

Rousseau et le beau chant

Marie-Noëlle RIBAS

Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Jean-Jacques Rousseau fait l'hypothèse d'une parole primitive qui serait naturellement chantante pour consacrer la primauté de la mélodie sur l'harmonie. Qu'est-ce que le beau chant au service d'une musique expressive ? Telle est la question qu'il soulève contre ceux qui s'interdisent de comprendre et de produire une musique qui serait capable de toucher l'âme, en plus de charmer les sens. Cet article se propose de montrer comment l'attrait de Jean-Jacques Rousseau pour le chant italien le conduit à rechercher la beauté musicale dans une certaine conformation à la nature.

« DIRE ET CHANTER ÉTAIENT AUTREFOIS LA MÊME CHOSE »

Afin d'exposer sa conception d'un beau chant qui exprimerait adéquatement les passions humaines, Rousseau recourt dans un premier moment de l'*Essai sur l'origine des langues* à la fiction heuristique d'un état originel dans lequel la musique s'identifie à la mélodie d'une parole à ce point expressive qu'elle ne se distingue pas du chant :

Les premières histoires, les premières harangues, les premières loix furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devoit être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique ; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étoit autrefois la même chose, dit Strabon¹ ; ce qui montre, ajoute-il, que la pœsie est source de l'éloquence².

¹ Strabon, *Géographie*, livre I.

² Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, t. V (désormais *EOL*), chap. XII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 411.

L'évocation d'un état de nature dans lequel dire et exprimer ses passions sont une seule et même chose se clôt sur le constat de son caractère révolu. L'usage de la raison nous a détournés de cette voie d'accès directe au cœur qu'est la parole naturellement chantante : en perdant de sa musicalité, la parole se serait distinguée du chant comme usage de la voix conservant une certaine expressivité. Dès lors comment concevoir le chant qui parviendrait à renouer avec le langage premier des passions de façon à nous émouvoir ?

Rousseau aborde ce problème à l'occasion de la Querelle des Bouffons, également connue sous le nom de Guerre des Coins, qui l'oppose à Rameau entre 1752 et 1754. Cette polémique qui divise les tenants de l'opéra italien et de la tragédie lyrique française est un moment charnière où s'affrontent deux conceptions du chant qui influencent encore notre perception de la voix. D'un côté, il y a ceux qui, derrière Rameau, privilégient la parole et la signification dans le chant au nom de la raison et de la primauté qu'ils accordent à l'harmonie en musique. De l'autre, il y a ceux, emmenés par Rousseau, qui estiment que le beau chant doit être d'une tout autre espèce, s'il veut pouvoir s'adresser non à la raison mais au cœur. Celui-ci est affaire de spontanéité et de mélodie :

La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame : elle n'imité pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales. Voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles³.

Lors du séjour vénitien qu'il effectue de septembre 1743 à août 1744, Rousseau a été converti à l'opéra italien qui met en avant le chant et la mélodie⁴, et non les paroles audibles comme c'est le cas de l'opéra français⁵. Le septième livre des *Confessions* fait le récit de cet engouement : « En écoutant des barcarolles, je trouvais que je n'avais pas ouï chanter

³ *Ibid.*, chap. XIV, p. 416.

⁴ L'imitation est perçue comme le privilège des Italiens, à commencer par les fondateurs de l'opéra comme Claudio Monteverdi qui fait de l'*affetto* l'objet de l'imitation musicale. Voir André Charrak, *Musique et Philosophie à l'âge classique*, Paris, Puf, 1998, p. 68-70.

