va montrer que le principe de la mélodie (d'où le premier titre) est dans la nature morale de l'homme. A Rameau, qui emprunte le concept de nature à la science et non à l'histoire (l'antériorité historique de la mélodie n'est pas pour lui en contradiction avec la priorité ontologique de l'harmonie), il oppose l'origine passionnelle et sociale de la mélodie, « pur ouvrage de la nature qui ne doit ni chez les savants, ni chez les ignorants, son origine à l'harmonie » : c'est pour cela qu'il introduit dans une discussion de principe, une « recherche historique » de *l'Origine de la mélodie*. »

14) A l'égard du processus de la rédaction de la réponse à Rameau, nous nous sommes référés à M.-E. Duchez, art. cité, p. 32-86. Grâce à elle et à R. Wokler, il est connu qu'un long fragment laissé de côté lors de la publication du *Discours sur l'origine de l'inégalité* n'était pas une partie qui correspondait au neuvième chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues*, mais une partie qui allait du douzième chapitre au dix-neuvième chapitre où Rousseau traitait de l'histoire de la dégénérescence de la musique. Voir aussi

publiés de son vivant.

Nous nous penchons d'abord sur l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*¹⁵. Cette réponse est composée de deux parties théoriques. Dans la première, Rousseau répond à Rameau qui affirme l'universalité de l'harmonie. Rousseau trouve qu'elle est établie au moyen d'opérations tout à fait arbitraires par Rameau.

Premièrement, parce que le système de l'harmonie tel que le conçoit Rameau se constitue en éliminant un nombre de sons qui n'entrent pas en accord parfait, malgré le fait qu'ils soient tous produits par la résonance du corps sonore¹⁶. Les Grecs anciens ne considéraient que les consonances parfaites comme consonances, et ils n'avaient pas de sons tempérés. Rousseau explique cela en disant que c'est parce que l'harmonie ne participait pas du tout à leur musique. La musique grecque ancienne était fondée sur un principe si différent que par conséquent il n'est possible de mettre aucune basse-fondamentale sous leur mélodie.

l'« Introduction » de Jean Starobinski pour l'*Essai sur l'origine des langues*, OC V; R. Wokler, « Rameau, Rousseau, and the *Essai sur l'origine des langues* », *SVEC*, 117 (1974), p. 179–238 ; « L'*Essai sur l'origine des langues* en tant que fragment du *Discours sur l'inégalité* : Rousseau et ses «mauvais» interprètes », *Rousseau et Voltaire en 1978*, (Genève, Slatkine, 1981), p. 145–169.

- 15) Jean-Jacques Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, OC V. Nous abrégeons le titre en *ER*.
- 16) *ER*, p. 351 : « Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonance du corps sonore. Et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitants ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait tierce majeure. (...) Mais outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'accord parfait. (...) L'art les a rejetées de l'harmonie, et voilà où il a commencé à substituer ses règles à celles de la nature. »

A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne basse-fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette basse, d'autant plus régulière qu'elle soit plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportait était excellente à leurs oreilles, et l'on ne peut douter que la nôtre ne leur ait paru d'une barbarie insupportable. Donc ils en jugeaient sur un autre principe que nous. (*ER*, 353)

Rousseau se permet de traiter de la basse-fondamentale pour critiquer Rameau, car ce dernier soulignait l'universalité de l'harmonie en disant que les Grecs anciens avaient fait de la musique en obéissant à leur instinct où l'harmonie avait été inscrite, c'est-à-dire en obéissant à l'harmonie sans le savoir.

Rousseau pense toujours que la musique moderne et la musique ancienne n'étaient pas fondées sur les mêmes principes. Mais la prise en compte du point de vue historique découlant de ses réflexions sur l'origine de la mélodie apporte un nouvel élément à cette connaissance. D'après Rousseau, la mélodie constituait originairement le fonds de la musique. Cependant, l'harmonie remplaça la mélodie et s'installa dans l'Europe moderne. L'harmonie commença à régner sur toute la musique et la mélodie se transforma. Le fait que « le simple chant pourrait engendrer une sorte de basse » (*ER*, 352), est un phénomène particulier à la musique moderne d'Europe où domine le système de l'harmonie.

