

RÉSUMÉ

Rameau...

On achèvera d'abord notre examen de l'œuvre théorique de Rameau en étudiant deux moments singuliers de ses écrits : sa « génération » du mode mineur (*Génération...*, 1737 – *Démonstration...*, 1750) et son analyse du monologue d'Armide de Lully (*Observations...*, 1754).

On relèvera le souci de Rameau d'articuler réciproquement (et non pas unilatéralement) musique et nature : en naturalisant certes la musique (grâce à son *principe*) mais également en musicalisant la nature (voir le rôle joué ici par le mode *mineur*). On y discernera une nouvelle manière de rapporter la musique à ses conditions de possibilité extramusicales.

On rehaussera ce faisant la constitution d'un nouveau rapport musicien à la théorie musicale (qu'on nommera *intellectualité musicale*) : une vision désormais stratégique, prescriptive et subjectivante du théorique (plutôt que savante, descriptive et objectivante), une dynamisation des connaissances (plutôt qu'une récollection des savoirs), une volonté de comprendre (plutôt que la communication d'explications), le projet d'une éducation musicale (plutôt que d'une instruction).

On examinera alors comment les préoccupations de cette intellectualité musicale se nouent autour d'un triplet {*musicien-œuvre-monde*} que les théories musicales savantes ne prennent pas en charge. On explicitera le chiffre général de l'intellectualité musicale que donne Rameau en nouant, pour son propre compte (*Observations...*, 1754), une théorie *prescriptive* (de la musique), une analyse *partisane* (des œuvres) et une propagande *militante* (vers les non-musiciens).

On se demandera ensuite pour quelles raisons essentielles (et non pas contingentes) Rameau a eu besoin pour ce faire de s'adosser à la philosophie de Descartes.

On soutiendra qu'en sus des trois raisons apparues dès Aristoxène (le musicien cherche auprès du philosophe une figure du temps présent qui contemporanéise pensée musicale et autres formes de pensée ; une caractérisation ravivée de ce que *penser*, *dire* et *théoriser* veut dire ; enfin un renouvellement conceptuel qui stimule le travail musicien de nomination), l'intellectualité musicale ramiste se tourne vers la philosophie pour comprendre les nouvelles figures de *consistance* et par là la nouvelle capacité musicale de *faire monde* (voir les catégories ramistes de *principe* et d'*harmonie*...).

On terminera ce parcours en examinant la manière dont Rameau a basculé, autour de la querelle des Bouffons, d'une *autolimitation* de son intellectualité musicale (avant 1752) à ce qu'on proposera d'appeler une *archimusicque* (figure proprement musicienne de l'antiphilosophie). On tentera d'en tirer quelque conséquence quant à la discipline interne dont une intellectualité musicale doit se doter.

On achèvera en soulevant l'hypothèse d'un Rameau instituant un « sujet de la musique » comme Descartes, selon Lacan, a pu, un siècle plus tôt, instituer un « sujet de la science »...

... et ses suites

Ceci fait, on examinera comment la question-Rameau a repris quelque acuité musicale et compositionnelle au tournant des années 1960, sur un terrain heureusement renouvelé par rapport à la référence (franchouillarde) de Debussy à Rameau.

On restituera l'opposition entre Boulez énonçant « *L'ère de Rameau et de ses principes "naturels" est définitivement abolie* » (1961) et Pousseur prônant une « *apothéose de Rameau* » (1968) par réactivation de fonctions harmoniques ancrées dans la physique.

On y lira un partage sur les rapports de la composition à l'acoustique plutôt qu'une opposition sur cette position d'*intellectualité musicale* inaugurée par Rameau et assumée de fait par nos deux protagonistes.

PLAN

I	Intellectualité musicale de Rameau	4
I.1	Rappel	4
I.1.a	Référence	4
I.1.b	Chronologie	4
◆	Quelques traits	4
	<i>1750 : le grand basculement de la musique</i>	4
	Style / Esthétique	4
	<i>Chez Rameau, la théorie a précédé l'œuvre</i>	4
	<i>Deux périodisations...</i>	4
	1733 (Œuvre).....	4
	1752 (Théorie).....	4
◆	Querelle des Bouffons	4
I.1.c	Les thèmes de la théorie ramiste	5
◆	Rapport à la théorie	5
◆	Anti-empirisme	5
	<i>Principe et règles</i>	5
	<i>Sensible et intelligible</i>	5
◆	Nomination	5
◆	Science : savoirs/connaissance...	5
◆	Visée musicienne	6
◆	Logique de la preuve	6
◆	Une archi-musique...	6
◆	Rapport aux autres disciplines	6
I.1.d	Spécificités de l'intellectualité musicale ?	6
I.2	Deux moments	7
I.2.a	La génération du mineur	7
◆	Les textes	7
	<i>Génération... (1737)</i>	7
	Chapitre II.....	7
	Chapitre IV	7
	Chapitre XII.....	7
	<i>Démonstration... (1750)</i>	7
	Du mode mineur.....	7
	<i>Observations... (1754)</i>	8
◆	Leçons	8
	<i>Rapport musique/nature</i>	8
I.2.b	L'analyse d'une œuvre par un compositeur	9
◆	Contexte	9
◆	Texte	9
◆	Type nouveau d'analyse	9
	<i>Importance des œuvres comme telles</i>	9
	<i>Analyse « de compositeur »</i>	9
	<i>Analyse prescriptive</i>	10
	<i>Analyse en forçage du texte</i>	10
◆	Thèse : le nœud de trois positions	10
	<i>Question</i>	10
	<i>Remarque</i>	10
	<i>Hypothèse complémentaire</i>	10
	<i>Trois temps</i>	10
I.3	Deux figures musicales du théorique	10
I.3.a	Hypothèse sur la musicologie	10
I.3.b	L'intellectualité musicale comme nouvelle figure du théorique	10
◆	Rappel	10
	<i>Aristoxène</i>	10
	<i>Zarlino</i>	11
I.3.c	La matière propre de l'intellectualité musicale	11
I.4	Triple matière	11
I.5	Trois types de théories musicales...	12
I.6	Autolimitation	12
I.7	La question de l'archimusique	13
I.7.a	Autolimitation avant	13
I.7.b	Archimusique ensuite	13
I.7.c	Logique du basculement	14
II	Rapport à Descartes	14
II.1	Rapports	14
II.1.a	Références explicites	14
◆	<i>Traité (1723)</i>	14

◆ Génération (1737)	14
◆ Démonstration (1750)	14
II.1.b Thèmes repris	14
◆ Doute, risque de se tromper	14
◆ Commencer par le plus simple	14
◆ L'éloge du distinct et du clair	15
◆ Besoin du philosophe pour les rapports entre sentiments	15
◆ Il faut s'accorder entre disciplines	15
II.1.c Trois raisons depuis Aristoxène	15
◆ Ce que <i>penser, dire, théoriser</i> veut dire à un moment donné	15
◆ Contemporanéité, ou logique d'un moment (<i>Zeitgeist</i>)	15
◆ Nomination, catégorisation	15
II.2 Une nouvelle et quatrième détermination	15
II.2.a Questions	15
II.2.b Réponse	15
II.2.c Tentation antiphilosophique	15
II.3 Au total quatre raisons essentielles	16
II.3.a Thèse	16
II.3.b Rappel	16
II.3.c Une 4° et nouvelle raison	16
II.4 « Un sujet de la musique » ?	16
II.4.a « Sujet de la science »	16
II.4.b Sujet de la musique ?	17
III De l'intellectualité musicale (résumé)	17
III.1 Deux sens imbriqués du même mot musique	17
III.2 Une intension	17
III.3 Trois dimensions prescriptives du mi-dire la musique	17
III.4 Quatre raisons de se rapporter à la philosophie	17
III.5 Cinq autolimitations de l'intellectualité musicale	17
IV Suites...	17
IV.1 Deuxième partie du XVIII°	17
IV.2 XIX°	17
IV.3 XX°	18
IV.3.a Debussy	18
◆ Textes	18
◆ Enjeux ?	18
IV.3.b Schoenberg	19
IV.3.c Boulez & Pousseur	19
◆ Stockhausen & Barraqué ?	19
◆ Boulez	19
◆ Pousseur	19
<i>Argumentation</i>	19
L'apothéose de Rameau.....	19
Musique, sémantique, société	20
<i>Remarque</i>	20
Quinte, quartes.....	20
...et tierces.....	20
◆ Questions en jeu	20
V Annexe : Jean-Philippe Rameau	21

I INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE RAMEAU

Repasser du temps sur Rameau car une thèse centrale de ce cours, thèse d'ordre historial, est que l'intellectualité musicale a un début identifiable, non pas une fondation (il y a des intellectualités musicales et l'intellectualité musicale n'est pas une nouvelle discipline – mieux, elle ne doit pas l'être car elle est la pensée du musicien, intriquée à son faire) mais une première apparition, circonstanciée et fortement contrainte par son temps, et que ce début, c'est Rameau.

Creuser donc les conditions et contenus de cette première intellectualité musicale pour dégager les traits singuliers de ce « mi-dire la musique ».

I.1 Rappel

I.1.a Référence

Travaux de Catherine Kintzler

Textes de Rameau sur internet : <http://www.music.indiana.edu/tfm/>

I.1.b Chronologie

(Voir annexe)

◆ Quelques traits

1750 : le grand basculement de la musique

1750 : la musique bascule. C'est la mort de Jean-Sébastien Bach. Rameau a achevé son œuvre théorique (avec sa *Démonstration...*).

Style / Esthétique

En terme de *style* musical, le baroque s'achève. En terme d'*esthétique*, le classicisme (et son triplet - voir Kintzler - vérité, fiction, plaisir) aussi. Montée *stylistique* du bithématisme, de l'expressivité (école de Manheim), de la mélodie accompagnée, du bel canto... Montée *esthétique* du sentiment, de la subjectivité, de l'intériorité...

Chez Rameau, la théorie a précédé l'œuvre

Situation finalement fréquente ! Un musicien créateur, un compositeur n'éprouvera guère le besoin de théoriser ce qu'il a déjà fait. Celui qui théorise une pratique existante, c'est le musicologue.

