

INTELLECTUALITÉ MUSICALE, ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE DANS LA QUERELLE DES BOUFFONS :  
 LES ANALYSES DU MONOLOGUE D'ARMIDE  
 (11 janvier 2005)

Gilles DULONG et François NICOLAS

**Résumé**

La querelle des Bouffons (1752) précipite l'invention par Rameau de cette figure subjective du musicien pensif qu'on propose d'appeler *intellectualité musicale* et qui subsume le nouveau type de théorie musicale que Rameau élaborait depuis 1722.

Cette invention de *l'intellectualité musicale* s'avère strictement contemporaine de deux autres inventions, non moins importantes :

— d'une part, en France, celle de la *critique*, par Diderot, celui-là même qui initie en 1753 le duel Rameau/Rousseau en sélectionnant le terrain (le monologue d'Armide) et les armes (l'analyse musicale) de leur affrontement ;

— d'autre part, en Allemagne, celle de *l'esthétique*, par Baumgarten qui en fixe le nom (1735) puis en établit le concept philosophique (1750).

Cette contemporanéité incite à comprendre les positions soutenues par Diderot, Rousseau et Rameau en cette affaire comme le jeu triangulaire d'une *critique* (littéraire), d'une *esthétique* (philosophique) et d'une *théorie* (musicienne), jeu que l'intellectualité ramiste va tenter, pour son compte propre, de nouer de l'intérieur de la musique en sorte que le nom *Rameau* indexera simultanément un des sommets du triangle (la *théorie* de la musique comme *monde*, là où celui de *Diderot* indexe une *critique* évaluatrice des *œuvres* et celui de *Rousseau* une *esthétique* musicale adressée aux *non-musiciens*) et son centre de gravité interne à la musique.

On en tirera quelques conséquences plus larges

1) quant aux différentes voies de l'intellectualité musicale : on distinguera

- une voie *théorique* (centrée sur la musique comme monde, ou comme « système » : *Rameau* en constitue la figure éminente),
- une voie *esthétique* (centrée sur la musique comme adresse aux non-musiciens : on se référera ici à *Wagner*),
- une voie *critique* (centrée sur l'analyse des œuvres : *Boulez* nous servira ici de référence)
- et enfin une voie *centrale* plus polyvalente (installée au centre de gravité du triangle théorie-esthétique-critique : *Schoenberg* en sera l'emblème) ;

2) quant à la nécessité pour l'intellectualité musicale d'auto-limiter ses ambitions en sorte de s'arrêter au seuil de cette *archi-musique* — rivale de la philosophie et prétendant fixer le diapason de l'esprit du temps — que Rameau, emporté par son élan, a malheureusement déployée à partir de 1754.

\*

Cette situation restituée, on examinera en détail la scène de l'opéra de Lully (1685) puis ses analyses, partisans et militantes, successivement par Rousseau (*Lettre sur la musique française*, 1753) puis par Rameau (*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754).

<b>Nouveau plan des cours</b>	<b>3</b>
<b>La querelle des Bouffons</b>	<b>3</b>
<i>Diderot</i>	<b>3</b>
<b>Proposition d'une critique analytique</b>	<b>3</b>
<b>Un combat</b>	<b>4</b>
<b>Une disposition subjective d'homme de lettre</b>	<b>4</b>
<b>Un partage musicien/poète</b>	<b>4</b>
<i>Rousseau</i>	<b>4</b>
<b>Une disposition subjective de philosophe</b>	<b>4</b>
<i>La trinité Diderot/Rousseau/Rameau</i>	<b>4</b>
<b>Rameau</b>	<b>4</b>
• Une disposition subjective de musicien	4
• La césure de 1750	4
<b>Rousseau</b>	<b>5</b>
• Une disposition subjective de philosophe	5
• Une ancienne admiration pour Rameau	5
<i>Rappels des rapports de Rousseau à Rameau</i>	5
<b>Diderot</b>	<b>5</b>
<b>Triangle philosophie / sciences /autres arts</b>	<b>5</b>
<i>Triangle théorie-critique-esthétique</i>	<b>6</b>
« Je » / « on » / « elle-vous »	6
<b>Remarques sur la musicologie</b>	<b>6</b>
<i>Rameau-Wagner-Boulez</i>	<b>6</b>
<b>Boulez</b>	<b>6</b>
<b>Schoenberg</b>	<b>6</b>
<b>Adorno</b>	<b>7</b>
<i>Critique</i>	<b>7</b>
<b>En général...</b>	<b>7</b>
• Diderot	7
• Baudelaire	7
• Benjamin	7
<b>En musique...</b>	<b>7</b>
• Compositeurs	7
<i>Berlioz</i>	7
<i>Liszt</i>	7
<i>Debussy</i>	7
<i>Boulez</i>	7
• Autres : G.-B. Shaw	8
<i>Esthétique</i>	<b>8</b>
<b>En général</b>	<b>8</b>
• Baumgarten	8
• Adorno	8
<b>En musique</b>	<b>8</b>
• Compositeurs	8
<i>Wagner</i>	8
• Autres	8
<i>Dahlhaus...</i>	8
<b>Annexe 1 : Diderot, <i>Au petit prophète de Boehmischbroda</i></b>	<b>9</b>
<b>Annexe 2 : Lully, <i>Monologue d'Armide</i> (acte II, scène 5)</b>	<b>11</b>
<i>Copie de l'original</i>	<b>11</b>
<i>Texte du poème</i>	<b>12</b>
<i>Partition avec commentaires de Rousseau et réécriture par Rameau</i>	<b>13</b>
<b>Annexe 3 : Un faisceau d'inventions autour de la césure 1750</b>	<b>18</b>

