

## L'analyse du monologue d'Armide par Rameau, en réponse à la critique de Rousseau.

Gilles Dulong  
(11 janvier 2005)

[N.B. La lecture de ce commentaire suppose de disposer de la partition. Voir pour ce faire l'intervention de F. Nicolas pp. 13-17]

L'analyse critique du récitatif de Lully sur le monologue d'Armide est faite par Rousseau dans la dernière partie de la *Lettre sur la musique française*<sup>1</sup>. Se concentrant principalement sur la première moitié du texte, Rousseau opère une dissection du récitatif vers après vers ; ses remarques visent systématiquement à montrer que la mise en musique de Lully est inadaptée au texte et aux mouvements de l'âme qu'il traduit. Les moyens mis en œuvre par Lully sont passés au crible : mouvements mélodiques, modulations, harmonie, cadences, ornements, respirations, rôle de l'orchestre... (Curieusement, le rythme n'est jamais pris en considération alors que le récitatif de Lully présente par exemple de nombreux changements de mesure). Aux yeux de Rousseau (et Rameau ne se privera pas de faire remarquer que l'analyse rousseauïste doit plus aux yeux qu'aux oreilles) l'inadéquation entre la musique et le texte tient d'une part à des contresens dans l'usage de procédés musicaux (souvent employés par pure convention) mais d'autre part principalement à l'absence de contrastes musicaux, en particulier dans le parcours tonal, ce que résument ces lignes précédant le commentaire de détail :

« [...] que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolaire dans une scène où l'empertement, la tendresse, et le contraste des passions opposées mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation ? Armide furieuse vient poignarder son ennemi : à son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains ; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien, n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle voulait égorer au commencement ; le musicien finit en *E si mi*, comme il avait commencé sans jamais avoir quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fit foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je déifie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide. »<sup>2</sup>

Rameau, relevant le défi, prend systématiquement la défense de Lully et réplique point par point à la critique de Rousseau, en justifiant les moindres détails de la musique de Lully. Sa contre-analyse cherche avant tout à réhabiliter deux aspects dévalorisés par l'auteur de la *Lettre sur la musique française* : il restitue d'une part le contexte dans lequel plusieurs détails prennent leur sens. Rousseau fait en effet souvent une analyse mot à mot et un peu note à note, perdant de vue les relations entre plusieurs extraits ; Rameau cherche à rétablir non seulement une lecture mais surtout une écoute *relative* de plusieurs passages, qui ne prennent sens que les uns par rapport aux autres. D'autre part, il cherche à faire apparaître les contrastes, bel et bien mis en valeur par Lully, en révélant en particulier les harmonies sous-entendues qui les fondent, mais qu'il faut souvent restituer dans l'accompagnement. Sur ce point, on peut voir que Rameau n'hésite pas à sur-interpréter parfois l'harmonie lulliste, et d'une certaine manière à la corriger, afin de la défendre – et justifier du même coup sa propre théorie harmonique. À cette occasion, il relève la confusion faite par Rousseau entre des fonctions harmoniques (tout particulièrement entre des dominantes et des toniques) et pointe les contradictions théoriques de ce dernier.

<sup>1</sup> *Lettre sur la musique française*, éditée dans : Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique*, Stock, 1979, pp. 257-323 (l'analyse du monologue se trouve pp. 312-322).

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 313-14.

Rameau s'efforce donc de montrer que Lully maîtrisait parfaitement les ressources qui concourent à la parfaite adéquation de la musique et du texte, et au-delà de ce dernier, à l'adéquation de la musique avec les sentiments d'Armide, même lorsqu'ils dépassent la lettre du monologue.

Il reconnaît que Lully n'a obtenu cette réussite expressive qu'intuitivement, par l'effet du seul sentiment, ce qui le rend plus admirable à ses yeux. La démonstration rationnelle, c'est-à-dire la théorie harmonique ramiste, viendra confirmer *a posteriori* la justesse de cette intuition :

« Car Lully, conduit par le sentiment et par le goût, n'avait aucune connaissance de ce fonds inconnu de son temps. »<sup>3</sup>

Il s'agit évidemment du « fonds de l'harmonie », dont Rameau établit que dépend toute l'expression, par-delà la ligne mélodique :

« [...] on sera forcé de conclure que l'harmonie est le principal moteur de ce sentiment, et que si la mélodie seule peut l'inspirer, c'est qu'elle fait sous-entendre, sans qu'on y pense, le fonds de l'harmonie dont elle dépend. »<sup>4</sup>