Pour le compositeur tel Rameau, l'œuvre qui vient ensuite n'est pas une mise en pratique de la théorie ! Elle en est la *conséquence*, ce qui est autre chose qu'une *mise en pratique*. Et cela – voir plus loin – car la théorie en question est théorie prescriptive d'un faire, et non pas descriptive d'une pratique...

Deux périodisations...

1733 (Œuvre)

Pour l'œuvre musicale de Rameau, la modification importante est grosso modo à partir de 1733 : composition d'opéras et plus simplement de pièces de clavecin.

Rappel : il ne nous a laissé aucune pièce pour orgue.

1752 (Théorie)

Son travail théorique est essentiellement achevé en 1737.

Trois étapes :

- 1722 : *Traité*. Basse fondamentale. Descartes
- 1726 : *Système*. Résonance naturelle du corps sonore. Sauveur.
- 1737 : *Génération*. Le mineur...

Ensuite, 1750 : *Démonstration* = résumé

La transformation significative dans ses écrits se fait autour de 1752 : elle est liée à la querelle des Bouffons (1752) et donc à des enjeux « esthétiques ».

◆ Querelle des Bouffons

Août 1752 : troupe italienne des Bouffons jouant à Paris un opéra bouffe italien. Conflit des deux coins : les partisans de Rameau et de la musique française autour de la loge du roi, ceux de la musique italienne autour de celle de la reine. Pamphlets divers et variés...

Diderot propose en février 1753 (*Au petit prophète de Boehmischbroda* – c'est une réponse à Grimm) de comparer le monologue d'Armide (Lully, 1686) et un morceau de *Sésostris* (*opera seria* italien de 1751). Rousseau s'exécute fin 1753 (*Lettre sur la musique française*) et Rameau va lui répondre en 1754 (*Observation...*).

Tout ceci préfigure un basculement considérable : hors du baroque vers le romantisme via le *Sturm und Drang* puis le classicisme musical (complication de tout cela : Rameau relève d'une *esthétique* classique mais d'un *style* baroque ; cf. distinguer *esthétique* et *style*, c'est-à-dire un concept tendanciellement philosophique et une catégorie musicale).

lement philosophique et une catégorie musicale).

I.1.c Les thèmes de la théorie ramiste

Rappelons les thèmes inventoriés lors du cours précédant :

◆ Rapport à la théorie

Rameau parle peu de théorie, et préfère le terme de « traité » ; il parle parfois de « musique théorique » et de « musique spéculative » (ce qui nomme finalement notre *intellectualité musicale*).

◆ Anti-empirisme

L'anti-empirisme de Rameau n'est pas un refus de toute expérience mais la récusation de sa prétention à fonder la pensée théorique dont le musicien a désormais besoin. Pour Rameau, c'est la raison qui commande l'expérience.

Cf. vision « moderne » (galiléenne...) de l'expérience : elle est construite, nullement un point de départ.

Principe et règles

Rameau refuse les règles éparses que se donne le musicien artisan. La raison pose un principe et il s'agit ensuite de se tenir dans les conséquences de ce principe.

Sensible et intelligible

Rendre raison, pour Rameau, c'est rendre intelligible, c'est-à-dire donner une intelligence aux règles. Son projet peut être dit celui de rendre intelligible le sensible, de faire que raison et sentiments s'accordent :

« La raison et l'oreille s'accordant tellement sur ce point » (*Traité*)

« Enfin, je fais voir, que, faute d'avoir connu la basse fondamentale, la raison et l'oreille n'ont encore pu s'accorder dans la musique. » (*Nouveau système*)

« Le jugement de l'oreille est toujours fondé, et tout obscur qu'il est sans le secours de la raison, il ajoute cependant aux lumières de celle-ci, quand une fois elle nous a développé les causes de ce jugement : c'est pour nous une double confirmation de voir ainsi la raison et l'oreille s'accorder ensemble. » (*Génération*)

« La science de la musique demande plus de méditation qu'on ne se l'imagine, il ne suffit pas d'être géomètre et physicien pour pouvoir l'approfondir, il faut, de plus avoir des oreilles, et des oreilles très consommées dans l'art, de sorte qu'on ne puisse y porter aucun jugement, sans que la raison et le sentiment ne s'y trouvent absolument d'accord. » (*Nouvelles réflexions*)

« Dès que la raison et le sentiment seront d'accord, il n'y aura plus moyen d'en appeler. » (*Observations*)

Cf. conviction cartésienne. La psychanalyse, avec son inconscient, a singulièrement brouillé cette conviction.

◆ Nomination

L'importance de la nomination est explicite chez Rameau.

◆ Science : savoirs/connaissance...

Rameau insiste sur le thème des connaissances, que je différencierai de celui des savoirs : la connaissance désigne un processus subjectif vivant, le savoir un état objectif mort (déposé) ; la connaissance est un moment d'une dynamique vers le vrai ; le savoir, lui, est le dépôt de ce parcours une fois ce moment passé, une fois l'étape franchie.

Par exemple :

« On n'a point encore trouvé les principes de cet accompagnement ; (...) on ne les trouvera jamais sans la connaissance de la basse fondamentale ; et (...) même avec cette connaissance, il faut encore avoir celle du doigter, proportionnellement à l'ordre et au progrès des accords. » (*Nouveau système*)

Connaître la basse fondamentale implique une pratique, c'est une connaissance vivante...

« Nous avons tous nos modulations d'habitude, où nous tombons toujours, dès que nous manquons des connaissances qui pourraient nous en distraire à propos. » (*Nouveau système*)

« Si nous savions cependant le tort que peut nous faire l'habitude en pareil cas, nous nous tiendrions mieux sur nos gardes ; nous nous méfierions de notre expérience même ; et cherchant toujours le vrai, à l'aide de nos connaissances, nous le trouverions bientôt. » (*Nouveau système*)

La connaissance participe de la recherche du vrai. Cela n'aurait pas de sens de le dire du savoir...

« Il se formera par ce moyen un plus grand nombre d'amateurs et de connaisseurs. » (*Nouveau système*)

Le connaisseur n'est pas le savant, et vice-versa...

« Cette erreur est à la source du peu de progrès qu'on a fait jusqu'à présent dans la connaissance de la musique. » (*Génération*)

La connaissance de la musique n'est pas un ensemble de savoirs sur la musique...

« J'appelle ignorance, toute connaissance qui ne vient pas d'une expérience simplement formée par le sentiment ; cette connaissance n'en est pas une, à proprement parler. » (*Génération*)

Une connaissance procède de l'expérience (directe ou indirecte), d'une expérience identifiée. Un savoir en est détaché.

« Il ne doit pas être indifférent aux personnes qui cultivent les sciences et les arts de connaître le principe d'un pareil instinct. » (*Observations*)

On connaît un principe plutôt qu'on ne le sait, car il s'agit de le mettre en œuvre, ce qui implique inventivité pour en tirer les conséquences selon les situations...

◆ Visée musicale

Il s'agit pour Rameau de guider l'imagination du musicien, du compositeur ou de l'accompagnateur : ici on n'est pas non plus dans la figure de la théorie savante mais à l'intérieur de la musique, pour guider le musicien et stimuler son imagination...

◆ Logique de la preuve

La question de la preuve est présente surtout dans le *Traité de l'Harmonie*. Une « preuve » de quelque chose revient chez Rameau à montrer que ce quelque chose est enchaîné dans une logique discursive.

◆ Une archi-musique...

Cela va conduire Rameau, après 1750, à la conception d'une véritable suture, comme enchaînement de l'intellectualité musicale aux autres disciplines de pensée, suture où la musique serait facteur dirigeant. Cette archi-musique ne fait que s'approfondir dans le discours de Rameau : d'abord la musique va donner sa loi aux arts de goût, puis à tous les arts, et enfin à toutes les disciplines.

On peut suivre la dérive de Rameau à la lumière de sa position sur ce qu'est un principe : on passe d'une position où il faut des principes (pluralité) à une position où il n'en faut plus qu'un (unicité) pour terminer par une position où cet unique principe... vaut pour tout :

« ce principe est unique, et il vaut pour tout »

« le principe de tout est un ».

◆ Rapport aux autres disciplines

Le rapport de la musique aux autres disciplines selon Rameau se fait dans le vocabulaire suivant :

- « noble émulation » entre disciplines,
- « s'accorder » entre disciplines, entre raison et oreille, entre sensible et intelligible (cf. plus haut),
- « secours des mathématiques » (à distinguer d'une tutelle ; noter que Rameau critique une manière rebutante de saisir la musique par les mathématiciens...),
- « avoir égard aux autres disciplines » (tenir compte de ce que disent les physiciens – mais il peuvent être « mal informés des lois de la nature » -, les mathématiciens – mais le géomètre peut se perdre dans son calcul -, et également les musiciens artisans),
- « besoin de philosophes » (en particulier pour une théorie des rapports entre les sentiments et passions).

I.1.d Spécificités de l'intellectualité musicale ?

Au total, qu'est-ce que ceci esquissait quant aux traits particuliers de l'intellectualité musicale face à la théorie musicale ?

Rappelons les traits listés la fois dernière avant d'y mettre un peu d'ordre et de clarté (!) :

- Cf. les formules « musique théorique » ou « musique spéculative » : l'intellectualité musicale est interne à la musique...
- Elle s'adresse en premier lieu aux musiciens, mais elle a aussi capacité à s'adresser aux non-musiciens qui « pensent » pour faire propagande pour la musique.
- Elle déploie un discours enchaîné par des « preuves » mais ce n'est pas une théorie proprement savante : elle porte une nouvelle conception du théorique.
- Elle se distingue de la musicologie (qui n'existe pas à l'époque de Rameau) car sa matière est les connaissances plutôt que les savoirs.
- Elle se soucie de s'accorder aux autres disciplines de son temps, elle a égard pour elles.
- Elle est prescriptive, et refuse l'empiricité descriptive. Elle ne s'attache pas tant au « il y a » qu'elle ne vise à transformer la musique.
- Elle se tient à distance du simple musicien artisan tout en incluant le compositeur (mais pas que lui) dans son orbite.
- Elle vise à rendre le sensible intelligible, à nouer sensible et intelligible sans pour autant s'enfermer dans un simple calcul du sensible (cf. rapport aux mathématiques).
- Elle se noue aux mathématiques et à la physique sans se mettre sous leur tutelle ni rivaliser avec elles.
- Elle accorde une importance particulière aux noms donnés aux choses musicales.
- Elle use de métaphores et fictions par prélèvement dans d'autres domaines (nommément ici le discours). Elle n'a pas peur de l'hétérogène à la différence d'une théorie savante.

