

L'unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau

Yoshihiro NAITO

1. Introduction

Les idées sur la primauté de la mélodie présentées dans la *Lettre sur la musique française*¹⁾ sont sévèrement attaquées par Rameau. Il ne prend pas l'unité de mélodie au sérieux en l'appelant avec dédain «une chimère²⁾». Avant Rameau, elle fait l'objet des mentions dans des brochures de la Querelle des Bouffons³⁾. Mais l'attitude négative de Rameau, nous semble-t-il, tranche ces débats. Après lui, personne ne mentionne cette conception musicale selon laquelle l'unisson est le meilleur accompagnement. Au début du XX^e siècle, pour Arthur Pougin qui fut un des premiers chercheurs français

1) J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française, Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomes, Gallimard, 1959-1995, abrégées en *OC*), t.V, p.287-328. Nous abrégeons le titre en *LMF*.

2) Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755, Broude Brothers Limited, New York, 1969, p.35. Nous abrégeons le titre en *Erreurs*.

3) Voir, Fréron ou Rousselet, *Lettre sur la musique française en réponse de celle de Jean-Jacques Rousseau, La Querelle des bouffons*, textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launay, Minkoff, Genève, 1973, t.I, p.786; Bâton, le jeune, *Examen de la lettre de M.Rousseau, sur la musique française, La Querelle...*, t.II, p.923 sq.; Morand et Estève, *Justification de la musique française, ibid.*, p.1121-1123; Marc-Antoine Laugier, *Apologie de la musique française, ibid.*, p.1199. sq.; Chastellux? Caveirac?, *Nouvelle lettre à M. Rousseau, de Genève, ibid.*, p. 1483-1484; C.-H. Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, Genève, 1754, Minkoff reprint, Genève, 1974, p.23 ; D'Alembert, *De la liberté de la musique, Œuvres de D'Alembert*, t.I, Slatkine Reprints, Genève, 1967, p.541-542.

qui aient généralement étudié le Rousseau musicien, l'unité de mélodie est une conception « qui réduirait la musique dramatique à sa plus rudimentaire expression⁴⁾ ». Même pour Samuel Baud-Bovy qui essaya de justifier les compétences musicales de Rousseau en s'opposant à une opinion négative qui ne cessait d'être dominante même au milieu du XX^e siècle, « l'on peut sourire de la théorie de Rousseau sur l'unité de mélodie⁵⁾ ». Dans la dernière moitié du XX^e siècle, Philip Robinson qui révéla toute l'étendue de l'application de ce concept, considérait l'unité de mélodie comme un compromis entre l'état naturel de la musique primitive et l'état dénaturé de la musique moderne⁶⁾. A notre avis, ce n'est pas un compromis, mais un procédé inventé par Rousseau pour résoudre une difficulté de la musique moderne et un prototype de procédé pour résoudre celles de la société moderne. Ce sera un des sujets de notre article.

Depuis que Samuel Baud-Bovy nous fait remarquer l'importance des relations entre Rousseau et Rameau⁷⁾, beaucoup de chercheurs en font mention⁸⁾. Cependant il y en a peu qui font de l'unité de mélodie un sujet de

4) Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Fischbacher, Paris, 1901, p.102.

5) Samuel Baud-Bovy, « Jean-Jacques Rousseau et la musique », *Rousseau et la musique*, textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, A La Baconnière, Neuchâtel, 1988, p.83.

6) Philip Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*, Berne, 1984, p.380. Jean Starobinski la considère comme « la conciliation de ce qui avait été séparé : l'artifice et l'émotion naturelle, les procédés savants et le cri presque animal de la passion » (J. Starobinski, « Introduction », Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, texte établi sur le Ms, Paris, Folio-Essais, 1990, p.50.

7) Samuel Baud-Bovy, « Rousseau musicien [I] », *op.cit.*, p.17.

8) Voir entre autres Catherine Kintzler, « Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques », préface pour les *Ecrits sur la musique de J.-J. Rousseau*, Stock, Plus/musique, 1979, p.IX-LIV.

leur étude⁹⁾. Nous voulons éclaircir que le concept approfondi du point de vue historique à travers ses débats avec Rameau fait prévoir par Rousseau la fin de la musique baroque et l'arrivée de la musique de la période classique.

L'unité de mélodie est d'ailleurs un concept qui est composé par la « main cachée ». Celle-ci est le procédé utilisé par Rousseau pour transformer les rapports antagonistes (Wolmar et ses serviteurs, le précepteur et Émile, Dieu et les hommes, etc.) en rapports harmonieux. Nous voulons aussi montrer que la prise du concept d'unité de mélodie permet à Rousseau de surmonter les difficultés de la société extrêmement dénaturée et d'établir un univers idéal dans son œuvre. Comme l'a suggéré Jean Starobinski dans *Le Remède dans le mal*¹⁰⁾, nous voulons établir un lien entre l'esthétique et la politique dans l'œuvre de Rousseau en suivant le processus de l'approfondissement du concept d'unité de mélodie.

2. Rousseau mélodiste et Rameau harmoniste

Pour qu'il ait besoin d'un nouveau concept d'unité de mélodie, il est incontestable que Rousseau s'est vu confronté à la problématique suivante : comment réconcilier l'harmonie et la mélodie. Non seulement il est vrai que « la basse étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste » (*LMF*, 312), mais aussi il est incontestable que « toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie (...) doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression » (*LMF*, 313). Depuis quand est-ce que Rousseau pense que la mélodie et l'harmonie s'opposent? La notation chiffrée, que Rousseau présente dans la *Dissertation sur la musique moderne* publiée en 1743, est fondée sur la théorie d'harmonie de Rameau selon laquelle

9) L'exception est Jacqueline Waerber, « Jean-Jacques Rousseau's "unité de mélodie" », *Journal of the American Musicological Society*, 62-1, 2009, pp.79-143.

10) Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989, p.228.

l'interprétation d'un son est justement dépendante de la relation harmonique¹¹⁾. Rousseau y admet que l'harmonie règne sur le mouvement mélodique.

Cependant Rousseau change d'avis dans les articles rédigés pour l'*Encyclopédie* pendant les trois premiers mois de l'année 1749, car nous trouvons Rousseau perplexe devant la musique dont l'harmonie étouffe la mélodie : «Ce chaos, cette confusion de parties, cette multitude d'instruments différents (...), ce fracas d'accompagnements qui étouffent la voix sans la soutenir; tout cela fait-il donc les véritables beautés de la musique? Est-ce de là qu'elle tire sa force et son énergie?¹²⁾» Et Rousseau pense à simplifier l'harmonie pour pouvoir réconcilier les deux éléments musicaux : «Les Italiens font peu de cas du bruit; (...) en un mot, ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, et ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant¹³⁾». Nous pouvons être sûrs que Rousseau construit déjà le concept d'unité de mélodie.

L'unité de mélodie consiste à réconcilier l'harmonie et la mélodie tout en déguisant la mélodie régnant sur toutes les parties musicales, bien que l'harmonie guide la mélodie. Pour atteindre le but, l'auteur de la *Lettre sur la musique française* propose de simplifier l'accompagnement à l'imitation des Italiens. Là, il ne fait que comparer les musiques italienne et française et il ne repose sur aucun fondement historique. Ce sont ses points faibles qui seront attaqués par Rameau.

D'après Rameau, le principe de l'harmonie réside dans la résonance du

11) J.-J. Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, OCV, p.227.

12) J.-J. Rousseau, article «MUSIQUE», Diderot et d'Alembert (éd), *Encyclopédie*, Pergamon Press, t.X, 1969, p.900-901.

13) J.-J. Rousseau, article «ACCOMPAGNEMENT», *Encyclopédie*, t.I, p.77. D'Alembert indique que le passage cité est écrit du point de vue de l'unité de mélodie. Voir d'Alembert, *op.cit.*, p.542.

corps sonore qui est un phénomène naturel et il est inscrit dans notre instinct en tant que principe purement objectif¹⁴). D'où vient que Rameau énonce deux conséquences : la première est que l'harmonie engendre la mélodie¹⁵) et que l'harmonie produit toutes les expressions musicales car tous les accords correspondent respectivement à une passion humaine (*Erreurs*, 46, 52-53). La deuxième est que l'harmonie, étant fondée sur la résonance d'un corps sonore, est le principe musical universel, commun à toutes les périodes historiques et à toutes les nations¹⁶). Ce n'est pas exceptionnel concernant la musique grecque antique et la musique de Lully.

Il nous est facile d'imaginer que les attaques lancées par Rameau sont assez sévères pour ébranler le fondement de la pensée musicale de Rousseau car toute son esthétique musicale est fondée seulement sur la primauté de la mélodie. Les attaques de Rameau obligent Rousseau à remonter à l'origine de la musique pour justifier sa thèse musicale.

3. Le langage primitif et l'imitation musicale

Un des résultats des réflexions faites pour répondre aux attaques de Rameau est l'*Essai sur l'origine des langues*¹⁷). Il est possible qu'il y ait des lecteurs qui trouvent bizarre le fait que l'auteur de l'ouvrage sur l'origine des langues traite aussi de l'origine de la musique et de l'imitation musicale. Mais le but de Rousseau n'est originairement pas seulement d'éclairer l'origine des

14) J.-Ph. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, 1754, Slatkine, Genève, 1971, p.1-2.

15) *Ibid.*, p.10-11 et *Erreurs*, p.62.

16) J.-Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750, *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Stock, 1980, p.66-67.

17) J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, OCV, p.371-429. Nous abrégeons le titre en *EOL*.

langues, mais aussi de mettre en lumière l'origine de la mélodie pour assurer un fondement bien établi à ses idées sur la primauté de la mélodie présentées dans la *Lettre sur la musique française*¹⁸⁾. Pour Rousseau, seul l'éclaircissement de la même origine de la mélodie et du langage primitif permet de considérer la musique comme un langage réalisé au moyen de l'imitation musicale.

Nous voulons d'abord focaliser notre attention sur le langage primitif tel qu'il apparaît dans l'*Essai sur l'origine des langues*. D'après Rousseau, « la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles » (*EOL*, 383). Il énumère comme caractéristiques du premier langage, (1) un petit nombre de syllabes, (2) une grande variété d'accents, d'inflexions et de sons, (3) une grande variété de mots provenant de la distinction de sons longs-courts et de différents rythmes. A notre avis, c'est la mélodie. Car elle est justement formée par les voix avec les inflexions, les quantités et les temps. Il en résulte que le langage primitif est mélodique.

Nous pouvons formuler le processus de la communication langagière primitive de la manière suivante : un mouvement du cœur causé par un objet extérieur → l'imitation du mouvement du cœur, faite au moyen des voix (inflexion langagière, temps, quantité) → l'énonciation → l'énoncé provoque le même mouvement du cœur chez un homme qui l'écoute → le même objet est évoqué chez lui. D'après Rousseau, le langage primitif, loin d'être pauvre en expression, aurait eu « non seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin » (*EOL*, 382).

18) Murat et Robinson font remarquer, eux aussi, qu'une motivation de la rédaction de l'*EOL* consiste en sa volonté de donner un fondement théorique à son esthétique mélodiste. Voir Michel Murat, « Jean-Jacques Rousseau: Imitation musicale et origine des langues », *Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg*, XVIII, 2, 1980, p.146 ; Philip Robinson, *op.cit.*, p.177.