## NOUVEAU PLAN DES COURS

- 25 janvier 2005 - Intellectualité musicale : principes et méthodes

### Pierre Boulez

- 8 février 2005 : Comment Boulez se rapporte à la pensée scientifique et par là à la philosophie
- 15 mars 2005 : L'intellectualité musicale de Boulez

### Richard Wagner

- 29 mars 2005 : Comment Richard Wagner se rapporte « mytho-logiquement » à la philosophie de Schopenhauer

### L'anti-intellectualité musicale

- 12 avril 2005 : Pour une histoire de l'anti-intellectualité musicale (Chopin, Debussy, Varèse, Berio...)

### Pierre Schaeffer

- 17 mai 2005 : Comment Pierre Schaeffer se rapporte à la philosophie de Husserl
- 31 mai 2005 : L'intellectualité de Pierre Schaeffer est-elle musicale ?

## LA QUERELLE DES BOUFFONS

### Diderot

#### Proposition d'une critique analytique

« Si vous n'attendiez que l'occasion, je vous la présente. Voici deux grands morceaux : l'un est français, l'autre est italien : tous deux sont dans le genre tragique<sup>1</sup>. La musique du morceau français est du divin Lulli ; la musique du morceau italien n'est ni de l'Atilla, ni du Porpora, ni de Rinaldo, ni de Leo, ni de Buranelli, ni de Vinci, ni du divin Pergolèse. L'un comprend les trois dernières scènes du second acte de l'opéra d'Armide : Plus j'observe ces lieux et plus je les admire... Au temps heureux où l'on sait plaire... avec le fameux monologue Enfin il est en ma puissance... L'autre est composé du même nombre de scènes. Les scènes sont belles et dignes, j'ose le dire, d'entrer en comparaison avec ce que nous avons de plus vigoureux et de plus pathétique. Elles se suivent, et la première est connue par ces mots : Solitudini amene, ombre gradite, qui per pochi momenti lusingate pietose i miei tormenti<sup>2</sup>... Les situations des héroïnes sont aussi semblables dans ces deux morceaux qu'il est possible de le désirer. Celui d'Armide commence par le sommeil de Renaud ; celui de Nitocris par le sommeil de Sésostris. Armide a à punir la défaite de ses guerriers, la perte de ses captifs et le mépris de ses charmes. Nitocris a à venger la mort d'un fils et d'un époux. Toutes les deux ont le poignard levé et n'ont qu'un coup à frapper pour faire passer leur ennemi du sommeil au trépas ; et il s'élève dans le cœur de l'une et de l'autre un combat violent de différentes passions opposées, au milieu duquel le poignard leur tombe de la main.

« L'opéra d'Armide est le chef-d'œuvre de Lulli, et le monologue d'Armide est le chef-d'œuvre de cet opéra ; les défenseurs de la musique française seront, je l'espère, très satisfaits de mon choix ; cependant, ou j'ai mal compris les enthousiastes de la musique italienne, ou ils auront fait un pas en arrière s'ils ne nous démontrent que les scènes d'Armide ne sont en comparaison de celles de Nitocris<sup>3</sup> qu'une psalmodie languissante, qu'une mélodie sans feu, sans âme, sans force et sans génie ; que le musicien de la France doit tout à son poète<sup>4</sup>, qu'au contraire le poète de l'Italie<sup>5</sup> doit tout à son musicien.

« Courage, Messieurs les Ultramontains, picciol giro, mà largo campo al valor vostro<sup>6</sup> ; ramassez toutes vos forces ; comparez un tout à l'autre, des parties semblables à des parties semblables ; suivez ces morceaux me-

<sup>1</sup> Tragédie lyrique et *opera seria*.

Cf. la critique que Diderot faisait dans son *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plaine du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins* (1753) à la déclaration du pamphlet *Une réponse du Coin du roi au Coin de la reine* selon quoi *Armide* (tragédie lyrique — 1686 — de Lully) vaudrait mieux que *La Dona superba* (opéra bouffe — 1752 — de Rinaldo da Capua) : « Louons publiquement l'ingénieur parallèle du jeune avocat entre *Armide* et *la Dona superba*, et lui enjoignons de faire (et ce dans l'espace de deux mois) le parallèle du *Médecin malgré lui* et de *Polyeucte*, et en outre celui de *Pourceaugnac* avec *Athalie* ; le tout afin de prouver que les farces de Molière sont mauvaises, parce que les tragédies de Corneille et de Racine sont bonnes. »

<sup>2</sup> « Douces solitudes, ombres agréables, qui pendant quelques instants êtes assez compatissantes pour flatter mes tourments »

<sup>3</sup> En fait *Sésostris* (1751) de Terradellas (compositeur italien d'origine espagnole, 1713-1751) : Nitocris n'est que le nom d'une héroïne de l'opéra.