I.2 Deux moments

Pour approfondir la spécificité de cette nouvelle figure du théorique (adossée à Descartes), nouvelle figure qu'on appellera précisément intellectualité musicale, examinons deux moments cruciaux et symptomatiques du travail théorique de Rameau.

I.2.a La génération du mineur

◆ Les textes

Génération... (1737)

Chapitre II

Proportions harmonique et arithmétique :

« Cet objet mathématique, qui prend sa source dans la proportion harmonique, va devenir désormais notre seul et unique guide, sans y oublier sa reproduction dans 1 3 5 qui sont en proportion arithmétique. Ces deux proportions 1 1/3 1/5 et 1 3 5, qui sont renversées l'une de l'autre, naissent également de l'harmonie du corps sonore, en conséquence de l'action réciproque des vibrations plus lentes et plus promptes l'une sur les autres. » (31-2)

« L'harmonie [mineure] qui en résultera, quoique moins parfaite, moins naturelle que la première [majeure], ne laissera pas que de l'être encore pour nous, puisqu'elle existe dans l'air ; voyez sur ce sujet dans le chapitre précédent l'expérience II, qui répond à la proposition V. » (32)

Cf. expérience critiquée (à juste titre) par Rousseau...

Chapitre IV

Génération symétrique du cycle des quintes :

« Oublions pour un moment tout ce que l'expérience peut suggérer en musique, nous verrons bientôt... » (38)

Pour obtenir le mineur, le déduire du principe, il faut raisonner (et calculer, comme on va le voir) à distance de l'empirie immédiate...

« Oublier l'expérience... », cette prescription ouvre à logique axiomatique ; ainsi Rousseau commence son *Discours sur l'origine de l'inégalité* par ces mots : « Commençons donc par écarter tous les faits, car ils ne touchent point à la question. »¹ car l'égalité dont il se fait ici le héraut ne peut être qu'un principe².

« suite infaillible d'une aveugle expérience, qui trouve néanmoins encore ses sectateurs, et dont on peine à se départir. Cette erreur est à la source du peu de progrès qu'on a fait jusqu'à présent dans la connaissance de la musique ; le physicien mal informé des lois de la nature, s'y est précipité, comme le géomètre, dans des calculs où il s'est perdu. Revenons donc sur nos pas, examinons de plus près les conséquences que nous devons tirer de notre principe : c'est ici le **grand nœud** de la question, tout roule là-dessus, et l'on ne saurait y donner trop d'attention. » (39)

Cf. autonomie relative des lois musicales (générant le mineur) et c'est là « le grand nœud de la question »...

« De là suit un principe indispensable, qui consiste à ne se guider que sur la succession fondamentale ; de sorte que tous les termes de la proportion harmonique ou arithmétique ne doivent plus être considérés que comme représentant leur son fondamental. » (41-42)

Arrimage des sons graves à la fondamentale...

« Nous laissons ici l'arbitraire entre les multiples et sousmultiples de l'unité, parce que l'un revient à l'autre, selon l'explication que nous en donnerons dans un moment, l'un naît de la proportion arithmétique, l'autre de l'harmonique ; voyez la table suivante.

Table de la progression triple et soustriple

solb	réb	lab	mib	sib	fa	do	sol	ré	la	mi	si	fa#
729	243	81	27	9	3	1	1/3	1/9	1/27	1/81	1/243	1/729
Arithmétique							h	Harmonique				

(42-43)

Chapitre XII

Génération du mineur et de son accord propre :

« Origine du mode mineur, où il est démontré qu'il n'y a que deux modes. La proportion arithmétique réduite à ses moindres degrés, et subordonnée à l'harmonique, donne le mode mineur. » (132)

Démonstration... (1750)

Du mode mineur

« Le principe ut, qui dans la pure et simple opération de la nature produit immédiatement le mode majeur, indique en même temps à l'art le moyen d'en former un mineur. Cette différence, du propre ouvrage de la nature à celui qu'elle se contente d'indiquer, est bien marquée, en ce qu'il y a résonance du genre majeur dans le corps sonore d'ut, au lieu qu'il n'y a qu'un simple frémissement par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre mineur. » (88)

Différence majeur / mineure = différence production / indication, résonance / frémissement...

« Mais cette indication une fois donnée, la nature rentre dans ses droits ; elle veut, et nous ne pouvons faire autrement, que l'art adopte, dans le nouvel ouvrage qu'elle lui laisse à faire, tout ce qu'elle a déjà créé, elle

¹ Pléiade, p. 132

² Voir ce point le très beau livre de Jacques Rancière : *Le Maître ignorant*

veut que le générateur, comme fondateur de toute harmonie et de toute succession, donne également la loi dans ce nouvel ouvrage, que tout ce qu'il y a produit puisse y entrer, et qu'il en soit fait usage de la même manière qu'il en a d'abord ordonné. » (89)

Rameau soutient à la fois qu'il faut naturaliser la musique (c'est-à-dire ordonner la musique à la nature : moins une tutelle qu'une compatibilité – cf. plus loin) et musicaliser la nature (c'est-à-dire que la musique adopte *comme musique* – ici comme mode mineur - tout ce que la nature a créé *comme sons* ou bruits...)

En gros, la scission du majeur et du mineur se projette ici, le majeur étant plutôt naturalisation de la musique et le mineur musicalisation de la nature.

« La nature se contente de donner à l'art de simples indications qui le mettent sur les voies. Profitons-en donc, mais n'en abusons pas : n'allons pas imaginer que ces multiples puissent donner la loi dans leur totalité, contentons-nous des indications qu'on en peut tirer. » (89-90)

Il dit clairement que la nature indique sans dicter, que le musicien doit s'assurer de la compatibilité de ses lois avec celles de la nature mais qu'il n'y pas décalque : ce serait abuser de la nature que de lui demander de faire tout le travail à la place des musiciens...

Ou encore (cf. citation suivante) le musicien doit transformer le principe harmonique en loi musicale.

« Ce que prétend la nature ? Elle veut que le principe qu'elle a une fois établi, donne partout la loi, que tout s'y rapporte, tout lui soit soumis, tout lui soit subordonné, harmonie, mélodie, ordre, mode, genre, effet, tout enfin. » (90)

Rameau indique bien que le principe harmonique est pour lui le transcendantal du monde de la musique car c'est à lui que toute la musique doit se mesurer.

Jusqu'à Zarlino « la différence des tierces n'a jamais eu lieu ». (90)

Cf. la tierce est ce qui différencie le majeur du mineur. La tierce est donc au cœur de la scission majeur/mineur, et pas la quinte ou la quarte. C'est en ce sens aussi qu'elle est pour Rameau prééminente.

« Quoique le mode mineur, dans son origine, soit subordonné au majeur, cette subordination est censée réciproque dans la pratique, de sorte que chacun y étant traité comme premier dans son genre, tous les autres lui prêtent mutuellement du secours, en y conservant leur droit de préférence, fondé sur leur plus ou moins de rapport, sur leur plus ou moins de liaison. D'où suit une loi pour la longueur des phrases de chaque mode ; car, moins ils ont de rapport au premier donné, plus leurs phrases doivent être courtes. » (94)

Le phrasé est aussi dicté par l'harmonie : cf. le principe est bien un transcendantal...

« Le mode majeur, ce premier jet de la nature » (Le mineur, au contraire, existant moins par la seule et simple nature, reçoit de l'art dont il est en partie formé » (95)

Où l'on retrouve que le mineur est plutôt du côté de la musicalisation de la nature c'est-à-dire du côté de la transformation du sonore en musical...

Observations.... (1754).

« Exemple »

Proportion harmonique	1	Proportion arithmétique
1/5 1/3	Principe	3 5
tierce quinte		quinte tierce
au-dessus		au-dessous

« Ce qui se reconnaît dans cet exemple est une suite des deux générations, où l'on voit encore qu'elles ne peuvent se communiquer sans l'entremise du principe qui s'y tient au centre. » (166)

La division majeur/mineur renvoie ici à la division harmonique/arithmétique. D'où ici le principe au centre...

« Ce nouveau mode prend le titre du genre de la tierce mineure que le principe y forme. [...] Toute la différence entre le mode majeur, qu'il [le principe] a d'abord engendré, et celui-ci [le mode mineur], ne consiste que dans la tierce. » (167-8)

Cf. l'importance de la tierce. Le partage tierce / quarte-quinte reste d'actualité. On verra qu'il ressuscitera au cours du XX^e siècle : Schoenberg ressuscitant la quarte et Pousseur ressuscitant la tierce...

« De là suit une succession fondamentale par tierces. » (168)

« S'il s'agissait ici de comparaisons, n'attribuerait-on pas naturellement à la joie cette foule de descendants qu'offrent les sous-multiples, dont la résonance indique l'existence ? [...] et, par une raison toute opposée, n'attribuerait-on pas aux regrets, aux pleurs, etc., ces multiples dont le morne silence n'est réveillé que par des divisions à l'unisson du corps qui les fait frémir ? » (168)

La tierce est musicalement d'autant plus importante que c'est par elle que se partagent joie/tristesse...

« On cite le dièse, ou le bécarre en signe de force, de joie, [...], le bémol en signe de mollesse, de faiblesse » (168)

« Ces deux différents côtés » (169)

◆ Leçons

Rapport musique/nature

Souci de Rameau d'articuler réciproquement (et non pas unilatéralement) musique et nature : en naturalisant certes la musique (grâce à son *principe*) mais également en musicalisant la nature (voir la part ici jouée par le mode *mineur*). Cf. partage majeur/mineur, qui a une valeur analogue au partage joie/tristesse.

Noter qu'ici l'un du principe devient l'un d'une dualité : il a deux faces renversées et symétriques...

Cf. nouvelle manière de rapporter la musique à ses conditions de possibilité extramusicales, ici

« naturelles » et donc physico-mathématiques puisque, depuis Galilée, « la Nature s'écrit en lettres mathématiques »...