Derrière les arguments de Rameau portant sur les choix harmoniques (en particulier les modulations) transparaît une théorie de l'expression musicale des passions, mais qui demeure implicite. Les *Observations* rappellent seulement le fait que le mode mineur « a la mollesse en partage » tandis que le majeur « au contraire est mâle et vigoureux »<sup>5</sup>, et l'effet opposé des progressions vers les quintes ascendantes ou descendantes :

« Souvenons-nous que le côté de la dominante, celui de la quinte en montant, est justement le côté de la force : de sorte que plus il y a de quintes en montant, plus la force redouble ; même raison, à l'inverse pour le doux, côté de la sous-dominante. »<sup>6</sup>

Du fait qu'elle est avant tout écrite en réponse à celle de Rousseau, l'analyse ramiste se concentre sur la mise en musique des 10 premiers vers (jusqu'à la mesure 22), au-delà desquels il cesse de polémiquer pied à pied avec Rousseau, estimant que l'essentiel est dit.

La synthèse que j'en propose ci-dessous montre que cette analyse sort parfois du registre de l'explication : Rameau réécrit parfois l'harmonie lulliste et la sur-interprète pour mieux la justifier (et conforter, à travers elle, sa propre théorie). Cette tendance est manifeste dans certains chiffrages d'accords qu'il propose, mais également dans le fait que, pour contredire Rousseau qui dénonce la monotonie tonale, il tend parfois à attribuer à un simple accord le poids d'une modulation, au lieu de l'envisager comme un degré à l'intérieur d'une tonalité. Aux jugements quelque peu péremptoires de Rousseau, qui tiennent parfois lieu d'arguments (cf. sur le vers 14 *Mon bras tremblant se refuse à ma haine*, où il se contente de dire « Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille »<sup>7</sup>) et dont Rameau dénonce à l'occasion la mauvaise foi, répond de sa part un certain excès. En cela cette réappropriation de Lully est un geste typique de l'intellectualité musicale (je renvoie sur ce point au cours de François Nicolas), dans la constitution d'une généalogie personnelle.

[Rappel : la tonalité principale de ce monologue est mi mineur]

## 1. La contextualisation des différents passages

Une partie de la contre-analyse ramiste consiste à replacer certains extraits commentés isolément par Rousseau dans un contexte plus large, où les choix musicaux prennent sens dans un jeu de relations. Cela concerne trois passages, sur les trois premiers vers, où divers aspects sont pris en considération.

- Le plus explicite est celui du vers 3 : *Le charme du sommeil le livre à ma vengeance* (mes. 4-6) : d'après Rousseau Lully ne chercherait qu'une correspondance très locale entre texte et musique en ne réagissant qu'aux mots *charme* et *sommeil* sur lesquels il introduit un *sol#* de la basse, de sorte qu'il

<sup>3</sup> Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, édité dans *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Stock ; 1980, pp. 150-200 (ici p. 177).

<sup>4</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 185 (c'est moi qui souligne).

<sup>5</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>6</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>7</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p. 319.

« a employé des sons doux sur le premier hémistiche » et s'endort pour ne réagir ensuite qu'au mot *percer*. Rameau replace au contraire ce passage dans un contexte tonal dont il révèle le sens dramatique, dont Lully était à ses yeux parfaitement conscient, en parfaite adéquation avec le mouvement du vers (« *Le charme du sommeil* ne conclut rien encore, et c'est sur : *le livre à ma vengeance*, que le tout doit porter » [Observations, p. 177-78]). « Lully pensait en grand et certainement ne s'est point endormi sur ce [...] vers ». Rameau estime que Lully a parfaitement calculé les moyens musicaux en vue non seulement de faire porter l'effet le plus fort sur la fin du vers, mais également de faire attendre la suite. Ces moyens sont au nombre de trois, les deux premiers relevant de l'harmonie :