⁵ Cynthia Verba (*Music and the French enlightenment: reconstruction of a dialogue, 1750-1764*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 13) montre que l'opéra bouffon italien est « en tout point l'antithèse de la tragédie lyrique française », que ce soit du point de vue de l'intrigue, des personnages, de la structure, des ressources musicales, mais encore de la mise en scène.

jusqu' alors, et bientôt je m'engouai tellement de l'opéra, qu'ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges, quand je n'aurais voulu qu'écouter, je me dérobaï souvent à la compagnie pour aller d'un autre côté⁶. » Rousseau considère que le chant français de l'époque s'est privé de sa capacité à émouvoir en se mettant au service d'un opéra qui accorde une trop grande importance à la clarté et à la signification pour être assimilé à une tragédie chantée dans laquelle les paroles doivent se faire entendre⁷. Il insiste : le chant comme art imitant la nature doit être mélodieux s'il veut toucher en plus de plaire, comme le souligne son hypothèse d'un chant originel qui parle pour exprimer les accents de la passion. Les Italiens qui font primer la mélodie et leurs interprètes qui chantent, pour ainsi dire, le cœur sur les lèvres, sont au plus près du chant des origines :

Que dirions-nous du peintre assés dépourvu de sentiment et de goût pour raisonner de la sorte et borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la peinture ? Que dirions-nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croiroit voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique ? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, et nous condannerions l'autre à faire des opéra français⁸.

L'absence d'émotion que suscite chez lui l'opéra français est interprétée par Rousseau comme le symptôme d'un mal profond qu'est la perte d'expressivité de toute musique qui privilégie l'harmonie au détriment de la mélodie : « En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus ; et alors avec tous ses accords et toute son harmonie elle ne fera plus aucun effet sur nous⁹. » Qu'est-ce que la musique et le chant comme arts capables de produire une émotion esthétique au-delà du simple plaisir sensuel ? Certainement pas, pour Rousseau, ce à quoi aboutit l'harmonisation défendue par Rameau, dont la meilleure illustration est un opéra français qui ne parvient ni à faire parler la musique, ni à faire chanter la langue.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 314.

⁷ Michael O'Dea, « Rousseau contre Rameau : musique et nature dans les articles pour l'*Encyclopédie* et au-delà », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 17, 1994, p. 133-148 (p. 135) : Rousseau n'a pas immédiatement renié le style français.

⁸ *EOL*, chap. XIII, p. 414.

⁹ *Ibid.*, chap. XVII, p. 422.

TRAITÉ D E L'HARMONIE

Reduite à ses Principes naturels;

DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE I. Du rapport des Raïsons & Proportions Harmoniques.

LIVRE II. De la nature & de la propriété des Accords;
Et de tout ce qui peut servir à rendre une
Musique parfaite.

LIVRE III. Principes de Composition.

LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.

*Par Monsieur R A M E A U , Organiste de la Cathedrale
de Clermont en Auvergne.*



DE L'IMPRIMERIE

De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul
Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, rue Saint Jean-
de-Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. DCC. XXII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

LA MUSIQUE, LA VOIX ET LE SIGNE

Jean-Philippe Rameau identifie la musique à un phénomène objectif tirant sa nature d'un processus physique. Il considère que l'essence de la musique réside dans le corps sonore qu'est le son élémentaire et fondamental, double quinte, triple tierce majeure, et dans l'harmonie, qu'est l'ensemble des lois qui contraignent les rapports des sons musicaux entre eux. Dans sa perspective, la mélodie n'est plus qu'un phénomène dérivé, entièrement intelligible à partir de l'infrastructure harmonique qui engendre chaque son, chaque séquence mélodique et qui les relie à ce qui les précède et à ce qui suit. Cette approche est problématique du point de vue de Rousseau, car elle confond la musique naturelle qui plaît aux sens et la musique imitative¹⁰ qui a une emprise sur les cœurs et qui, seule, peut être mise au nombre des beaux-arts¹¹. La musique n'est pas « une science physico-mathématique » dont « la fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions », comme le prétend Rameau au deuxième chapitre de sa *Génération harmonique*¹². Elle est un art du beau qui produit en nous une émotion irréductible aux effets dont on peut rendre compte à partir d'une définition harmoniste de la musique qui l'assimile à un ensemble articulé de sons en relation les uns avec les autres. Rousseau ne voit pas quelle moralité peut résulter de cette cause physique qu'est l'harmonie, fondée sur la décomposition et l'analyse rationnelle du corps sonore : « L'Harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; les accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile. [...] Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux sens une impression agréable et rien de plus¹³. » Pour l'auteur de l'*Essai*, rendre raison de la nature expressive de la musique comme art suppose d'abandonner l'approche physique du son ; celui-ci est à la base des théories qui consacrent le primat de l'harmonie sur la mélodie,

