

Deuxième leçon (16 novembre 2004)**COMMENT DESCARTES SE RAPPORTE EN PHILOSOPHE À L'ÉTAT CONTEMPORAIN DE LA MUSIQUE****RÉSUMÉ**

Descartes entame son œuvre philosophique par un *Abrégé de musique* (1618), non publié de son vivant. Il la conclura par un traité des *Passions de l'âme* (1649) qui réalise le programme suggéré à la fin de son essai de jeunesse. La musique semble ainsi encadrer l'ensemble de son œuvre sans pour autant constituer un vecteur explicite de ses grands textes philosophiques. S'agit-il là de simples péripéties biographiques ?

On fera plutôt l'hypothèse que l'*Abrégé* initie le projet cartésien de prendre philosophiquement mesure d'un remaniement général des pensées contemporaines — en particulier des rapports entre mathématiques (y compris les rapports internes entre arithmétique, géométrie et nouvelle algèbre) et physique (ce temps est celui de Galilée) —, la musique lui apparaissant comme premier terrain d'exercice philosophique pour caractériser, dans ces nouvelles conditions, ce que *penser, raisonner* et *calculer* veut dire.

- On se demandera alors ce qui s'était déjà passé en musique en ce début de XVII^e siècle qui pouvait ainsi requérir le travail du philosophe ; on thématise à ce titre cette nouvelle autonomie de la musique — conquise sur l'arithmétique et gagée sur un solfège — dont Descartes va entreprendre de prendre philosophiquement mesure.

- On examinera les biais adoptés par Descartes pour traiter philosophiquement de ces questions musicales ; on verra comment il s'agit pour lui de donner proprement *raison* à la nouvelle primauté de la tierce sur la quarte (on insistera sur la part explicite de fiction que Descartes introduit — par dénégation — en cet endroit : « *Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons...* »), à la dualité musicale du rythme et du contrepoint, au rapport de l'*affectio* sonore et de l'*affectus* musical.

- On formulera quelques hypothèses sur les effets proprement philosophiques de ce geste initial : en matière de nouvelle rationalité (distinction du clair et de l'obscur - la quarte comme « *ombre de la quinte* » et « *monstre de l'octave* » -, autonomisation de l'ordre des raisons par rapport à l'ordre quantitatif naturel) et de causalité diversifiée (la distinction de deux types de consonances — « *par elles-mêmes* »/« *par accident* » — annonce la distinction des causes formelles et efficaces) comme de rapports entre corps et âme (via la polarité de la géométrie sonore et de l'affect musicien).

Au total, on prendra mesure de ce que la musique se trouve ainsi mobilisée par Descartes au point même où la philosophie déploie la nouvelle figure d'un « sujet de la science » (Lacan), ce qui nous introduira à la question : pour quelles raisons spécifiquement musicales Rameau va-t-il, un siècle plus tard, se rapporter à cette philosophie ?

I. INTRODUCTION

Il se trouve que Rameau, initiateur (comme on le verra) d'une véritable « intellectualité musicale », se réfère à Descartes et que la philosophie de Descartes n'a pas été indifférente à la musique, comme on pourrait le croire à lire simplement ses grands ouvrages philosophiques : les *Regulæ*, le *Discours de la méthode* (et ses trois essais complémentaires), les *Méditations*, les *Principes de la philosophie*, jusqu'à son dernier livre *Les Passions de l'âme* qui ne parle pas explicitement de musique.

Or il se trouve que l'entreprise philosophique de Descartes s'est engagée sous le signe explicite de la musique par le biais de son *Compendium Musicae* rédigé en 1618 quand Descartes avait tout juste 22 ans. Cet essai a été longtemps négligé *comme livre philosophique* : il a été traité (« reçu » diraient les sociologues...) comme une théorie de la musique d'ordre musicologique (dans la logique par exemple de celle de Zarlino), ou d'ordre physico-mathématique (à l'aulne par exemple des travaux d'Isaac Beeckman à qui cet abrégé était personnellement adressé), mais guère comme un ouvrage de philosophie. La chose a semble-t-il commencé de changer, en France du moins (je ne suis pas philosophe, moins encore érudit), à la suite de la nouvelle traduction de cet ouvrage (rédigé en latin) par Frédéric de Buzon en 1987 (Puf, coll. Épiméthée) — voir aussi cette seconde traduction par Pascal Dumont, publiée en 1990 chez Klincksieck, et accompagnée de nombreux commentaires contextualisant le travail de Descartes —.

Ces lectures proprement *philosophiques* du *Compendium musicae* ont réactivé des lectures *musicologiques* — citons ici en particulier le livre de Brigitte Van Wymeersch *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale* (Mardaga, 1999) ¹ — qui semblent s'être surtout intéressées à la question d'une éventuelle esthétique cartésienne.

Je propose de nous intéresser en musicien à ce livre sous un tout autre angle : en faisant l'hypothèse que l'intérêt porté par le jeune Descartes à l'état contemporain de la musique tenait *avant tout* de questions philosophiques générales, tout autres que celles relevant spécifiquement de l'esthétique, et donc que l'intérêt porté par Descartes à la musique ne concernait pas seulement ce qu'on pourrait appeler une région philosophique délimitée (celle qu'on nomme *esthétique*, comme il y a une épistémologie, une philosophie politique, etc.) mais proprement l'ensemble du nouveau dispositif philosophique que Descartes allait ensuite déployer.

Pourquoi une telle hypothèse proprement philosophique de la part d'un musicien ?

Tout simplement parce qu'elle me semble la moins réductrice, la plus susceptible de nous faire prendre au sérieux le texte cartésien, de le mettre en rapport avec les grands ouvrages philosophiques qui vont le suivre à plus de dix ans d'écart ; tout simplement parce que le musicien pensif n'a qu'un plaisir narcissique à gagner dans le fait de ne se rapporter aux grandes philosophies que sous l'angle de ce qu'elles disent explicitement de la musique, ce qui est tout aussi bien pour lui le danger de préjuger que ces philosophies pourraient dire « le vrai » sur la musique et que lui, musicien pensif, devrait se tourner vers les philosophes comme vers des maîtres du discours et de la pensée.

Il y a pour le musicien pensif un tout autre sens à se tourner vers la philosophie : pour examiner, en égalité de pensée, ce que celle-ci dit de la musique sous l'hypothèse que ce qu'elle en dit, elle le dit alors philosophiquement et non pas musicalement ; ou encore que les énoncés qui sont apparemment les mêmes relèvent en vérité d'énonciations fort différentes et que le musicien pensif, qui s'est mis au dur labeur d'avoir à dire la musique dans la langue du musicien, a tout à gagner à confronter son projet et ses modalités de travail à ceux d'autres modes discursifs de pensée.

