

La querelle Rousseau-Rameau

Jean FERRARI
Professeur à l'Université de Dijon

Si, bien imprudemment, j'ai proposé à M. Brun un sujet sur Rameau et Rousseau, c'est que, me semblait-il, un colloque consacré à Dijon au thème de la musique et de la philosophie se devait, d'une manière ou d'une autre, de rappeler la conjonction, en un même lieu, de deux événements riches en conséquences musicales et philosophiques, la naissance à Dijon, il y a juste 300 ans, du plus grand musicien français du XVIII^e siècle, et le couronnement en cette même ville par son Académie, le 9 juillet 1750, pour son *Discours sur les Sciences et les Arts*, de celui qui deviendra le plus grand philosophe de langue française de son époque.

Lorsqu'on sait l'importance de ce premier succès dans la vie de Rousseau, sans doute décisif, après l'illumination de Vincennes, pour l'orienter définitivement vers les lettres, l'on peut voir dans cette première reconnaissance officielle, sinon encore de son génie, du moins déjà de son talent d'écrivain et de philosophe, une sorte de naissance à la vie de l'esprit. Si l'on sait en outre que les deux hommes se sont rencontrés, qu'ils se sont vivement opposés l'un à l'autre, que le musicien avait des ambitions de philosophe et le philosophe un talent de musicien, qu'enfin c'est sur la nature de la musique qu'ils se sont le plus violemment combattus, il semble qu'il y ait peu d'exemples dans l'histoire des idées, aussi riches de significations sur les rapports vivants entre la musique et la philosophie.

Mais j'ignorais alors qu'un éminent spécialiste de Rameau et de Rousseau parlerait avant moi dans ce colloque, m'empêchant, sauf à

prendre le risque de lasser des auditeurs déjà instruits, de traiter le sujet d'une manière qui tienne pour ainsi dire la balance égale entre Rameau et Rousseau, examinant les arguments et donc les systèmes de l'un et l'autre sans d'abord prendre parti dans une querelle où s'opposent, non seulement deux individualités hors pair, mais aussi deux esthétiques fondamentalement différentes.

Mais vous n'ignorez plus rien du système de Rameau. Il me faut donc prendre les choses autrement, donner plus de place à l'histoire qu'au système et me ranger résolument du côté de Rousseau et d'abord du Rousseau musicien.

Pour beaucoup de musicologues et d'historiens de la musique, dans la querelle Rameau-Rousseau, la cause est entendue : l'on se trouve en face d'un musicien génial, théoricien de premier ordre dont les créations et les œuvres théoriques ont dominé son époque, et d'un amateur au talent médiocre dont les éclats de style ne peuvent cacher la vanité blessée d'un prétentieux, fâché de n'être pas reconnu pour ce qu'il croit être, d'un incompetent bavard doublé d'un piètre raisonneur qui disserte sur ce qu'il ignore.

C'est ainsi par exemple que, dans l'*Histoire de la musique* publiée à la Pléiade sous la direction de Roland Manuel, on peut lire que *la lettre sur la musique française* de Rousseau est un « extraordinaire mélange d'incompétence, d'incompréhension et de parti pris », que Rousseau y « fait volontiers étalage d'une érudition frelatée » et d'un « verbiage qui n'a guère de sens pour un musicien ». « Jean-Jacques y fait la preuve par neuf de son ignorance des règles de la composition musicale » et « donne une analyse ridicule du monologue d'Armide auquel il n'a rien compris... »¹. L'on comprend alors que Rameau, dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*, n'ait eu aucune peine — je cite encore l'auteur de la Pléiade — « à pulvériser la misérable argumentation de Rousseau... »².

1. « La Querelle des Bouffons » par Eugène Borel in *Histoire de la Musique* tome 2. Encyclopédie de la Pléiade, Paris 1982, pp. 34-35.

2. *Ibid.*, p. 37.

Ces quelques citations suffisent — je pense — à montrer combien il est difficile — aujourd’hui encore — de parler de Rousseau avec équité. L’on ne saurait en effet juger Rousseau musicien à partir de la seule *Lettre sur la musique française* et cette lettre par son dernier et malheureux paragraphe.

Si, pendant la vingtaine d’années qui a précédé le *Discours sur les Sciences et les Arts*, on avait demandé à Rousseau quelle était sa profession, il aurait répondu à coup sûr : musicien. Avant la révélation de son génie littéraire à presque quarante ans, les quelques pièces de théâtre ou de poésie qu’il avait écrites comptaient peu à côté de son obstination de compositeur.

On sait par les *Confessions* que le goût de Rousseau pour la musique remontait à sa première enfance. Ce goût ou plutôt cette passion était née auprès d’un père violoneux et maître à danser à ses heures, auprès de sa jeune tante dont il évoque — cinquante ans plus tard — la jolie voix et les chansons, dans le temple du pasteur Lambercier où résonnaient les cantiques de Goudimel.

Elle s’était développée à Turin où, après sa conversion, il assistait chaque matin, à la messe du roi de Sardaigne qui avait à l’époque, nous dit-il, « la plus belle symphonie de l’Europe »³.