Il [Rameau] entend seulement que l'harmonie guide l'artiste sans qu'il y songe dans l'invention de sa mélodie, et que toutes les fois qu'il fait un beau chant il suit une harmonie régulière ; ce qui doit être vrai, par la liaison que l'art a mise entre ces deux parties [l'harmonie et la mélodie], dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des

sons, les règles du chant, et l'accent musical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais relative au système harmonique, et à ce que dans ce système on estime plus que le chant. (ER, 353. Nous soulignons.)

Deuxièmement, il s'agit du problème de l'expression musicale (rapport entre musique et passion). Rameau soulignait que l'intervalle « *ut - fa* dièse » était déterminé seulement en étant posé dans une tonalité tout en étant soutenu par « la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux et du fort, du vite et du lent » (ER, 356) et que c'est parce que l'harmonie produisait l'expression musicale. Contrairement à lui, Rousseau soutient que les éléments refusés comme des éléments constitutifs de la mélodie par Rameau « ne sont que la mélodie elle-même » (ER, 356), et que « si on les en séparait, elle [la mélodie] n'existerait plus » (ER, 356). Rameau considérait comme mélodie un intervalle dont ni la mesure, ni l'accent, ni les quantités ne sont déterminées, en disant qu'il fallait l'harmonie pour déterminer cette mélodie. Mais Rousseau dit qu'il ne s'agit pas là de mélodie¹⁷⁾. Et alors, qu'est-ce qu'est la mélodie, pour lui?

17) ER, p. 355–356 : « Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, et qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel appliquant différentes basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer par les diverses affections qui en naissent que la force de ces affections dépend de l'harmonie et non du chant. Comment M. Rameau a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux par ses préjugés au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, et surtout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode ; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite. Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches et voilà ce qui trompe M. Rameau, mais ce sont réellement autant de mélodies différentes ; (...) Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seraient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places ils n'en seraient pas moins autant de chants différents, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, et composés de plus ou

La mélodie est un langage comme la parole ; tout chant qui ne dit rien n'est rien, et celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accents semblables dans le discours, les brèves et les longues les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale et constante le rythme et les pieds des vers, les doux et les fort la voix remise ou véhémence de l'orateur. (*ER*, 356–357)

La mélodie se constitue de tout ce qui comprend la mesure, la quantité et l'accent. La mélodie possède en elle-même l'expression musicale. Si la mélodie est capable de toucher le cœur du spectateur sans aucune aide de l'harmonie, c'est parce que la mélodie exprime quelque chose par elle-même. Par contre, la mélodie telle que Rameau la désigne, c'est-à-dire l'intervalle « *ut - fa* dièse » n'est certainement qu'une simple différence entre deux sons. C'est précisément un « chant qui ne dit rien ». L'on a besoin de l'harmonie pour déterminer cet intervalle. Mais la mélodie ne se résume absolument pas à cela pour Rousseau.

Passons au deuxième point que l'on trouve dans l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* : « l'harmonie représente le corps sonore¹⁸⁾ ». Rousseau souligne que ce principe est erroné et que c'est une faute d'un autre ordre que celle qui concerne le rapport entre harmonie et mélodie, c'est-à-dire un « galimatias », « des mots vides de sens » (*ER*, 360). La critique de Rousseau se concentre sur la dissonance, car la résonance du corps sonore, au moyen de laquelle Rameau fait dériver toute l'harmonie, ne peut pas « montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, et les règles de la modulation »

moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation, qui appartient incontestablement à la mélodie. »

- 18) Olivier Pot fait remarquer « la présentation tourmentée du manuscrit témoignant de la difficulté que Rousseau a éprouvée à réunir ses idées et à rédiger les notes concernant sa seconde réfutation » (Olivier Pot, « Introduction » pour l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, OC V, p. CL).