Bref, nous avons tout à gagner à lire le *Compendium* comme un livre de philosophie, ne serait-ce que pour l'extraire ipso facto des étagères poussiéreuses des bibliothèques érudites. J'espère vous en faire la démonstration dans la suite du cours...

Encore une raison, plus spécifique à ce cours : s'il s'agit d'examiner comment l'intellectualité musicale de Jean-Philippe Rameau se rapporte à la philosophie de Descartes — nous examinerons ce point en détail lors de notre prochain cours —, il convient alors de se demander de quelle manière cette philosophie, conditionnante pour le 18^e siècle, a pu être elle-même conditionnée au 17^e par la musique et donc de quelle manière cet essai de jeunesse a pu ou non nourrir l'entreprise postérieure de Descartes.

¹ Voir le Samedi d'Entretiens qui lui fut consacré le 15 mars 2003 à l'Ircam.

II. RAPPELS

II.1. Descartes : 1596-1650

1618	<i>Compendium musicæ</i> (Abrégé de musique)	Décembre (Pays-Bas) : Isaac Beeckman Novembre 1619 : nuit de l'illumination ¹
1628	<i>Regulæ ad directionem ingenii</i> (Règles pour la direction de l'esprit)	
		1633 : Condamnation de Galilée. Descartes renonce à publier son <i>Traité du Monde</i> ²
1637	Discours de la Méthode (+ <i>Essais de cette méthode</i> ³ : La Dioptrique, Les Météores, La Géométrie)	
1641	<i>Meditationes de prima Philosophia</i> (Méditations métaphysiques, avec Objections et réponses)	
1644	<i>Principia Philosophiæ</i> (Principes de la philosophie)	
1649	Les Passions de l'âme	[Spinoza : 1632-1677 ⁴]

II.2. Compendium

II.2.a. Des circonstances peu banales

L'anecdote rappelée dans le livre de B. Van Wymeersch concernant les conditions de la rencontre entre Descartes et Isaac Beeckman est exemplaire : Descartes découvre aux Pays-Bas une affiche qui présentait un problème mathématique, en hollandais bien sûr. Beeckman dépanne Descartes en lui traduisant le texte en latin et ce dernier apporte dès le lendemain matin la réponse au problème posé !

Heureuse époque où les problèmes mathématiques pouvaient être posés — et mieux encore résolus ! — sur la place publique, où les murs des villes servaient de support à la pensée, non à la réclame ! Glorieuse époque que celle où fleurissaient ainsi les dazibaos mathématiciens ! Grande époque, dois-je ajouter, que celle où la mathématique servait d'entremetteuse entre musique et philosophie ! C'était en 1618...

Même en ce lieu, on imaginerait mal aujourd'hui une telle affiche, et pourtant, ne faudrait-il pas renouer avec cette glorieuse tradition des problèmes de tous ordres — scientifiques, artistiques, politiques, philosophiques... — posés sur la place publique ? Tout cela habillerait heureusement les couloirs de cette École...

III. GÉNÉRALITÉS

Commençons par quelques considérations générales sur le *Compendium*.

III.1. Une théorie philosophique de la musique

On va s'intéresser au *Compendium* comme à un livre de philosophie en sorte que s'il s'agit bien là de théorie de la musique, il s'agit à proprement parler d'une théorie *philosophique* de la musique, non pas d'une théorie *musicienne* (de la musique).

III.2. Une mathématisation en cours

Dans le *Compendium*, les mathématiques permettent de renouer musique et philosophie à mesure précisément du fait que les mathématiques ne sont plus confondables avec la musique. Ou encore : c'est parce que mathématiques et musique peuvent être à cette époque clairement disjointes que les mathématiques peuvent ouvrir à un nouvel intérêt de la philosophie pour la musique.

Il serait intéressant d'explorer plus avant ce point pour lui-même car il est remarquable de voir que le nouveau nœud à trois branches de la mathématique, de la musique et de la philosophie procède directement de ce qu'il sera coutume d'appeler à partir de Bachelard la coupure galiléenne c'est-à-dire la ma-

¹ Cf. *Discours* (Pléiade p. 132)

² Cf. *Discours* (Pléiade p. 167) et lettres à Mersenne (fin novembre 1633 – Pléiade p. 947 – et avril 1634 – Pléiade p. 950)

³ Cf. Pléiade p. 960

⁴ Voir en particulier la troisième partie de l'*Éthique* : *De Affectibus*. On sait que Spinoza avait dans sa bibliothèque le traité cartésien des passions.

thématisation de la physique : cette mathématisation est ce qui va autoriser, un siècle après le *Compendium*, la fondation proprement dite de l'acoustique¹ mais, en 1618, cette mathématisation en cours est précisément ce qui incite à penser séparément lois du son et lois de la musique. On va voir l'importance dans le *Compendium* de cette distinction.

Plus précisément, la musique peut être descellée de l'arithmétique à mesure de ce que la physique est en train de se constituer comme nouvelle discipline. C'est ce qui accompagne le mouvement par lequel la théorie du sonore tend à se déployer pour elle-même et par là à autonomiser la théorie du musical... Physique et musique commencent à mieux faire deux car « physique » désigne une discipline en cours de bouleversement en raison de sa mathématisation. En un sens, c'est bien cette autonomisation des disciplines (prenant la forme paradoxale d'un nouveau type de liens entre elles) qui va solliciter la philosophie.

III.3. Coordonner sonore et musical, déjà...

Si le geste proprement philosophique du *Compendium* passe par une dissociation de la perfection *sonore* et de la beauté *musicale*², cela ne fait qu'induire une question corollaire : celle des rapports entre les termes (acoustique et musique) ainsi distingués, autant dire celle du rapport de l'*affectio* (propriété du son) et de l'*affectus* (passion de l'âme). En jouant l'anachronisme, on pourrait dire que Descartes, confronté au problème d'une coordination acoustique-musique, a préfiguré l'IRCAM... Plus philosophiquement, cette question se corrèle dans la problématique cartésienne à celle de l'union de l'âme et du corps : c'est bien beau de distinguer l'une et l'autre ; encore faut-il penser de quelle manière elles peuvent avoir à faire l'une avec l'autre et en ce point l'existence des passions musicales en leur double face acoustique et musicale va toucher immédiatement à ce réquisit.

III.4. Essai cartésien ?

Que le *Compendium* soit de Descartes ne suffit nullement à trancher de son caractère ou non cartésien. Il y a donc bien lieu de se demander si le *Compendium* de Descartes est ou n'est pas cartésien, et de quelle manière.

III.5. Effets en retour sur la musique ?

Il y a également lieu de suivre les effets en retour de cette théorie *philosophique* de la musique sur les futures théories *musicales* de la musique, en particulier sur celle de Rameau. Et il y a tout lieu de supposer que dans cette réappropriation d'une philosophie par un musicien, quelque chose est perdu ou dévié. Bref il y aura lieu de mesurer l'écart entre le cartésianisme déclaré de la théorie ramiste de la musique et le cartésianisme encore dans l'œuf du *Compendium*. Ce sera l'objet du prochain cours.