Ensuite, nous montrons quelle est l'imitation musicale présentée dans l'*Essai sur l'origine des langues*. Celle-ci se compose des deux parties suivantes :

- (a) Il [le musicien] ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. (*EOL*, 422)
- (b) l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. (*EOL*, 422)

Nous schématisons le processus de l'imitation présentée dans la partie (a) de la manière suivante : un objet provoque un mouvement du cœur chez le musicien → le musicien imite le mouvement du cœur → une exécution de la musique → l'exécution évoque le même mouvement du cœur chez un spectateur → le mouvement du cœur fait évoquer l'image de l'objet chez le spectateur. Si nous ne fixons notre attention que sur la partie (a), la mélodie ne sera pas nécessaire au processus de l'imitation musicale. Pour Rameau¹⁹⁾ qui pense que l'harmonie possède la fonction d'évoquer des passions, l'harmonie suffira. La partie (b) est un principe présenté pour éclairer le fait que la mélodie se charge de l'imitation musicale. Le point principal de la partie (b) consiste à affirmer que ce que doit imiter le musicien est l'image des mouvements que la présence de l'objet excite dans son cœur²⁰⁾. Rousseau

19) Rameau admet, lui aussi, que le premier but de la musique consiste dans l'expression de l'émotion et des passions. Voir Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique*, Paris, 1737, Broude Brothers Ltd, New York, 1966, p.30. Ce qui importe, c'est de savoir laquelle de l'harmonie et de la mélodie s'occupe de l'expression sentimentale dans la musique.

20) Robinson fait remarquer chez Rousseau l'imitation du mouvement intérieur. Voir Philip

identifie les mouvements du cœur avec une forme de mélodie dans le quatrième chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues* (EOL, 383). Si l'on imite le plus parfaitement les mouvements du cœur par la mélodie, c'est parce que les mouvements du cœur proviennent primitivement d'une forme de mélodie. La mélodie est le meilleur moyen en ce qui concerne l'imitation musicale. Là, pas question de l'harmonie. Nous devons ajouter un mot à la schématisation : un objet provoque un mouvement du cœur chez un musicien → le musicien imite le mouvement du cœur par la mélodie → une exécution de la musique → l'exécution évoque le même mouvement du cœur chez un spectateur → le mouvement du cœur fait évoquer l'image de l'objet chez le spectateur. Nous trouvons que le processus du langage primitif est identique à celui de l'imitation musicale²¹⁾.

L'imitation musicale présentée dans *l'Essai sur l'origine des langues* permet à Rousseau de donner un fondement essentiel à l'unité de mélodie car il peut dire que le langage naissant est originairement mélodique et que ce n'est pas l'harmonie, mais la mélodie qui s'occupe de l'imitation musicale²²⁾. Nous nous demandons pourquoi Rousseau doit persister dans l'unité de

Robinson, *op.cit.*, p.362 : «In this important kind of case music is working separately from immediate connection with words which are set, since Rousseau, in the previous quotation, from OPERA, speaks of imitation of 'mouvements' in the spectator and not, as we might expect, of imitation of the utterances to which such emotional movements give rise. Indeed it is almost as if the music were itself the expression, or the outward image of these movements. »

21) Selon C. Kintzler et Murat, c'est une pétition de principe. Voir C. Kintzler, «Introduction», J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Flammarion, 1993, p.230, et Murat, art. cit., p.167-168.

22) D'après C. Kintzler, «la thèse de l'identité, puis celle de la réductibilité de la langue à la musique, permet à Rousseau de soutenir une de ses idées les plus importantes : la primauté de la mélodie sur l'harmonie.» (C. Kintzler, «Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques», *op.cit.*, p. XXXV)

mélodie attaquée si sévèrement par Rameau, selon laquelle on peut méconnaître qu'il veut bannir l'harmonie de la musique²³). Nous essayons ensuite de montrer quel genre de musique Rousseau désire à travers ses débats avec Rameau, tout en replaçant le concept d'unité de mélodie dans le contexte de l'esthétique musicale du XVIII^e siècle.

4. L'unité de mélodie dans l'histoire de musique du XVIII^e siècle

Le principe de la musique baroque²⁴) est inséparable du style de la monodie inventée pour l'opéra par les musiciens de la Camerata Fiorentina. Avec le but de faire revivre la tragédie grecque antique dont les acteurs avaient chanté le texte, ils cherchaient des moyens de faire chanter les acteurs. Pour atteindre ce but, ils utilisaient la monodie accompagnée par la basse continue. Il n'était pas possible de le faire sous le style contrapuntique de la musique de la Renaissance dans lequel les parties musicales avaient été chacune indépendantes. La monodie était inventée pour faire chanter un acteur exprimant des passions.

Il vaudrait mieux nous rappeler les Concertos Brandebourgeois de J.-S. Bach pour comprendre le système de la musique baroque. Pendant que le clavecin guide en sonnait la basse continue et en remplissant les accords, les instruments solistes comme violon et flûte à bec forment une mélodie librement. Même s'ils le font librement, les instruments solistes ne peuvent chanter que dans les accords gouvernés par la basse continue. En plus, comme l'a affirmé Rameau (*Erreurs*, 62), seule l'harmonie successive engendre tous

23) Fréron ou Rousselet, *op.cit.*, p.784 : «Il faudrait aussi bannir de la Musique tous les accords».

24) Sur la musique baroque, nous nous sommes référés à ces traités : Friedrich Blume, *Renaissance and baroque music, a comprehensive survey*, translated by M.D.Herter Norton, New York, London, 1967, et Akeo Okada, *Histoire de musique européenne* (en japonais), collection «Chukoshinsho» n° 1816, 2005.

les chants possibles, c'est-à-dire, la mélodie. Tel ou tel accord posé dans telle ou telle tonalité produit le tendre, le triste, le lugubre, l'affreux, le plaisant, le joyeux, etc. Ces affects produits par l'harmonie sont nécessairement stéréotypés dans la musique baroque.