(*ER*, 352).

Rameau affirme que l'accompagnement représente le corps sonore. Mais le corps sonore ne produit que des accords parfaits. Dans ce cas, l'utilisation d'accords dissonants paraît impossible. Il se sert de la vibration des cordes sans résonance pour expliquer la génération du mode mineur et des dissonances. A ce propos, Rameau indiquait, dans sa *Génération harmonique* publiée en 1737, que la vibration d'une corde faisait vibrer une autre corde trois fois ou cinq fois plus longue sans la faire résonner¹⁹⁾. On admet la résonance de sons harmoniques plus aigus d'une corde, mais n'admet pas la résonance de sons plus graves d'une corde :

Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout en lui donnant des vibrations plus lentes et conséquemment plus fortes, qu'une force quelconque en produise une autre triple et une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément et que la raison ne peut admettre. (*ER*, 365)²⁰⁾

Rameau ne parvient à résoudre la difficulté de la tirade mineure ni au moyen de la résonance naturelle décrite dans son *Nouveau système de musique théorique* de 1726, ni au moyen de « la deuxième expérience » de sa *Génération*

19) J.-Ph. Rameau, *Génération harmonique* (Paris, 1737; New York, Broude Brothers, 1966), p. 9. Beaucoup de spécialistes contemporains reconnaissent que l'argument de Rameau était faux. Sur ce point, voir Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 149; Xavier Bouvier, « Rousseau et la théorie ramiste », *OC V*, p. 1679.

20) Rousseau affirme presque la même chose dans l'article « Harmonie » de son *Dictionnaire de musique* (p. 848). Cette expérience de Rameau était considérée comme étant douteuse par les spécialistes de l'époque.

harmonique de 1737²¹⁾.

Rousseau refuse l'universalité de l'harmonie, mais il admet que l'harmonie règne sur la musique moderne d'Europe. Selon lui, cette dernière est une musique particulière, tout à fait différente des autres historiquement et ethnologiquement. Ce qui nous le montre mieux cette idée, ce sont ses deux conceptions du « chant ».

5. Deux conceptions du « chant », un des résultats importants de l'*EOL*

Rousseau suggère dans son *Essai sur l'origine des langues*²²⁾ que le langage et la musique ont une origine commune. Mais dans son *Dictionnaire de musique*²³⁾, nous trouvons souvent des passages qui s'opposent à cette conception. Le passage le plus exemplaire se trouve dans l'article « Chant » : « Le *chant* ne semble pas naturel à l'homme » (*DM*, « Chant », 695). Nous nous proposons d'examiner ces deux conceptions du « chant » chez Rousseau pour montrer comment il conçoit le rapport entre la langue et la musique chez les Grecs anciens et chez les modernes.

Rousseau qualifie de musicale la langue grecque ancienne. La plus importante raison, d'après lui, en est que les inflexions langagières correspondaient au système de la musique des Grecs. Leur langue était donc chantante uniquement grâce au rythme et au mouvement :

La langue étant mélodieuse, il suffisait d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout à fait musicale; d'où vient que ceux qui versifiaient appelaient cela *chanter*.

21) X. Bouvier, art. cité, p. 1678–1679. Voir aussi T. Christensen, *op. cit.*, p. 163.

22) J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (abrégé en *EOL*), *OC V*, p. 371–429.

23) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (abrégé en *DM*), in *OC V*, p. 603–1191.

(DM, « Récitatif », 1008)²⁴⁾

Dans quel sens Rousseau utilise-t-il le qualificatif « musical »? Selon l'auteur de l'*EOL*, « toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé » (*EOL*, 392), puisque « si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi » (*EOL*, 392). Par contre, toutes les langues modernes, y compris les langues française et italienne, sont des langues dont l'accent n'est pas déterminé, puisque nous pouvons mettre plusieurs mélodies sur une même vers.