IV. TROIS QUESTIONS

Je formulerai à partir de là trois questions :

- 1) Que s'est-il passé en musique qui a pu requérir le travail propre du philosophe en 1618 ?
- 2) De cela, qu'est-ce qui a intéressé le philosophe ?
- 3) Quels ont été les effets proprement internes à la philosophie de cet examen de la situation musicale ?

IV.1. Que s'est-il passé en musique ?

Il faut bien voir que la musique pour Descartes, ce n'est plus du tout la même chose que la musique pour Platon ou Aristote, ou pour Saint Augustin ou pour la scolastique. Pour n'en donner qu'un seul exemple, près de quatre siècles plus tôt Saint Thomas inaugurerait sa *Somme théologique* en convoquant la musique pour conseiller à la théologie de la prendre comme modèle de docilité face à des savoirs qui la dépassent. Il écrivait ainsi : « *Comme la musique s'en remet aux principes qui lui sont livrés par l'arithmétique, ainsi la doctrine sacrée accorde foi aux principes révélés par Dieu.* »³. Ce qui s'est essentiellement passé depuis Saint Thomas, a fortiori depuis les Grecs, c'est que la musique a

¹ Par Sauveur en 1701.

² voir plus loin

³ Voici la citation complète : « La doctrine sacrée est une science. Mais, parmi les sciences, il en est de deux espèces. Certaines s'appuient sur des principes connus par la lumière naturelle de l'intelligence : telles l'arithmétique, la géométrie et autres semblables. D'autres procèdent de principes qui sont connus à la lumière d'une science supérieure : comme la perspective de principes reconnus en géométrie, et la musique de principes qu'établit l'arithmétique. Or, c'est de cette dernière façon [hoc modo] que la théologie est une science. Elle procède en effet de principes connus à la lumière d'une science supérieure, qui n'est autre ici que la science même de Dieu et des bienheureux. Et comme la musique s'en remet aux principes qui lui sont livrés par l'arithmétique, ainsi la doctrine sacrée accorde foi aux principes révélés par Dieu. » [Sicut musica credit principia sibi tradita ab arithmetico, ita sacra doctrina credit principia revelata sibi a Deo] (*Somme théologique* ; Dieu — tome premier, question 1, article 2, conclusion).

conquis son autonomie et s'est dotée d'une consistance intrinsèque de monde. En deux mots ¹, la musique occidentale a inventé la polyphonie et s'est pour cela dotée d'un dispositif d'écriture d'une radicale nouveauté. Je tiens que cette écriture musicale est essentielle dans la nouvelle capacité de la musique de former un monde à part entière et non plus seulement de constituer une région de savoirs et pratiques soumise à tous les impératifs extérieurs — fonctions de tous ordres à laquelle la musique se trouvait attelée...

Il y a donc correspondance entre d'un côté la construction progressive d'une polyphonie à partir du contrepoint puis de la conscience harmonique qu'il a suscitée et de l'autre côté la constitution d'une écriture musicale à partir de notations d'ordres analogiques puis de véritables lettres musicales (le solfège) si bien que Descartes s'est retrouvé confronté à la fois à une physique apprenant à s'écrire à la lettre (mathématique s'entend) en même temps que d'une musique s'écrivant désormais à la lettre (lettre cette fois spécifiquement musicale).

Le fait que la musique s'est dotée d'un solfège apte à matérialiser l'autonomie de son nouveau monde a entraîné que le philosophe s'est trouvé désormais face à une musique constituée en discipline relativement autonome et non plus vassale des lois arithmétiques. Comme on va le voir, cette autonomie prendra pour Descartes la forme privilégiée d'une priorité nouvellement accordée à la tierce sur l'antique quarte, priorité à laquelle il n'est plus exactement possible de donner droit selon l'ancienne forme de tutelle exercée par l'arithmétique sur la musique. Ou encore : la musique s'est mise à parler en soi et pour soi et ce faisant, elle s'est parée de nouvelles vertus, telle celle de la tierce.

IV.2. De cela, qu'est-ce qui a intéressé le philosophe ?

Pour en rester bien sûr à l'espace propre du *Compendium*, on voit que cette nouvelle autonomie de pensée de la musique, que cette nouvelle capacité de la musique de faire monde déplace l'antique rapport de la musique à la mathématique, rapport qui fut à l'origine (VI^e siècle av. J.-C.) celui d'un partenariat, en tous les cas d'un rapport d'égalité pour ne devenir cette tutelle dont se réjouit Thomas d'Aquin que plus tard.

Le panorama des disciplines se présente donc en pleine mutation pour le jeune Descartes : mutations immanentes de la musique, de la physique, mais aussi de la mathématique : il n'est que de voir apparaître chez Descartes dans le *Compendium* une nouvelle tentative d'articuler arithmétique et géométrie puisque dès son ouverture (p. 56-57) l'*Abrégé de musique* entreprend de convertir l'algèbre des nombres — en l'occurrence racine de 8 — en une géométrie mesurée des lignes ; il est tout à fait remarquable que la musique se trouve ainsi, comme au VI^e siècle avant Jésus-Christ, à l'impulsion de ce qui deviendra la géométrie analytique.

Mon hypothèse serait donc ici que la nouvelle constitution d'un monde autonome de la musique intéresse le philosophe par la vacillation qu'elle entraîne dans le réseau imbriqué des disciplines de pensée ; or ce bougé dans les frontières et alliances entre disciplines de pensée opère comme alerte ou symptôme pour la philosophie qui, de part son projet propre, ne peut que s'en sentir « interpellé ».

Il est ainsi frappant de constater que le *Compendium* prend acte de toute une série de nouveautés musicales essentielles.

IV.2.a. Le contrepoint et la polyphonie

Descartes voit bien que la musique, c'est désormais le contrepoint et la polyphonie.

Le contrepoint

S'il est vrai que le *Compendium* ne parle pas d'harmonie (ce point est remarquable : il serait le premier le faire selon F. de Buzon), c'est parce que pour Descartes la musique effective est avant tout contrepoint...

« Si je voulais poser quatre notes contre une »... (58-59)

« Soit une quinte et que ses deux termes soient mus par mouvement contraire pour produire une tierce mineure » (92-93)

« Le contrepoint à deux voix ou plus » (128-129)

« Les contrepoints artificiels dans lesquels on use d'un artifice » (134-135)

La polyphonie

La musique est donc essentiellement polyphonie :

« Cette mesure ou battue se manifeste à l'oreille dans la musique chantée à plusieurs voix » (62-63)

« Par exemple deux personnes chantent le même air d'une seule voix mais l'un plus haut d'une octave que l'autre » (80-81)

« Deux voix sont entendues comme une seule » (82-83)

« La symphonie composée de quatre voix » (128-129)

Une dualité horizontal/vertical

¹ Pour plus de détails, voir ma conférence à l'EHESS sur le monde de la musique...