Dès les années 1730 en Italie (du moins dès le milieu du XVIII^e siècle en France), la musique dont la mélodie est facile à chanter, la modulation et le rythme si naturels, les phrases si bien articulées, devient de plus en plus populaire. Dans la musique de la période classique (y compris la préclassique et le style galant), la mélodie délivrée de la contrainte de la basse continue devient maîtresse et l'accompagnement serviteur²⁵. Tandis que l'harmonie était remplie et complexe dans la musique baroque, la musique de la période classique simplifie, comme le fait le fils du directeur de la troupe des Bouffons, l'accompagnement jusqu'aux accords limités. Contrairement à l'accompagnement appauvri, la mélodie est de plus en plus expressive et dramatique. Elle veut exprimer de plus en plus vivement le contenu des textes. La mélodie bien articulée comme la syntaxe de texte et l'accompagnement simplifié, tels que Rousseau les a préconisés par l'unité de mélodie, sont justement des caractéristiques de la musique de la période classique. Friedrich Blume nous explique un grand changement du rapport entre l'harmonie et la mélodie :

25) L'affirmation de Friedrich Blume est très claire à cet égard : « never in the history of many-voiced music has melody played such a dominating role, and never has originality of melodic invention been regarded to such a degree as the stamp of value. The line of testimony to the art of melodic invention runs from Nichelmann to Richard Strauss. Periodicity, harmony, and the ordering of tonalities may be the building blocks of the Classic mansion of music; it is melody that lends it form, character, countenance. Melody is the soul of Classic music. » (*Classic and romantic music, a comprehensive survey*, translated by M.D.Herter Norton, New York, London, 1970, p.46.)

While the late Baroque loved having all upper voices take part in articulating the even continuity of rhythm or assigning its own continuous rhythmic to each upper voice over a bass that progresses evenly or in rhythmic ostinato, basses were now often confined to stereotyped functions, more or less without profile, of marking the beat and defining the motion, while the melody-bearing top voice is distinguished by a strongly differentiated rhythm, variable, often nervous, and fascinating. If there is a second melodic voice, in the early Classic stage it often definitely withdraws behind the first (...).²⁶⁾

Si nous replaçons la Querelle des Bouffons dans le contexte historique, nous comprendrons facilement pourquoi il s'agit d'opposer la tragédie lyrique française et l'opéra bouffon italien. C'est parce que la dignité, la magnificence, la gravité de la tragédie lyrique française est un symbole de la musique baroque, et la liberté, la simplicité, la légèreté de l'opéra bouffon italien celui de la musique classique²⁷⁾. De même, il est facile de comprendre que le

26) F. Blume, *ibid.*, p.34. C'est l'auteur qui souligne.

27) Ça veut dire aussi que la tragédie lyrique française est un symbole de la monarchie, l'opéra bouffon italien celui de la bourgeoisie. Cf. Cynthia Verba, *Music and the French enlightenment: reconstruction of a dialogue, 1750-1764*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p.13 : «The Italian *opera buffa*, in sum, is the antithesis of French *tragédie lyrique* in virtually every respect: plot, character, structure, musical resources, staging, and especially in its use of the simple and popular style of the pre-classical *galant*. / Given this strong contrast, it is easy to appreciate why the popularity of the Italian players was seen as a challenge to French tradition. We can only speculate as to why French audiences turned with such interest to Italian comic opera at this particular time. When *La Serva* was performed in Paris in 1746 it had relatively little impact. Some scholars have pointed to the political climate in pre-revolutionary France, noting that French opera was identified with privilege and authority, while Italian comic opera was considered anti-establishment and egalitarian (in *La Serva*, the maid, after all, does

concept d'unité de mélodie prévoyait la fin de la musique baroque et l'arrivée de la musique classique²⁸).

Au milieu du XVIII^e siècle, en même temps que la théorie de l'harmonie moderne était établie par Rameau, l'esthétique de la musique classique dont le principe était la mélodie délivrée de la contrainte de la basse continue allait en naissant. La musique classique était toujours fondée théoriquement sur l'harmonie, mais elle refusait esthétiquement le règne de l'harmonie. Cette difficulté nous explique que le concept d'unité de mélodie souleva les vifs débats entre Rousseau et Rameau²⁹).

become the mistress of the house). »

- 28) Cf. C. Kintzler, art.cit., p.XI et Michel Noiray, « Introduction », Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Flammarion, 1992, p.26. En revanche, Jacqueline Waeber s'oppose à l'influence du *style galant* sur le concept d'unité de mélodie : « First, this concept originally has little to do with the rising awareness in France of the *style galant* » (Waeber, art.cit., p.89). Elle le relie avec le défaut de la capacité d'entendre la musique polyphonique et la peur de la multiplication sans fin des signes chez Rousseau (*ibid.*, p.135).
- 29) F. Blume explique pourquoi tellement vifs étaient les débats entre les mélodistes et les harmonistes, comme Rousseau et Rameau en France, et Scheibe et J.S.Bach en Allemagne : « It was really an epochal turn of widest range. This decision is not to be compared with the call to do battle against counterpoint issued around 1600 by a few revolutionary Florentine enthusiasts of Antiquity. There the concern had been only to experiment in setting a new style alongside one already evolved, a *seconda* beside a *prima pratica* the continued existence of which was not questioned. Here, however, a complete break was involved and a (supposedly) lasting rejection of all old categories, forms, and stylistic means, the dethroning of reason in favor of the heart and the setting up of a musical fairyland of simple and engaging beauty. » (F. Blume, *op.cit.*, p.19-20) Sur la critique de Scheibe auprès de Bach, nous nous sommes référés à *Bach en son temps : documents de J.S.Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIIIe siècle, suivis de la première biographie sur le compositeur, publiée par J.N.Forkel en 1802*, textes choisis, présentés et annotés par Gille Cantagrel, traductions de Michel-

D'ailleurs, il nous semble que l'imitation musicale présentée dans l'*Essai sur l'origine des langues* donne aussi un fondement esthétique à la musique classique :

L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. (*EOL*, 422)³⁰⁾

Ce que le musicien doit imiter, ce n'est pas l'objet, mais les «mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur». Ce n'est plus l'imitation car, dans le processus de l'imitation musicale que nous avons schématisé plus haut, personne ne peut regarder la partie interne du musicien. C'est comme si le musicien exprimait une image intérieure par les instruments musicaux ou l'orchestre. Nous ne devons pas appeler l'action d'exprimer l'intérieur du musicien l'«imitation», mais l'«expression» de son propre *moi* intérieur. D'ailleurs il faut faire remarquer que c'est de la symphonie orchestrale que Rousseau parle en s'expliquant sur l'«imitation». Serait-ce exagéré, si nous disons que cette conception de la musique instrumentale de

François Dermet, Félix Grenier et Gilles Cantagrel, Fayard, 1997, p.241-242.