Rousseau pense que ce n'est pas un hasard si les inflexions de la langue des Grecs anciens étaient dominées par leur système musical. Cela vient, d'après lui, du fait que leur langue soit toute proche de l'état primitif du langage. En bref, leur système musical apparaîtrait comme le résultat d'observations sur les inflexions de leur langue. L'auteur de l'*EOL* nous explique que si les Grecs anciens divisaient leur diagramme par tétracordes, c'est parce qu'« on passe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante » (*EOL*, 423) et qu'« il fut naturel qu'ils regardassent la répétition des tétracordes dans leur mélodie orale » (*EOL*, 423). De plus, ils utilisaient des marches diatoniques

24) Et Rousseau de le répéter dans ses dernières années. Voir les *Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck*, in *OC V*, p. 445 : « La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux, il ne fallait qu'y joindre le rythme, pour rendre la déclamation musicale ; ainsi, non seulement les tragédies mais toutes les poésies étaient nécessairement chantées ; les poètes disaient avec raison, je chante, au commencement de leurs poèmes (...) ». Or, Baud-Bovy commente le passage de la façon suivante : « Rousseau a raison. Dans le Grec du V^e siècle, non seulement la longueur relative des syllabes était l'un des éléments constitutifs de la langue, mais aussi la hauteur relative des diverses syllabes du mot était naturellement fixée, et comme dans les langues à tons de l'Orient, seule la *musique* sur laquelle ils étaient parlés distinguait des mots par ailleurs identiques phonétiquement » (Samuel Baud-Bovy, « De l'Armide de Lully à l'Armide de Gluck : un siècle de récitatif à la française », *op.cit.*, p. 64).

« par un instinct qui dans une langue accentuée et chantante nous porte à choisir les inflexions les plus commodes » (*EOL*, 424), puisqu'il aurait fallu « les modifications trop fortes pour entonner continuellement les grands intervalles des consonances » (*EOL*, 424). Enfin, s'ils n'admettaient que la quinte comme consonance, ce n'est pas qu'ils aient déjà eu « un vrai sentiment d'harmonie » (*EOL*, 423), mais c'était simplement pour accorder les instruments à cordes.

Rousseau pense que la langue grecque ancienne était celle dont les inflexions et la prosodie étaient les plus musicales. C'est dans ce sens que Rousseau affirme souvent, soit que « Les Grecs pouvaient chanter en parlant » (*DM*, « Récitatif », 1008), soit que « leur chant n'était presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantaient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poèmes » (*DM*, « Opéra », 949), soit que « Dans une langue qui serait tout harmonieuse, comme était au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant serait nulle; on n'aurait que la même *voix* pour parler et pour chanter » (*DM*, « Voix », 1149).

Par contre, tout change dans les langues modernes. Là, la langue et la musique sont parfaitement séparées. Selon l'auteur de l'*EOL*, la séparation de ces deux parties langagières, ayant déjà commencé au temps de l'Antiquité, devint définitive à cause de l'invasion des Barbares. Les langues européennes perdirent complètement leurs composantes musicales; inflexions, sons et nombre. La musique européenne perdit la mélodie et elle y suppléa par l'emploi du déchant et du contrepoint découverts par hasard en superposant des consonances (*EOL*, chap.19).

L'invasion des langues du Nord et la pratique du déchant et du contrepoint firent se différencier le système de la musique et le système acoustique des paroles chez les modernes. De sorte que « chez nous il faut parler ou chanter; on ne saurait faire à la fois l'un et l'autre » (*DM*, « Récitatif », 1008). « Il paraît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de notre

système de musique, et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du *chant* pour nous » (*DM*, « Chant », 695). Pour chanter, il faut entrer sous la domination du système musical tout à fait différent du système langagier, puisque « le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables » (*DM*, « Voix », 1149). C'est un sens moderne du « chant ». C'est dans ce sens que Rousseau affirme de façon réitérée que « le *chant* ne semble pas naturel à l'homme » (*DM*, « Chant », 695). Comme le chant des modernes ne se rapporte point aux inflexions langagières, on « peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles » (*EOL*, 392).