Descartes fait état du conflit qui résulte du contrepoint entre une logique horizontale des voix et une logique verticale des harmonies (soit deux régimes de consonances/dissonances qui ne sont pas entièrement identiques) :

« *La voix ne peut avancer par des divisions aussi diverses et en même temps être en consonance avec une autre voix différente sans grande difficulté* » (94-95)

IV.2.b. Le rythme

Descartes prend également acte d'une puissance rythmique renouvelée : il s'inquiète d'un rythme de 5 pour 1 (p. 58) après avoir exhaussé la priorité musicale accordée aux durées et donc au rythme sur les hauteurs.¹

IV.2.c. Primauté de la tierce sur la quarte

Voir plus loin...

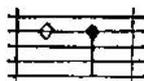
IV.2.d. Le solfège

Surtout il est remarquable que le *Compendium* fasse tout à fait naturellement usage du solfège et qu'il se conforme à la nouvelle pratique musicienne de traiter désormais la musique à la lettre.

Quatre exemples musicaux

Ronde, noire et blanches

« *Je ne puis poser de telles notes*



où la seconde est le quart de la première, mais ainsi

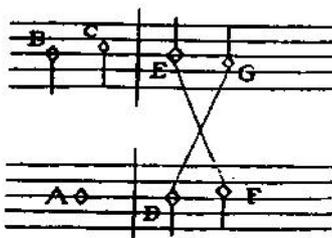


où les deux dernières sont la moitié de la première ; ainsi la proportion est-elle seulement la double multipliée. » (58-60)

Cf. d'abord {ronde et noire}, puis {ronde et 2 blanches}

Intervalle de passage

« *Si, par exemple, de A à B il y a une quinte, et que je veuille que de A à C, il y ait*

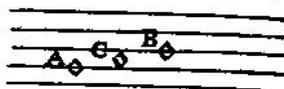


une sixte mineure, il y aura nécessairement en B et C la différence qu'il y a entre une quinte et une sixte mineure, soit 1/16. » (93)

Sans doute première portée (du haut) en clef d'Ut 5° (soprano) (B est alors un sol), seconde portée (du bas) en clef d'Ut 3° (alto) (A est alors un do)

Notes de passage

« *Si je veux monter de A à B, puisque le son B frappe beaucoup plus fortement l'oreille que le son A,*



pour que cette disproportion ne soit pas incommode, on pose au milieu le terme C, par lequel, comme réellement à l'aide d'un degré, on monte vers B, plus facilement et sans une telle inégalité d'effort du souffle. » (96)

¹ Remarquons au passage que Descartes renvoie ce que nous appelons aujourd'hui le timbre à la simple physique : il faudra en effet attendre encore quelque peu pour que la dimension du timbre s'endogénéise dans le discours musical occidental.

Contrepoint

(133)

soit un exemple de diminution et de syncope.

Prise en compte du solfège

Descartes prend ainsi acte de l'existence du solfège, c'est-à-dire de la manière musicienne d'écrire la musique. Il le fait dans la série précédente d'exemples musicaux mais également en signalant comme telle l'existence d'un solfège : non seulement donc il use du solfège mais, de plus, il en thématise l'usage.

Descartes présente explicitement la nouvelle logique du solfège musical en indiquant :

— l'existence désormais de notes et plus seulement de sons, de portées musicales :

« *Il faut savoir que les praticiens écrivent la musique sur cinq lignes* » (112-113)

— l'existence de lettres spécifiques de durées, d'altération (bémol, bécarre et dièse) : p. 106-110

— l'existence de clefs (fa, ut, sol) : p. 112-113 et 116-117

Ceci compose la nouvelle structuration musicale dont Descartes prend acte. Mais ce n'est pas cela en soi qui l'interroge.

IV.2.e. L'écart entre affectio et affectus

Ce qui visiblement pour lui fait problème — s'entend problème philosophique —, c'est autre chose : c'est la nouvelle distance entre l'*affectio* et l'*affectus*, entre la loi physique et le principe musical (et c'est aussi là ce qui rend raison de ce que la tierce constitue un problème à résoudre...). Notons bien : si Descartes s'attache à ce point, s'il souhaite dégager « *la vraie et principale raison* » de ces inventions musicales — en l'occurrence « *de l'invention des degrés* » (96) —, c'est moins me semble-t-il pour donner cohérence musicale à une pratique spontanée (comme pourrait le souhaiter une théorie musicale de la musique¹) que pour prendre mesure exacte des nouveaux rapports en jeu entre sciences et musique, plus précisément — et c'est là que la partie philosophique se complique — entre mathématiques, physique et musique — il faut d'ailleurs aussitôt rajouter un niveau de plus dans la complexité de la tâche en rappelant que la partie se joue également à l'intérieur de la mathématique entre arithmétique, algèbre et géométrie —.

Bref, Descartes utilise les nouveautés musicales comme une sorte d'index pour penser l'espace possible d'une nouvelle configuration qui contemporanéise la physique, la musique et les mathématiques (au pluriel de leur diversification immanente).

IV.3. Quels ont été les effets intra-philosophiques de tout ceci ?

Comment cette mesure prise par Descartes de ce qui s'est passé à la fois dans la musique et dans ses rapports aux sciences touche à sa philosophie ?

Mon hypothèse serait qu'il y a ici au moins trois effets.

IV.3.a. Un effet entre les disciplines

Il y aurait d'abord cet effet intra-mathématique, que j'ai déjà indiqué, qui va voir la musique inciter Descartes à mettre en correspondance des problèmes mathématiques de natures disjointes : des problèmes arithmético-algébriques et des problèmes géométriques. On n'ignore pas que cette veine sera ensuite exploitée par Descartes avec le succès qu'on sait. J'aime faire ici l'hypothèse que la nouvelle existence de la note de musique, contribuant à rompre l'analogie avec la corde, a pu suggérer à Descartes la correspondance algèbre-géométrie qui conduira à l'invention de ce qu'on nommera ensuite les « coordonnées cartésiennes »...

On verra aussi comment la géométrie musicale mise en œuvre par Descartes (tendanciellement celle du

¹ Si Descartes rend bien raison théorique de la tierce pratiquée par les musiciens et si, semble-t-il, il est bien le premier à le faire, son enjeu est ici moins musical (consolider et diversifier la pratique musicale de la tierce) que philosophique : ce résultat théorique ne constitue pas son but mais opère comme test de ce que sa nouvelle approche de la musique est bien adéquate à la nouvelle situation tant du point de vue interne au monde de la musique que du point de vue des nouvelles articulations entre musique, physique et mathématiques.

clavier) s'éloigne progressivement de la stricte géométrie physique de la corde vibrante.