- a) l'emploi de la sous-dominante (l'emprunt en la mineur, introduit mes. 4 par le *sol* #), dont Rameau rappelle qu'elle correspond à un amoindrissement de la force, doit s'envisager par rapport à la dominante qui suit (la demi-cadence en mi mineur, mesure 6) dont elle fait mieux ressortir la force, par différence. Elle s'envisage donc moins comme une peinture locale des mots *charme* et *sommeil*, que comme l'un des termes d'un contraste et d'une orientation précise du discours. Rameau fait remarquer que ce n'est pas le dièse sur le *sol* qui compte, mais la basse fondamentale (*mi*) qu'il signale par un guidon : « On [c'est-à-dire Rousseau] aurait pu se dispenser de citer pour preuve de ce qu'on avance un dièse qui n'a de vertu que par sa basse fondamentale : on en peut aisément juger en lui substituant cette basse, l'effet de la mélodie n'en changera pas pour cela. » [Observations, p. 178] En outre Rameau note bien que Lully évite un repos (« puis enjambant sur la tonique » : allusion au fait qu'à la mes. 5, l'accord de la mineur ne dure qu'un temps pour se transformer pendant deux temps en accord de sixte du second degré de mi, préparant le V<sup>e</sup> degré) : le discours musical est tendu vers la suite.
- b) La dominante (mesure 6) crée par ailleurs une attente (d'une résolution sur un premier degré), de telle sorte que Lully pense à nouveau ici plus loin que par simples unités isolées (mots, vers) : l'écoute est *musicalement* tendue vers la suite, là où elle pourrait marquer un arrêt sur le plan poétique. « [...] la dominante, choisie pour le repos qui précède ce dernier vers [Rameau parle ici de *je vais percer* qu'il vient de citer], fait souhaiter un nouveau repos sur la tonique qui doit la suivre. De sorte qu'on sent par là qu'Armide a encore quelque chose à dire, lorsque cependant le sens qui finit avec le vers [*le charme... ma vengeance*] n'en donne aucun soupçon. » [Observations, p. 178]
- c) enfin Rameau note que le changement de tessiture est ici un moyen supplémentaire pour orienter la tension vers le vers 4 (*Je vais percer*) : « pour exprimer : *le livre à ma vengeance*, il porte la voix dans le bas, pour que s'élève ensuite avec rapidité [fin mes. 6 et mes. 7], elle fasse sentir toute la fureur à laquelle Armide s'efforce de se livrer en disant *je vais percer, etc.* » [Observations, p. 178]

- Le second exemple de contextualisation se situe au vers 2 *ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur*, mesures 2-4 (je mentionne cet exemple en second car il n'y est question que d'un seul procédé, mis en œuvre intuitivement par Lully). Il s'agit encore d'un changement d'harmonie, la musique empruntant au ton de Sol majeur. Rousseau critique cette modulation<sup>8</sup> au motif qu'il la trouve ici peu justifiée, alors que de telles modulations le seraient ailleurs davantage. Rameau montre que l'emploi d'une harmonie se comprend à nouveau dans une relation avec la précédente et que Lully tire parti, une fois de plus, d'un contraste, en l'occurrence entre le mineur et le majeur, le premier préparant le second, dans un lien étroit avec le sens. Son interprétation repose sur une lecture précise des deux premiers vers, liant le premier hémistiche du second au vers précédent, et situant la pointe à la fin du second : « Éviter tout repos dès le début jusqu'à la fin du deuxième vers, pour y faire sentir la liaison du sens, puisque la même tonique subsiste jusqu'à l'hémistiche du deuxième, où elle passe à une autre tonique, voilà déjà beaucoup. Mais employer d'abord le mode mineur, pour que sa mollesse opposée à la vigueur du majeur y ajoute un nouvel aiguillon, et la redouble, pour ainsi dire, dans le moment que ce majeur va terminer un repos absolu [c'est-à-dire une cadence parfaite, mes. 3-4, voir commentaires infra] sur ces mots, *ce superbe vainqueur*, voilà un grand coup de maître. Car enfin ce n'est que sur ces derniers mots que porte tout le dépit d'Armide, ce n'est point *ce fatal ennemi* qui

<sup>8</sup> Rousseau et Rameau s'accordent ici pour parler de changement de ton, ou de mode. Une analyse moderne aurait tendance à unifier davantage autour de la tonalité principale (mi mineur) l'analyse des degrés employés ici. Il pourrait donc sembler abusif de parler de modulation ; le terme d'emprunt serait plus mesuré. Quoi qu'il en soit, c'est le changement de couleur entre une sonorité mineure et une sonorité majeure qui importe à cet endroit.

l'occupe [...], ce n'est que le mépris de Renaud pour ses charmes qui blesse son orgueil. » [*Observations*, p. 176-77] En outre, non seulement l'emploi du majeur après le mineur se justifie dans ce contexte, mais Rameau se fait fort de montrer que cet ordre est conforme à la nature même, dans la mesure où, dans la théorie, le mineur dépend du majeur à partir duquel il est engendré, et que Lully se règle ici intuitivement sur la nature même des choses. La conclusion du second vers consacre la prééminence du majeur au sein d'un déroulement qui, bien qu'il propose ici chronologiquement le mineur avant le majeur, établit une orientation forte vers ce dernier, triomphant au terme d'une gradation très réfléchie, issue d'une analyse des sentiments d'Armide plutôt que de la simple lettre du texte. « En voyant ce que peut le seul instinct, on voit en même temps la simplicité du principe qui le guide : deux toniques dont l'une est soumise aux lois que l'autre lui impose, voilà tout ce qui est employé pour rendre une expression dans la plus grande perfection qu'on puisse désirer. » [*Observations*, p. 177]

- Un exemple plus anecdotique de remise en contexte porte sur une question d'élocution, dans la liaison du premier au second vers, enchaînant deux syllabes identiques (*puissance/ce*) où Rameau justifie la respiration entre les deux pour la clarté de la prononciation des termes. Mais cette mise au point ne doit pas cacher qu'il y a un débat plus profond à l'endroit du terme « repos ». Rameau prend d'une part ce terme dans le sens d'une respiration, nécessaire à la clarté de la prononciation ; mais le débat porte d'autre part plus fondamentalement sur l'acception harmonique de ce terme, synonyme de « cadence », acception sur laquelle il y a désaccord avec Rousseau.