30) Rousseau déclare la même chose dans les articles «IMITATION» et «OPÉRA» du *Dictionnaire de musique*, OCIV, p.861 et p.959.

Rousseau prévoit la symphonie orchestrale de la période classique?

Bien que plusieurs chercheurs fassent mention des débats entre Rousseau et Rameau, personne ne focalise leur attention sur l'unité de mélodie. Nous pouvons affirmer qu'elle nous montre un grand mérite de Rousseau mélodiste dans le contexte esthétique de l'époque. Mais nous devons nous occuper d'un autre aspect dans le concept d'unité de mélodie.

5. L'unité de mélodie comme exemple de la « main cachée »

L'idée négative sur l'harmonie étouffant la mélodie, telle que Rousseau la formule pour la première fois sous le nom d'unité de mélodie dans la *Lettre sur la musique française*, existe avant Rousseau. Celui-ci n'est pas le seul esthéticien qui critique la musique dont l'harmonie étouffe la mélodie. À l'époque de Rousseau, Rémond de Saint-Mard et l'abbé de Mably présentent déjà des arguments proches de ceux de Rousseau³¹). La similarité des deux auteurs précédents et de Rousseau est remarquable. Mais l'unité de mélodie de Rousseau, étant replacée dans un autre contexte philosophique que les précédents, possèdera une signification tout à fait différente.

Dans les deux derniers chapitres de *l'Essai sur l'origine des langues*, Rousseau décrit l'histoire de la dégénérescence musicale. Le développement de la raison et de la philosophie, puis l'invasion des Barbares du Nord

31) Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, 1741, Minkoff reprint, Genève, 1972, p.46-47. Gabriel Bonnot de Mably, *Lettres à Madame la marquise de P... sur l'opéra*, 1741, AMS, 1978, p.152-153. Pour ne pas compliquer notre argument, nous ne citons que des contemporains de Rousseau. Mais Lecerf de la Viéville fait la même affirmation en différenciant le duo harmonique et le duo polyphonique et Dubos le fait en concernant l'unité d'action. Voir Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, I, 1705, p.72, et Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, septième édition, 1770, Slatkine Reprint, Genève, 1993, p.281.

privèrent la langue grecque de la chaleur, de l'énergie et de la mélodie. L'harmonie, qui fut découverte par hasard par le prolongement des sons durs des langues du Nord, remplaça la mélodie. C'est ainsi que la musique se transforma complètement. Le système de l'harmonie, une fois établi, règne sur toute la musique moderne. Personne n'est capable de faire de musique sans l'observer. L'on ne peut ni le refuser, ni revenir à la musique grecque antique. Ce point de vue historique qui avait manqué dans la *Lettre sur la musique française* fut introduit pour la première fois dans l'*Essai sur l'origine des langues*. La rédaction du *Discours sur l'origine de l'inégalité* lui permit incontestablement d'introduire le point de vue historique. Et nous trouvons une réponse pour résoudre la difficulté de la musique moderne dans l'article «UNITÉ DE MÉLODIE» du *Dictionnaire de musique*.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'harmonie, qui devrait étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paraisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que j'appelle *Unité de mélodie*³²⁾.

Rousseau considère l'unité de mélodie comme le moyen que les musiciens de génie ont trouvé pour surmonter la difficulté de la musique extrêmement dénaturée. Mais nous pouvons nous demander pourquoi l'unité de mélodie peut être un moyen de salut pour résoudre le problème difficile de la relation entre, d'une part, l'harmonie régissant les modes et la modulation et, de l'autre, la mélodie produisant l'expression musicale. Pour y répondre, nous

32) J.-J. Rousseau, «UNITÉ DE MÉLODIE», *Dictionnaire de musique*, OCV, p.1144.

devons savoir à quoi consiste l'unité de mélodie.

Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.(LMF, 305)³³⁾

D'après Rousseau, si la mélodie présente clairement une idée, c'est que l'harmonie s'efface devant la mélodie³⁴⁾, bien que ce soit l'harmonie qui règne sur la mélodie. D'un point de vue différent, l'harmonie doit régner sur la mélodie par sa main invisible.

Nous proposons de nommer la «main cachée» le procédé présenté par Rousseau. Dans ce cas, la «main cachée» consiste à ce que l'harmonie domine et guide la mélodie sans que personne ne s'en aperçoive. Du point de

33) C'est l'auteur qui souligne. Rousseau en parlera plus franchement vers la fin de sa vie : «L'accompagnement de la basse est nécessaire dans le récitatif simple, non-seulement pour soutenir et guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espèce des intervalles, et marquer avec précision les entrelacements de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif : mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrais au contraire qu'il ne se fit point remarquer, et qu'il produisît son effet sans qu'on y fit aucune attention. » (*Lettre à M. Burney, OCV*, p.446-447, c'est l'auteur qui souligne.)

34) C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p.467.

vue du système harmonique, l'harmonie règne sur la mélodie. Et la mélodie étouffée par l'harmonie au moyen de l'accompagnement bruyant perdra son expression. Mais, si l'on observe l'unité de mélodie, « de là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une, ne sont que des développements de l'autre, de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement » (*LMF*, 306), comme si c'était la mélodie qui règne sur toutes les parties musicales. Nous pouvons trouver ce même procédé dans le rapport entre le précepteur et Émile, celui entre Wolmar et ses employés, celui entre Julie et son jardin Elysées, etc. Dans le chapitre suivant, nous nous occupons de la « main cachée » dans les œuvres de Rousseau.