<sup>4</sup> Quinault

<sup>5</sup> Métastase

<sup>6</sup> « Un petit tour, mais qu'un vase champ soit ouvert à votre valeur. »

sure à mesure, temps à temps, note à note, s'il le faut. Et vous, mes compatriotes, prenez garde. N'allez pas dire que la musique d'Armide est la meilleure qu'on puisse composer sur des paroles françaises. Loin de défendre notre mélodie dans ce retranchement, ce serait abandonner notre langue. Il faut s'attacher ici rigoureusement aux sons. Il ne s'agit pas de commettre Quinault avec le Métastase. Les transfuges du parti français ne sont déjà que trop persuadés que ce Quinault est leur ennemi le plus redoutable. Il s'agit d'opposer Lulli à Terradellas, Lulli, le grand Lulli, et cela dans l'endroit où son rival même, le jaloux Rameau, l'a trouvé sublime. Peut-être le morceau de Nitocris n'a-t-il pas, comme celui d'Armide, le suffrage des premiers maîtres d'une nation ; mais n'importe, je connais les défenseurs de la musique italienne, ils se croiront assez forts pour négliger ce désavantage.

« Si le défi est accepté d'un côté avec la même franchise qu'il est proposé de l'autre, j'espère que bientôt la face du combat changera, que les raisons succéderont aux personnalités, le sens commun à l'épigramme, et la lumière aux prophéties. C'est alors que le public, devant qui les titres auront été comparés sans indulgence et sans partialité, pourra décider avec connaissance et sans injustice. »

### Un combat

« Que les insectes cachés dans la poussière soient enfin dispersés par un combat plus sérieux, et ne soient aperçus dans la suite qu'aux efforts qu'ils feront peut-être encore pour piquer les pieds des lutteurs. »

« Si le défi est accepté d'un côté avec la même franchise qu'il est proposé de l'autre, j'espère que bientôt la face du combat changera ».

« Si du milieu du parterre, d'où j'élève ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut-être y prendrais-je quelque part. »

### Une disposition subjective d'homme de lettre

« Vous nous avez suggéré des règles fort utiles sur la manière dont il convient aux gens de lettres de se traiter, sur le respect qu'ils se doivent et dont ils ont raison de donner l'exemple aux gens du monde ».

Diderot se positionne en cette affaire comme homme de lettre plutôt que comme philosophe.

### Un partage musicien/poète

« Le musicien de la France doit tout à son poète, [...] le poète de l'Italie doit tout à son musicien. »

C'est pour Diderot une affaire entre poésie et musique...

## Rousseau

### Une disposition subjective de philosophe

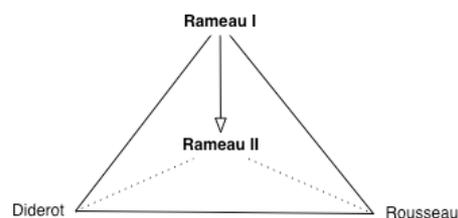
« Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes, pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poète de faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. » (début de la Lettre sur la musique française, 260)

La partie, pour Rousseau, se joue à trois : poète, musicien et philosophe.

« J'aurais fort mauvaise opinion d'un peuple qui donnerait à des chansons une importance ridicule, qui ferait plus de cas de ses musiciens que de ses philosophes. [...] Quant aux musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la langue française me paraît celle des philosophes et des sages. » (Avertissement ajouté en 1754 à sa Lettre sur la musique française, 253-4)

Pour Rousseau, les musiciens sont artisans plutôt que pensifs... Rameau, bien sûr, ne peut ici que se cabrer.

## La trinité Diderot/Rousseau/Rameau



### Rappels

#### Rameau

- Une disposition subjective de musicien

Rameau garde ses distances avec une figure de philosophe qui, pour lui, s'incarne en Descartes.

- La césure de 1750

— Rameau I = 1722-1750

— Rameau II = 1752-1764

Cf. le cours précédent...

La césure de 1750 s'avère finalement de portée beaucoup plus vaste (voir tableau en annexe) : elle

concerne la musique en entier (mort de Jean-Sébastien Bach, annonciatrice de la fin du baroque...) et la pensée en général (cf. constitution de l'esthétique, de la critique...).

### Rousseau

- Une disposition subjective de philosophe

Rousseau, en cette affaire, s'engage explicitement comme philosophe plus encore qu'en musicien (lors même que son *Devin du village* vient d'être créé au tout début de cette querelle...).

- Une ancienne admiration pour Rameau

Ainsi la nouvelle attaque de Rousseau contre Rameau évoque celles de Nietzsche contre Wagner à partir des années 1880... Il est vrai que Rameau avait bien avant dénigré le musicien Rousseau...

#### Rappels des rapports de Rousseau à Rameau

1) Comme musicien autodidacte, Rousseau a étudié le traité d'harmonie de Rameau :

« Les opéras de Rameau commençaient à faire du bruit et relevèrent ses ouvrages théoriques que leur obscurité laissait à la portée de peu de gens. Par hasard, j'entendis parler de son traité de l'harmonie, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre. [...] Je dévorai mon traité de l'harmonie. »<sup>7</sup>

« Je ne laissais pas d'étudier toujours mon Rameau, et à force d'efforts je parvins enfin à l'entendre, et à faire quelques petits essais de composition dont le succès m'encouragea. »<sup>8</sup>

2) C'est de Rameau que lui parvient (1743) la seule objection solide à sa nouvelle proposition d'écriture musicale présentée dans sa *Dissertation sur la musique moderne* (les Académiciens n'y avaient vu que du feu !):

« La seule objection solide qu'il y eut à faire à mon Système y fut faite par Rameau. À peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté faible. Vos signes, me dit-il, sont très bons, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire : mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints ; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre ; le coup d'œil ne peut suppléer à rien. L'objection me parut sans réplique, et j'en convins à l'instant : quoiqu'elle soit simple et frappante, il n'y a qu'une grande pratique de l'art qui puisse la suggérer [!], et il n'est pas étonnant qu'elle ne soit venue à aucun Académicien. »<sup>9</sup>