¹⁰ Sur ce point, voir Brenno Boccadoro, « Rameau, Rousseau, les affects, l'inné et l'acquis », *Implications philosophiques* [en ligne], publié le 3 février 2017. Disponible sur : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/rameau-rousseau-les-affects-linne-et-lacquis/>

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. citée (désormais *DM*), art. « Musique », p. 918.

¹² Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, chap. II, p. 30.

¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. citée, p. 358.

la théorie ramiste du corps sonore en tête : « Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs¹⁴. » Le moyen de la musique comme art imitatif n'est pas le son pris dans sa matérialité mais celui qui est capable de produire des effets moraux, parce qu'il est lié à d'autres par la mélodie :

Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de chose comme simples objets des sens. Des suites de sons ou d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m'attendrir il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne sont qu'agréables et ne disent rien lassent encore ; car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille¹⁵.

À la suite d'Aristote qui soutient que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme¹⁶ », Rousseau affirme que seuls les sons émis par une musique chantante, qui est celle qui les unifie par la mélodie, opèrent comme signes. La thèse aristotélicienne prend tout son sens dans le cadre d'une conception de la musique qui expose pourquoi ce n'est pas tant le son qui exprime la passion que l'inflexion vocalique. Le son pris indépendamment de la mélodie qui l'informe est une matière privée de signification et, par conséquent, de pouvoir sur les cœurs : « Les sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, et dont nous y reconnoissons l'image¹⁷. » En considérant que le sens de la musique est accessible à une analyse rationnelle de type mathématique et combinatoire, Rameau serait victime d'une illusion mécaniste qu'est la croyance en la possible réduction du phénomène musical à ses seuls effets physiques. Il commettrait une erreur identique à celle que commettent les grammairiens qui comprennent le principe signifiant des langues à partir de leur enchaînement sonore : « Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point, et l'on raisonnera sans s'entendre¹⁸. » Qu'est-ce qu'une musique expressive ?

¹⁴ *EOL*, chap. xv, p. 417.

¹⁵ *Ibid.*, p. 418-419.

¹⁶ Aristote, *Peri Hermeneias*, I, 16a3-4.

¹⁷ *EOL*, chap. xv, p. 417.

¹⁸ *DM*, art. « Musique », p. 918.

Une musique qui chante grâce à la mélodie. Qu'est ce qui fait le beau chant ? Une voix qui se fait chantante en imitant artificiellement les accents naturels de la passion : « le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation possible et artificielle des accents de la voix parlante ou passionnée [...] et comme toutes les imitations la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le chant¹⁹ ». Rameau donne « trop ou trop peu d'empire aux sensations²⁰ » en ignorant les effets moraux de la musique et leur cause qu'est la mélodie. La musique est un art, dont l'imitation fait accéder la sensation produite par le son au rang de cause morale.

VOIX DE LA NATURE ET VOIX INTÉRIEURE

L'esthétique classique cherche à imiter la nature en ne reproduisant pas celle qui est immédiatement observable. Au moyen de la fiction qu'est la réalisation représentée d'une nature objective, elle traque la vérité au-delà de ce qui paraît à la perception. À la manière dont le mécanicien décompose le mouvement en forces simples dont les combinaisons rendent raison du phénomène, l'artiste dégage les traits essentiels qui, une fois combinés, sont supposés montrer une vérité fictive plus parlante que la réalité. Pour Rameau, le son musical analysé, réduit à ses principes fondamentaux, est plus vrai que la réalité sonore observable : harmoniser permet de mener au-delà de l'apparence sensible, jusqu'à la nature même des choses. Pour Rousseau, l'harmonisation substitue un système de sons considérés pour leurs propriétés physiques à la voix passionnée. Elle est un artifice qui gâte inutilement la nature :

Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force et d'intervalles qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre consonance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez, vous laissez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force. En renforçant une consonance et non pas les autres vous rompez la proportion : En voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles et vôtre goût sont gâtés par un art malentendu. Naturellement, il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 695.