6. La « main cachée » dans les œuvres de Rousseau

Dans l'*Émile* le précepteur laisse faire Émile, puisque la liberté est la plus importante pour le genre humain. Mais laisser faire Émile peut le laisser mourir à cause d'un accident loin de garantir sa croissance morale et physique. Le précepteur prépare toutes les choses pour faire en sorte qu'Émile puisse tout faire par sa volonté et sans risque. Il faut donc que les soins du précepteur soient cachés. N'étant obligé par personne, Émile se trouve dans un état heureux, c'est-à-dire dans un état équilibre entre son désir et son pouvoir, tout en ressentant seulement la nécessité des choses naturelles et la limite de son pouvoir. Or, de la part du précepteur, « la sphère de l'un [le possible] et de l'autre [l'impossible] lui [à Émile] étant également inconnue, on l'étend, on la resserre autour de lui comme on veut. On l'enchaîne, on le pousse, on le retient avec le seul lien de la nécessité sans qu'il en murmure³⁵⁾ ». En outre, les soins du précepteur sont cachés et, par conséquent, n'engendreront

35) J.-J. Rousseau, *Émile*, OCIV, p.321.

d'idées de puissance ni d'empire. Un rapport paisible naît entre le précepteur et Émile au moyen de la « main cachée », bien que leur rapport soit originairement antagoniste au point de vue de la liberté.

Nous pouvons trouver la même chose aussi dans *La Nouvelle Héloïse*. Du point de vue historique, le rapport entre les seigneurs et leurs employés ne doit être qu'hostile. Mais Wolmar et Julie réussissent à le transformer en rapport harmonieux. Julie donne, par exemple, toutes les semaines une gratification en argent à l'employé le plus laborieux. Malgré les apparences, cet argent n'est pas une pure gratification. Car elle prévoit que « tous ces moyens d'émulation qui paraissent dispendieux, employés avec prudence et justice, rendent insensiblement tout le monde laborieux, diligent, et rapportent enfin plus qu'ils ne coûtent³⁶⁾ ». Si bien que la servitude qui est naturelle aux employés se transforme en respect et tendresse. Le rapport entre maîtres et employés est transformé fictivement en relations non-hiérarchiques qui ne pourraient exister ordinairement. Il en résulte que, dans la communauté de Wolmar, la puissance du maître pour diriger ses employés agit auprès d'eux comme si c'était la force de la nature, puisqu'elle est inébranlable et invariable.

Nous pouvons dire aussi qu'elle ressemble à la volonté générale présentée dans *Du Contrat social*. La volonté générale, avec la puissance absolue agissant comme la force de la nature, contribue à préserver la bonté des citoyens et à purifier les mœurs. Et alors, Rousseau essaie de maintenir l'état pur des citoyens en situant la volonté générale au même rang que la loi de la nature. Il est évident que le rapport entre la volonté générale et les citoyens est la même que celui qui existe entre Wolmar et ses employés.

Ce n'est pas un hasard si nous trouvons plusieurs exemples de la « main cachée » dans les œuvres de Rousseau. Elle y joue un rôle essentiel. Pour le

36) J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (abrégée en NH), OCII, p.443.

comprendre bien, il faut distinguer deux notions d'état naturel.

L'une s'oppose à l'état social. L'état naturel se situe chronologiquement comme antérieur à l'état social³⁷⁾. Nous l'appelons l'état de nature. Les hommes dans l'état de nature sont complètement indépendants, soit moralement, soit socialement, avant qu'ils ne se transforment en êtres sociaux dans une communauté en vertu du contrat social. C'est la notion conçue par Rousseau pour critiquer la condition de tous les hommes civilisés, les riches aussi bien que les pauvres, qui ne peuvent vivre sans dépendre d'autrui.

L'autre est une notion plus importante qui signifie un état pur et propre à la nature des choses. Nous l'appelons l'état naturel. C'est en partant de l'état naturel que Rousseau considère les anciennes républiques des Grecs comme étant des sociétés idéales, et accuse les sociétés modernes d'avoir dépravé les êtres humains. L'état naturel est opposé à l'état dénaturé qui aurait perdu la pureté originelle. De là nous comprenons facilement que, de ce point de vue, il existe un état naturel et un état dénaturé respectivement dans l'état de nature et dans l'état social.

Nous voudrions souligner que la « main cachée » est reliée étroitement au concept d'état naturel car la « main cachée » contribue à construire fictivement l'état naturel entre des agents antagonistes dans la société dénaturée. Émile n'est pas un être complètement libre dans la société moderne, bien que l'être humain soit libre à l'origine. Le précepteur peut mettre Émile en état naturel fictivement au moyen de la « main cachée »³⁸⁾.

37) Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, aussi bien que dans *Du Contrat social*, juste avant l'argumentation à propos du contrat social figure la situation extrêmement dénaturée de l'état naturel. Cela nous permet de comprendre que l'état naturel se situe avant l'état social. Voir le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (agrégé en DOI), OCIII, p.176, *Du Contrat social*, OCIII, p.360.

38) Derrida utilise l'expression « le doigt disparaissant de Dieu » en expliquant comment Dieu se rapporte aux catastrophes dites naturelles qui causent une actualisation de la

GOUVERNEUR	GOUVERNÉ	BUT DE LA « MAIN CACHÉE »
Dieu	genre humain	C'est pour construire fictivement l'état naturel et le maintenir.
volonté générale	citoyens	
Wolmar et Julie	employés	
précepteur	Émile	
harmonie	mélodie ³⁹⁾	

Mais pourquoi Rousseau s'obstine à construire fictivement l'état naturel et les relations paisibles dans ses œuvres? Pour y répondre, nous devons nous rappeler ses débats concernant la providence avec Voltaire.