3) Rousseau, montrant sa partition des *Muses galantes* à Rameau (1743) se fera brutalement traiter, en plein salon :

« Rameau faisait, comme on dit, la pluie et le beau temps dans cette maison [l'Opéra]. Jugeant qu'il protégerait avec plaisir l'ouvrage d'un de ses disciples, je voulus lui montrer le mien. Il refuse de le voir. [...] Mme de] La Poplinière dit là-dessus qu'on pouvait le lui faire entendre. [...] Rameau consentit en grommelant. [...] Rameau commença dès l'ouverture à faire entendre par ses éloges outrés qu'elle ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience. [...] Il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art, le reste d'un ignorant qui ne savait même pas la musique ; et il est vrai que mon travail inégal et sans règle était tantôt sublime et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie et que la Science ne soutient point. Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût. »<sup>10</sup>

4) Rousseau raconte enfin la querelle des Bouffons dans ses *Confessions*<sup>11</sup>...

### Diderot

Diderot intervient ici en écrivain plutôt qu'en philosophe déclaré... (« gens de lettres », « écrivains », poète ou musicien...)

### Triangle philosophie / sciences / autres arts

Au total l'intellectualité musicale a rapport privilégié à trois types de pensées exogènes :

- philosophie (Descartes, pour Rameau),
- sciences (les mathématiques et la physique, pour Rameau),
- autres arts, dont littérature (la poésie, pour Rameau).

<sup>7</sup> *Confessions*, 184

<sup>8</sup> id. 210

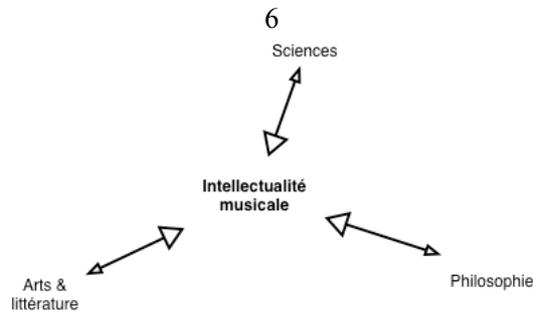
<sup>9</sup> id. 285-6

<sup>10</sup> id. 333-4. La version de Rameau est celle-ci :

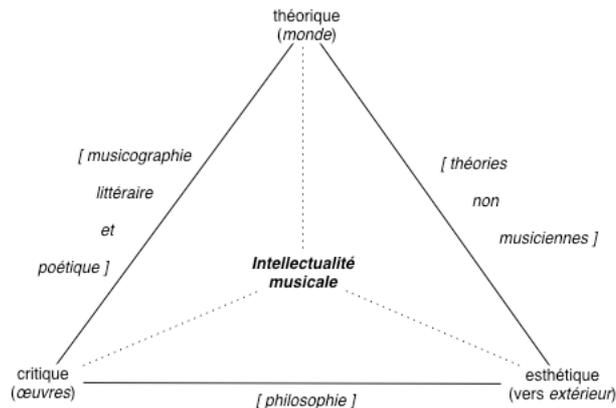
« Je fus frappé d'y trouver de très beaux airs de violon dans un goût absolument italien et en même temps tout ce qu'il y a de plus mauvais en musique française tant vocale qu'instrumentale. [...] Ce contraste me surprit. » (id. 1409)

Rousseau renverra l'attaque en disant de Rameau que c'est « un génie étouffé par trop de savoir » (1409).

<sup>11</sup> 384...



### Triangle théorie-critique-esthétique



Il s'agit moins de théorie, de critique et d'esthétique que de trois faces de l'intellectualité musicale, ou d'intellectualités théorique, critique et/ou esthétique (il s'agit ici d'épithètes qualifiant l'intellectualité musicale, non de substantifs qualifiant une discipline).

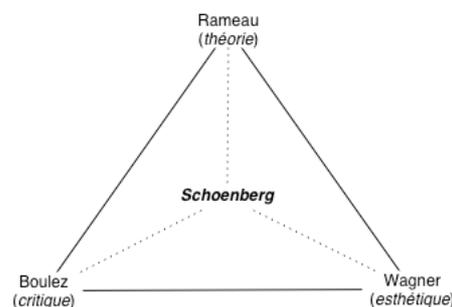
#### « Je » / « on » / « elle-vous »

L'intellectualité *critique* dit « je » (position d'énonciation), l'intellectualité *théorique* manie le « on » (soit le « je » du lieu c'est-à-dire ici du monde de la musique) et l'intellectualité *esthétique* met en dialogue un « elle » (la musique) et un « vous » (les non-musiciens).

#### Remarques sur la musicologie

- La musicologie est interne à la musique, a contrario de la philosophie ou des théories non musiciennes (mathématique, psycho-acoustique, sociologique...) de la musique.
- La musicologie ne se constituera comme telle qu'au siècle suivant : en Allemagne, à l'ombre de la thèse hégélienne de la fin de l'art... ; en France avec Fétis (qui fonde la *Revue musicale* en 1827).

### Rameau-Wagner-Boulez



Remarques

#### Boulez

Boulez a très explicitement indexé son projet propre d'intellectualité musicale à son versant critique en son texte liminaire de 1954 : *Probabilités critiques du compositeur*<sup>12</sup>.