²⁰ *EOL*, chap. XIII, p. 412.

²¹ *Ibid.*, chap. XIV, p. 415.

En qualifiant les sons élémentaires de Rameau, double quinte et triple tierce majeure, de « sons concomitants », Rousseau souligne l'échec de l'harmonisation à faire valoir l'essence de la musique. S'il est vrai que par nature tout corps qui résonne fait entendre des sons concomitants, ou bien l'harmonisation n'ajoute rien à ce qui est déjà contenu dans la résonance, auquel cas elle est superflue, ou bien elle fait entendre ce qui n'est pas, et dans ce cas, elle est contre nature. L'harmonie seule ne renforce pas la musique. Elle l'affaiblit en intensifiant le bruit²² : « C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la Musique Française²³. » Pour Rousseau, la mélodie anime la musique en donnant unité et force au matériau sonore qui, par elle, devient signifiant. Elle élève la musique au rang d'art :

Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une et l'autre seroient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessein. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie²⁴.

Quant à l'harmonie, elle n'a de sens qu'à « concourir²⁵ » à la mélodie, en mettant en valeur la ligne du chant. Dans cette configuration, « l'harmonie, qui devait 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 mélodie²⁶ ». Alors que Rousseau déplore dans la *Lettre sur l'opéra italien et français* que les Anciens comme Aristote et Horace n'aient pas pu donner ses

²² Le monde physique pour Jean-Jacques Rousseau est celui du silence et du bruit, tandis que le monde moral est celui de la voix signifiante. La signification est ce qui distingue le bruit du son musical.

²³ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. citée (désormais LMF) p. 313.

²⁴ *EOL*, chap. XIII, p. 414.

²⁵ *Ibid.*, chap. XIV, p. 416.

²⁶ *DM*, art. « Unité de mélodie ». Voir également l'article « Expression » qui précise le rôle de l'harmonie comme adjuvant de la mélodie.

règles à l'opéra²⁷, le voilà qui se présente dans la *Lettre sur la musique française* comme leur égal, parce qu'il aurait mis au jour dans le domaine de l'opéra l'équivalent de l'unité d'action dans la tragédie, qu'est l'unité de la mélodie :

Cette unité de mélodie me paraît être une règle indispensable et non moins importante en Musique que l'unité d'action dans une Tragédie [...] C'est dans cette grande règle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque dans la Musique Italienne, et qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même-tems les sons plus moëlleux, plus doux et moins fatiguans pour la voix²⁸.

Rousseau ne se contente pas de mettre au jour la mélodie comme principe permettant à la musique et à la musique vocale en particulier de devenir un art d'imitation²⁹, il modifie substantiellement le sens à donner à l'idée d'imitation de la nature. Rameau qui a conduit la musique dans un état d'objectivation sans précédent adhère en tant qu'artiste à la conception classique de l'imitation comme représentation stylisée de la nature, qui en fait un fervent défenseur de l'opéra des enchantements. Sur la scène de l'opéra, il est naturel qu'un orage ou qu'une bataille se traduisent par des sons précipités, qu'un dieu s'exprime par des inflexions de voix extraordinaires comme autant d'ingrédients d'une vraisemblance merveilleuse. Rousseau en tant que théoricien et praticien de la musique prend le contrepied de cette approche. L'imitation esthétique n'est pas une imitation physique à l'image de celle que Rameau propose des grenouilles dans *Platée*, qui échoue, selon lui, à faire chanter la langue et parler la musique :

il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières. Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que, s'il faisait croasser des grenouilles, il faudrait qu'il les fît chanter³⁰ : car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise ; sans quoi

²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur l'opéra italien et français*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. citée, p. 249 : « C'est un malheur pour l'opéra que Aristote ni Horace ne nous en aient pas donné les règles : je m'imagine que nos Grecs et nos Latins modernes n'en auraient pas parlé avec tant de mépris. »

²⁸ *LMF*, p. 305.