(Pour un autre exemple de remise en contexte, voir aussi *infra* - § 4, ex. n° 3 — le commentaire des mesures 8-10.)

## 2. Le désaccord sur la notion de cadence et le problème mélodie/harmonie

Au vers 1 (mes. 1-2), Rameau conteste la notion de « repos » (c'est-à-dire de cadence), *a fortiori* celle de « repos absolu » (cadence parfaite) avancée en ces termes par Rousseau à propos de ce passage : « Voilà un trille, et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, alors que le sens n'est achevé qu'au second »<sup>9</sup>. Il est clair que Rousseau ne s'attache pour dire cela qu'à la ligne mélodique, et accorde vraisemblablement un sens conclusif à l'ornement (trille) qui affecte le *mi* de la seconde mesure. Rameau replace l'analyse sur le terrain de l'harmonie en pointant les contradictions de Rousseau (on reviendra ci-dessous sur la prééminence de l'harmonie sur la mélodie du point de vue ramiste). Il rappelle en effet, qu'une cadence suppose deux accords (« deux sons »), dont le premier est dissonant, et cite à ce propos *l'Encyclopédie* [voir note 1, p. 175]. Or, étant donné qu'un seul accord porte tout ce premier vers, on ne saurait à proprement parler employer le terme de « repos » ou de « cadence » : « Or comment [Rousseau] a-t-il pu imaginer qu'il y eût repos, bien plus repos absolu sur *puissance* lorsque non seulement la même tonique, sa même harmonie subsiste dans tout le vers, mais encore jusqu'à l'hémistiche du deuxième ? Que deviennent les principes posés à ce sujet dans *l'Encyclopédie* ? » [*Observations*, p. 175] Au-delà de la contradiction qu'il renvoie à Rousseau, Rameau lui adresse en creux une critique, centrale dans toute la contre-analyse qu'il propose : l'auteur de la *Lettre sur la musique française* confond les toniques et les dominantes. Ce reproche survient avec plus de force dans les passages où Rameau met en valeur les changements de fonction des accords et les modulations, là où Rousseau voit ou fait mine de ne voir qu'une seule harmonie.

## 3. Les contrastes harmoniques et les changements de fonction des accords

La critique ramiste de la méconnaissance, de la part de Rousseau, des changements de fonction des accords et des modulations s'exprime avec le plus de force à propos du vers 7 *Quel trouble me saisit qui me fait hésiter* (mes. 11-14) au sujet duquel Rousseau a écrit : « Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans le discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh dieux ! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation ! [...] »<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Rousseau, *Lettre*, pp. 314-315

<sup>10</sup> Ibid., op. cit., p. 317

Rameau fustige la mauvaise foi de Rousseau, banalisant un changement fondamental qui se produit dans l'harmonie (ce changement sera double : changement d'accord, mesure 12, contre ce que prétend Rousseau, et changements de tons, ou modulations, dans les mesures suivantes, à nouveau contre Rousseau). Rameau dénonce en outre la tentative de Rousseau de mystifier un lecteur non averti (« Sans doute que l'on compte sur le peu de connaissance du lecteur », [Observation, p. 182])

- a) Rameau conteste formellement à Rousseau qu'on soit sur le même accord mes. 12 qu'à la mes. 11. Rousseau fait une sorte de déni : il reconnaît que *Ré* passe d'une fonction de tonique à celle d'une dominante, mais banalise la chose, comme si c'était bonnet blanc et blanc bonnet (« la tonique il est vrai, devient dominante »). Rameau rétablit qu'il s'agit du jour et de la nuit. [Cf. l'ex. F de Rameau, *Observations*, p. 199 et la partition annotée par ses soins : *ré* devient dominante de *Sol* ce qu'exprime le chiffrage de Lully, et celui de Rameau.]
- b) Rameau conteste par conséquent qu'on soit demeuré dans le même ton (contre Rousseau « presque dans le même ton ») : il établit qu'on passe du ton de *Ré* (présent depuis la fin de la mesure 10) au ton de *Sol* (sa sous-dominante, mesure 12), ce qu'il indique expressément sur la partition. Il met un point d'honneur à souligner le changement de fonction de l'accord de *Ré*, et donc la modulation entre les mesures 11 et 12, à laquelle attache la plus haute importance puisque seule l'harmonie est susceptible selon lui de porter l'expression musicale.