Il thématise ensuite, en 1963, la « nécessité d'une orientation esthétique »<sup>13</sup>.

On étudiera prochainement ces deux textes.

#### Schoenberg

L'intellectualité musicale de Schoenberg est moins la conjonction d'une théorie (musicienne : *Traité*

<sup>12</sup> *Points de repère*

<sup>13</sup> *Points de repère*

d'harmonie...), d'une critique (analytique) et d'une esthétique musicale, de trois substantifs donc, que l'intrication de trois adjectifs-épithètes : son intellectualité musicale est simultanément théorique, critique et esthétique.

### Adorno

En un sens, Adorno, avec sa *théorie critique esthétique*, conjoint de même les trois dimensions mais lui, de l'extérieur de la musique : selon une subjectivité de philosophe.

D'où aussi la « rivalité » Schoenberg/Adorno, qui rappelle, par certains traits, les rivalités Rameau/Rousseau et Wagner/Nietzsche.

### Critique

Elle ne vise pas la généralité, le système mais l'évaluation singulière, concrète. Et pour cela, elle met son énonciation au diapason de son enjeu en parlant à la première personne, en disant « je »...

### En général...

- Diderot

Conception littéraire de la critique :

« Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, [il faut] une variété de style ». <sup>14</sup>

« Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique : tout est soumis à sa loi. » <sup>15</sup>

*Pensées détachées sur la peinture - De la critique* <sup>16</sup> :

« Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir. »

Non pas théorie générale du sensible mais éducation au sensible par exemples concrets et singuliers au moyen de la langue...

- Baudelaire

À quoi bon la critique ? (1846) <sup>17</sup>

« La meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament. »

« Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire fait à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizon. »

« Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. »

La meilleure critique d'une œuvre d'art est une autre œuvre d'art. D'où ici l'intériorité de la critique à l'art...

- Benjamin

Voir sa thèse *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919) <sup>18</sup>

### En musique...

- Compositeurs

#### Berlioz

40 ans de critique musicale (1823-1863). Sa première critique est intitulée : « *Polémique musicale* » <sup>19</sup>. Cf. dimension subjective de la critique sous la modalité privilégiée du combat (pour/contre)...

#### Liszt

Liszt « critique » une œuvre en la paraphasant...

#### Debussy

Figure singulière, car relevant à mon sens d'une anti-intellectualité musicale (cf. cours à venir)

Sa critique se déploie sous le signe de l'« impression » (ex. *Impressions sur la Tétralogie à Londres* <sup>20</sup>) plutôt que de l'analyse...

Remarquer sa *Critique des critiques de Pelléas* <sup>21</sup>...

#### Boulez

Cf. prochains cours

<sup>14</sup> *Salon de 1763* (Bouquins, tome IV, Laffont – p. 237)

<sup>15</sup> *Salon de 1765* (p. 293)

<sup>16</sup> p. 1015...

<sup>17</sup> Pléiade, 876...

<sup>18</sup> Champs, Flammarion (1986)

<sup>19</sup> Hector Berlioz, *Critique musicale* (Buchet/Chastel, 1996)

<sup>20</sup> 1903 (*Monsieur Croche*, p. 180)

<sup>21</sup> 1902 (id. p. 275)

- Autres : G.-B. Shaw

« Rendre la critique musicale lisible même par des sourds »<sup>22</sup>

« Je croyais fermement qu'une critique devait être signée et écrite à la première personne. »<sup>23</sup>

« Un critique musical qui parle sans cesse de musique est aussi insupportable qu'un homme ordinaire qui parle sans cesse de lui-même. »<sup>24</sup>

« Un critique ne doit connaître personne : il doit être contre tout le monde et tout le monde doit être contre lui. »<sup>25</sup>

« Une critique écrite sans parti pris personnel ne vaut même pas la peine d'être lue. »<sup>26</sup>

« Il n'est rien de pire pour un critique que d'être déférent. »<sup>27</sup>

« L'équité n'est nullement l'affaire du critique ; et il n'existe pas d'affectation plus malhonnête et plus intolérable dans la critique que cette attitude impersonnelle, abstraite, apparemment revêtue de l'autorité du juge. »<sup>28</sup>

« Le critique qui ne parvient pas à intéresser le public à sa personne devrait changer de métier. »<sup>29</sup>

## Esthétique<sup>30</sup>

### En général

- Baumgarten<sup>31</sup>

Trois étapes :

- 1735 : Création du nom à la fin de *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus* (« Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème ») :

« Science du mode sensible de la connaissance d'un objet » (Méditations, § cxv, p. 75)

- 1739 : Définition précisée dans son livre *Métaphysique* :

« La science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'esthétique. » (Métaphysique, § 533, p. 89)

- 1750 : Début de son *Esthétique* — premier volume en 1750, second en 1758 —. L'œuvre restera inachevée.

- Adorno

### En musique

- Compositeurs

Wagner

Cf. prochain cours

- Autres

Dahlhaus...