²⁹ *DM*, p. 953 : il faut comprendre comment harmonie et mélodie concourent à faire de la musique un troisième « art d'imitation », indépendamment de la poésie, en lui conférant un langage et une expression qui lui sont propres.

³⁰ Rousseau fait ici allusion au ballet de Rameau *Platée*, créé en 1745, où dans un chœur le musicien imite le coassement des grenouilles en jouant sur la sonorité du mot *pourquoi*.

sa maussade imitation n'est rien ; et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression³¹.

Imiter la nature ne doit pas conduire à l'essence des choses mais à l'essence des émotions, ce qui exige de ne pas prendre pour modèle la nature physique des choses mais la nature morale de l'homme. La musique ne représente pas des objets mais excite les sentiments que l'on éprouve à leur vue. Au lieu de peindre l'agitation des flots par exemple, elle peindra l'agitation de l'âme de qui se retrouve pris dans une tempête. Elle suscitera l'émotion sans passer par la médiation matérielle de l'objet :

Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et 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. [...] Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant³².

Le musicien qui imite la voix de la nature ne la restitue pas en focalisant son attention sur le matériau sonore, dont il chercherait à produire un rendu³³ raffiné en se donnant comme modèle des objets sonores issus du monde physique, tel un ruisseau. Il ne la retrouve pas non plus en se concentrant, comme les musiciens classiques, sur le respect de la prosodie du matériau linguistique : « Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter ; et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale, qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation et sans art³⁴. » L'opéra ne peut prétendre avoir une dignité égale à celle de la tragédie classique qu'à condition de trouver ses propres moyens d'accéder à la nature, ce qui est possible au musicien qui prend pour modèle de son imitation la voix intérieure des passions. L'opéra n'est pas une pâle copie de ce qui se fait au théâtre, s'il exploite les ressources musicales qui permettent de communiquer les passions comme le fait avec succès la tragédie classique en jouant sur les accents de la voix. Le récitatif qui est la version chantée de la déclamation théâtrale d'un texte, que Rousseau définit comme une « déclamation en

³¹ *EOL*, chap. XIV, « De l'Harmonie ».

³² *Ibid.*, chap. XVI, p. 422. Texte sensiblement identique à *DM*, art. « Imitation », p. 861, à ceci près que le terme « mouvemens » est substitué à celui de « sentimens ».

³³ Sur la notion de « rendu », voir Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Catherine Kintzler, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 15.

³⁴ *DM*, art. « Expression », p. 819.

musique », se doit de restituer l'expression passionnée qui anime le texte, au même titre que la déclamation. Rousseau invite donc le musicien à imiter autant que possible « les inflexions de voix du déclamateur³⁵ » que sont « l'accent grammatical » qui correspond au caractère prosodique du discours et l'accent oratoire « qui exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, et les communique à ceux qui l'écoutent³⁶ ». La mélodie capable de susciter les affects est celle qui, parce qu'elle imite l'archétype de toute ligne vocalique et non celle d'une langue donnée, devient réellement signifiante³⁷. La reproduction des inflexions de la voix humaine au moyen de la mélodie est le moyen de communiquer la passion en ne sacrifiant rien en matière de signification. La musique nous touche parce qu'elle nous parle, et inversement.

En montrant que la mélodie, principe de l'imitation musicale, « a cent fois plus d'énergie que la parole elle-même » lorsqu'elle évoque une voix originaire par l'imitation des inflexions de la voix, Rousseau offre une interprétation originale de l'idée selon laquelle l'art musical exprime les affects³⁸. En enjoignant le musicien à se détourner des objets extérieurs et de la matérialité du

³⁵ *DM*, art. « Récitatif », p. 1007.

³⁶ *Ibid.*, art. « Accent », p. 614.