IV.3.b. Deux effets internes à la philosophie de Descartes :

Passions

Il y a ce point : si la musique entretient bien chez le jeune Descartes l'exigence de penser à la fois l'âme et le corps, leur union donc, elle le fait sous la forme singulière de penser ce que sont les passions de l'âme. Le *Compendium* est ici à trois reprises tout à fait explicite.

Trois évocations...

« Une recherche plus exacte de [la variété des passions que la musique peut exciter] dépend d'une excellente connaissance des mouvements de l'âme, et je n'en dirai pas davantage. » (62)

« Une recherche plus exacte de cette manière [des consonances à exciter les passions] dépasserait les limites d'un abrégé. Car ces vertus sont si variées et dépendent de circonstances si légères qu'un volume entier ne suffirait pas à épuiser la question. » (88)

« Je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique [...] mais cela dépasserait les limites d'un abrégé. » (138)

Cf. le programme du traité des passions, écrit en 1649, est annoncé dès 1618.

Déjà joie & tristesse...

On trouve déjà une identification de la polarité joie/tristesse à la question du tempo.

<i>Compendium musicæ</i>	<i>Les Passions de l'âme</i>
« Une mesure lente excite en nous des passions lentes, comme [...] la tristesse. » (62)	Je remarque « en la tristesse, que le pouls est faible et lent ». (art. 100)
« La mesure rapide fait naître des passions rapides, comme la joie. » (62)	Je remarque « en la joie, que le pouls est égal et plus vite qu'à l'ordinaire ». (art. 99)

Si ce n'est pas dans le *Compendium* une « nouveauté » conceptuelle en soi, cela souligne cependant le fil souterrain existant entre le premier et le dernier des écrits de Descartes, cela relève la prolongation d'une même *intension* si bien qu'il ne semble pas outrecaudant de penser que l'impératif proprement philosophique d'une théorie des passions a été suggéré à Descartes par la musique.

Plus encore — je prends ici quelque risque supplémentaire — ne peut-on dire que le dualisme de l'âme et du corps — dualisme qui conduira Descartes à thématiser six passions fondamentales¹ là où Spinoza bâtira toute son algèbre des affects sur simplement trois passions primordiales² (son monisme le conduisant à ne voir qu'une seule réalité derrière les deux faces de l'âme et du corps séparées par Descartes) — a été entretenu chez le jeune Descartes par celui de l'*affectio* et de l'*affectus*, autant dire par le jeu proprement musical d'un corps sonore et d'un affect musicien ? La musique n'aurait-elle pas été ainsi un adjuvant pour thématiser l'unité requise d'un corps acoustique et d'une âme musicale ?³

Méthode et règles...

Il y a enfin cette exigence de mettre en ordre les problèmes, de clarifier les interactions entre disciplines de nature différente. Les huit *prænotanda* répondent en partie à cette exigence. Leur parenté avec les futures règles de la méthode cartésienne tend à les faire apparaître comme première intuition, elle-même encore confuse, de ce qui deviendra plus tard sa méthode.

Je reviendrai sur ce point plus tard. Examinons pour le moment en détail comment Descartes thématise la primauté musicale donnée à la tierce contre l'antique primauté acoustique de la quarte.

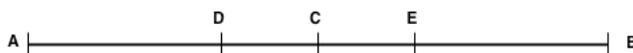
V. DE LA TIERCE ET DE LA QUARTE

V.1. Un argumentaire

Commençons par lire l'argumentaire du jeune Descartes.

Il expose successivement deux « figures » qui présentent chacune deux mises en ordre différentes des intervalles ; dans la première la quarte précède la tierce, dans la seconde, c'est l'inverse. Voici comment.

« De la première division [de la corde AB en 2 parties égales : AC-CB] naît une seule consonance [l'octave AC/AB] ;



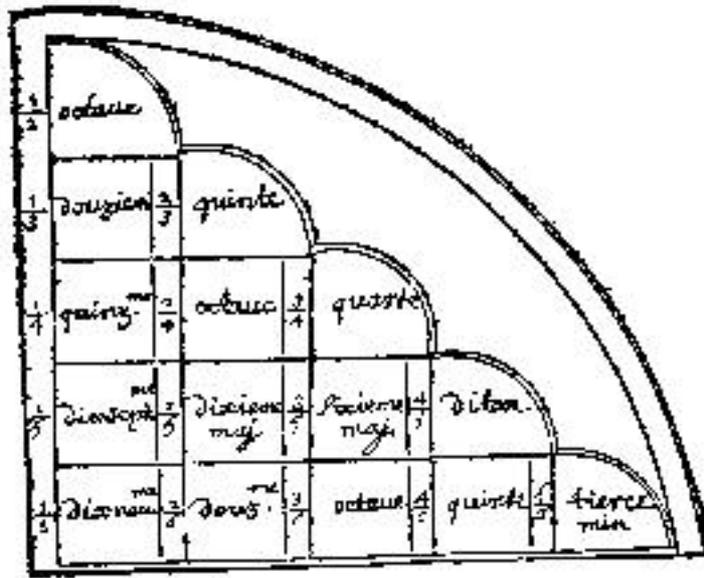
¹ « simples et primitives », écrit-il : « l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse »

² Désir, joie et tristesse

³ La dimension musicale de *phrasé* semble en ce point capitale...

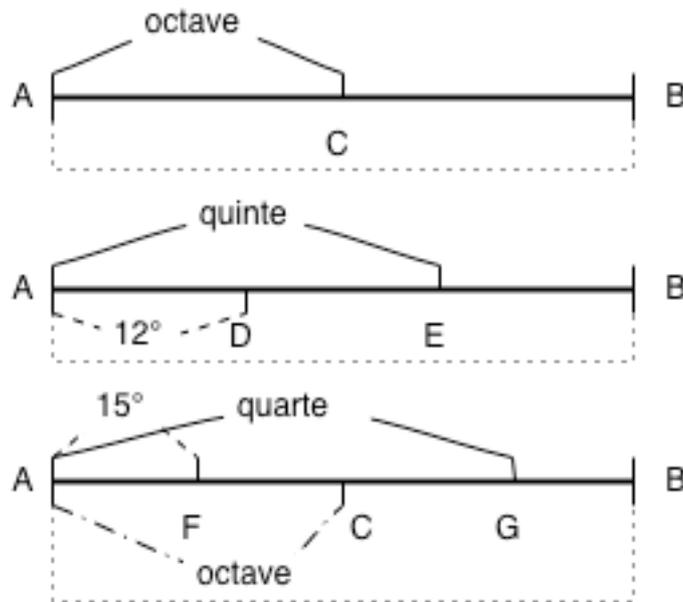
de la seconde [en 3 parties égales : AD-DE-EB], deux [la douzième AD/AB et la quinte AE/AB] ; de la troisième [en 4 parties égales], trois, etc., comme le montre le tableau suivant :

Première figure



(66-68)

Soit l'ordre suivant :



Il s'agit ici à chaque fois de rapporter un intervalle partiel à la totalité de l'intervalle de base AB. D'où la succession (au départ AB/AB = 1 = unisson) :

AC/AB = 1/2 = octave		
AD/AB = 1/3 = douzième	AE/AB = 2/3 = quinte	
AF/AB = 1/4 = quinziesme	AC/AB = 1/2 = octave	AG/AB = 3/4 = quarte

.....