Rousseau ne méconnaît pas au fond le changement qui se produit, mais il en banalise la portée et en amoindrit l'effet, prétendant attendre la mise en œuvre d'autres moyens expressifs. Rameau, quant à lui, oscille entre deux répliques : celle qui taxerait Rousseau de mauvaise foi et de manipulation du lecteur, et celle qui le taxerait d'ignorance en matière de théorie harmonique. En tout cas, il pointe une contradiction chez Rousseau, qui voit bien ici le changement de fonction d'un accord, mais qui ne l'a pas vu/ne l'a pas entendu entre les mesures 8 et 9 (enchaînement des vers 4 et 5), alors que d'après Rameau le même phénomène s'y produit. Mais dans ce passage-ci, à la différence des mesures 11-12, aucun mouvement de note ne vient signaler le changement de fonction de l'accord de *mi*, et Rameau ajoute lui-même un chiffrage (celui d'un accord de 7<sup>e</sup>) faisant passer cet accord du statut d'une tonique (mes. 8) à celui d'une dominante (mes. 9). Cette intervention de Rameau dans l'harmonie de Lully n'est pas la seule, et certaines confinent à une réécriture de Lully.

Avant de les examiner, il faut préciser que Rameau justifie tout autant les modulations que leur absence. S'il se fait fort, en particulier sur trois passages\*, de signaler les modulations et de préciser les changements de fonction des accords, il ne néglige pas d'expliquer pourquoi ils ne sont pas opportuns ailleurs. C'est le cas en particulier entre les mesures 16 et 17, au début du 9<sup>e</sup> vers *Frappons... Ciel !* qu'il commente en s'attachant davantage à la tessiture et à l'ambitus de la voix : « Ici le changement de mode ne convient nullement, parce que la surprise y est si subite, que le premier son qui s'y présente en élévant la voix est le véritable et le plus convenable à l'exclamation ; et ce premier son est justement la tierce, selon l'ordre du principe et de l'instinct, et conséquemment à l'étendue qui reste à la voix. » [Observations, pp. 183-84].

\* mes. 8-10 (vers 5 et 6), puis 11-16 (vers 7 et 8) et enfin 17-22 (vers 9 et 10).

#### 4. Les interventions de Rameau dans le texte de Lully : d'une interprétation à une réécriture de l'harmonie

Je m'attacherai à montrer pour finir, les quatre principaux passages où Rameau ne se contente pas d'expliquer Lully, mais intervient dans sa musique pour l'interpréter dans le sens qu'il préconise, parfois au prix d'une réécriture.

- vers 2 (mes. 3-4, cf. les annotations de Rameau<sup>11</sup>) : afin d'expliquer Lully, Rameau change la basse de ce dernier en déclarant que cela « ne change rien au fonds », mais ce faisant il propose une réécriture de l'enchaînement, en particulier au 3<sup>e</sup> temps de la mes. 3. Lully avait écrit une descente conjointe de *do* à *sol* à la basse dont les chiffrages des degrés et des états d'accords seraient les suivants (pour la commodité de l'analyse, je conserve ici l'idée qu'on s'oriente vers *Sol* majeur, admise par Rameau et Rousseau) :

<sup>11</sup> Dans le texte original de Rameau, l'explication de ce passage est complétée par un exemple musical (*Observations*, Exemple B, p. 195)

Musical score for the first section of 'The Star-Spangled Banner'. The score is in bass clef, 3/4 time, and F major (indicated by a sharp sign). The lyrics are as follows:

6 5 6 6 5  
 [Sol] I IV I VII I  
 (=V)

Rameau lui substitue ce mouvement :

A musical score for bassoon or cello. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (4/4). The bass line consists of four notes: a half note on the first line, a quarter note on the third line, a quarter note on the second line, and a half note on the first line. Below the staff, Roman numerals I, II, V, and I are aligned under the notes, indicating harmonic progression. The note on the first line is labeled [Sol] below it.