I.2.b L'analyse d'une œuvre par un compositeur

◆ Contexte

Proposition de Diderot (début 1753) — voir ses écrits sur la musique (Lattès, p. 99) :

« *Voici deux grands morceaux. L'un est français, l'autre est italien.* » (101)

« *L'opéra d'Armide est le chef-d'œuvre de Lully, et le monologue d'Armide est le chef-d'œuvre de cet opéra* » (102)

suivie par Rousseau (fin 1753) — voir sa *Lettre sur la musique française* (Stock, p. 312) se concluant par :

« *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.* » (322)

Rameau répond à Rousseau à la toute fin de ses *Observations* (début 1754).

◆ Texte

« *Nous avons jeté les yeux sur une parenthèse de Lully, qui nous a conduit à des observations dont les compositeurs même pourront tirer quelques fruits.* » (169)

Analyse orientée vers la composition ! Analyse subjectivée donc...

« *Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un chant, il faut toujours le soutenir de toute l'harmonie dont il dérive ; c'est dans cette harmonie même que réside la cause de l'effet, nullement dans la mélodie, qui n'en est que le produit.* » (170)

Ici Rameau « tord » Lully puisque celui-ci ne réalisait pas sa basse chiffrée, et qu'elle n'était même pas toujours chiffrée. Cf. analyse de compositeur, qui relève de l'intellectualité musicale : c'est peut-être la première de l'histoire !?

Cf. Malgoire (p. 212) : Rameau rétablit un chiffrage omis par Lully au-dessous de *Achevons... je frémis*. C'est avec Rameau d'ailleurs que l'habitude de l'écriture complète s'installe (p. 213). Voir Rameau plus loin : 185

« *Il faut se laisser entraîner par le sentiment qu'elle [la musique] inspire, cette musique, sans y penser, sans penser en un mot, et pour lors ce sentiment deviendra l'organe de notre jugement.* » (171)

« *La quinte est l'unique source du vrai naturel, du vrai beau. [...] Nous en appelons, pour la preuve, aux opéras de Lully.* » (172)

Cf. l'analyse a des enjeux musicaux pour le musicien : il ne s'agit pas de savoirs mais de connaissances dynamiques.

« *Ne pas se laisser imposer par de grands mots qui ne signifient rien. Ne dit-on pas tous les jours, les uns pour blâmer, les autres pour louer : c'est une musique chromatique quoique souvent il n'y en soit du tout question.* » (173)

Déjà ! Noter les prescriptions.

« *Nous gagnerons peut-être plus par des exemples que par des raisons, et cela va justement nous fournir l'occasion de rendre à Lully la justice qui lui est due.* » (174)

« *Livrons-nous au pur sentiment, écoutons sans y penser* » (177)

« *Lully pensait en grand* » (178)

« *Il faut toujours chanter ce qui précède une mélodie dont on veut éprouver l'effet.* » (178-179)

Prescription d'analyse...

« *L'harmonie est le principal moteur de ce sentiment, et si la mélodie peut seule l'inspirer, c'est qu'elle fait sous-entendre, sans qu'on y pense, le fonds d'harmonie dont elle dépend. On ne peut décider que sur la musique : le chiffre de la basse à tout moment plein d'erreurs, par une faute de copie, d'impression, ou de l'auteur même, qui aura passé légèrement sur cet article, ne doit y être d'aucun poids.* » (185)

Toujours des prescriptions, nullement des évidences : « le chiffre de la basse ne doit être d'aucun poids » !

Liberté compositionnelle de jugement : on ne peut décider que sur la musique, non sur le texte...

Rameau écrit ceci précisément après son interprétation de l'harmonie sous « *Achevons... je frémis !* » soit l'endroit où il prend, selon Malgoire, le plus de liberté par rapport au texte de Lully. Ainsi Rameau non seulement tord le texte, mais le dit et s'en justifie. Acte de naissance de la libre analyse connaisseur plutôt que savante ! Cf. Boulez déclarant préférer les analyses fausses aux analyses stériles...

◆ Type nouveau d'analyse

Nouvelle figure moins d'une théorie de la musique que de l'analyse d'une œuvre.

Importance des œuvres comme telles

Avant cela, dans toute sa *Démonstration*, Rameau indique bien que désormais sa cible, ce sont les œuvres musicales comme telles (cf. les nombreuses références à ces propres œuvres dans ce texte).

La querelle des Bouffons active tout cela : elle porte bien sur ce qu'il faut faire, sur le devoir-faire aujourd'hui, sur l'avenir (du monde) de la musique, sur la tâche des musiciens, sur les nouvelles œuvres qu'appellerait l'époque. Affaire de stratégie donc.

Analyse « de compositeur »

Je discerne en plus dans cette analyse un acte de naissance : il ne s'agit pas ici simplement

d'incorporer une analyse dans un traité musicien (à cela, il y a des antécédents, au moins depuis le XVI^e si ce n'est plus tôt – voir débats sur *MusiSorbonne*) mais on trouve, sans doute pour la première fois (hypothèse qu'il faudrait mettre à l'épreuve d'un travail musicologique plus précis – avis à de futurs thésards en quête de sujet...) le parti pris explicite et assumé comme tel d'exposer une analyse prescriptive et interprétative, une analyse « de compositeur » c'est-à-dire de musicien créatif et inventif.

Cette analyse en effet est à la fois prescriptive et en forçage assumé.

Analyse prescriptive

« Il faut » partir de l'harmonie, il faut interpréter harmoniquement une mélodie.

« Il faut » pour cela remplir l'harmonie, avec une liberté de pensée musicale par rapport au chiffre inscrit : l'intelligence musicale doit prévaloir sur l'exactitude historique.

« Il faut » saisir musicalement une séquence à partir de ce qui la précède.

Analyse en forçage du texte

Pour cela, l'analyse force explicitement le texte, elle tord le « fait » (au sens positiviste du terme), elle fait parler le texte au nom d'une thèse prescriptive sur l'harmonie, en autonomie de pensée par rapport au texte...

◆ Thèse : le nœud de trois positions

L'intellectualité musicale assume explicitement qu'il s'agit de stratégie musicale là où la théorie savante l'efface sous un visage « positiviste ».

Rameau pose le geste de l'intellectualité musicale, geste différent de celui d'Aristoxène, en associant une théorie *stratégique* à une analyse *partisane*. Ce nœud musicien s'articule en fait à une troisième composante qui est ce que j'appellerai une propagande pour (le monde de) la musique auprès de son temps, en particulier des non-musiciens, ou encore une présentation militante du monde de la musique aux non-musiciens.

D'où le nœud suivant :

- une théorie stratégique (de la musique)
- une analyse partisane (des œuvres)
- une propagande militante (faite par le musicien aux non-musiciens).

Question

Ce nœud est-il borroméen ?

Remarque

Ce nœud est associable au triplet {*musicien – œuvre – monde*} qui constitue la matière même de l'intellectualité musicale...

Hypothèse complémentaire

La vraie constitution d'une théorie musicologique savante, distincte de l'intellectualité musicale, se ferait alors plus tard (après Hegel ?). À explorer historiquement...

Trois temps

On aurait donc une constitution en trois temps :

- Aristoxène (théorie musicienne)
- Rameau (intellectualité musicale) : affirmation d'une nouvelle modalité théorique par scission des théories musiciennes.
- Musicologie allemande ? (théorie savante) : dépôt d'une part « complémentaire », en théorie musicienne purement savante, en analyse descriptive...

I.3 Deux figures musiciennes du théorique

Rameau, inaugurateur de l'intellectualité musicale (pas fondateur, car il n'y a pas de fondations des intellectualités musicales : « l'intellectualité musicale » n'est pas une nouvelle « discipline », comme la musicologie).

I.3.a Hypothèse sur la musicologie

Elle naîtra après (en Allemagne après Hegel ?), comme un dépôt. Cf. logique générale : une nouvelle discipline universitaire naît par déchet d'une pensée neuve. Où le nouveau ne recouvre pas le neuf...

À faire : une histoire comparée de la musicologie et des intellectualités musicales...

I.3.b L'intellectualité musicale comme nouvelle figure du théorique

◆ Rappel

Aristoxène

Pour Rameau, l'ancêtre des théories musiciennes est bien Aristoxène :

« Si l'on s'en rapporte aux écrits qui nous restent, ils ne nous ont donné que des raisonnements et des calculs, qui, pour n'être pas fondés sur le véritable principe, sont non seulement vagues et de peu d'utilité par rapport à l'objet, mais souvent faux, quoiqu'ils trouvent encore des partisans. Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le véritable tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avait pas su fonder. » (Génération)

« Ne devons-nous pas être encore mieux informés, que nous ne le sommes, des droits de l'harmonie sur l'oreille, en tâchant de découvrir si effectivement ce sens peut se contenter de l'à-peu près en pareil cas ? Il ne suffit pas de trouver un tempérament possible, il faut qu'il soit fondé ; sans cela nous ne serions pas mieux écoutés qu'Aristoxène. » (Génération)

Zarlino

Mais le théoricien moderne est Zarlino :

« Si les musiciens modernes (c'est-à-dire depuis Zarlino) s'étaient appliqués, comme on fait les Anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent » (Traité)

Zarlino ouvre bien, pour Rameau, l'ère moderne des théories.

Noter aussi que l'enjeu, pour Rameau, est bien de rendre raison de ce que pratiquent les musiciens.

« Zarlino, ce Prince des Musiciens » (Génération)

Zarlino est bien tenu comme musicien. Cf. sa théorie est bien théorie musicienne de la musique...

« Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le véritable tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avait pas su fonder ; Zarlino y a plus mal réussi encore en prenant une autre route ; et l'usage, tout mauvais qu'il est, a toujours prévalu. On peut admirer un auteur dans ce qu'il a d'admirable, mais là où le principe manque, tout manque. » (Génération)

« Je veux bien qu'à la faveur de son expérience cet auteur [Zarlino] nous en ait beaucoup plus appris que les Grecs, surtout pour ce qui regarde l'harmonie ; mais la faire dépendre de la mélodie, c'est absolument changer l'ordre de la nature, c'est en ignorer les voies ; aussi tout est-il vague chez lui. » (Génération)

« Presque toutes les règles de cet auteur [Zarlino] pèchent par le même endroit, c'est-à-dire, par le défaut d'une juste définition ; » (Génération)

Rameau déclare s'écarter de Zarlino non seulement par le contenu mais aussi par la méthode (voir le principe et juste définition)

I.3.c La matière propre de l'intellectualité musicale

Le triplet musicien/œuvre/monde...