Descartes va ensuite avancer un autre ordonnancement des consonances :

« Chaque genre de consonance renferme trois espèces : la première est simple, la seconde composée d'une simple et d'une octave, la troisième d'une simple et de deux octaves. [...] Ainsi se déduit le catalogue général de toutes les consonances, que j'ai exprimé dans le tableau suivant :

Seconde figure

Octaves	$\frac{1}{2}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{8}$
Quintes	$\frac{2}{3}$		$\frac{1}{3}$		$\frac{1}{6}$
Ditons	$\frac{4}{5}$		$\frac{2}{5}$		$\frac{1}{5}$
Quartes	$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{8}$		$\frac{3}{16}$
Sixtes maj	$\frac{3}{5}$		$\frac{3}{10}$		$\frac{3}{20}$
Tierces min	$\frac{5}{6}$		$\frac{5}{12}$		$\frac{5}{24}$
Sixtes min	$\frac{5}{8}$		$\frac{5}{16}$		$\frac{5}{32}$

(70-72)

Désormais il avance donc le tableau suivant :

Octaves		$1/2$		$1/4$		$1/8$
Quintes	$2/3$		$1/3$		$1/6$	
Tierces majeures		$4/5$		$2/5$		$1/5$
Quartes	$3/4$		$3/8$		$3/16$	
Sixtes majeures		$3/5$		$3/10$		$3/20$
Tierces mineures	$5/6$		$5/12$		$5/24$	
Sixtes mineures		$5/8$		$5/16$		$5/32$

Comme on le voit, l'ordre des consonances a changé : les tierces (*ditons*) précèdent désormais les quartes.

Ordre « naturel » (1° figure)	Ordre « cartésien » (2° figure)	
octave	$1/2$	octave
quinte	$2/3$	quinte
quarte	$3/4$	tierce majeure
tierce majeure	$4/5$	quarte
tierce mineure	$5/6$	tierce mineure

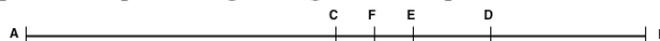
L'ordre numérique est devenu : $\{2, 3, 5\}$, $\{4, 6\}$ c'est-à-dire {nombres premiers} puis {nombres composés}.

La logique de cette modification ne découle pas clairement de ce qui a précédé cette figure : Descartes a présenté l'ordre des colonnes (les trois *espèces* pour chaque consonance : *simple*, *composée* et *doublement composée*) mais pas celui des lignes.

Cette promotion de la tierce et cette rétrogradation de la quarte vont être maintenant expliquées par Descartes. Voyons comment.

Maintenant, puisque nous avons dit que toutes les consonances sont contenues dans l'octave, il faut voir comment cela se fait, et comment elles naissent de sa division, afin de connaître plus distinctement leur nature.

En premier lieu, il est certain, d'après les remarques préalables, que cela doit se faire par division arithmétique, ou en parties égales. Quant à ce qui est à diviser,



on le voit sur la corde AB, qui est distante de AC de la partie CB. Or le son AB est distant du son AC d'une octave ; donc l'espace de l'octave sera la partie de son CB. Cette partie est donc celle qui doit être divisée en membres égaux, afin que l'octave entière soit divisée : ce qui est fait en D. Et afin de savoir quelle consonance est engendrée proprement et par soi de cette division, il faut considérer que AB, qui est le terme grave, est divisé en D. ; non pas par rapport à lui-même, car il serait alors divisé en C comme cela a été fait avant ; et ce n'est plus l'unisson que l'on divise maintenant, mais une octave, qui se compose de deux termes ; c'est pourquoi, lorsque le terme le plus grave est divisé, cela se fait par rapport à l'autre qui est aigu, et non pas par rapport à lui-même. Il en ressort que la consonance qui est propre-

ment engendrée par cette division est entre les termes AC, AD, ce qui est une quinte, et non entre AD, AB, qui est une quarte, parce que la partie DB n'est qu'un reste et engendre par accident une consonance, du fait que ce qui produit une consonance avec un terme de l'octave doit aussi être en consonance avec l'autre terme.

De plus, l'espace CB étant divisé en D, je pourrai diviser CD en E par la même raison, ce qui engendrera directement le diton, et par accident toutes autres consonances. Après cela, il n'est plus besoin de diviser encore CE : mais si cela était fait, par exemple en F, il en naîtrait le ton majeur, et par accident le ton mineur et les demi-tons, dont on parlera après : car ils sont admis dans la voix successive et non dans les consonances.

Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons [Neque quis putete imaginarium illud quod dicimus], à savoir qu'il n'y a que la quinte et le diton pour être proprement engendrés par la division de l'octave, les autres ne l'étant que par accident. Car j'ai reconnu par expérience sur les cordes d'un luth ou de n'importe quel autre instrument que ce soit que si l'on en touche une, la force du son ébranlera toutes les cordes qui sont plus aiguës de quelque genre de quinte ou de diton ; mais cela ne se produit pas avec celles qui sont distantes d'une quarte ou d'une autre consonance. Et cette force des consonances ne peut venir que de leur perfection ou imperfection, en ce que les premières sont consonances par elles-mêmes, et les secondes par accident, en tant qu'elles dérivent nécessairement des autres. (72-76)

V.2. Relecture

Reprenons ce texte en commentant ses opérations successives.

« Maintenant, puisque nous avons dit que toutes les consonances sont contenues dans l'octave, il faut voir comment cela se fait, et comment elles naissent de sa division, afin de connaître plus distinctement leur nature. »

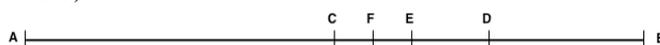
Pour Descartes, il s'agit moins de « démontrer » la prééminence de la tierce sur la quarte que de « voir comment cela se fait », c'est-à-dire à quelle logique, à quel ordre des raisons, ce phénomène musical répond.

La dégradation de la quarte au profit de la tierce est illustrée par le passage — voir plus haut — de la « première figure » (68) à la « seconde figure » (72).

« En premier lieu, il est certain, d'après les remarques préalables, que cela doit se faire par division arithmétique, ou en parties égales. »

Ce point de méthode n'interfère pas dans le classement entre quartes et tierces. Acceptons-le ici sans commentaires.