On se rappelle aussi son bref séjour au séminaire lazarisite d’Annecy où il n’avait emporté qu’un livre : les *Cantates* de Clérambault dont il parvint — non sans mai — à déchiffrer l’air d’Alphée et d’Aretus⁴. Ce qui lui permit à son retour d’entrer à la maîtrise de la cathédrale où il chanta et joua de la flûte et, où, pour la première fois, quelques sérieux rudiments de musique lui furent enseignés par le chef de chœurs, Monsieur le Maître, auquel il s’attacha⁵. Et lorsque, pressé par la nécessité, alors qu’il erre joyeusement d’Annecy à Lausanne, il envisage un métier, il se met en tête d’enseigner la musique qu’il ne sait pas, de se dire de Paris où il n’a jamais été et de changer son nom en Vausson (anagramme de Rousseau) de Villeneuve. Et il a le toupet de

³ *Les Confessions*, livre second, in *Œuvres complètes* Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, p. 72.

⁴ *Ibid.*, Livre troisième, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

faire jouer, dans la maison d'un honnête bourgeois de Lausanne qui aimait les concerts, sans doute trompé par son maintien, sa figure et sa jolie voix, une musique de sa composition qui fit le plus invraisemblablement charivari qu'on puisse imaginer⁶. Il avait dix-huit ans, et l'on comprend qu'après un pareil début les élèves se soient faits attendre, qui de toute façon auraient su davantage que leur maître, comme ce « petit serpent de fille qui se donna le plaisir, raconte-t-il, de lui montrer beaucoup de musique dont il ne put lire une note et qui eut la malice de chanter ensuite devant son professeur pour lui montrer que cela s'exécutait »⁷.

Pourtant, dans les dix ou douze années qui suivirent, par intermittence certes, mais dans cette existence instable, c'est ce qui demeure la seule véritable constance⁸, l'enseignement et l'apprentissage de la musique, l'un accompagnant l'autre, resteront son occupation principale : les leçons aux jeunes filles de Chambéry, l'organisation de petits concerts chez Mme de Warens, l'étude opiniâtre des livres de Rameau sont décrites dans les *Confessions* avec un luxe de détails qui en montre bien l'importance dans sa vie. Ainsi on peut lire dans le cinquième livre des *Confessions* « Les Opera de Rameau commençaient à faire du bruit et relevèrent ses ouvrages théoriques que leur obscurité laissoit à la portée de peu de gens. Par hazard, j'entendis parler de son traité de l'harmonie, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre. Par un autre hazard, je tombai malade. La maladie étoit inflammatoire : elle fut vive et courte ; mais ma convalescence fut longue, et je ne fus d'un mois en état de sortir. Durant ce tems j'ébauchai, je devorai mon traité de l'harmonie ; mais il étoit si long, si diffus, si mal arrangé que je sentis qu'il me falloit un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller... »⁹.

Et c'est sous le signe de la musique que, douze ans après le concert manqué de Lausanne, il se rend à Paris avec un projet, qui lui a sans doute été inspiré par ses propres difficultés et celles de ses élèvesp

6. *Ibid.*. Livre quatrième, p. 149.

7. *Ibid.*, p. 150.

8. « il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque l'ai commencé à l'aimer dès mon enfance et qu'il est le seul que J'aie aimé constamment dans tous les temps », *ibid.*, p. 181.

9. *Ibid.*, p. 184.

concernant de nouveaux signes pour la musique. Il ne s'agit rien moins que de remplacer le système de notation musicale en usage en Europe depuis des siècles par un autre de son invention, plus facile à lire et à apprendre, grâce à des chiffres qui se substitueront aux portées et aux notes. Il a la chance de rencontrer Réaumur qui l'introduit à l'Académie des Sciences où il lit son mémoire, le 22 août 1742. Après le rapport des commissaires qui ont examiné son projet, il reçoit un certificat dont la teneur est ambiguë et qu'il n'utilisera jamais. La seule objection valable, reconnaît-il, dans les *Confessions*, lui a été faite par Rameau à qui sans doute il fut présenté alors pour la première fois¹⁰.

Malgré cet accueil pour le moins mitigé, Rousseau fera paraître son projet, l'année suivante, sous le titre de *Dissertation sur la musique moderne*, qui est le premier de ses ouvrages publiés et où il propose une épreuve permettant de comparer l'apprentissage du déchiffrement de la musique par la méthode classique et par la sienne. En même temps, il s'exerçait à la composition. — Il faut dire ici que — si la musique italienne exerça sur Rousseau une invincible séduction, d'abord à Turin, mais surtout à Venise où, peu après son arrivée à Paris, il fut envoyé comme secrétaire de l'Ambassadeur de France et où il resta dix-huit mois, Rousseau continuait à lire son Rameau et s'exerçait dans le style de la musique française. Fréquentant l'Opéra dont les créations, hors celles de Rameau, étaient assez faibles, il s'imaginait qu'il pourrait faire aussi bien. Rameau était alors en musique ce que Voltaire était en littérature et. on a le sentiment que, malgré l'extrême difficulté qu'il avait éprouvée à lire le *Traité d'harmonie*, et, malgré le rejet dont avait été l'objet son système de notation musicale, Rousseau était prêt à reconnaître Rameau comme son maître. Il n'est pas impossible à cet égard de voir dans le titre qu'il donna à son premier opéra *Les Muses galantes*¹¹, malgré l'omniprésence de la galanterie à l'époque, comme une sorte d'hommage à l'auteur des *Indes Galantes* dont une reprise avait eu lieu au printemps 1743, reprise à laquelle Rousseau avait dû assister.

10. *Ibid.*, Livre septième, p. 285.

11. *Ibid.*, p. 294.