La version de Rameau accentue le sentiment conclusif en rétablissant une cadence parfaite, là où Lully avait une cadence imparfaite ; mais il change la nature du degré précédent la dominante : le *do* à la basse est chiffré sixte et quinte par Rameau, ce qui en fait un accord de second degré là où Lully utilise un quatrième degré ; cette harmonie est plus riche chez Rameau du fait qu'il s'agit d'un accord dissonant à 4 sons (*do-mi-sol-la*, premier renversement de *la-do-mi-sol*), alors que Lully utilise un accord consonant à 3 sons (*do-mi-sol*). Rameau obtient ainsi un des enchaînements canoniques de la musique tonale (II-V-I). Remarquons qu'il élimine au passage une harmonie de Lully (sur le *si*, en double-croche, chiffré 6), devenue inutile dans la nouvelle version. En cela, on peut dire qu'il corrige Lully. Chez ce dernier, l'harmonie éliminée par Rameau n'avait aucune raison d'être par rapport à la mélodie (en d'autres termes, ce *si* en double-croche n'harmonisait rien, ou plutôt, si l'on considère la correspondance note à note entre basse et dessus, cette harmonie était peu cohérente avec le *mi* de la mélodie) : elle ne jouait que le rôle d'une transition purement harmonique entre le IV<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> degrés. Dans la vitesse à laquelle les choses passent, on dira que la version de Lully ne choque pas véritablement, ce que j'accorde très volontiers. Mais sans le déclarer explicitement, Rameau rétablit une cohérence entre harmonie et mélodie. Dans sa version, la dissonance qui demeure dans la mélodie au-dessus du V<sup>e</sup> degré (le *mi* précédent le *fa#*) fait l'effet d'une appoggiature.

Rameau fait donc plus que manifester le « fonds de l'harmonie » senti par Lully ; il l'infléchit quelque peu (substituant le II<sup>e</sup> degré au IV<sup>e</sup> et changeant la nature de l'accord sur le *do*), et il corrige le passage pour obtenir une adéquation plus satisfaisante entre harmonie et mélodie, de telle sorte que (même s'il ne le dit pas explicitement ici) celle-ci puisse apparaître comme une émanation de celle-là.

- Vers 3 (mes. 4-6) : on a vu (supra) comment Rameau justifie par le contexte l'emploi de la sous-dominante, mes. 4. Il complète son propos par deux exemples musicaux<sup>12</sup>. Le premier met en évidence les fondamentales de certains accords (par des guidons sur les hauteurs correspondantes). Il manifeste ainsi plus clairement d'une part l'emprunt à la sous-dominante (enchaînement des mes. 3 et 4), et constitue d'autre part l'accord des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> temps de la mesure 5 (dont il restitue *fa*# comme basse fondamentale) comme une dominante du suivant (sur *si*, mes. 6, lui-même dominante de mi mineur). Il faut bien différencier ici deux types d'accord de dominante : d'une part ce que Rameau nomme la « dominante tonique » (c'est-à-dire une dominante d'un degré jouant le rôle d'une tonique) qui est à proprement parler l'équivalent de ce que nous nommons accord de dominante (et souvent 7<sup>e</sup> de dominante), précédant généralement un premier degré ; mais Rameau nomme d'autre part « dominante » d'autres accords de 4 sons (que nous nommons des 7<sup>e</sup> d'espèces), qui jouent souvent le rôle de degrés précédant une « dominante tonique ». En attribuant le chiffrage de sixte et quinte à la basse *la* sur les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> temps de la mes. 5, où Lully n'avait qu'un accord de sixte (toutefois sur le

<sup>12</sup> *Observations*, ex . C et D, pp. 196-97.

même II<sup>e</sup> degré), Rameau restitue une dissonance exigeant une résolution (le *mi*, 7<sup>e</sup> de l'accord *fa#-la-do-mi* doit se résoudre sur le *ré#* de l'accord suivant). Il en fait donc une dominante du suivant, autrement dit une « dominante de la dominante tonique » (l'expression n'est pas employée ici, mais c'est exactement en ces termes que Rameau analysera l'enchaînement des mesures 9 et 10). Remarquons que ce passage des mesures 5 et 6, si l'on tient compte de sa résolution à la mes. 7 produit à nouveau un enchaînement II-V-I.