<sup>22</sup> *Écrits sur la musique, 1876-1950* (Bouquins, Laffont - p. 2)

<sup>23</sup> p. 2

<sup>24</sup> p. 306

<sup>25</sup> p. 445

<sup>26</sup> p. 445

<sup>27</sup> p. 673

<sup>28</sup> p. 1037

<sup>29</sup> p. 1039

<sup>30</sup> Voir *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>ème</sup> siècle ?* Coordonné par Serge Trottein (Puf, débats philosophiques, 2000)

<sup>31</sup> *Esthétique*, A.G. Baumgarten (L'Herne, Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1988)

**ANNEXE 1 : DIDEROT, *AU PETIT PROPHÈTE DE BOEHMISCHBRODA***

Au petit prophète de BOEHMISCHBRODA ; au grand prophète MONNET ;  
à tous ceux qui les ont précédés et suivis, et à tous ceux qui les suivront,  
*Semper ego auditor tantum ?*<sup>32</sup>

SALUT

J'ai lu, Messieurs, tous vos petits écrits ; et la seule chose qu'ils m'auraient apprise, si je l'avais ignorée, c'est que vous avez beaucoup d'esprit et beaucoup plus de méchanceté. Ce jugement vous paraîtra sévère, j'en suis sûr ; mais je le suis bien davantage que vous n'en serez point offensés. Ne vous accordé-je pas le titre important pour votre vanité, le titre par excellence, le titre que rien ne remplace et qui supplée à tout, l'unique qualité dont il me semble que vous vous souciez ? Mais après vous avoir laissé faire les *beaux esprits* et les *inspirés* tant qu'il vous a plu, pourrait-on vous inviter à descendre de la sublimité du bon mot et à vous abaisser jusqu'au niveau du sens commun ?

Nous avons reçu de vous toutes les instructions, toute la lumière qu'il était possible de tirer de l'ironie et même de l'invective. Vous nous avez suggéré des règles fort utiles sur la manière dont il convient aux gens de lettres de se traiter, sur le respect qu'ils se doivent et dont ils ont raison de donner l'exemple aux gens du monde, et sur le rôle indécent qu'ils joueraient si, semblables aux animaux féroces que les Anciens exposaient dans leurs amphithéâtres, ils s'entre-déchiraient impitoyablement, pour servir de passe-temps et de risée à ceux qu'ils devraient instruire, ou peut-être mépriser. Mais ces règles ne font rien à l'état de la question présente.

Il s'agissait de savoir quelle est des musiques italienne et française celle qui l'emporte par la force, la vérité, la variété, les ressources, l'intelligence, etc., et depuis deux mois que vous vous picotez, de quoi s'agit-il encore ? De la même chose. Continuez, Messieurs, sur ce ton pendant deux ans, pendant dix ; les *oisifs* auront beaucoup ri, vous vous en détesterez infiniment davantage, et la vérité n'en aura pas avancé d'un pas.

Je sais que des espèces d'écrivains qui n'ont ni philosophie dans l'esprit, ni connaissance de la musique, tels qu'il y en a malheureusement plusieurs parmi vous, ne feraient jamais rien pour elle. Mais n'y a-t-il pas assez longtemps que ceux qui ne valent rien du tout et ceux qui valent infiniment sont à peu près sur la même ligne ? Jusques à quand faudra-t-il que dure l'honneur usurpé des uns, la sorte de dégradation des autres, et le ridicule d'une querelle ménagée si maladroitemment, qu'il y a tout à perdre pour les raisonneurs, et tout à gagner pour de *méchants petits plaisants* ?

Que les insectes cachés dans la poussière soient enfin dispersés par un combat plus sérieux, et ne soient aperçus dans la suite qu'aux efforts qu'ils feront peut-être encore pour piquer les pieds des lutteurs. Songez que ce n'est ni à l'aiguillon, ni au bourdonnement, mais à l'ouvrage, qu'on reconnaîtra parmi vous qui sont les guêpes et qui sont les abeilles. Je m'adresserai donc à celles-ci, de quelque Coin qu'elles soient, et je leur dirai : « Voulez-vous qu'on vous distingue ? Faites du miel. »

Si vous n'attendiez que l'occasion, je vous la présente. Voici deux grands morceaux ; l'un est français, l'autre est italien : tous deux sont dans le genre tragique<sup>33</sup>. La musique du morceau français est du divin Lully ; la musique du morceau italien n'est ni de l'Atilla, ni du Porpora, ni de Rinaldo, ni de Leo, ni de Buranelli, ni de Vinci, ni du divin Pergolèse. L'un comprend les trois dernières scènes du second acte de l'opéra d'*Armide* : *Plus j'observe ces lieux et plus je les admire... Au temps heureux où l'on sait plaire...* avec le fameux monologue *Enfin il est en ma puissance...* L'autre est composé du même nombre de scènes. Les scènes sont belles et dignes, j'ose le dire, d'entrer en comparaison avec ce que nous avons de plus vigoureux et de plus pathétique. Elles se suivent, et la première est connue par ces mots : *Solitudini amene, ombre gradite, qui per pochi momenti lusingate pietose i miei tormenti*<sup>34</sup>... Les situations des héroïnes sont aussi semblables dans ces deux morceaux qu'il est possible de le désirer. Celui d'*Armide* commence par le sommeil de *Renaud* ; celui de *Nitocris* par le sommeil de Sésostris. *Armide* a à punir la défaite de ses guerriers, la perte de ses captifs et le mépris de ses charmes. *Nitocris* a à venger la mort d'un fils et d'un époux. Toutes les deux ont le poignard levé et n'ont qu'un coup à frapper pour faire passer leur ennemi du sommeil au trépas ; et il s'élève dans le cœur de l'une et de l'autre un combat violent de différentes passions opposées, au milieu duquel le poignard leur tombe de la main.