Tout s'est joué dans le salon de Madame de La Pouplinière dont le mari était grand amateur de musique et organisait chez lui des concerts. Rameau y régnait en maître. Rousseau souhaita que sa musique lui fût soumise. Il faut lire dans les *Confessions*¹² le récit de la scène et, comme on trouve chez Rameau un compte rendu à peu près semblable qui parut dix ans après l'événement dans son livre sur les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*¹³, on peut se faire une idée assez juste de ce qui sépara ce jour-là les deux hommes d'une manière irrémédiable. Que Rameau mît beaucoup de mauvaise grâce à venir écouter la musique de quelqu'un qui se présentait comme son disciple, que devant l'audition il fut d'une singulière grossièreté, coutumière de son caractère bourru, qu'en tous cas, il manqua de discernement et de générosité à l'égard d'un jeune confrère encore inexpérimenté mais qui ne demandait qu'à apprendre et à se corriger, voilà ce qui peut être mis en doute.

Rousseau fut publiquement accusé d'avoir fait « la plus plate musique française qu'on puisse imaginer » et d'avoir « pillé l'italienne »¹⁴. Malgré cette accusation injuste, Rousseau put présenter la version intégrale de son opéra chez Madame de Bonneval devant le Duc de Richelieu qui suggéra à Rousseau une modification « politique ». Rousseau s'exécuta mais finalement renonça à faire jouer les *Muses Galantes* à l'Opéra¹⁵.

D'autres faits vinrent encore accentuer la rupture entre les deux hommes. Le Maréchal de Richelieu avait demandé à Rousseau, sans doute pour réparer l'injustice qui lui avait été faite chez Mme de La Pouplinière, d'adapter la *Princesse de Navarre*, comédie-ballet en trois actes de Voltaire dont la musique était de Rameau, et qui avait été créée pour le mariage du dauphin en février 1745. Il paraissait souhaitable de compléter le texte et la musique qui seraient repris sous le nom des *Fêtes de Ramire*. Si Voltaire à qui Rousseau écrit alors, accepte sans peine, Rameau — on peut le comprendre — refuse tout

12. *Ibid.*, p. 333 et s.

13. Paris, 1755. Cité in J. TIERSOT, *J.J. Rousseau, un Maître de la Musique*, 2ème édition, Paris, 1920, pp. 84-85.

14. *Ibid.*

15. *Les Confessions, op. cit.*, pp. 334-335.

net d'être complété et arrangé par Rousseau. Mais la musique était faite, elle fut jouée sans les noms de Rameau et de Rousseau qui en fut pour sa peine¹⁶.

Entre temps, Rousseau avait fait la connaissance de Diderot et d'Alembert qui lui confièrent la rédaction des articles concernant la musique dans l'*Encyclopédie*. Rousseau eut trois mois pour exécuter ce travail considérable (il eût fallu trois ans, écrit-il), travail qu'il juge toujours sévèrement et c'est de cette insatisfaction qu'est né son projet du *Dictionnaire de musique*. Quoiqu'il en soit et malgré ses griefs à l'égard de Rameau, il fit de son mieux dans ses articles pour résumer et rendre clairs les principes de sa musique. Ainsi non seulement, Rousseau faisait de la mauvaise musique, appréciée il est vrai de quelques-uns, mais, après un essai manqué d'imposer une nouvelle notation musicale, il devenait le musicologue du plus grand dictionnaire encyclopédique de l'époque. On conçoit assez bien ce que furent les sentiments de Rameau lorsque Rousseau se vit ainsi encouragé dans sa double tâche de compositeur et de théoricien. A cela s'ajouta bientôt, dans un autre domaine, une notoriété qui ne put que déplaire au musicien de Dijon.

La rupture entre Rameau et Rousseau était donc consommée lorsqu'éclata la querelle des bouffons. Vous en connaissez les circonstances. L'Opéra de Paris avait invité une Troupe italienne « les Bouffons » qui débutèrent le 1^{er} août 1752 par une représentation de la *Serva padrona* de Pergolèse. Le succès fut immédiat. Rousseau nous raconte : « Quoique les Bouffons fussent détestables et que l'orchestre alors très ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent... la comparaison de ces deux musiques entendues le même jour sur le même théâtre déboucha les oreilles françaises ; il n'y en eut point qui put endurer la traînerie de leur musique après l'accent vif et marqué de l'Italienne.. Sitôt que les Bouffons avaient fini, tout s'en allait, on fut forcé de changer l'ordre et de mettre les Bouffons à la fin »¹⁷. Dès lors les passions se déchaînent. Il y a les partisans de la musique française — il y en avait quand même quelques-uns — qui se rassemblent sous la

16. *Ibid.*, p. 335 et s.

17. *Ibid.*, Livre huitième, p. 383.

loge du roi, et ceux de la musique italienne qui les moquent sous celle de la reine.

La querelle littéraire avait été préparée avant même l'arrivée des Bouffons par un premier pamphlet de Grimm, paru au début de cette même année, qui critiquait vivement la reprise de l'*Omphale* de Destouches et auquel fit écho une lettre anonyme de Rousseau à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur *Omphale*¹⁸. S'il est d'accord avec Grimm pour vanter la musique italienne, il s'oppose à lui à propos de Rameau qu'avait ménagé Grimm et que maltraite Rousseau. A partir de là, ce sont près de deux cents pamphlets qui s'échangeront entre le coin du roi et celui de la reine avec une violence qui étonna toute l'Europe. On mesurera le retentissement du débat, si parisien à bien des égards, — mais Paris à l'époque n'était-il pas la capitale du monde ? — à la trace qu'il a laissée quelques années plus tard dans une *Réflexion sur l'Anthropologie* de l'auteur de la *Critique de la raison pure*¹⁹. En fait la plupart des pamphlets évoquent plus une polémique de gazette, une querelle de modes dont les Français depuis toujours se sont fait une spécialité plutôt qu'un débat de philosophes ou de musiciens²⁰. Ne demeurent de toute cette nouvelle littérature que la *Lettre*, tardive, de Rousseau sur la *Musique française* et la belle défense de Rameau qui parut lorsque le feu était éteint.