Mais Rameau propose aussi pour ce passage un contre-exemple (ex. D du texte original, transcrit en *ossia* dans la mise en partition ci-joint). Ce contre-exemple a deux objectifs : d'une part montrer la primauté de la fonction harmonique sur la mélodie, d'autre part mettre en valeur *a contrario* la gradation de Lully. Mais l'argumentation de Rameau est un peu compliquée ici : il semble dire qu'une autre mélodie était possible, voire plus naturelle, mais justifie le fait que Lully ne l'ait pas choisie. Pour le premier point de cette démonstration, Rameau propose une autre mélodie sur la même basse que Lully – ou presque – (voir la partie en clé de sol dans l'*ossia*) : « [...] ce même dièse [il est toujours question du *sol#* mes. 4] peut porter un chant qui n'aura pas l'air d'un somme » [*Observations*, p. 178]. Toutefois son exemple musical va plus loin car il change aussi la basse de la mesure 5 pour obtenir un chromatisme (*sol#-la-la#-si*, mes. 4 à 6) qui soutient ce nouveau chant ; mais il ajoute : « Il faut toujours chanter ce qui précède une mélodie dont on veut éprouver l'effet [...]. Au reste si Lully a suivi dans sa mélodie une autre route que celle qui se trouve ici sous son même dièse, et qui n'a pu manquer de se présenter à son oreille, car elle se présente tout naturellement avec ce dièse [je souligne], c'est que ceux qu'on y voit à [l'exemple] D [je suppose que Rameau parle ici des deux dièses, *sol#* et *la#*] détruisent tout le contraste, sans lequel il a bien senti qu'il ne pouvait donner aux deux expressions qui viennent ensuite toute la force qu'elles demandent, et cela par degrés. » Le raisonnement de Rameau n'est pas très explicite. Son ajout d'un *la#* semble venir du fait qu'il « entend » (et suppose que Lully a inévitablement entendu lui aussi) une marche harmonique (c'est-à-dire la reproduction d'un même schéma, ici un ton au-dessus) dont on perçoit l'ossature malgré les légères variantes mélodiques :

Mais Rameau justifie le fait que Lully ait refusé cette solution en expliquant qu'il cherchait à obtenir une gradation et à ménager des contrastes. Que veut-il dire ? Car après tout, on a tout aussi bien une gradation dans la marche harmonico-mélodique enveloppée dans le chromatisme. Il me semble qu'on doit comprendre ceci : d'une part le second dièse est de trop et engendre un effet trop fort, alors qu'il faut réservé cet effet pour la suite ; d'autre part la gradation doit se sentir dans la ligne mélodique (curieusement, Rameau semble accorder un poids déterminant à cet aspect) : dans la marche que Rameau propose en contre-exemple, le contraste entre l'aigu et le grave disparaît, alors qu'il a montré qu'il s'agissait d'un ressort important pour Lully. Ce dernier se trouve donc bien justifié *a contrario*. Le contre-exemple de Rameau n'est pas destiné à corriger Lully, mais au contraire à faire ressortir la pertinence de ses choix. Toutefois Rameau va très loin dans cette généalogie musicale par laquelle il se rattache à Lully puisqu'il prétend même connaître ce que Lully a pu penser et éliminer. Mais c'est sans doute que la généalogie fonctionne ici à l'envers : c'est Rameau qui recrée Lully, plus que Lully qui préfigure Rameau. La « réécriture » de son exemple D (*ossia* mes. 4-6) reconstruit une fiction musicale utile pour donner un sens à une musique réelle.

- Le vers 5 (mes.8-10) montre une nouvelle intervention de Rameau, à propos de l'accord de la mesure 9 : il conteste à Rousseau que ce soit le même accord qu'à la mesure 8, mais en fait une dominante du suivant.  
L'argument de Rameau se décompose en deux temps :
  - a) il reconnaît qu'il y a une cadence à la mesure 10 sur la dominante du ton de *Ré* (= demi-cadence en termes modernes, ou repos à la dom.) ;

- b) b) il cite un principe rappelé par Rousseau (dans une cadence le premier accord doit être dissonant [*Observations*, p. 180, cf. aussi note 1 p. 175] ; de ce fait, l'accord précédent (mes. 9) doit être dissonant, et Rameau (r) établit un chiffrage (7) non mentionné par Lully (qui, en fait pensait peut-être 5 : cf. p 181 « il est vrai que la basse n'y est point chiffrée »). L'accord mesure 9 est transformé par Rameau en une dominante de la dominante tonique qui suit mes. 10. D'où la double critique adressée à Rousseau selon laquelle il ne suffit pas d'avoir des yeux (p. 181), et sur le fait qu'il confond ici une tonique et une dominante (*mi* mes. 9 n'a plus la même fonction qu'à la mes. 8). Mais une fois de plus, Rameau sur-interprète, voire « corrige » Lully, en tout cas intervient dans sa musique, pour se le réapproprier.

De plus, Rameau inscrit cet enchaînement harmonique dans une lecture plus large, regroupant les vers 5 et 6 : la vraie conclusion est en *Ré*, mes. 11 (« qu'il éprouve toute ma rage »), que préparait le repos à la dominante mes. 10. Nouvel hommage au fait que Lully « pense grand » comme précédemment, qui condamne par différence la lecture note à note ou mot à mot de Rousseau et son silence sur certains passages (cf. p. 181 : Rameau critique le fait que Rousseau ne dise rien du vers 6, alors que c'est précisément par rapport à lui que prend sens la mise en musique du précédent).