La différence de ces deux conceptions du « chant » nous fait apparaître clairement que Rousseau différenciait le système de la musique ancienne et celui de la musique moderne d'Europe. Celui-ci est, selon Rousseau, particulier et dégénéré par rapport à celui-là, mais on est obligé de se subordonner au système de l'harmonie pour pratiquer la musique dans l'Europe moderne. Cette connaissance rapproche Rousseau d'un grand penseur d'aujourd'hui.

6. La modernité de la pensée musicale de Rousseau²⁵⁾

La querelle avec Rameau amène Rousseau à refuser l'idée de l'universalité et l'objectivité du système de l'harmonie de Rameau du point de vue historique. Rousseau pense que l'harmonie n'est pas universelle, mais limitée à la fois historiquement et ethnologiquement. Partant de l'origine commune de la musique et du langage dans l'*EOL*, Rousseau démontre clairement que c'est la

25) Rappelons que le Rousseau de la *Dissertation sur la musique moderne* (1743) comprenait la systématisme du système des sons musicaux et doutait son objectivité au travers des argumentations sur sa notation chiffrée par transposition et le tempérament. Sur ce point, voir notre article « Notation chiffrée de Rousseau », *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université Kansai*, 39 (2013), p. 53–77.

mélodie qui est le seul principe de musique en tant qu'expression des passions. L'harmonie n'est qu'un principe de la musique dénaturée et dépravée. L'harmonie ne peut donc s'appliquer qu'à la musique moderne européenne.

Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une harmonie, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles, sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette harmonie; (...) qu'enfin il était réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix, que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art, et à la musique vraiment naturelle. (*DM*, « Harmonie », 850–851)

Rousseau fait remarquer que les systèmes acoustiques sont différents suivant les âges et les peuples et que le système acoustique de l'Europe moderne ne peut en aucun cas être ni unique ni absolu²⁶). En d'autres termes, la structure des valeurs que les sons possèdent dans le système musical d'un peuple donné n'est pas le reflet exact de la structure objective des sons naturels, laquelle, à

26) T. Christensen soutient que "The difficulty is that the phenomenon of octave identity is in part a psycho-acoustical phenomenon and in part a cultural convention of Western tonality that in either case cannot be explained by recourse to simplistic mathematical or mechanistic arguments" (*op. cit.*, p. 94).

vrai dire, n'existe pas originellement dans la nature. Chaque peuple possède son système de musique propre qui forme un système de valeurs en utilisant des sons découpés de la façon qui lui convient le mieux à partir de la substance acoustique de la nature. Tous les systèmes sont égaux entre eux. De là, nous pouvons dire que la musique est un système de valeurs arbitraires comme les langues.

C'est Ferdinand de Saussure²⁷⁾ qui considère pour la première fois la langue comme un système de valeurs arbitraires et qui présente la linguistique comme le modèle le plus important pour la sémiotique de tous les phénomènes culturels. La plus étonnante et la plus gênante des idées linguistiques de Saussure est celle de l'arbitraire de la structure de la langue. « Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens; or il n'en est pas ainsi. (...) il n'y a donc pas correspondance exacte des valeurs²⁸⁾ ». L'arbitraire présenté dans ce passage n'est pas la relation arbitraire entre signifiant et signifié dont on parle le plus souvent, mais une relation plus essentielle, c'est-à-dire la relation arbitraire que l'on observe entre la structure des valeurs d'une langue quelconque et la structure des choses naturelles censée exister objectivement. La structure des valeurs d'une langue en tant que système n'est pas le reflet direct de la structure formée par des choses objectives de la nature. Il n'existe aucune structure dans les choses naturelles. Il existe seulement la substance des choses qui n'est pas encore découpée. Nous ne pouvons pas admettre l'hypothèse de la langue universelle censée refléter le plus directement la structure rationnelle de la nature.