« Quant à ce qui est à diviser,



on le voit sur la corde AB, qui est distante de AC de la partie CB. Or le son AB est distant du son AC d'une octave ; »

« Le son AB », « le son AC »... : chaque son est ici figuré géométriquement par le segment de droite (corde) qui vibre ; AC, corde de longueur moitié, vibre à l'octave supérieure de la corde AB.

« **donc** l'espace de l'octave [spatium octavæ] sera la partie de son CB. »

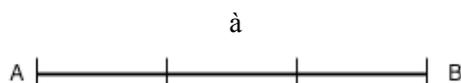
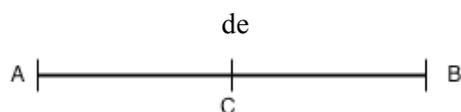
Cette indication est déjà plus étrange : l'octave est un intervalle (un rapport) et non plus un son. Ici CB ne désigne plus un segment de corde qui vibre mais une portion d'un espace abstrait de représentation : l'espace des points à partir desquels la répartition des consonances va se faire. Ce point — considérer CB comme « espace de l'octave » — semble le point pivot où Descartes va passer d'une représentation géométrique de la corde ou du tuyau (le rapport de quinte noté 2/3 indique que pour passer à la quinte, il faut raccourcir la corde à ses 2/3) à une représentation géométrique du clavier (cf. Annexe).

« Cette partie est **donc** celle qui doit être divisée en membres égaux, **afin que** l'octave entière soit divisée : ce qui est fait en D. »

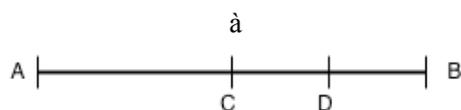
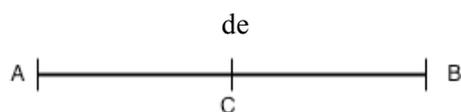
Dans cette logique, il faut diviser maintenant CB en 2 et non plus AB en 3. D'où le nouveau point D de la corde.

V.2.a. Une nouvelle opération

Descartes introduit donc ici une nouvelle opération pour générer la quinte après l'octave : non plus



mais



V.2.b. Stratégie de Descartes

Remarquer donc que la stratégie de Descartes, dont le but véritable est la promotion de la tierce, se constitue en amont : dans un nouveau mode d'engendrement de la quinte, qui va faire déchoir la quarte et par là assurer ensuite la primauté de la tierce. Ou encore : c'est parce que la quinte est présentée selon un nouveau rapport à l'octave qu'il en découle une nouvelle thématization de la quarte et par là un nouvel ordre entre quarte et tierce.

Descartes, ainsi, met l'accent sur la méthode d'engendrement de l'ordre visé, non sur le seul résultat. Ou encore, il remonte de l'*ordre* à la *mise en ordre* ; il extrait d'un ordre les principes mêmes de la mise en ordre — on entend bien ici quelque chose de la future méthode cartésienne —.

Descartes a donc posé une nouvelle manière de diviser la corde : non plus en 3 parties égales après l'avoir été en 2, mais en deux parties de ce qu'il appelle « l'espace de l'octave » c'est-à-dire CB.

Le problème est maintenant de déterminer ce qu'il s'agit de mettre en rapport dans le cadre de cette nouvelle division. Il semble en effet que par sa nouvelle opération Descartes soit en train de générer immédiatement après l'octave non pas la quinte... mais la quarte ! La quarte se trouverait-elle donc ainsi promue devant la quinte au lieu d'être déçue après la tierce ?

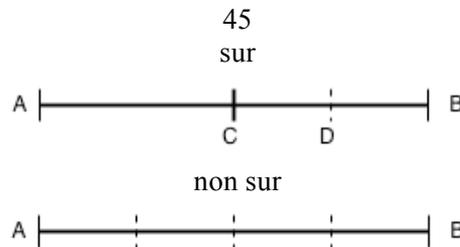
Voyons comment Descartes s'en explique.

« Et afin de savoir quelle consonance est engendrée proprement et par soi de cette division, il faut considérer que AB, qui est le terme grave, est divisé en D ; non pas par rapport à lui-même, [ce qui donnerait alors la quarte $AD/AB = 3/4$] car il serait alors divisé en C comme cela a été fait avant [AB a déjà été divisé par rapport à lui-même, et cela a donné C] ; et ce n'est plus l'unisson que l'on divise maintenant [il ne s'agit donc plus de diviser AB], mais une octave, qui se compose de deux termes [AB et AC : le rapport d'octave est $AC/AB = 1/2$] ; c'est pourquoi, lorsque le terme le plus grave est divisé [ici AB], cela se fait par rapport à l'autre qui est aigu [la division se mesure par rapport à AC qui sert de dénominateur au rapport AC/AD], et non pas par rapport à lui-même [non pas par rapport à AB qui donnerait le rapport AD/AB]. »

Descartes fait remarquer que si, en un sens, D partage bien AB (et introduit ce faisant la quantité AD), il ne le fait cependant plus « par rapport » à AB mais par rapport à AC car D, en vérité, partage moins AB (*l'unisson*) qu'il ne partage CB (*l'octave*). Pour Descartes, il faut saisir la nouvelle division (générant D) dans son rapport à la précédente (qui a généré C) car cette seconde division est bien une division de la division précédente.

Ou encore : la division en 3 parties égales, après celle en 2 parties, ne gardait pas trace de la précédente. Elle lui était indépendante. Mais Descartes travaille ici sur des divisions cumulatives en sorte que la seconde division (de CB) présuppose désormais la première (qui a précisément engendré CB).

On peut également le voir ainsi : Descartes travaille sur le seul partage de CB en 2 parties égales, et non pas sur le partage de AB en 4 parties égales :



Il interprète donc la division obtenue comme transformant la distance CB (la divisant par 2) et donc modifiant le rapport $AC/AB = AC/(AC + CB)$ en le nouveau rapport $AC/AD = AC/(AC + CD)$, soit le passage d'une octave (1/2) à une quinte 2/3.

V.2.c. Une nouvelle « optique »

Ce qui est très intéressant en cette interprétation de la nouvelle opération de division promue par Descartes c'est que D est interprété comme faisant désormais partage entre positif (AD) et déchet (DB), entre lumière et ombre (la quarte va être nommée « ombre de la quinte » : DB est l'ombre de AD). En un certain sens, qui préfigure la *Dioptrique* associée au *Discours de la méthode*, D est comme un foyer lumineux tourné vers la gauche qui génère une ombre dans son dos.

En un autre sens, non moins intéressant, Descartes précise que lorsque AB est divisé par D, il ne l'est plus « par rapport à lui-même » (par rapport à AB, c'est-à-dire par rapport à l'unisson) mais « par rapport à l'autre » (par rapport à AC c'est-à-dire par rapport à l'octave).