- L'analyse des mesures correspondant aux vers 7-10 (principalement mes. 13 à 22) est encore dominée par le souci de montrer les contrastes obtenus par des moyens harmoniques, mais c'est le moment où Rameau intervient le plus. Il indique des chiffrages souvent plus riches que ceux de Lully et surinterprète certains passages, en y voyant (ou cette fois, en faisant mine d'y voir) une modulation, alors que les degrés concernés pourraient être plus globalement rapportés à une seule tonalité.

S'agissant des chiffrages (voir partition), il transforme par exemple l'accord de sixte de la mes. 13 en accord de quinte diminuée, ce qui lui permet de parler de modulation en *Do* ; autre exemple mes. 17, où tout en faisant remarquer qu'il garde la basse de Lully, il attribue à l'accord du 3<sup>e</sup> temps le chiffrage de sixte et quinte (qui devient donc un accord de 7<sup>e</sup> du II<sup>e</sup> degré de *Sol*, là où Lully n'avait apparemment qu'un IV<sup>e</sup> degré). Mais cet interventionnisme culmine aux mesures 19 à 21 où il transforme chaque second accord en dominante du suivant (« dominante tonique » en termes ramistes.) Rameau met en évidence un chromatisme sous-entendu qui sous-tend ce passage.

« Non seulement toute cette agitation n'est pas dans le même ton, mais il y change par du chromatique sous-entendu à chaque demi-hémistiche.

« Après le ton de *mi*, qui peut m'arrêter, passe à la dominante tonique de *sol*, où cette dominante monte sur le mot *achevons* : ce *sol* devient ensuite dominante tonique de sa sous-dominante *ut*, où il passe pour exprimer en descendant : *je frémis*. De là vient la dominante tonique *ré*, sur lequel *ré* le chant monte pour exprimer *achevons*. Puis ce *ré*, devenant à son tour dominante tonique de *sol*, va expirer enfin en descendant sur la tierce de ce *sol*, pour terminer toute l'agitation avec : *je soupire*, sur le même ton par où elle a commencé.

« Autant de dominantes toniques, autant de nouveaux dièses ou bémols, qui dans le fonds de l'harmonie donnent du chromatique aussi parfaitement distribué qu'il est possible [...] » [*Observations*, p. 184-85]

Il s'agit encore d'une surinterprétation de Lully par laquelle Rameau veut montrer que, contrairement à ce que Rousseau prétend, on module – justement comme il le réclame. Mais dans cette optique, Rameau considère pratiquement chaque accord comme un changement de ton. On analyserait cela aujourd'hui plutôt comme des changements de degrés au sein d'un même ton, mais précédés chacun d'un accord altéré servant de dominante. (On pourrait toutefois s'entendre sur le fait que ce qui est désigné ici comme un ensemble de changements de tons est à tout le moins un ensemble de changements de couleurs, ce qui était réclamé par Rousseau pour traduire les contrastes de sentiments qui se succèdent dans le cœur d'Armide à ce moment.)

## Analyse tonale de Rameau

[18]      Ton de Sol      Ton d'Ut      Ton de Ré      Ton de Sol

CHROMATISMES

7      6      8

7

7

7

Analyse tonale moderne

(Sol Majeur)      V      I      V      IV      V      V      I

de IV      de V

Il est plus difficile d'admettre qu'à la mesure 15 on soit dans le ton de *la* à la faveur du simple changement d'accord. Rameau exagère ici. Si l'on admet éventuellement l'emprunt en *Ut* majeur mes. 13, l'accord de la mesure 15 n'est qu'un accord-pivot entre le ton d'*Ut* et celui de *mi* (VI<sup>e</sup> degré de *Do* se transformant en IV<sup>e</sup> degré, puis en II<sup>e</sup> de *mi* d'après le chiffrage de Rameau qui traduit ainsi un enchaînement plagal), et non un premier degré de *la*. Mais on pourrait dire aussi qu'en réalité, on ne quitte pas le ton de *Sol* depuis la mesure 12, et interpréter tous les accords comme des degrés tantôt stables, tantôt altérés.

Dans ce passage comme dans d'autres, Rameau réécrit donc Lully. Il est intéressant de remarquer à quel point Rameau parle d'harmonies sous-entendues, en particulier à l'occasion du chromatisme qu'il établit mes. 19-21. Cette allusion au chromatisme, comme un des trois principaux genres musicaux aux côtés du diatonique et de l'enharmonique permet à Rameau de se situer à la fois dans la généalogie de Lully, mais d'y affirmer sa différence en prétendant qu'il est le premier à avoir utilisé le genre enharmonique, inconnu de Lully [*Observations*, pp. 187-88].

Rameau ne néglige pas d'autres aspects, comme les ornements (en particulier les trilles), la prosodie, ou encore le rôle de l'orchestre, mais l'harmonie reste le nerf de son argumentation, et le principal enjeu de cette analyse contradictoire.