L'opéra d'*Armide* est le chef-d'œuvre de Lully, et le monologue d'*Armide* est le chef-d'œuvre de cet opéra ; les défenseurs de la musique française seront, je l'espère, très satisfaits de mon choix ; cependant, ou j'ai mal compris les enthousiastes de la musique italienne, ou ils auront fait un pas en arrière s'ils ne nous démontrent que les scènes

<sup>32</sup> Juvénal : « Et moi, ne serai-je donc jamais qu'un auditeur ? »

<sup>33</sup> Tragédie lyrique et *opera seria*.

Cf. la critique que Diderot faisait dans son Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plaine du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins (1753) à la déclaration du pamphlet Une réponse du Coin du roi au Coin de la reine selon quoi *Armide* (tragédie lyrique — 1686 — de Lully) vaudrait mieux que la *Dona superba* (opéra bouffe — 1752 — de Rinaldo da Capua) : « Louons publiquement l'ingénieur parallèle du jeune avocat entre *Armide* et la *Dona superba*, et lui enjoignons de faire (et ce dans l'espace de deux mois) le parallèle du Médecin malgré lui et de Polyeucte, et en outre celui de *Pourceaugnac* avec *Athalie* ; le tout afin de prouver que les farces de Molière sont mauvaises, parce que les tragédies de Corneille et de Racine sont bonnes. »

<sup>34</sup> « Douces solitudes, ombres agréables, qui pendant quelques instants êtes assez compatissantes pour flatter mes tourments »

d'*Armide* ne sont en comparaison de celles de *Nitocris*<sup>35</sup> qu'une psalmodie languissante, qu'une mélodie sans feu, sans âme, sans force et sans génie ; que le musicien de la France doit tout à son poète<sup>36</sup>, qu'au contraire le poète de l'Italie<sup>37</sup> doit tout à son musicien.

Courage, Messieurs les Ultramontains, *picciol giro, mà largo campo al valor vostro*<sup>38</sup> ; ramassez toutes vos forces ; comparez un tout à l'autre, des parties semblables à des parties semblables ; suivez ces morceaux mesure à mesure, temps à temps, note à note, s'il le faut. Et vous, mes compatriotes, prenez garde. N'allez pas dire que la musique d'*Armide* est la meilleure qu'on puisse composer sur des paroles françaises. Loin de défendre notre mélodie dans ce retranchement, ce serait abandonner notre langue. Il faut s'attacher ici rigoureusement aux sons. Il ne s'agit pas de commettre Quinault avec le Métastase. Les transfuges du parti français ne sont déjà que trop persuadés que ce Quinault est leur ennemi le plus redoutable. Il s'agit d'opposer Lulli à Terradellas, Lulli, le grand Lulli, et cela dans l'endroit où son rival même, le jaloux Rameau, l'a trouvé sublime. Peut-être le morceau de *Nitocris* n'a-t-il pas, comme celui d'*Armide*, le suffrage des premiers maîtres d'une nation ; mais n'importe, je connais les défenseurs de la musique italienne, ils se croiront assez forts pour négliger ce désavantage.

Si le défi est accepté d'un côté avec la même franchise qu'il est proposé de l'autre, j'espère que bientôt la face du combat changera, que les raisons succéderont aux personnalités, le sens commun à l'épigramme, et la lumière aux prophéties. C'est alors que le *public*, devant qui les titres auront été comparés sans indulgence et sans partialité, pourra *décider* avec connaissance et sans injustice.

Si du milieu du parterre, d'où j'élève ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut-être y prendrais-je quelque part. Je communiquerais sans vanité et sans prétention ce que je puis avoir de connaissance de la langue italienne, de la mienne, de la musique et des beaux-arts. Je dirais ma pensée quand je la croirais juste, tout prêt à rendre grâce à celui qui me démontrerait qu'elle ne l'est pas. Eh ! qu'avons-nous de mieux à faire que de chercher la vérité et que d'aimer celui qui nous l'enseigne ? S'il a de la dureté dans le caractère, comme il arrive quelquefois, pardonnons-lui ce défaut quand il nous en dédommagera par des observations sensées et par des vues profondes. La nature ne nous présente la plus belle des fleurs qu'environnée d'épines, et le plus délicieux des fruits que hérissé de feuilles aiguës. Ceci est une leçon que je me fais d'avance à moi-même, afin que si quelqu'un se croit offensé par cet écrit et me répond avec aigreur, rien ne m'empêche de profiter de ses raisons.

Au reste, Messieurs, vos brochures étant toutes anonymes, j'ai parlé jusqu'à présent sans avoir personne en vue. Pour inviter à se taire, s'il est possible, ceux d'entre vous qui ignorent les deux langues et qui ont à peine une teinture de musique, il n'était pas nécessaire que je m'exposasse à commettre la double injustice d'attribuer à quelqu'un en particulier un ouvrage qu'il rougirait peut-être d'avoir fait, ou de lui en ôter un dont il se félicite sans doute d'être l'auteur. Je n'ai qu'un but, et j'y aurais atteint si par hasard cette mauvaise lettre occasionnait un bon ouvrage. Je suis, etc., Messieurs, votre, etc.

À Paris, ce 21 février 1753

<sup>35</sup> En fait *Sésostris* (1751) de Terradellas (compositeur italien d'origine espagnole, 1713-1751) : Nitocris n'est que le nom d'une héroïne de l'opéra.