Il faut rappeler la position particulière de Rousseau dans cette année 1752. Il avait composé très vite chez des amis au printemps le *Devin du Village*. Ce fut une autre affaire de la faire jouer. Se rappelant l'accueil reçu par les *Muses galantes* quelques années plus tôt, Rousseau craignait un nouvel échec si l'œuvre était présentée sous son nom. Son ami Duclos le tira d'embarras en présentant l'œuvre anonymement. Elle fut essayée selon la coutume du temps et si bien accueillies que l'Opéra et la cour se la disputèrent. La cour l'emporta naturellement. Le *Devin du Village* sera donné devant le roi les 18 et 24 octobre 1752 avec le plus vif succès, puis repris à l'Opéra le 1^{er}

18. *Ecrits sur la Musique*. Editions Stock, 1979, p. 427 et s avec une préface

de Catherine Kintzler.

19. *Refl. N° 639 AK 15 27701*.

20. Une collection de 59 brochures relatives à cette querelle éditée à Paris et à La Haye (1752-1754) a été réimprimée chez Minkoff Reprint Genève, 1972.

mars 1753, avec une ouverture et un divertissement dans le goût italien, en pleine querelle des Bouffons. « le *Devin du Village*, nous dit Rousseau, soutint la comparaison et plut encore après la *Serva Padrona* »²¹.

C'est alors que, sans doute encouragé par ses succès d'auteur et incité par ses amis philosophes, en particulier Diderot, toujours heureux d'attiser les querelles et d'envoyer les autres au charbon, il écrivit sa *Lettre sur la musique française*²² qui parut sous son nom en 1753, et eut pour lui les plus pénibles conséquences.

Que cette *Lettre sur la musique française* fut le résultat de discussions avec ses amis et en particulier avec Diderot, le commencement le montre assez bien où Rousseau revendique pour le philosophe (il est fort rare qu'il s'attribue à lui-même ce terme) le droit d'intervenir dans le débat. « Si c'est au poète de faire de la poésie et au musicien de faire de la musique il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'un et de l'autre »²³. Rousseau distingue, dans toute la musique, « la mélodie ou le chant, l'harmonie ou l'accompagnement, le mouvement ou la mesure »²⁴. Et s'il est possible de parler du caractère national d'une musique — il s'agit d'une lettre sur la musique française — celui-ci, selon Rousseau, tient davantage à la mélodie qu'à l'harmonie. Et comme la mélodie s'accompagne de paroles, on peut s'imaginer certaines langues mieux accordées à la musique que d'autres. Ainsi la langue italienne est « douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre. Ces qualités sont précisément les plus convenables au chant »²⁵. Ne pourrait-on expliquer par là la supériorité de la musique italienne ? Mais c'est ce qu'il faut prouver à l'aune de faits indubitables.

Rousseau énonce les conditions d'une expérimentation probante. la bonne foi de l'expérimentation, l'égale connaissance des deux styles, la multiplicité des essais²⁶. Et il rapporte trois expériences qu'il dit avoir

21. *Les Confessions*, op. cit., p. 283.

22. *Ecrits sur la Musique*, op. cit., p. 251 et s.

23. *Ibid.*, p. 260.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.* p. 270.

26. *Ibid.*, p. 275 et s.

faites (il a fait chanter des airs italiens par des chanteurs français et inversement, des airs italiens et des airs français à un arménien, etc.). Ces expériences ont toutes trois abouti au même résultat, celui de montrer d'une manière éclatante la supériorité de la mélodie italienne sur la française qui ne serait qu'« une sorte de plain chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même et ne plaît qu'à l'aide de quelques ornements arbitraires... »²⁷. En fait Rousseau juge de la valeur de la musique par l'effet produit sur le chanteur ou l'auditeur, l'italienne le met hors de lui-même, « en lui arrachant des cris, je cite Rousseau, dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés »²⁸.

Or, plus que les autres éléments musicaux, plus que l'harmonie, c'est la mélodie qui, par ses qualités propres, contribue à la perfection de la musique italienne. Harmonie, mélodie, les deux mots sont jetés qui vont, aux yeux de Rousseau, symboliser deux musiques et qui expliquent la supériorité de l'italienne sur la française. Ce n'est pas en effet par le nombre des accords et des parties, ce n'est point par l'entassement des instruments les uns sur les autres — d'où naissent la confusion et le bruit — que la musique italienne séduit son public, mais par « l'unité de la mélodie, aussi importante en musique que l'unité d'action dans une Tragédie »²⁹. L'harmonie, qui ne doit jamais la couvrir, souligne le mouvement de la mélodie qui demeure l'unique expression des sentiments qu'elle veut traduire. Tout ce qui viendra compliquer ou obscurcir la ligne mélodique comme fugues, doubles fugues, contre-fugues « et autres beautés arbitraires et de pure convention »³⁰, et qui n'ont d'autre but que de montrer l'habileté du musicien, n'a pas sa place dans une musique qui se veut imitation de la nature.

Se référant à Rameau lui-même, Rousseau remarque que « chaque consonance a un caractère particulier »³¹ et est donc expressive d'une affection bien déterminée ; à les multiplier, à les additionner, on gâche l'effet qu'une seule, dans sa simplicité, peut donner. Dès lors la critique

27. *Ibid.*, p. 278.