7. La « main cachée » en tant que moyen de salut

Rousseau décrit l'état extrême de la dégénérescence de la société humaine à la fin du *Discours sur l'origine de l'inégalité*⁴⁰⁾. Les hommes étaient heureux dans l'état de nature, mais ils sont malheureux dans la société despotique, société extrêmement inégale, à cause de la dégénérescence répétée. Voltaire ne fut pas d'accord avec cette manifestation du concept historique de Rousseau. Car celui-là pensait que l'histoire du genre humain était une histoire du progrès et qu'il n'y avait aucune société plus éclairée et plus développée que la société moderne⁴¹⁾. Il est facile d'imaginer que plus Rousseau soutient clairement l'histoire du genre humain comme celle de la dégénérescence, plus l'autre lui posera avec insistance les questions suivantes : « Dieu veut-il que les hommes se dénaturent comme ça? » ou « Dieu a-t-il fait

« perfectibilité ». Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p.401.

39) Dans *Le Remède dans le mal*, Starobinski compare la volonté particulière avec l'harmonie, la volonté générale avec la mélodie. Voir Jean Starobinski, *op.cit.*, pp.228-229.

40) J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* (abrégé en DOI), OCHII, p.191.

41) Voir Voltaire, *Le Mondain, Mélanges*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, pp.203-205.

les hommes pour qu'ils se dénaturent?» Après avoir fait remarquer dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* que tous les maux du genre humain ont été provoqués par les hommes eux-mêmes, Rousseau devait résoudre ces difficultés, c'est-à-dire le problème du salut des hommes, celui du rapport entre les hommes et Dieu. Ce qui lui donna l'occasion de réfléchir sur ces difficultés fut la publication du *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire⁴².

Le premier novembre 1755, un grand tremblement de terre frappa la ville de Lisbonne. La nouvelle de cette calamité affreuse causa un si grand choc à Voltaire qu'il se trouva obligé d'examiner de nouveau l'axiome optimiste : « Tout est bien ». Les idées optimistes de Leibniz et de Pope, selon lesquels il n'existait aucun mal, ni aucun malheur dans le monde entier, étaient devenues insupportables à Voltaire, devant cette tragédie affreuse. Et c'est le *Poème* que Voltaire composa dans cette situation.

D'après le poète, il est cruel de dire que « Tout est bien » et demander aux victimes pitoyables du tremblement de terre de subir tant de douleur avec résignation. Il y propose d'admettre que ce tremblement de terre est un malheur pour les habitants de Lisbonne et qu'« il y a du mal sur la terre » (préface du *Poème*, 303). Néanmoins, il s'oppose aussi au pessimisme qui refuse totalement la providence. Enfin, il espère en l'avenir en disant que « *Un jour tout sera bien*, voilà notre espérance. *Tout est bien aujourd'hui*, voilà l'illusion » (*Poème*, 309).

Après avoir reçu un exemplaire du *Poème* de la part de l'auteur le 6 juillet 1756, Rousseau pense que sa croyance en Dieu et à la providence est mise à l'épreuve et décide d'écrire une réponse à Voltaire. C'est la *Lettre de*

42) Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome « Tout est bien »*, *op.cit.*, p.301-309. Il fut publié en mars 1756. Nous abrégeons le titre en *Poème*.

J.-J. Rousseau à M. de Voltaire, datée du 18 août 1756⁴³). Il fait remarquer dans la *Lettre à Voltaire* que toutes les choses qui sont considérées comme étant causées par la providence sont de véritables maux provoqués par les hommes (*Lettre à Voltaire*, 40). Quant à la providence elle-même, il pense qu'elle domine toutes les choses (*Lettre à Voltaire*, 42), contrairement à Voltaire qui soutient qu'il existe des maux hors de la portée de la providence. Enfin, Rousseau propose de dire que «le tout est bien», au lieu de dire que «tout est bien», puisque «le système de cet univers qui produit, conserve et perpétue tous les êtres pensants et sentants, doit lui être plus cher qu'un seul de ces êtres» (*Lettre à Voltaire*, 44) et qu'il est raisonnable, par conséquent, de «sacrifier quelque chose du bonheur des individus à la conservation du tout». C'est ainsi que Rousseau déclare sa confiance à la providence à Voltaire qui avait commencé à en douter.

Nous pouvons ainsi imaginer que l'attention de Rousseau, après la publication de la *Lettre à Voltaire*, se portait sur ce qui concernait le rapport entre Dieu et les hommes. C'est une question spécifique à Rousseau. Car il admet que les maux, y compris l'inégalité sociale, soient le produit des hommes, et il croit aussi à la providence, selon laquelle toutes les choses seraient créées et disposées le mieux du monde par Dieu. Dans ce cas, il s'agira de savoir comment réconcilier la liberté parfaite du genre humain et la réalisation de la providence⁴⁴.

43) J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, éd. R. A. Leigh, Oxford, the Voltaire Foundation, t.IV, lettre n° 424, p.37-50. Nous abrégeons le titre en *Lettre à Voltaire*.

44) Rousseau se justifie dans la *Lettre à Voltaire* en faisant mention de son second *Discours* de la façon suivante : «Juste défense de moi-même m'oblige seulement à vous faire observer qu'en peignant les misères humaines, mon but était excusable, et même louable, à ce que je crois; car je montrais aux hommes comment ils faisaient leurs malheurs eux-mêmes, et par conséquent, comment ils les pouvaient éviter» (*Lettre à Voltaire*, 38-39), mais nous n'y trouvons aucun moyen de les résoudre.