³⁷ Pour produire l'affect, le musicien pensera à la signification de celui-ci. La musique qu'il composera vaudra comme signe car elle imitera cette signification elle-même et non les articulations sonores qui la traduisent dans telle ou telle langue. On notera la parenté qui existe entre cette recherche rousseauiste d'une langue musicale qui dépasse les particularités nationales et ce que Christoph Willibald Gluck présente comme la recherche d'une langue universelle. En choisissant le français pour son *Orphée et Euridice* de 1772, ce dernier fait le choix non d'une langue nationale mais d'une langue européenne qu'il considère comme plus proche de la nature. Dans sa préface de la partition parisienne, il écrit : « J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la langue universelle. » (Ludwig Finscher éd., Vorwort, dans Gluck, *Orphée et Euridice, Sämtliche Werke*, partition complète, vol. I/6., Cassel, Bärenreiter, 1967). Rousseau ne s'y trompera pas, puisqu'il reconnaît à ce réformateur de la tragédie lyrique française le mérite de réaliser son programme d'une musique qui exprime le langage du cœur. Le 17 avril 1774, il écrit à propos d'*Iphigénie en Aulide*, opéra français tiré d'une tragédie de Racine : « *L'Iphigénie* renverse toutes mes idées. Elle prouve que la langue française est aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible. »

³⁸ Que l'expression musicale réside dans la communication des affects est une thèse défendue par tous les tenants d'une conception de la musique comme imitation, au nombre desquels Rousseau, comme le montre André Charrak (*Musique et Philosophie à l'âge classique, op. cit.*, p. 92). La première partie de l'*Essai* de Rousseau qui établit l'origine vocalique des langues permet de montrer dans la seconde que la musique est mélodique, parce qu'elle est, comme les langues, un *analogon* des affects.

son pour accéder par la mélodie à la nature morale qui est affaire de sens, Rousseau pose les bases d'un chant capable de s'adresser directement à l'âme.

BEAU CHANT ET JOUISSANCE ESTHÉTIQUE

L'enjeu de l'*Essai sur l'origine des langues* dépasse de beaucoup celui d'une querelle musicologique pour engager le problème philosophique de la culture dans son rapport à la nature. La jouissance esthétique ne se trouve pas dans un artifice qui nous éloigne de la nature mais dans un art qui nous en rapproche, en exprimant bellement ce qu'il y a de plus naturel en nous, qu'est la passion. Imiter la nature n'est pas chanter de manière naturelle mais trouver dans la technique les moyens d'une expression authentique.

L'hypothèse d'une parole et d'un chant qui ne se distinguent pas à l'origine sert à montrer dans l'*Essai sur l'origine des langues* que le chant qui parle au cœur ne peut plus être affaire d'expression spontanée. Si l'homme des origines parlait en chantant et réciproquement, tel n'est plus le cas aujourd'hui où il devient urgent de retrouver un art du chant capable d'exprimer les passions dont la raison nous détourne. Le désenchantement qui affecte les langues et la musique de son époque est présenté par Rousseau comme le résultat d'une évolution qui nous a progressivement écartés de la nature. À mesure que les langues seraient devenues plus rationnelles et articulées, elles auraient perdu en poésie en favorisant les sonorités discontinues, claires et distinctes. La musique aurait connu un parcours similaire au cours de son harmonisation en gagnant en effets harmoniques ce qu'elle a perdu en mélodicité, et sa dégénérescence aurait conduit à la musique française du théâtre lyrique :

Voilà comment le chant devint, par degrés, un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine ; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix ; et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits quand elle étoit doublement la voix de la nature³⁹.

Dans cet *Essai* où tout ce qui est originel est lié aux affections premières, la parole primitive est chantante, parce que l'individu alors transparent à lui-même est tout entier dans son chant. Au nom de la raison, on a neutralisé l'inflexion passionnelle et affective du chant en dissimulant de plus en plus l'individu. La parole a perdu en éloquence en perdant les accents du chant,

³⁹ *EOL*, chap. XIX, p. 427.