28. *Ibid.*, p. 282.

29. *Ibid.*, p. 283.

30. *Ibid.*, p. 280.

31. *Ibid.*, p. 296.

se précise, et à travers la musique française, c'est le maître de Dijon qui est visé : « musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris musique écrite et qui tout au plus n'est bonne en effet qu'à écrire et jamais à exécuter »³². Que le musicien ne confonde donc pas l'harmonie et la composition. A remplir des accords, on ne fait pas de la musique mais du bruit et qui parle de progrès ou de supériorité ignore que les anciens grecs qui savaient la musique proscrivaient l'harmonie. L'éloge de l'opéra italien qui se développe parallèlement à cette critique de la musique française, les descriptions que Rousseau en donne, font irrésistiblement penser à ce que sera le développement de l'art lyrique en Italie au XIX^e siècle³³.

Mais la partie de la *Lettre sur la musique française* qui fit le plus grand effet et appela la riposte de Rameau, est constituée par l'analyse d'un récitatif à la française. Diderot, dans un pamphlet, qui s'inscrivait dans la querelle des Bouffons, appelé en réponse à un autre de Grimm, *Au petit prophète de Boehmisch Broda*, avait suggéré l'idée d'un débat, pour ainsi dire pièces en main, qui aurait permis d'évaluer les mérites respectifs de la musique française et de la musique italienne³⁴ et il avait proposé pour la première un air d'*Armide* de Lulli. Rousseau relève le défi et, en quelques pages qu'il faut lire et qu'on ne saurait résumer, il analyse le célèbre monologue d'*Armide*.

Faut-il considérer cette analyse sans valeur et seulement inspirée à Rousseau par son hostilité à l'égard de Rameau. La réponse se trouve chez Gluck dans une lettre qu'il adressa au *Mercur de France* en 1773. « Je reconnais que j'aurais été heureux de voir (*Iphigénie en Aulide*), représentée à Paris, parce qu'en conséquence, et avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, nous aurions ensemble peut-être pu — en recherchant une mélodie noble, sensible, naturelle, associée à une déclamation suivant exactement la prosodie de chaque langue et le caractère propre à chaque peuple — fixer le moyen que j'envisage de

32. *Ibid.*, p. 290.

33. « Dans les opéras italiens, tous les airs sont en situation et font partie des scènes... », *Ibid.*, p. 302.

34. *Le Petit Prophète de Boehmisch Broda de Grimm* est l'un des premiers textes importants de la Querelle des Bouffons. Dans sa Lettre, Diderot veut se présenter comme un arbitre entre les deux parties. Voir *Œuvres Complètes*, Club Français du Livre, tome Second, p. 685 et s.

produire une musique accordée aux hommes de toutes les nations et faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales. L'étude que j'ai poursuivie des écrits de ce grand homme sur la musique — entre autres la Lettre, dans laquelle il a analysé le monologue de l'*Armide* de Lulli — prouve la profondeur de son savoir et la délicatesse de son goût et m'ont rempli d'admiration. J'ai été convaincu que s'il avait choisi de s'adonner lui-même à l'exercice de cet art, il aurait été capable de réaliser les prodigieux effets que les Anciens ont attribués à la musique. Je suis ravi de saisir cette occasion pour lui adresser publiquement les éloges que je pense qu'il mérite »³⁵.

Voilà comment il faut lire la *Lettre sur la musique française*. A ne retenir que les excès de sa conclusion, on perd ce qui en fait, me semble-t-il, l'essentiel dans l'histoire de la musique : un manifeste de la nouvelle musique.

De cette nouvelle musique, Rousseau prendra la défense dans trois autres textes importants :

– l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755)

– l'*Essai sur l'origine des Langues*

– le *Dictionnaire de musique* (1767).

Rousseau a bien lu son « Rameau », il l'a résumé dans ses articles de l'Encyclopédie, il a même deviné en quel sens évoluerait la théorie musicale de Rameau. Sa contestation s'établit en connaissance de cause. Pour Rameau, nous dit Jean-Jacques Rousseau, « l'harmonie est l'unique fondement de l'art », la « mélodie en dérive » et « tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie »³⁶. Tel est le premier principe de M. Rameau. Le second, c'est que « l'harmonie représente le corps sonore ». Rousseau ironise lourdement : « L'harmonie représente le corps sonore ! Ce mot de corps sonore a un certain éclat scientifique ; il annonce un physicien dans celui qui l'emploie : mais, en musique, que signifie-t-il ? Le musicien ne

35. Cité par Jean Leduc in « Rousseau et Gluck », *Revue philosophique* n° 3, juillet-septembre 1978, P.U.F., p. 319.

36. *Ecrits sur la Musique, op. cit.*, p. 342.

considère pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action. Or, qu'est-ce que le corps sonore en action ? C'est le son : l'harmonie., représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son : le son n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimatias paraît risible, ce n'est pas ma faute assurément. Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente ; c'est la collection des sons harmonique qui l'accompagnent. Mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même : l'harmonie représente donc l'harmonie, et l'accompagnement l'accompagnement »³⁷. Or d'une part la musique n'est pas l'harmonie « une harmonie trop chargée est la mort de toute expression »³⁸, d'autre part « l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibration mais dans le concours des sons qui en résultent »³⁹. un ensemble de sons ne constitue pas une musique. Récusant l'expérience de Rameau sur sa corde qui vibre sans résonner, Rousseau remarque que dans une expérience fine et délicate, « un homme à système voit souvent ce qu'il a envie de voir »⁴⁰. En définitive le système de Rameau ne lui « paraît guère mieux fondé dans les principes de théorie que dans ceux de la pratique »⁴¹. Telle est la réponse de l'*Examen*.