27) Nous sommes très redevables à Keizaburo Maruyama en ce qui concerne notre présentation des idées linguistiques de Saussure. Voir Keizaburo Maruyama, *La Pensée de Saussure* (Tokyo, Éditions Iwanami, 1981).

28) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Édition critique par R. Engler (Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1968), t. 1, p. 262.

Ce n'est pas seulement dans cette idée de l'arbitraire du système musical que nous pouvons constater que les idées de Rousseau sur la musique ressemblent aux conceptions de Saussure. Selon ce dernier, il y a deux aspects que l'on doit distinguer clairement dans la langue. La langue est à la fois un système de valeurs arbitraires, au travers duquel on découpe de façon réticulée la substance des choses existant objectivement, et c'est aussi une « structure construite » une fois que le système a été déterminé. La relation du signifié avec le signifiant est absolument nécessaire dans la « structure construite²⁹⁾ ». A vrai dire, Rousseau réfléchit sur ce dernier aspect du système musical.

Le Rousseau de la *Lettre sur la musique française* affirme la primauté de la mélodie sur l'harmonie sur le plan de l'expression musicale. Mais le Rousseau du *Dictionnaire de musique* et de l'*Essai sur l'origine des langues* admet que la mélodie est dominée par l'harmonie sur le plan du système musical dans la musique moderne d'Europe. L'harmonie, une fois établie dans une communauté culturelle, domine toutes les activités musicales. Personne ne peut faire de musique en négligeant l'harmonie.

La « mélodie » se rapporte à deux principes différents, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode, et les lois de la modulation, uniques éléments du chant. (*DM*, « MÉLODIE », 884, souligné par nous)

L'harmonie y peut concourir en certains systèmes en liant la succession des sons par quelques lois de modulation, en rendant les

29) En ce qui concerne ce terme de « structure construite », nous nous sommes référés au premier chapitre de la troisième partie de *La Pensée de Saussure* de Maruyama.

intonations plus justes, en portant à l'oreille un témoignage assuré de cette justesse, en rapprochant et fixant à des intervalles consonants et liés des inflexions inappréciables. (*EOL*, 416, souligné par nous)

Rousseau pense que, bien que l'harmonie soit un principe particulier qui n'est validé que dans la musique de l'Europe moderne, personne ne peut faire de la musique en négligeant l'harmonie³⁰. Il s'ensuit que la structure de l'harmonie règne sur la musique, comme si l'harmonie avait originairement une relation nécessaire avec les passions. Nous pouvons dire que cette idée ressemble bien à la conception de la langue en tant que « structure construite » que développera Saussure au début du XXe siècle. Rousseau sera d'ailleurs considéré par Lévi-Strauss deux cents plus tard comme le fondateur des sciences de l'homme³¹.

7. Conclusion

Nous avons d'abord montré que Rousseau avait compris grâce à la querelle avec Rameau que le système de la musique moderne européenne n'était pas le reflet universel de la substance acoustique de la nature, mais un système de valeurs arbitraires construit par des sons rationalisés arbitrairement. Nous avons ensuite fait remarquer que Rousseau pensait que, même si la mélodie était à l'origine de la musique, l'harmonie, une fois établie dans de certains pays, dominait toutes les activités musicales. Nous avons enfin montré, en nous aidant

30) Cela nous montre son attitude contradictoire auprès de l'harmonie. Pour résoudre cette difficulté, il se sert de l'unité de mélodie, au moyen de laquelle nous faisons obtenir à la mélodie l'énergie et l'expression que l'harmonie lui avait ôtées. Voir notre article, « L'unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau », *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université Kansai*, 38 (2012), p. 117–141.

31) Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », *Anthropologie structurale deux* (Paris, Plon, 1996), p. 45–56.

des études de Maruyama, spécialiste de la pensée linguistique de Saussure, que la pensée musicale de Rousseau préfigurait les idées de notre temps conceptualisées par Saussure.