Cf. plus haut le nœud d'une théorie stratégique, d'une analyse partisane et d'une propagande militante.

I.4 Triple matière

L'intellectualité musicale veut comprendre et expliquer la musique. Cf. Barraqué déclarant sa vocation de compositeur sous cette tonalité : composer pour comprendre la musique...

En ce sens elle est dans un lien indéfectible à un *faire de la musique*, c'est-à-dire à l'acceptation d'un « être fait par la musique ». Parlons peut-être d'un *faire-musique* pour saisir à la fois ces deux aspects (actif et passif).

Ce n'est pas exactement qu'elle théorise une pratique, qu'elle vise aux traités (pratiques) mais que la source comme le terme reste (non la pratique mais) le *faire de la musique*.

Une théorie *prescriptive* s'articule à un *faire* quand la théorie *savante* s'articule à une *pratique*...

L'intellectualité musicale est encadrée par la pratique musicienne : le mi/mal-dire la musique est encadré par le faire-musique.

Elle travaille sur l'hypothèse qu'un faire *éclairé* (plutôt que simplement *savant* et *instruit*) est bénéfique. Le musicien *éclairé* et *éducateur* / le musicien *instruit*...

Elle porte implicitement une figure du musicien (pensif) sans que ce soit là sa cible car sa cible reste la musique : le musicien est un moyen pour la musique et le musicien pensif un « meilleur » moyen.

Un des points essentiels de l'intellectualité musicale est alors le monde de la musique comme tel, sa consolidation, son historicité, etc.

Le musicien artisan instruit y est purement et simplement intérieur et ne réfléchit guère sa singularité : il met en œuvre cette singularité.

Le philosophe, l'anthropologue, l'ethnologue, le sociologue, etc. peuvent traiter du monde de la musique mais en extériorité.

La particularité de l'intellectualité musicale est de traiter du monde de la musique en intériorité. D'où une difficulté singulière, qui rejoint celle du mi-dire la musique : on ne peut traiter d'un monde en y étant purement intérieur. Solution ? Le musicien est en fait à cheval sur ce monde plutôt qu'entièrement immergé (comme l'est par contre l'œuvre musicale). Ensuite « intériorité » veut dire « intérieur » subjectivement et pas objectivement...

L'intellectualité musicale serait aussi une théorie en intériorité de la musique comme monde...

I.5 Trois types de théories musicales...

L'intellectualité musicale ouvre à un nouveau rapport à la théorie. Ce n'est donc pas qu'elle se déploie en extériorité à la théorie musicienne de la musique, moins encore « contre » mais plutôt qu'elle l'assume d'une nouvelle manière. Cf. ma « théorie de l'écoute musicale ».

Elle s'écarte des théories « savantes », c'est-à-dire de la simple logique des savoirs, que cette logique soit encyclopédique (totalisation imaginaire) ou systématique (« science »...). L'intellectualité musicale combat l'ignorance mais diagonalise les savoirs plutôt qu'elle ne les totalise (encyclopédie) ou ne les systématise (« science ») ou mêmes les approfondit (érudition)...

Ses théories sont prescriptives et pas descriptives. Elles sont partisans et pas objectives. Elles sont subjectivantes (cf. l'objectif ramiste de « développer l'imagination des musiciens ») et pas objectivantes. Elles sont partiales et partielles (elles peuvent ceci dit être globales) et non pas totalisatrices...

L'intellectualité musicale scinde la catégorie de théorie musicienne : théorie *éducative* du musicien par dynamisation des *connaissances* / théorie *instructive* par systématisation des *savoirs*

L'intellectualité musicale éduque le musicien aux vérités musicales. La théorie (musicologique ?) instruit le musicien des savoirs.

L'intellectualité musicale prescrit, la théorie savante décrit

Ainsi l'intellectualité musicale traiterait en intériorité de la triade {musicien, œuvre, monde} ce que ne fait pas une théorie musicienne savante mais qu'une théorie non musicienne par contre (philosophique, mathématique, physique, sociologique, etc.) peut faire, mais en intériorité.

Théories de la musique

Théorie <u>musicienne savante</u> (en description objective)	Théorie <u>musicienne stratégique</u> (en prescription subjective) ou <i>intellectualité musicale</i>	Théories <u>non musicales</u> : philosophique, mathématique...
En intériorité musicale		En extériorité musicale
La musique n'apparaît pas comme monde	Thématisation de la musique comme « monde » ³	

Traiter de la musique comme monde, c'est lui donner une unité et une consistance phénoménale de monde. Pour Rameau, ceci passe par l'unification du propos musical autour de l'harmonie via une principe unique, légitimé comme naturel (c'est-à-dire articulé à l'extra-musical).

Il y a donc :

— unification du propos musical autour de l'harmonie, qui rend compte de la mélodie, mais aussi en un sens du rythme, du phrasé, etc. (voir son analyse du monologue) ; l'harmonie pour Rameau permet de « compter » ce qui se passe, « compter » se disant pour lui « rendre raison », et ceci car l'harmonie découle d'un principe unique (sinon, nous aurions une dispersion des règles harmoniques, comme dans les traités usuels)... Soit notre objet central ou classifieur de sous-objets... D'où l'importance de déduire le mineur comme renversement naturel du majeur...

— le principe découle de la nature et met donc le monde de la musique en accord avec le cosmos.

I.6 Autolimitation

L'intellectualité musicale se caractérise par des points négatifs, elle se délimite en refusant :

- de définir la musique,
- d'expliquer le plaisir musical,
- d'aborder l'esthétique.

Ce dernier point est essentiel : l'intellectualité musicale assume une propagande pour la musique en direction des non-musiciens mais elle ne prescrit pas les autres pensées que musicale ; elle ne doit pas les prescrire. Elle doit donc muter de mode quand elle s'adresse à l'extérieur du monde de la musique...

Auto-limitation de l'intellectualité musicale : ne pas se laisser entraîner à produire une esthétique c'est-à-dire un placement du monde de la musique dans le *chaosmos*, ou une capacité de la musique à conditionner une autre pensée, à contemporanéiser la pensée...

³ Le sociologue Howard S. Becker, par exemple, parle lui aussi de mondes à propos de l'art. Certes le sens qu'il donne au terme *monde* lui est propre. Cependant *monde* il y a bien ici pour lui : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » (*Les mondes de l'art — Art Worlds*, Flammarion, 1988, p. 58). Ici le monde est défini par les individus qui le composent — on notera alors le cercle vicieux qu'il y a à vouloir définir le monde de l'art par les artistes, c'est-à-dire par ceux qui se réclament... de l'art...

Appelons esthétique musicale une prescription extra-musicale de la musique (fonction, utilité...)
 Auto-limitation : la cible de l'intellectualité musicale reste la musique, le musicien, les œuvres musicales, le monde de la musique...

I.7 La question de l'archimusicque

Cela apparaît chez Rameau à un moment très précis.

I.7.a Autolimitation avant

Cf. en 1750 :

« La génération de ces deux modes [...] et le secours mutuel qu'ils se prêtent semblent présenter certaines idées de comparaison dont on pourrait peut-être tirer quelques inductions pour expliquer d'autres phénomènes de la nature. Quoi qu'il en soit... » (Démonstration)

Rameau s'arrête là, donc sans « tirer les inductions » évoquées...

« À voir la musique donnée par la nature d'une manière aussi complète, d'un côté, ces qualités, ces puissances que nous ne pouvons plus méconnaître dans les corps sonores, d'un autre la conformation de nos organes disposés à recevoir les effets de ces corps sonores, et à nous en faire jouir, ne pourrait-on pas croire qu'un tel art, réduit en apparence au pur agrément, est destiné par la nature à nous être d'une utilité mieux proportionné à ses intentions ? Pardonnez, Messieurs, cette réflexion, que j'avoue être bien plus de votre ressort que du mien, et dont vous seuls êtes capables de sentir toutes les conséquences. » (Démonstration)

Autolimitation explicite.

« La nature m'a si bien conduit que d'un simple musicien elle a fait enfin un géomètre, du moins dans son art. » (Lettre du 18 février 1750 à Bernouilli)

À nouveau, autolimitation...

I.7.b Archimusicque ensuite

Les choses changent à partir de 1752 et des *Nouvelles réflexions* :

« Ne croyons pas que la nature ait prétendu nous assigner de simples produits pour guides. Et si les musiciens de tous les temps, ont donné dans un pareil écueil, du moins les plus célèbres architectes ont-ils su s'en garantir, en considérant la longueur du plan comme la base de toutes les parties de l'édifice : longueur d'où, par la division qu'on en fait dans les mêmes proportions que celles de la musique, se tirent toutes les beautés de l'élévation. »

Rameau fait du Xenakis : c'est dire son errance...

Remarquer, au demeurant, que le risque pour l'intellectualité musicale se devenir archimusicque en matière d'autres arts passe prioritairement soit la poésie, soit l'architecture.