C'est à la même époque, et sans qu'il soit possible de proposer une date absolument certaine, que Rousseau écrit son *Essai sur l'origine des langues* qui ne parut qu'après sa mort dans l'édition de Genève et auquel, depuis une quinzaine d'années, on a porté un intérêt particulier, moins sans doute pour sa partie musicale que pour l'hypothèse qu'il propose et qu'il est possible de comparer à celle du *Discours sur l'inégalité*, concernant le rôle du langage dans la socialisation de l'homme. Mais cet essai, qui devait s'appeler *De la Mélodie*, a pour titre entier, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*⁴².

37. *Ibid.*, p. 358.

38. *Ibid.*, p. 365.

39. *Ibid.*, p. 368.

40. *Ibid.*, p. 367.

41. *Ibid.*, p. 365-366.

42. *Essai sur l'origine des Langues*. Introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Aubier, Montaigne, Paris, 1974.

En effet pour Rousseau, la musique et la langue ont une origine commune dans le mesure où l'une et l'autre sont expressivité. Dans le chapitre XII de son essai, Rousseau reconstitue ce qu'ont dû être les premières paroles et les premiers chants de l'humanité, et il rappelle l'affirmation de Strabon : « Dire et chanter était autrefois la même chose »⁴³. La musique n'a d'abord été que mélodie et la mélodie le son varié de la parole. Il faut lire ces textes non pas dans une perspective historique, mais comme la construction d'un modèle, à la manière dont Rousseau procède, dans le *Discours sur l'inégalité*, pour définir l'état de nature. Ici un fragment éloigné de l'histoire, la musique grecque primitive, peut nous suggérer ce qu'a dû être la première musique de l'humanité. A lire les chapitres sur la mélodie, sur l'harmonie, sur le caractère relatif de nos impressions esthétiques sur la fausse analogie des couleurs et des sons⁴⁴, à lire encore la description de la dégénérescence de la musique à travers les âges, on comprend mieux ce qui oppose fondamentalement Rousseau à Rameau et en même temps combien les thèses de Rousseau sur la musique sont liées à l'ensemble de sa philosophie. Il y a d'abord l'idée de nature. Rousseau et Rameau s'y réfèrent constamment pour justifier leur conception de la musique. Nature, naturel, lois de la nature, imitation de la nature : les mots sonnent de la même façon, mais leurs significations, chez l'un et chez l'autre sont totalement différentes.

Comme nous l'a rappelé tout à l'heure, M. Paquette, la nature pour Rameau, c'est la nature physique, la nature des choses. Faire la théorie de la musique, c'est inventer un procédé scientifique qui permette d'expliquer la nature du son d'une manière intelligible, et, dans une tradition qui remonte bien au-delà de Descartes, mathématique, en partant de l'expérience fondamentale des cordes vibrantes. On ne comprend rien à la musique si l'on n'a pas fait l'analyse des phénomènes de résonance, si l'on ne sait pas ce qu'est le « corps

43. *Ibid.*, p. 145. « Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue... », *Ibid.*, p. 144.

44. C'était l'époque où, ayant découvert que les sons et les couleurs étaient des vibrations, on s'était avisé de « chanter aux yeux ». Telle était la destination du clavier oculaire du Père Castel (1688-1757) que Rousseau nous dit avoir vu et dont il conteste l'idée même. *Ibid.*, p. 159.

sonore ». Tout s'explique par des vibrations. Nous sommes, dans l'état d'écoute, des corps passivement harmoniques. Tout relève du calcul et une véritable analyse scientifique, qui seule peut faire voir les véritables effets des sons, doit guider le musicien dans son travail de composition. Il en résulte qu'il ne peut y avoir qu'une seule musique, celle qui suit les règles, fondées en raison, de l'harmonie et dont la certitude rejoint celle des lois physiques.

Pour Rousseau la musique est d'une autre essence, parce que la nature qu'il invoque n'est pas celle des choses, mais de l'homme. Que l'on puisse analyser scientifiquement les phénomènes sonores, Rousseau ne le nie pas, mais il conteste absolument que cette analyse nous aide à faire de la bonne musique. Comment en effet ne pas faire la différence entre les propriétés des grandeurs abstraites et les sensations auditives, entre les sensations auditives et les impressions morales ? on ne peut confondre l'analyse objective des phénomènes sonores et l'émotion que fait naître en nous une musique qu'on aime. La bonne musique est celle qui nous touche ; moins elle est savante, plus elle nous émeut car elle est alors plus près de la nature, de notre nature. La musique nous exprime, elle est expressivité. Une musique ne sera donc pas naturelle parce qu'elle est une physique des sons, agissant sur les sens et produisant des sensations plus ou moins agréables, ou parce qu'elle imite ou recompose par l'art les bruits de la nature, comme le caquetage des volailles dans la « Poule » de Rameau. Elle sera naturelle si elle parle au cœur, si elle est capable d'éveiller tous les sentiments, toutes les émotions, toutes les passions de l'âme humaine. Et à coup sûr, si l'on pense à l'origine qui est chez Rousseau le fondement et le modèle, la mélodie est première, accordée à la parole, se confondant avec elle. L'harmonie ne peut, comme la dégradation des mœurs, qu'être l'effet des sciences et des arts.