<sup>36</sup> Quinault

<sup>37</sup> Métastase

<sup>38</sup> « Un petit tour, mais qu'un vase champ soit ouvert à votre valeur. »

## ANNEXE 2 : LULLY, MONOLOGUE D'ARMIDE (ACTE II, SCÈNE 5)

Copie de l'original

Christophe Ballard, première édition, Paris 1686

ARMIDE:

En- fin il est en ma puissance, Ce fatal Ennemy, ce superbe Vain-

BASSE-CONTINUE.

Copie non datée d'un dénommé Conteulle

[<http://www.unt.edu/lully/titlfram.html>]

armide

En fin il est en ma puissance, ce fatal ennemy, ce superbe vainqueur le charme du sommeil le

livre a ma vengeance; je vais percer son invincible coeur. par luy tous mes captifs sont sortis d'esclavage; quil eprouve toute ma rage. quel trouble me saisit? qui me fait hesiter? que est ce qui m'a fa-

Texte du poème**ARMIDE**

Acte II, sc. 5

Armide, Renaud (endormi)

*ARMIDE, tenant un dard à la main*

[récit] Enfin, il est en ma puissance,  
 Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.  
 Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.  
 Je vais percer son invincible cœur.  
 5 Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage,  
 Qu'il éprouve toute ma rage...

*Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.*

Quel trouble me saisit, qui me fait hésiter !  
 Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?  
 Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?  
 10 Achevons... je frémis ! Vengeons-nous... je soupire !  
 Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui !  
 Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.  
 Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.  
 Mon bras tremblant se refuse à ma haine.  
 15 Ah ! Quelle cruauté de lui ravir le jour !  
 A ce jeune héros tout cède sur la terre.  
 Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?  
 Il semble être fait pour l'Amour.  
 Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?  
 20 Hé ! ne suffit-il pas que l'Amour le punisse ?  
 Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,  
 Qu'il m'aime au moins par mes enchantements,  
 Que, s'il se peut, je le haïsse.

[air] Venez, secondez mes désirs,  
 25 Démons, transformez-vous en d'aimables Zéphirs.  
 Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte ;  
 Cachez ma faiblesse et ma honte  
 Dans les plus reculés Déserts :  
 Volez, conduisez-nous au bout de l'Univers.

*Les Démons, transformés en Zéphirs, enlèvent Renaud et Armide.*

Monologue d'Armide

Lully (édition Ballard 1686)

Armide

En - fin il est en ma - puis - san - ce Ce fa - tal En - ne my, ce su - per - be Vain -

Lully

Rousseau : "Voici un trille, et qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second."

Rousseau : "Le poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice, mais, puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre."

Rameau

En - fin il est en ma - puis - san - ce Ce fa - tal En - ne my, ce su - per - be Vain -

Ton mineur de mi

Ton majeur de Sol

Les notes de Basse, qui ne sont point de Lully, ne changent rien au fond.

4

Arm.

queur. Le char - me du som - meil le livre à ma ven - gean - ce; Je vais per -

L

Rousseau : "Les mots de charme et de sommeil ont été pour le musicien un piège inévitable; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme dont il se réveillera au mot percer."

R

queur. Le char - me du som - meil le livre à ma ven - gean - ce; Je vais per -

Ce guidon marque la Basse fondamentale (mi)

dièze de Lully

Ce guidon marque la Basse fondamentale (fa#)

Ossia

Le char - me du som - meil le livre à ma ven - gean - ce;

dièze

dièze de Lully

2

Arm.

L

**Rousseau** : “Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux! Que ce trille est froid et de mauvaise grâce! Qu’il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devrait voler.”

**Rousseau** : Lulli “a fait un silence qu’il n’a rempli de rien.”

R

Arm.

L

**Rousseau** : Lulli “recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note par où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l’accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n’est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos.”

**Rousseau** : “Autre silence, et puis c’est tout.”

R

12

Arm.

12

L

**Rousseau** : "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! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer."

12

R

Ton de Sol

Ton d'Ut

15

Arm.

15

L

15

R

Ton de la

Ton de Mi

Basse de Lulli  
Ton de Sol

Repos sur la  
dominante de Sol

4

19

Arm.   
 L

vons ... je fré - mis! van-geons - nous ! je sou - pi - re !

R   
 Les nouveaux Bémols et Dièzes marquent visiblement les changements de Ton, ou mode.

(a)   
 Ton de Sol Ton de Ré Ton de Sol

23

Arm.   
 L

Estce-ain - si que je doy me van-ger au-jour - d'hui ! Ma co-lè re s'é - teint quand j'ap-pro - che de

27

Arm.   
 L

luy. Plus je le voy; plus ma ven-geance est vai - ne; Mon bras trem - blant se re-fuse à ma

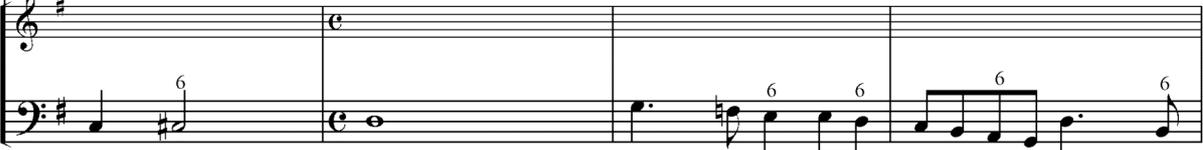
31

Arm.   
 L

hai - ne. Ah! quel - le cru - au - té de luy ra - vir le jour! A ce jeu - ne Hé -

35

Arm. 

L 

39

Arm. 

L 

43

Arm. 

L 

47

Arm. 

L 