« Je tiens cette dernière remarque de M. Briseux Architecte, qui doit donner incessamment, sur ce sujet, un savant Traité, dans lequel il compte démontrer, entre autres choses, que les beaux édifices des anciens Grecs et Romains, dont les précieux restes sont encore admirés de toutes les nations, sont fondés sur toutes les proportions tirées de la musique : ce qui justifie bien l'idée que j'ai depuis longtemps, que dans la musique réside le plus certainement et le plus sensiblement le principe de tous les arts de goût : en effet, dans quel autre art que celui-ci cette base de l'architecte se trouve-t-elle mieux établie, puisque c'est la nature qui seule y fait les premières opérations, j'entends les divisions de la corde en parties régulières, d'où naissent les proportions, chacune dans son ordre de prééminence, ou de subordination, et ensuite des progressions que les hommes n'ont plus qu'à suivre : étant à remarquer que la division précède ici la multiplication, ce qui peut conduire avec plus de certitude qu'on en a eu jusqu'ici, à des conjectures raisonnables sur des points d'une plus haute et plus sublime philosophie. »

« En examinant la chose un peu de près, on verrait que ce n'est pas sans raison que la nature a choisi, pour juger de ses règles les plus générales, le sens de l'ouïe préférablement à tout autre, superbissimum auris iudicium : n'y appelle-t-elle pas, d'ailleurs, la vue et le tact pour témoins, et tous nos sens ne sont-ils pas des modifications du tact ? Nous ne jugeons généralement des effets, que par ces effets mêmes, au lieu que dans la musique on en juge sur des causes évidentes et sensibles. »

« Le sentiment si naturel du nombre pair en poésie, surtout pour les hémistiches, aussi bien que pour la symétrie dans l'architecture, et autres arts de ce genre, pourrait bien trouver sa source dans la musique »

« Peut-on se refuser de regarder un phénomène aussi unique, aussi abondant, aussi raisonné, si je puis me servir de ce terme, comme un principe commun à tous les arts en général, au moins à tous les arts de goût. Si M. Newton, par exemple, eût connu ce principe, aurait-il choisi un système diatonique, système de simples produits, d'ailleurs plein d'erreurs, pour le comparer aux couleurs ? N'aurait-il pas examiné auparavant si ces couleurs ne devaient pas être considérées comme formant chacune une base, un générateur, et comme formant entre elles des groupes, un assemblage agréable ? N'y aurait-il pas choisi d'abord celles qui peuvent se comparer à des octaves, à des quintes : et après avoir reconnu la supériorité de ces quintes dans l'harmonie, et dans sa succession, sans doute qu'il se serait conduit en conséquence. Qu'on ne s'y trompe point. Les arts, qu'on a nommés arts de goût, ont moins d'arbitraire que ce titre ne leur en a fait supposer jusqu'ici : on ne peut se dispenser aujourd'hui de reconnaître qu'ils sont fondés en principes : principes d'autant plus certains, et d'autant plus immuables, qu'ils nous sont donnés par la nature, principes dont la connaissance éclaire le talent et règle l'imagination, et dont l'ignorance, au contraire, est une source d'absurdité chez les artistes médiocres, et d'égarements chez les hommes de génie. Je laisse aux personnes plus généralement versées que moi dans tous les différents arts et sciences, à suivre ce parallèle : heureux si,

en leur offrant le fruit de soixante ans d'exercice et de méditation sur mon art en particulier, les découvertes que j'y ai faites, peuvent les mettre sur les voies d'en généraliser l'application avec certitude et utilité pour les autres sciences et arts : n'imaginant pas qu'au principe que j'ai trouvé et reconnu pour la base de mon art, on puisse en opposer aucun qui lui soit comparable par son évidence, par sa richesse, et par sa supériorité qu'il tient de la nature même, comme je me flatte de l'avoir démontré. »

Cela s'aggrave en 1754 (*Observations*) :

« Les personnes qui cultivent d'autres sciences devraient bien examiner aussi la conduite qu'elles y tiennent. »

« Toute hypothèse, tout système arbitraire doit disparaître auprès d'un pareil principe, on ne doit même pas se flatter d'en découvrir jamais un aussi lumineux : si l'on y trouve déjà le germe de tous les éléments de géométrie, de toutes les règles de la musique et de l'architecture, que n'en peut-on pas attendre en le fondant plus scrupuleusement encore qu'on ne l'a fait ? »

I.7.c Logique du basculement

L'intellectualité musicale se noue autour de la querelle des Bouffons : les débats ont des enjeux extra-musicaux (« affaire d'État », dit-on...) car esthétiques. Il s'agit donc ici de militer pour la musique, c'est-à-dire d'une musique précise : continuer la musique implique ceci ou cela (mélodie ou harmonie, musique italienne ou française...).

Le musicien présente (le monde de) la musique pour les non-musiciens en thématissant le rapport de la musique à l'extérieur. D'où ici le débat sur la nature, les sciences et les arts...

Car il y a ce point : si la musique forme bien un monde, alors son adresse déborde ce monde et touche chacun. À ce titre, la question du public est une invite aux musiciens qui sortent régulièrement de leur monde à le présenter aux non-musiciens.

II RAPPORT À DESCARTES

Pourquoi la philosophie de Descartes a été une condition de possibilité explicite de cette inauguration ?

II.1 Rappels

II.1.a Références explicites

◆ Traité (1723)

« Le son est au son comme la corde est à la corde »

Citation exacte du *Compendium*...

« Au reste, ces défauts sont pardonnables à un auteur qui n'a fait qu'effleurer la matière, et qui nous fait assez connaître d'ailleurs qu'il l'aurait poussée plus loin qu'un autre, s'il s'y fût attaché »

Il est en fait ici question de Descartes.

◆ Génération (1737)

Descartes :

« Son objet est le son. Sa fin est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées. » (*Compendium*).

Rameau :

« La musique est une science physico-mathématique, le son en est l'objet physique, et les rapports trouvés entre les différents sons en font l'objet mathématique ; sa fin est de plaire, et d'exciter en nous diverses passions. »

◆ Démonstration (1750)

« Éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai à descendre en moi-même... »

Cf. l'expérience de pensée cardinale dans la théorie de Rameau...

II.1.b Thèmes repris

◆ Doute, risque de se tromper

« Si l'expérience peut nous prévenir sur les différentes propriétés de la musique, elle n'est pas d'ailleurs seule capable de nous faire découvrir le principe de ces propriétés avec toute la précision qui convient à la raison : les conséquences qu'on en tire sont souvent fausses, ou du moins nous laissent dans un certain doute, qu'il appartient à la raison de dissiper. » (*Traité*)

« Le musicien voit au premier coup d'œil la facilité qu'il y a de le tromper. » (*Génération*)

« On peut aisément donner le change à l'oreille. » (*Génération*)

◆ Commencer par le plus simple

« Il faut d'abord commencer par le plus simple, et insensiblement on parvient à ce qu'il y a de plus composé. » (*Génération*)

◆ L'éloge du distinct et du clair

« Donner une intelligence raisonnée, précise, et distincte » (Traité)

◆ Besoin du philosophe pour les rapports entre sentiments

« J'avoue que je cherche encore, j'entrevois l'objet de trop loin, je n'y puis atteindre sans le secours d'un habile philosophe qui me mettrait au fait de la juste différence entre les rapports des sentiments, sur laquelle différence je pourrais peut-être en découvrir quelques-unes d'analogues entre les modes, et entre les différentes manières de passer de l'une à l'autre. » (Génération)

◆ Il faut s'accorder entre disciplines

« La science de la musique demande plus de méditation qu'on ne se l'imagine, il ne suffit pas d'être géomètre et physicien pour pouvoir l'approfondir, il faut, de plus avoir des oreilles, et des oreilles très consommées dans l'art, de sorte qu'on ne puisse y porter aucun jugement, sans que la raison et le sentiment ne s'y trouvent absolument d'accord : sinon le physicien donne souvent aux choses une interprétation toute opposée à celle qu'exige le sentiment ; et le simple musicien qui n'est sensible qu'aux effets, sans en connaître la cause, risque à tout moment de les attribuer à des principes qui leur sont étrangers : il serait à souhaiter, d'ailleurs, que le seul amour de la vérité fût l'unique motif des auteurs ; mais souvent l'amour propre y a beaucoup plus de part. » (Nouvelles réflexions)

II.1.c Trois raisons depuis Aristoxène

◆ Ce que penser, dire, théoriser veut dire à un moment donné

Cf. importance constante pour Rameau de donner raison, de « rendre raison » :

« Si les musiciens modernes (c'est-à-dire depuis Zarlino) s'étaient appliqués, comme on fait les Anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent » (Traité)

« La musique est la science des sons ; elle se distingue en théorique et pratique. La musique théorique considère les différents rapports des sons, en recherche le principe, et rend raison des règles nécessaires pour la pratique. La musique pratique enseigne la composition et l'exécution. » (Nouveau Système)

« S'il est possible de rendre raison de toutes ces choses » (Génération)

« Rendre raison » (Démonstration)

Cf. le sous-titre même des Observations (1754) :

« Observations sur notre instinct sur la musique, et sur son principe ; ou les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art »

◆ Contemporanéité, ou logique d'un moment (Zeitgeist)

C'est central pour Rameau en ce qui concerne les rapports de la théorie musicale aux mathématiques et à la physique.

◆ Nomination, catégorisation

Emprunts : *méthode, principe, clair, simple, ordre, raison, sentiments...*

Méthode et principe, par exemple :

« Trouver une méthode pour guider l'imagination, c'est déjà beaucoup ; mais en trouver une sur laquelle les choses imaginées sont nécessairement établies, et par laquelle le fond de toutes ces choses se rend de point en point dans l'ordre où elles ont été dictées, je crois que c'est là **le grand noeud** : rappelez-vous le principe de la liaison, la possibilité de faire marcher diatoniquement tous les sons harmoniques, et la succession obligée des dissonances, vous y reconnaîtrez bientôt le principe de la mécanique des doigts dans l'accompagnement du clavecin. » (Génération)

« Éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai à descendre en moi-même. » (Génération)

II.2 Une nouvelle et quatrième détermination

II.2.a Questions

Cf. consistance et faire monde. Il s'agit de caractériser la capacité propre de la musique à faire consister ses choses en objets et, par là, sa puissance propre de « faire monde » (cf. chez Rameau le *principe* et l'*harmonie* servent explicitement à cela...).

II.2.b Réponse

Chez Descartes

II.2.c Tentation antiphilosophique

Tentation d'une archi-musique comme figure de l'anti-philosophie : de prendre la place de la philosophie en donnant le « la » de l'Esprit du temps à toutes les disciplines...

Cf. aujourd'hui ceux qui pensent que l'art serait le seul espace de vérité, non corrompu par le nihilisme...

Il est d'essence pour l'intellectualité musicale de penser le monde de la musique comme tel, donc en battement intérieur/extérieur, en pulsation (cf. *Tractatus*), donc d'avoir rapport aux pensées externes à la musique. La philosophie devient incontournable si on sort de rapports bilatéraux, si on veut rapporter des rapports : si on veut par exemple mettre en rapport d'une part le rapport que la musique entretient avec la poésie et d'autre part le rapport qu'elle entretient avec la physique.