à la manière dont le chant a perdu en expressivité en privilégiant l'intelligibilité des paroles au détriment de l'expression des passions. On a gagné en signification et en articulation, ce que l'on a perdu en affection, c'est-à-dire pour Rousseau, en authenticité :

Le résultat ultime de ce processus de dégénérescence [...] c'est que la musique devient un pur objet. Réduite à un somptueux amas d'accords, de cadences, d'entrelacements savants, elle n'est plus signe de rien ; elle n'est plus que du « corps sonore » et ne peut renvoyer qu'à elle-même : comment pourrait-on y « entendre » quelque chose⁴⁰ ?

Selon l'auteur de l'*Essai*, les compositeurs de tragédie lyrique française essaient de pallier les manquements d'une musique progressivement réduite au silence par la profusion des gestes, comme en témoigne la multiplication des danses sur la scène de l'opéra. Mais c'est là une tentative vaine, car on ne comblera pas les insuffisances du langage musical moderne en se tournant vers le geste. Il faut retrouver la voix de la nature qui est celle des passions, dont le chant italien apparaît comme la plus parfaite imitation. Si le musicien accepte de mettre l'harmonie au service de la mélodie, il rendra possible ce « beau chant⁴¹ » capable d'exprimer la passion sans rien sacrifier de l'intelligibilité du texte⁴².

Le beau chant auquel Rousseau en appelle provoque en nous une véritable jouissance⁴³. Le quatorzième chapitre de l'*Essai* distingue clairement le plaisir que procure la beauté des sons qui est de nature physique, de la volupté que ressent l'homme touché par le beau chant qu'est cet ensemble de sons qu'animent des inflexions mélodieuses familières. Le premier plaisir, naturel et spontané, est affaire de sensualité. Le second est l'effet moral que produit en nous une beauté qui, sans être de pure convention comme l'est la beauté classique⁴⁴, suppose une éducation musicale pour être appréciée :

⁴⁰ Catherine Kintzler (éd.), Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 33-34.

⁴¹ Le concept est mobilisé au chapitre XIV de l'*Essai sur l'origine des langues*.

⁴² Le texte doit prescrire à la musique les mouvements qu'elle doit suivre, comme le rappelle Claudio Monteverdi : « *L'oratione sia padrona del armonia e non serva* », « le texte doit être maître de la musique et non son serviteur ».

⁴³ Dans un genre humoristique, le *buffo* partage avec l'*opera seria* le goût du beau chant plutôt que du beau sens, d'où son nom de *bel canto* (Claude Dauphin, « La querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV », *Synergies Espagne* n° 4, 2011, p. 139-153, p. 148 en particulier). Rousseau s'en inspire, lorsqu'il s'agit de concevoir ce qu'est le chant que l'on peut légitimement qualifier de « beau ».

⁴⁴ Aux « institutions harmoniques », qui sont des effets arbitraires et conventionnels s'oppose l'« accent oral » issu de la nature (*EOL*, chap. XVII).

Tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons ; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée ; c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire. L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir et pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances⁴⁵.

Les défenseurs d'une approche harmoniste de la musique, comme Platon et Rameau, ont beau ne pas réduire le plaisir musical au plaisir sensuel, ils commettent l'erreur de croire que la beauté est essentiellement affaire d'intelligence, alors qu'elle est avant tout affaire de cœur. Platon distingue le plaisir physique que procure l'écoute musicale (*hèdonè*) de la joie (*euphrosunè*) que suscite chez l'auditeur la saisie par l'intelligence de l'harmonie musicale qui imite l'harmonie cosmique⁴⁶. Bien qu'il considère que la musique ne parle pas uniquement aux sens puisqu'elle s'adresse également à la sensibilité, c'est-à-dire à la partie non rationnelle de l'âme sur laquelle elle a une influence manifeste⁴⁷, il estime que la beauté de la musique, de nature intelligible, n'est accessible qu'à la seule partie rationnelle de l'âme. Le plaisir esthétique véritable découle de la saisie rationnelle des principes intelligibles de la musique, que sont ses principes harmoniques⁴⁸. L'accord (*sumphonia*), stimulus acoustique particulier qui réalise « le mélange d'une impression unique faite d'aigu et de grave procure du plaisir aux insensés,

⁴⁵ *EOL*, chap. XIV « De l'Harmonie ».