On ne saurait toutefois — sans injustice — faire de Rousseau un contempteur de toute harmonie ; même s'il conteste la hiérarchie ramiste, il ne rejette que l'harmonie qui cache, pour ainsi dire, la mélodie et dont la complication représente un travail inutile. Si dans le récitatif en particulier⁴⁵, la musique retrouve le rôle ancillaire dont

45. *Lettre sur la musique française*, *op. cit.*, p. 301 et s.

Rameau a voulu la délivrer, si Rousseau critique toujours l'artifice, la théorie de l'art pour l'art, il presse, d'une manière très vive, l'utilité de l'orchestre qui supplée à la voix humaine en certaines parties de l'opéra et qui exprime ce que peut-être la parole ne pourra jamais dire⁴⁶. Mais partant, qu'elle soit mélodique ou symphonique, la musique doit être expressive, bousculer les conventions, les ordonnancements, les règles d'un genre que les amateurs de l'art lyrique au XVIII^e siècle considéraient comme immuables.

Il suffit ici de lire le bref article que, dans son *Dictionnaire de Musique*, Rousseau consacre au mot génie pour comprendre quel est l'esprit de cette musique nouvelle qui appelle un public et des créateurs dont, au siècle suivant, les noms seront, entre autres, Beethoven et Chopin⁴⁷.

On voit ici que le *Dictionnaire de Musique*, mis au point à Môtiers, aux pires moments de l'errance de Rousseau après la condamnation de l'Emile, demeure, malgré les efforts de son auteur, un bien singulier dictionnaire. Les préférences de Rousseau y sont clairement marquées et les pointes abondent contre la musique française⁴⁸.

46. *Ibid.*

47. Génie, s.m. « Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. En as-tu, tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas, tu ne le connoitras jamais. Le génie du musicien soumet l'univers entier à son art ; il peint tous les tableaux par des sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs : la volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse et ne se consume jamais ; il exprime avec chaleur les frimas et les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir : mais, hélas ! Il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ; cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelle, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille, son génie échauffera le tien, tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire, ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie ? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître ? Tu ne saurais le sentir : fais de la musique française » *Œuvres complètes de J.J. Rousseau*, Paris, Furne et Cie, 1846, tome troisième, p. 701.

48. Comme dans cette définition de l'Académie royale de musique ; « c'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les académies du royaume et du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit ». *Ibid.*, p. 591. En faisant jouer le *Devin du Village* avec le succès que l'on sait, Rousseau a contribué à ce

Dans sa préface, Rousseau veut convaincre les lecteurs de son impartialité. Il avait en effet toutes les bonnes raisons de donner gain de cause à la musique française à laquelle l'ont attaché ses « premières habitudes » dont il était « enthousiaste » et où il peut « tenir une place » alors que, écrit-il, « dans l'italienne je ne puis être rien ». Seules des comparaisons attentives et impartiales l'« ont entraîné vers la musique italienne ». « Cherchant sincèrement écrit-il encore, le progrès d'un art que j'aimais passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité »⁴⁹. Une autre preuve est donnée par Rousseau qui concerne directement le système de Rameau dont l'autorité en France n'a pas d'égal : « J'ai traité, dit-il, la partie harmonique dans le système de la base fondamentale, quoique ce système, imparfait et défectueux à tant d'égards, ne soit point selon moi, celui de la nature et la vérité »⁵⁰. Rousseau affirme bien haut son désaccord, mais ensuite, comme dans les articles de l'Encyclopédie, il expose honnêtement.

Mais ici, ce désaccord vaut condamnation. Lorsque Rameau parle d'un « instinct universel pour la musique », il invoque la loi naturelle pour fonder sa théorie à la manière dont, avant lui et dans un autre domaine, le faisaient Grotius et Puffendorf pour justifier les lois en vigueur en Europe. Rameau croit parler de la musique alors qu'il ne parle que de sa musique, d'un moment figé de la musique occidentale. La conception de la musique-harmonie est liée au progrès d'une science qui nous a éloigné de la nature. Son caractère universellement valable est chaque jour contesté par les musiques que l'on découvre dans les autres parties du monde. Seule la mélodie est naturelle, elle est le langage spontané, la pure expressivité d'un être humain qui n'a pas été encore perverti par les progrès de la civilisation. Rousseau oppose ainsi une musique linéaire celle qui est liée à l'accent de la voix humaine modulée à la conception d'une musique pour ainsi dire verticale où règnent la complication et l'artificialité de l'harmonie. (Même l'accord

bruit. Rameau feignait de s'étonner de cette contradiction en remarquant que c'était précisément au moment où le « joli » *Devin du Village* remportait le plus de succès et où son auteur aurait dû être encouragé à suivre une carrière heureusement **commencée** qu'il se déchaîna contre la musique française. Cf. Baud-Bovy, *J.J. Rousseau et la musique in Annales de la société J.J. Rousseau*, tome 39, p. 160.

49. *Op. cit.* p. 590.

50. *Ibid.*

dit parfait ne l'est que pour nos oreilles, dit Rousseau, et quelqu'un qui n'aurait aucune idée de l'harmonie, ne chanterait pas, spontanément à la tierce ou à la quinte en dessous⁵¹. La musique classique, sûre de son savoir et de son progrès, se croit installée dans la perfection de ses accords. La fascination de l'origine, si vive chez Rousseau, le tourne vers le passé, mais pour y découvrir les voies de l'avenir.