Pour Rameau, les rapports qui comptent sont :

- rapport à mathématique
- rapport à physique
- rapport à philosophie
- rapport au discours

II.3 Au total quatre raisons essentielles

II.3.a Thèse

Il est d'essence de l'intellectualité musicale de se rapporter à la philosophie, aussi bien positivement (comme Rameau à Descartes) que négativement (tentation antiphilosophique). Ce n'est pas seulement affaire particulière.

II.3.b Rappel

Trois raisons apparues autour d'Aristoxène : le musicien cherche auprès du philosophe

1. une figure du temps présent qui contemporanéise pensée musicale et autres formes de pensée ;
2. une caractérisation renouvelée de ce que *penser, dire et théoriser* veut dire ;
3. enfin un renouvellement conceptuel qui stimule le travail musicien de nomination.

II.3.c Une 4^e et nouvelle raison

En sus de ces trois raisons, toujours valables pour Rameau, l'intellectualité musicale ramiste se tourne vers la philosophie pour comprendre les nouvelles figures de *consistance* et par là la nouvelle capacité musicale de *faire monde* (voir les catégories ramistes de *principe* et d'*harmonie*...).

II.4 « Un sujet de la musique » ?

Rameau produirait-il un « sujet de la musique » comme Descartes produit un « sujet de la science » (au sens lacanien) ?

J'ouvre cette hypothèse, à dire vrai sans y croire, car elle me semble à examiner. On ne le fera pas ici en détail, mais problématisons la un minimum.

II.4.a « Sujet de la science »

*La science et la vérité*⁴, in *Écrits* :

« Cette mutation décisive qui par la voie de la physique a fondé La science au sens moderne. » (855)

« À tout cela nous paraît être radicale une modification dans notre position de sujet. » (856)

« Un certain moment du sujet que je tiens pour être un corrélat essentiel de la science : un moment [...] qui s'appelle le cogito. Ce corrélat, comme moment, est le défilé d'un rejet de tout savoir, mais pour autant prétend fonder pour le sujet un certain amarrage dans l'être, dont nous tenons qu'il constitue le sujet de la science. »

« Notre division expérimentée du sujet, comme division entre le savoir et la vérité » « le sujet pris dans une division constituante » (856)

La division savoir / vérité est constituante du sujet de la science, nullement l'effet d'un sujet préconstitué face à un objet lui-même « rencontré »...

« Il n'y a pas de science de l'homme, parce que l'homme de la science n'existe pas, mais seulement son sujet. On sait ma répugnance de toujours pour l'appellation de sciences humaines, qui me semble être l'appel même de la servitude. » (859)

« Servitude » de la pensée : tel est bien le risque en la matière...

Autre :

« Ce n'est que du jour où, d'un mouvement de renonciation à ce savoir [théorique], si je puis dire, mal acquis, quelqu'un, du rapport strict de S_1 à S_2 , a extrait pour la première fois comme telle la fonction du sujet, j'ai nommé Descartes [...], c'est de ce jour que la science est née. » (Séminaire XVII, 10 décembre 1969)

Le sujet se constitue dans la division entre savoirs et vérités, division au principe du *Cogito* (cf. caractère évanouissant de la certitude qu'il établit) et constitutive de la science « au sens moderne » (pour qui vérité ne veut plus dire véridicité...).

Pour Lacan, le sujet du *Cogito* se scinde : « Là où je suis, je ne pense pas, et là où je pense, je ne suis pas. » Cf. la scission du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation...

⁴ 1^o décembre 1965, à l'Ens : il y a 39 ans, au même lieu... Publication en ouverture du premier numéro de *Cahiers pour l'analyse* (Cercle d'épistémologie de l'Ens)

II.4.b Sujet de la musique ?

Rameau : un « sujet de la musique », comme il y a, selon Lacan, un « sujet de la science » depuis Descartes ?

Si on nomme « sujet de la musique » une dynamique du triplet « musicien-œuvre-monde », alors oui, peut-être. Mais cela conduirait l'intellectualité musicale au-delà de son champ propre. D'où l'importance de s'autolimiter avant le philosophème.

Peut-être y revenir lors d'une séance spéciale, couplée avec Wittgenstein...

III DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE (RÉSUMÉ)

III.1 Deux sens imbriqués du même mot *musique*

Le même mot *musique* désigne à la fois un monde (le *monde de la musique*) et ce qui de l'intérieur de ce monde en constitue une pensée à l'œuvre (la musique comme *art*). D'où qu'il soit d'essence que musique soit à la fois singulière (la musique comme un monde parmi d'autres, assurant sa consistance de manière immanente et non pas par des « fonctions » ; la musique comme art subjectivement unifié) et plurielle (les différentes *musiques* d'un même monde...).

III.2 Une *intension*

L'impératif propre de l'intellectualité musicale est de soutenir cette torsion de l'intérieur d'elle-même, sans entreprendre de la défaire, en refusant par exemple de définir « la musique ».

La tension que génère cette auto-torsion du nom unique *musique* est l'*intension* propre de l'intellectualité musicale.

III.3 Trois dimensions prescriptives du *mi-dire la musique*

Le *mi-dire la musique* (qui indexe l'intellectualité musicale – voir cours précédant) se déploie en trois dimensions *prescriptives* :

- 1) une théorie *stratégique* de la musique,
- 2) une analyse *partisane* de la pensée musicale à l'œuvre,
- 3) une présentation *militante* du monde de la musique en direction des non-musiciens.

Cette triple tâche met en jeu le triplet de l'intellectualité musicale *musicien-œuvre-musique*.

III.4 Quatre raisons de se rapporter à la philosophie

Pour ce faire l'intellectualité musicale a besoin intrinsèque de se rapporter à la philosophie pour :

- 1) réfléchir ce que *théorie* (& *penser*, & *dire*) veut dire aujourd'hui ;
- 2) réfléchir ce que *monde* veut dire aujourd'hui ;
- 3) accorder son *mi-dire la musique* au moment contemporain de l'esprit ;
- 4) nourrir sa catégorisation de la musique.

III.5 Cinq autolimitations de l'intellectualité musicale

- Ne pas définir la musique, ne pas défaire le nœud des deux sens du mot *musique* (monde & art)
- Ne pas théoriser le musicien mais la musique, ne pas quitter le terrain d'un musicien au service de la musique
- Ne pas détacher ses connaissances du projet de « mi-dire la musique », ne pas se laisser entraîner sur la voie savante de l'érudition et de l'encyclopédie)
- Ne pas prôner une esthétique archimusical (si l'on entend par là une prescription musicale formulée par le musicien en vue de configurer d'autres mondes que celui de la musique)
- Ne pas laisser ses catégories musicales se transformer en philosophèmes

IV SUITES...

IV.1 Deuxième partie du XVIII^e

Rameau défait, Rousseau l'a emporté...

IV.2 XIX^e

Silence ?

IV.3 XX°

IV.3.a Debussy

◆ Textes

[1903 : Cf. Castor et Pollux] « Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine... [...] cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français » (91) « Rameau semble un contemporain » (92) « Il faut dire ce que cette musique conserve de fine élégance, sans jamais toucher dans l'afféterie, ni dans les tortillements de grâce louche. » (93)

Rameau, français, contre Wagner, allemand...

[1903] « Rameau le double parfait de Watteau » (195)

Cela efface au passage l'intellectualité musicale de Rameau car Watteau ne relève pas d'une « intellectualité picturale » (comme en relèvera, par exemple au XIX° siècle, un Delacroix, au passage ami de Chopin, lequel relève plutôt d'une anti-intellectualité musicale)

[1904] « La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut avant tout faire plaisir. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. » [...] Berlioz « n'est pas du tout musicien. Il donne l'illusion de la musique ». (278)

[1908 : Cf. Hippolyte et Aricie] « L'expression est restée intacte, tout est juste. [...] Pourquoi n'avoir pas suivi les bons conseils qu'il nous donnait d'observer la nature avant de nous essayer à la décrire ? » (204) « Rameau est un musicien de la vieille France qui, s'il se prête obligeamment à l'agrément du spectacle, prétend ne rien abdiquer de son droit à la faire de la musique... » (204-5) « Cette musique qui s'interdit tout bruit disgracieux, mais réserve l'accueil d'une politesse charmante à ceux qui savent l'écouter » (205)

[1911] Projet (non réalisé) d'orchestrer le *Pygmalion* de Rameau (318) mais Debussy participa à l'édition des Œuvres complètes de Rameau. (350)

[1912] « Il était né philosophe ». (210) « Le besoin de comprendre – si rare chez les artistes – est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un *Traité de l'harmonie*, où il prétend restaurer les "droits de la raison" et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. [...] Il eut peut-être tort d'écrire ses théories avant de composer ses opéras, car ses contemporains y trouvèrent l'occasion de conclure à l'absence de toute émotion dans sa musique. » (211) « Il faut l'aimer. » (212)

Aimer ? Cf. *S'agit-il d'aimer la musique contemporaine ? Aimer s'oppose à vouloir ; on aime en musique ce qui est désactivé...*

[1913] Rameau « est notre ancêtre par le sang ». (224)

[1915] « Depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française. Sa mort a rompu le fil d'Ariane qui nous guidait au labyrinthe du passé. » (266)

Généalogie Couperin-Rameau mais interrompue au mitan du XVIII° siècle (cf. pas de musique française au XIX° : Berlioz « n'est pas du tout musicien. Il donne l'illusion de la musique » - 278). Ainsi Debussy esquisse surtout une généalogie négative, celle qui a suivi la coupure : Gluck-Meyerbeer-Wagner (la faute à Rousseau et sa « naïve esthétique » - 246 - ?)

◆ Enjeux ?

Pas besoin d'insister sur la franchouillardise de Claude D., au demeurant bien antérieure au climat de la guerre 14-18. Mais l'enjeu pour C. Debussy en fait n'est pas là. Remarquer : pour Debussy, l'enjeu de la référence à Rameau n'est guère à sa musique en soi mais toujours pour utiliser Rameau contre quelqu'un, en l'occurrence contre l'Allemand : successivement Gluck, Meyerbeer et finalement Wagner. Cf. enjeux anti-wagnériens développés sous une thématique chauvine.

Se rappeler (cf. le *Debussy* de Barraqué p. 74) qu'en 1889, à un questionnaire lui demandant quels étaient ses compositeurs préférés, Debussy répondait : « Palestrina, Bach, Wagner »...