⁴⁶ Sur ce plaisir intellectuel, voir Platon, *République*, 580d-581e.

⁴⁷ Tel est ce qui explique que l'enseignement de la musique soit préconisé dans la formation des êtres qui ne font pas un plein usage de la raison, au nombre desquels les enfants (voir, par exemple, Platon, *Lois*, VII, 791e1-3). La musique permet de restaurer les mouvements initiaux de l'âme en agissant au niveau corporel autant que psychique (*Timée*, 88c3-6).

⁴⁸ Par harmonie, Platon désigne un mouvement mélodique régi par des proportions numériques précises et ordonnées, c'est-à-dire par une structure mathématique chargée d'expression sonore. L'affinité qui existe entre l'âme dotée de mouvements et la structure cinétique de l'harmonie (*Timée*, 47d2-3) explique comment l'harmonie contribue à rétablir l'équilibre de l'âme. Le rythme a un effet semblable à celui de l'harmonie, puisqu'il aide à corriger un état de déséquilibre psychique (47d7-e2). Ce dernier est néanmoins moins étudié par Platon qui concentre son attention sur le composant harmonique du phénomène musical. Voir sur ce point Francesco Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 73.

de la joie aux hommes sensés, par l'imitation de l'harmonie divine qu'il réalise en des mouvements mortels⁴⁹ ». La conception classique de l'imitation musicale renoue avec la conception platonicienne de l'art comme imitation de ce qui a les caractéristiques d'une beauté intelligible se traduisant en termes d'harmonie et de proportions. Contre elle, Rousseau invoque l'art du chant pour souligner que la beauté artistique est d'un autre ordre. Le beau chant est celui qui nous transporte parce qu'il s'adresse avant tout à notre sensibilité⁵⁰. Sa beauté ne se résume ni à la beauté naturelle des sons qui plaît aux sens, ni à celle, toute de convention, que produit l'esthétique classique à l'attention de notre seul entendement. Elle est le résultat d'une représentation artistique authentique qui imite la nature en substituant à « la peinture du merveilleux [...], les charmes du sentiment⁵¹ ».

Dans *l'Essai sur l'origine des langues*, Rousseau constate que le domaine de la voix est déchiré. Il est partagé entre une parole qui est du côté de la signification et de la raison, et un chant qui, dans la perspective de la tragédie lyrique, échoue à nous procurer une quelconque jouissance. La musique française, musique désenchantée, a cessé de parler et ce n'est certainement pas en la décomposant en des sons fondamentaux qu'on accèdera à son essence, de façon à expliquer les effets moraux qu'elle a sur nous. En réaffirmant la prééminence de la vocalité au sein du matériel sonore exprimant les passions, Rousseau justifie le principe de toute musique expressive, qu'est la mélodie. C'est elle qui confère unité et signification à la matière sonore qu'elle informe. C'est par elle que la musique devient un art capable de rendre de manière authentique les accents naturels de la passion par l'imitation des inflexions de la voix. L'unité de mélodie est la règle qui, en rendant possible l'unisson, fait de Rousseau rien de moins que le nouvel Aristote de l'opéra.

⁴⁹ Platon, *Timée*, 80b5-8.

⁵⁰ Sur la sensibilité passive qu'est la sensation et la sensibilité active qui se projette dans l'imagination impliquées dans l'imitation de la passion, voir André Charrak, « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie*, tome 64, 2001/2, p. 325-342.

⁵¹ *DM*, art. « Opéra », p. 953.

UNE FIÈVRE BRULANTE

ROMANCE

Chantée par M^{rs} **MASSET** et **ROGER**.

LE DILETTANTE,

N° 160.



CELESTIN MANTEVIL
1841

DANS

RICHARD CŒUR DE LION

Paroles de **SEDAINE**, Musique de **GRETRY**

à Paris, chez Bernard-Latte, Editeur, Boulevard Italien, 2, Passage de l'Opéra.

1841

« Une fièvre brûlante », romance, dans *Richard Cœur-de-Lion*,
Paris, éd. Bernard Latte, 1841.