Ainsi la querelle Rameau-Rousseau relève de plusieurs lectures d'inégal intérêt. L'une y verra l'effet des rivalités personnelles, l'animosité de l'un, la jalousie de l'autre, le dépit chez Rousseau publiquement humilié, et, dans ses écrits, la vengeance par le style où il excellait et dont il abuse. Quel écrivain ou même écrivacien, surtout français, n'a jamais cédé à cet élan qui entraîne bien au-delà de la pensée, surtout, lorsque l'on a un public qui encourage et applaudit. C'est ainsi qu'il faut comprendre le dernier paragraphe de la *Lettre sur la musique française* qui souleva la tempête : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure, ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux »⁵². Pour se justifier, Rousseau dira dans la préface à son *Dictionnaire de Musique* . « Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton ; mais je n'ai pas, comme eux, donné de bons mots pour toute preuve, et je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné »⁵³. C'est sans doute parce qu'il avait raisonné que, malheureusement pour lui, on a

51. *Examen de deux principes*. *Op. cit.*, p. 348 et s. Faut-il rappeler ici l'anecdote connue : un prince de Siam, invité par Napoléon III à un concert à l'Opéra et interrogé par son hôte, répondit que ce qu'il avait préféré, c'était le tout début du concert, avant même l'arrivée du chef, c'est-à-dire le moment, grinçant à nos oreilles, où l'orchestre accordait ses instruments.

52. *Op. cit.*, p. 322.

53. *Op. cit.*, p. 590.

toujours pris au sérieux les plaisanteries de Rousseau⁵⁴. Mais il ne faut prendre au sérieux que ce qui mérite de l'être.

Or on ne peut mettre en doute la passion de Rousseau pour la musique. Il en vécut, au sens propre du mot, comme maître de musique, comme compositeur⁵⁵, comme copiste enfin, noircissant de notes, lui qui avait voulu les remplacer par des chiffres, des dizaines de milliers de pages qui assurèrent sa subsistance quotidienne de 1751 jusqu'à sa mort. Mais la musique fut aussi pour lui la source d'un permanent réconfort ainsi que l'indique le titre d'un recueil d'airs, de romances et de chansons : *Consolations des misères de ma vie*⁵⁶. Dans les toutes dernières années de sa vie, il avait commencé la composition d'un opéra *Daphnis et Cloé*, dont son ami Corancez avait fait les paroles⁵⁷. S'il n'est pas possible de comparer l'œuvre musicale de Rousseau au génie supérieur de celle de Rameau, on trouve au premier des excuses qui manquent au second : l'attitude méprisante de Rameau à l'égard de Rousseau ne l'a pas grandi au regard de l'histoire. Il suffit de se reporter au premier dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques* : parmi toutes les calomnies dont il a été l'objet, aucune ne l'affecta autant que celle qui l'accusait de n'être point l'auteur du *Devin du Village*. C'est Rameau qui le premier avait donné le branle, en le traitant, chez Madame de la Pouplinière, de pilleur et de plagiaire.

Mais au-delà de l'animosité personnelle qui a donné à cette querelle un tour si détestable, il est possible de faire une autre lecture et d'y voir le conflit inévitable entre deux philosophies et deux esthétiques⁵⁸. Au rationalisme triomphant de Descartes ou du Vaugelas de la musique, à la valeur universelle d'une harmonie dont les fondements scientifiques

54. Le propre des écrivains français, dira Kant, est de toujours préférer à l'humble vérité le trait d'esprit et la brillance du paradoxe. Cf. *Observation concernant le sentiment du beau et du sublime*. AK 02 246 08.

55. Il rappelle que *le Devin du village*, écrit en cinq ou six semaines, lui rapporta presque autant d'écus que *L'Emile* qui lui demanda trois ans d'efforts et vingt ans de réflexion. *Les Confessions*, op. cit., p. 386.

56. *Les Consolations des misères de ma vie*, ou Recueil d'airs, romances et duo, in-folio Paris, 1781.

57. *Fragments de Daphnis et Chloé*, Opéra dont Corancez a fait les paroles, Partition in-folio Paris, 1779.

58. Lire par exemple L'excellente préface de Catherine Kintzler : *Rameau et Rousseau, le choc de deux esthétiques*. *Ecrits sur la musique*, op. cit.

paraissent définitivement établis, à la croyance au progrès — d'une musique mélodique et barbare à cette musique savante de l'école française du XVIII^e siècle — ne pouvait que s'opposer Rousseau, sûr que l'essentiel de l'homme n'était pas dans les sciences et les arts, pour lequel la musique devait être accessible à tous et exprimer les sentiments et les passions sous une forme dont l'Occident n'avait pas le privilège, qui voyait enfin dans les créations italiennes le grand mouvement qui allait rendre à la musique un peu de sa pureté et de son émotion originelles. Tous les historiens de la musique voient, chez Gluck, la réalisation des vœux de Rousseau, même si Gluck, musicien allemand, fit des opéras italiens, sur des livrets français, montrant ainsi à Rousseau que la langue française n'était pas tout à fait impropre à la mélodie. Rousseau, on le sait, se rendit. Mais au-delà de Gluck, ce qui est annoncé par Rousseau, c'est la musique romantique, et combien d'idées sur la musique dont nous vivons encore. Il y a peu de jours Olivier Memieu disait à propos de son opéra *Saint François d'Assise*, qui sera présenté prochainement à l'Opéra de Paris : « La mélodie est le point de départ, qu'elle reste souveraine ». Si le talent de musicien de Rousseau demeure modeste, si son « joli » *Devin* ne peut être comparé aux *Indes Galantes* ou à *Dardamus*, ses intuitions avaient quelque génie.