Cf. le paradoxe de Debussy : il relève l'intellectualité musicale de Rameau sans la critiquer, en regrettant seulement qu'elle ait pris au début le pas sur la composition, en même temps qu'il déploie lui-même une anti-intellectualité musicale, ici lisible dans la nature de son argumentaire pro-Rameau et anti-Wagner...

Ce paradoxe s'explique simplement ainsi : Debussy relève que Jean-Philippe R. est un intellectuel, un « philosophe » comme on dit, mais c'est pour mieux marginaliser son intellectualité musicale :

Rameau « prétend restaurer les "droits de la raison" et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. [...] Il eut peut-être tort d'écrire ses théories avant de composer ses opéras, car ses contemporains y trouvèrent l'occasion de conclure à l'absence de toute émotion dans sa musique. [...] Il faut l'aimer. »

On devine que Debussy n'est guère un partisan d'une musique soumise à l'ordre géométrique (je m'accorde avec lui sur ce point, sauf que Rameau, ce n'est pas non plus exactement cela...). Et la chute, en 1912 : « il faut l'aimer » indique bien à mes yeux qu'il ne s'agit pas (plus ?) de le vouloir, bref qu'il est devenu inoffensif... Soit : Debussy donne un coup de chapeau sans conséquences à l'intellectuel pour mieux effacer l'intellectualité musicale proprement dite et son régime singulier de

conséquences.

IV.3.b Schoenberg

À ma connaissance, pas de référence significative à Rameau. En tous les cas, pas dans son propre *Traité d'harmonie* (1911).

Remarque que ce traité remet en avant les quarts (voir son avant-dernier chapitre : *Accords de quarts*) ce qui correspond au travail compositionnel de Schoenberg - voir le fameux cycle de cinq quarts (*ré-sol-do-fa-si bémol-mi bémol*) ouvrant aux cors sa première *Kammersymphonie* opus 9 (1906). Remarque aussi qu'à cette occasion, Schoenberg prend soin de citer l'usage des quarts par Debussy et Dukas : ce retour aux quarts est un trait d'époque...

Remarque. Schoenberg conclut ce chapitre par cette affirmation – combien de « compositeurs » aujourd'hui la partagerait ? - :

« Pour moi dans l'art la chose suprême - à côté de l'expression – est la gratuité ».

IV.3.c Boulez & Pousseur

Cf. quatre importantes intellectualités musicales dans l'après-guerre : Stockhausen, Boulez, Barraqué, Pousseur.

◆ Stockhausen & Barraqué ?

- Rien semble-t-il chez Barraqué sur Rameau !
- Je n'ai pas fait de recherche chez Stockhausen.

◆ Boulez

« À ceux qui m'objecteront que, partant du phénomène concret, ils obéissent à la nature, aux lois de la nature, je répondrai, toujours selon Rougier, que : « nous donnons le nom de lois de la nature aux formules qui symbolisent les routines que révèle l'expérience. » Il ajoute d'ailleurs : « C'est un langage purement anthropomorphique, car la régularité et la simplicité des lois ne sont vraies qu'en première approximation, et il arrive souvent que les lois dégèrent et s'évanouissent avec une approximation plus poussée. » Léon Brillouin insiste et précise : « C'est un abus de confiance de parler des lois de la nature comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La nature est bien trop complète pour que notre esprit puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi) » ; il rappelle « le rôle essentiel de l'imagination humaine dans l'invention » - et non point la découverte – « et la formulation » de ces fameuses lois. Autant dire, pour revenir à notre domaine propre que l'ère de Rameau et de ses principes « naturels » est définitivement abolie ; sans que nous devions, pour cela, cesser de chercher et d'imaginer les modèles représentatifs dont parle L. Brillouin. » (Penser la musique aujourd'hui, 30)

Avec l'Ircam, il visera cette fois à « cordonner » musique et acoustique...

« Les systèmes se sont appliqués à définir avant tout l'univers des hauteurs; quelquefois on y adjoint des considérations d'ordre acoustique pour, à l'exemple de Rameau, donner une justification à la fois physique et naturelle à son discours... » (Le système et l'idée)

« constitution d'entités verticales se modelant sur des rapports acoustiques extrêmes, prolongeant, en quelque sorte, les fondements de Rameau et leur donnant une extension qui récuse le tempérament et établit dans toute leur richesse des objets sonores justifiés par les lois naturelles. » (Le concept d'écriture)

Le point de vue de Boulez est qu'on ne saurait (plus ?) « fonder » les structures musicales sur des structures acoustiques. OK ! Cela concorde, somme toute, avec le bilan de Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*... : on ne fonde pas le musical sur le sonore.

Il est vrai que Rameau pensait le contraire.

Il est vrai aussi que tout dépend de ce que l'on entend exactement par « fonder »...

◆ Pousseur

« Pourquoi "l'Apothéose de Rameau" ? Parce que vous, cher Pierre Boulez [à qui l'essai est dédié], avez un jour affirmé, à un journaliste vous interrogeant, que l'« ère de Rameau », par quoi vous entendiez, je pense, l'intention de fonder les structures musicales sur des données organiques préexistantes, était terminée. Je vous demande au contraire si pour éviter le danger d'hypnose en même temps que celui, tout aussi fatal, d'oublier un précieux enseignement, nous ne devrions pas plutôt, comme vous le proposiez voici déjà longtemps « quant à Webern », et comme je le propose ici « quant à Rameau », nous contenter d'« écarteler son visage » ? (Rameau..., 172)

Argumentation

L'apothéose de Rameau

« Conséquences néfastes d'une réduction des variables musicales à quatre dimensions » (105)

« D'où un état particulièrement homogène de la matière fréquentielle. Cette homogénéité est le résultat de toute une série de mesures de précaution, destinées à empêcher que des propriétés harmoniques particulières n'apparaissent. » (106)

« La conséquence la plus frappante de cette paralysie est l'extraordinaire écart entre le niveau des intentions constructives et celui des résultats perceptifs. » (106)

Cf. écart écriture/perception...

Cf. retour à l'harmonie pour résoudre cette contradiction, ce divorce...

Musique, sémantique, société

« Parmi les "paramètres" musicaux, il en est un particulièrement important, et dont il paraît le plus facile de considérer comme spécialement tournée dans cette direction [des contenus intrinsèques] : c'est le paramètre harmonique. » (16)

« Cette possibilité [harmonique] d'articulation, développée, semble donc avoir été jusqu'à présent, dans toutes les cultures humaines, réservée exclusivement à la musique, destinée en quelque sorte à la spécifier et à la distinguer de toute autre réalité, même sonore ; elle peut être considérée comme sa dimension la plus centrale. » (17)

Centrale ? Cf. pour Pousseur comme pour Rameau, le monde de la musique est centré sur l'harmonie...

« L'espèce d'anticipation micro-sociale [qu'est la pratique musicale nouvelle qui permet d'entrevoir une future harmonie] » (25)

« Harmonie » nomme ici la capacité proprement musicale à faire une « bonne » société « harmonieuse ». Harmonie nomme ici la figure de monde de la musique et par là le modèle qu'elle peut constituer pour la société...

Remarque

On assiste à une récurrence de la polarité conflictuelle entre d'un côté les quintes et les quartes, et de l'autre les tierces ! Cf. Pousseur ressuscite les tierces, en un sens contre les quartes schoenbergiennes (Cf. symphonie de chambre op. 9...).

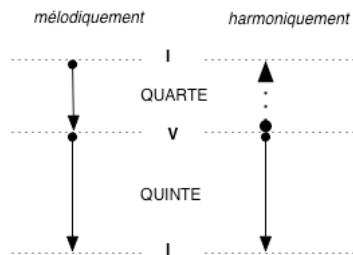
On y est donc encore, quatre siècles après Descartes.

Quinte, quartes...

« Alors que la quinte est réputée pour sa polarité sans équivoque, la quarte témoigne au contraire d'une grande ambiguïté. Malgré sa simplicité proportionnelle (3 : 4) on répugne à la ranger parmi les véritables consonances. [...] Dans la quinte, il y a convergence de deux polarités distinctes : l'harmonique est la mélodique. Cette dernière, qui se porte naturellement vers la note la plus grave, coïncide ici avec la première. [...] Il y a donc confirmation, affirmation renforcée de la polarité mélodico-harmonique, et seules des forces contextuelles encore plus puissantes pourront s'y opposer et la contrecarrer. Dans la quarte, au contraire, il y a divergence, infirmation d'une polarité par l'autre. La polarité mélodique affecte toujours et obligatoirement la note la plus grave, mais [...] c'est sur la note supérieure que se porte le privilège harmonique. D'où la relative instabilité, en tout cas l'incertitude polaire de cet intervalle, qu'illustrent aussi bien les fonctions de « sixte et quarte » de la musique tonale que l'abondant usage de quartes que peut faire une harmonie de type wébernien. » (Rameau..., 114)

Assez juste, à la fois pour différencier quinte et quarte que pour « expliquer » par là le retour à la quarte à partir de Schoenberg (cf. aussi dans le jazz modal des années 60 : Coltrane, Mac Coy Tyner...)

Noter qu'il ne fait que reprendre ce que Rameau avait posé, sans doute moins clairement, dans sa *Démonstration*...



...et tierces

« La tierce correspond de manière frappante à l'introduction de la « troisième dimension » dans l'art pictural. » (Musique, sémantique, société, 36)

Tierce musicale et perspective picturale ?!

◆ Questions en jeu

Positivement : le rapport de la composition à l'acoustique

L'intellectualité musicale ne fait pas problème mais Rameau n'est pas pointé pour la part inaugurale qu'il y a prise.

Il faudrait « démontrer » (pour parler comme Rameau) que Boulez et Pousseur relèvent bien d'une intellectualité musicale au sens dégagé plus haut (le triplet musicien-œuvre-monde et le nœud théorie stratégique / analyste partisane / propagande militante). Ce n'est bien sûr pas le lieu de le faire.

Je le ferai, concernant Boulez, lors du colloque international qui lui sera consacré en mars prochain dans ces mêmes lieux, concernant Pousseur, lors d'un samedi d'Entretiens consacré à la publication de ses écrits (8^e saison : 2005-2006).