Or, à la même époque, Rousseau avait résolu une difficulté pareille à celle qui était causé par sa déclaration de foi en la providence. C'était la difficulté de la dénaturation extrême de la musique. Comme nous l'avons vu plus haut, Rousseau commençait à considérer l'unité de mélodie comme un moyen de salut pour la musique dénaturée. L'harmonie, une fois établie, domine tout dans la musique moderne. Sans elle, on ne peut faire de musique. Cependant la musique ne possède aucune expression, à moins que la mélodie ne règne sur toute la musique. Car seule la mélodie peut avoir un effet moral. Alors, Rousseau définissait l'unité de mélodie comme procédé par lequel la mélodie dominait tout, bien que l'harmonie domine tout. C'était une application de la « main cachée ». Ainsi pouvons-nous imaginer que la résolution apportée dans le domaine musical fut prise comme modèle pour la difficulté citée plus haut.

Comment Rousseau applique-t-il la « main cachée » pour résoudre cette difficulté philosophique? Nous pouvons en trouver l'application la plus importante dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Les animaux, dont le comportement n'est pas guidé par la volonté libre, mais par leur instinct, n'ont aucune notion catégorisée du bien et du mal. Les hommes, dont tous les actes sont le résultat de leur volonté libre, entrent dans le domaine de la moralité selon les intentions qui les poussent. D'après Rousseau, Dieu a doué les hommes de la liberté afin qu'ils choisissent le bien, mais il n'a pourtant pris aucune mesure pour proscrire le mal (*Émile*, 587). D'ailleurs, la raison et la conscience sont toutes les deux impuissantes contre le mal⁴⁵. Si cela est

45) On peut en trouver un des meilleurs exemples dans *La Nouvelle Héloïse* : « Mon cœur était si corrompu que ma raison ne put résister aux discours de vos philosophes » (*NH*, 351). Voyons d'autres exemples dans les pages 353 et 359. La raison chez Rousseau est une faculté par laquelle on connaît les relations entre les choses et celles entre les relations elles-mêmes (*Émile*, 417). On ne peut pas s'en servir pour le bien sans la fonder sur la conscience. En bref, Rousseau ne croit pas que la raison puisse conduire

vrai, le projet de Dieu ne sera jamais réalisé.

Ce qui dirige les hommes vers le bien, c'est le principe de la poursuite du bonheur. Lorsque le discernement du bien et du mal commence à s'opérer, le principe de la conservation de soi se modifie en celui de la poursuite du bonheur. Et ce sont les actes fondés sur le discernement du bien et du mal qui peuvent valoriser le comportement des hommes⁴⁶⁾. Les hommes se dirigent par eux-mêmes vers la vertu par le principe de la poursuite du bonheur, auquel s'ajoute le sentiment de bonheur qu'ils acquièrent en faisant le bien. Ils peuvent faire tantôt le bien, tantôt le mal. Mais les hommes sont destinés à faire le bien, pour autant que leur liberté soit parfaitement protégée et qu'ils restent à l'état pur. Ce sont les desseins de la providence. Dieu ne contraint jamais les hommes à faire le bien. Mais il les dirige indirectement vers la vertu en les dotant des facultés nécessaires et en faisant en sorte qu'ils ressentent une grande réjouissance lorsqu'ils font le bien en résistant à la tentation du mal. En ce sens, nous considérons cette manière d'inciter les hommes à faire le bien comme une application de la « main cachée ». C'est ainsi que Rousseau précise dans la *Profession de foi du vicaire savoyard* comment se réalisent les desseins de Dieu.

8. Conclusion

L'unité de mélodie, présentée pour la première fois dans la *Lettre sur la*

les hommes au bien sans aucune aide.

46) Voir cette phrase dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*, OCIV, p.587 : « Murmurer de ce que Dieu ne l'empêche pas de faire le mal, c'est murmurer de ce qu'il la fit d'une nature excellente, de ce qu'il mit à ses actions la moralité qui les ennoblit, de ce qu'il lui donna droit à la vertu. La suprême jouissance est dans le contentement de soi-même; c'est pour mériter ce contentement que nous sommes placés sur la terre et doués de la liberté, que nous sommes tentés par les passions et retenus par la conscience. »

musique française, est un concept musical inspiré par l'accompagnement italien. Mais dès qu'il s'agit de trouver une solution pour dépasser l'état dénaturé de la société moderne présenté dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité humaine*, Rousseau considère l'unité de mélodie comme un moyen de salut. Car c'est le moyen définitif de résoudre la difficulté de la musique moderne par lequel l'harmonie et la mélodie peuvent se réconcilier. C'est justement un exemple de la «main cachée».

Nous avons bien montré les deux points sur le concept d'unité de mélodie. Premièrement, c'est le principe de l'esthétique musicale pour dépasser celle de Rameau, c'est-à-dire l'esthétique de la musique baroque, et pour prévoir celle de la musique de la période classique à venir. Pour nous qui connaissons bien la nécessité de l'harmonie et de la mélodie dans la musique, les débats de Rousseau et de Rameau sur la primauté de la mélodie ou de l'harmonie sembleraient être bizarres. Cependant, si l'on les replace, comme nous l'avons fait, dans le contexte esthétique de l'époque, l'importance de leurs débats est claire d'un coup d'œil.

Mais nous savons aussi que le concept d'unité de mélodie n'est pas toujours nécessaire pour dépasser l'esthétique de la musique baroque. Le fait que Scheibe n'en ait pas besoin en Allemagne est suggestif à cet égard. La tradition de l'opéra français peut inspirer le concept d'unité de mélodie à Rousseau car il n'est pas le seul esthéticien qui critique la musique dont l'harmonie étouffe la mélodie.

Le deuxième point, le concept d'unité de mélodie est, pour Rousseau, le prototype du moyen de salut pour résoudre les difficultés de la société moderne située à l'extrémité de la dénaturation et pour rendre les modernes de nouveau en état naturel et paisible. C'est un concept très privé car il n'est pas du tout significatif à ceux qui pensent comme Voltaire qu'il n'y a aucune société plus éclairée et plus développée que la société moderne. Rousseau put établir des univers idéaux dans ses œuvres grâce à la «main cachée».

(本学非常勤講師)