Descartes use en ce point d'un vocabulaire très précis puisqu'il va dire que le rapport AD/AB n'est engendré que « par accident » et que le rapport AC/AB est celui qui est engendré *en propre* (« proprement ») par la série de divisions. Il ira même jusqu'à qualifier de « monstre » ce rapport puisqu'il écrira que la quarte est « comme un monstre de l'octave, défectueux et imparfait » (80).

Reprenons notre lecture qui explicite la démarche :

« Il en ressort que la consonance qui est proprement engendrée par cette division est entre les termes AC, AD, ce qui est une quinte [AC/AD = 2/3], et non entre AD, AB, qui est une quarte [AD/AB = 3/4], parce que la partie DB n'est qu'un reste et engendre par accident une consonance, du fait que ce qui produit une consonance avec un terme de l'octave doit aussi être en consonance avec l'autre terme. »

Descartes nomme ici la distinction des deux engendrements, concomitants dans une seule et même opération de division : « proprement », « par soi », « directement » et « par accident ».

La quarte est un « reste » résultant « par accident » de l'opération de division générant la quinte. Plus loin il la décrira comme une « ombre de la quinte » (84), et « un monstre de l'octave » (80).

Il faut donc pour Descartes examiner ici AC/AD (quinte) et non pas AD/AB (quarte).

En quoi DB est-il « un reste » ? Car DB distingue AD de AB de même que CD distingue AD de AC. prendre mesure de CD, c'est rapporter AC et AD, et prendre mesure de DB, c'est rapporter AD et AB.

Ce faisant, il pose que do est à la quinte de fa pour éviter que son partage n'aboutisse à définir d'abord la quarte et que celle-ci l'emporte sur la... quinte !

« De plus, l'espace CB étant divisé en D, je pourrai diviser CD en E par la même raison, ce qui engendra directement le diton [la tierce majeure AC/AE = 4/5], et par accident toutes autres consonances [telle la sixte mineure AE/AB = 5/8]. Après cela, il n'est plus besoin de diviser encore CE : mais si cela était fait, par exemple en F, il en naîtrait le ton majeur [AC/AF = 8/9], et par accident le ton mineur et les demi-tons, dont on parlera après : car ils sont admis dans la voix successive et non dans les consonances. »

Descartes mentionne ici trois manières précédemment distinguées (64) d'étudier « la diversité des sons » — selon les *consonances* (simultanées), selon les *degrés* (successifs), selon les *dissonances* (simultanées mais passagères) — et on se situe ici dans le chapitre traitant des consonances.

V.2.d. Fiction...

« Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons, à savoir qu'il n'y a que la quinte et le diton pour être proprement engendrés par la division de l'octave, les autres ne l'étant que par accident. »

Descartes expose ici une dénégation du caractère fictif de son « explication » (selon la distinction entre deux types d'engendrement : proprement ou par accident). Comment ne pas entendre ici ce que Freud nous habituera à entendre en toute dénégation : en l'occurrence que tout ce que Descartes nous dit là relève d'une fiction théorique visant à légitimer rationnellement la promotion de la tierce par destitution de la quarte.

L'intrusion explicite de la fiction en ce point précis du discours cartésien, qui plus est par dénégation, est capitale : elle suggère ce point, que je propose de garder en réserve pour nos prochains cours : le rapport philosophie-musique a besoin de la fiction pour dégager ses effets de vérité (faut-il rappeler la part de

fiction des vérités à laquelle Lacan nous a rendus sensibles et qu'on avait déjà rencontrée, dans le cours précédent, par le biais du raisonnement par l'absurde ?) spécifiquement lorsque ce rapport prend la forme d'une théorie. Soit : lorsque la philosophie veut se rapporter à la musique en se proposant d'en faire la théorie, alors cette entreprise passe par un moment de fiction. Ce point, que j'indexe ici à la philosophie puisqu'il s'agit du jeune Descartes, pourrait tout autant se formuler pour d'autres disciplines de pensée : non seulement donc pour les théories philosophiques de la musique mais aussi pour les théories mathématiques, physiques, et a fortiori sociologiques...

« Car j'ai reconnu par expérience sur les cordes d'un luth ou de n'importe quel autre instrument que ce soit que si l'on en touche une, la force du son ébranlera toutes les cordes qui sont plus aiguës de quelque genre de quinte ou de diton ; mais cela ne se produit pas avec celles qui sont distantes d'une quarte ou d'une autre consonance. Et cette force des consonances ne peut venir que de leur perfection ou imperfection, en ce que les premières sont consonances par elles-mêmes, et les secondes par accident, en tant qu'elles dérivent nécessairement des autres. »

Cf. Annexe : le fa n'apparaît pas parmi les premiers harmoniques de do. Il en constitue seulement le 20° quand la tierce majeure en est le 4° (et la quinte le second) ce qui veut dire que si l'on veut faire résonner un fa, il ne faut pas jouer de do grave mais plutôt un si bémol.

Ceci dit, si ce raisonnement expérimental devait prévaloir, alors la septième de dominante, qui apparaît comme 6° harmonique) devrait passer comme intervalle consonant avant la quarte !

On voit qu'également par ce bout expérimental le raisonnement de Descartes n'est guère probant : il retient l'argument expérimental car il conforte l'éloignement de la quarte mais il ne prend pas plus au sérieux cette expérience une fois qu'elle lui a délivré l'argument qu'il voulait.

V.2.e. Deux sortes de causes

Où la clef s'avère ici dans la distinction entre deux types de causes, distinction qui préfigure la distinction entre cause formelle et cause efficiente (voir plus loin).

V.2.f. Deux ordres dans les nombres

Descartes écrit un peu plus loin :

« Nous avons divisé [les consonances] en consonances qui naissent par elles-mêmes des divisions, et consonances qui en naissent par accident ; nous disons qu'il y a trois consonances seulement par elles-mêmes [octave, quinte et tierce]. [...] Il faut remarquer qu'il n'y a que trois nombres sonores, 2, 3 et 5 ; le nombre 4 et le nombre 6 sont composés de ceux-ci, et ne sont nombres sonores que par accident ; il est évident que dans un ordre direct et en ligne droite ils n'engendrent pas de consonance nouvelle, mais seulement celles qui sont composées avec les premières. [...] Il faut noter au passage qu'au nombre 4 la quarte naît immédiatement de l'octave ; ainsi est-elle comme un monstre de l'octave, défectueux et imparfait. [quoddam monstrum octavæ deficiens & imperfectum] » (78-80)

On voit que Descartes, ce faisant, a réordonné les nombres entiers puisqu'il a incidemment substitué à leur ordre naturel {1, 2, 3, 4, 5, 6}¹ l'ordre des nombres premiers {1, 2, 3, 5}.

V.3. Du partage à la division

Au total, la clef pour passer de la figure 1 à la figure 2 peut être caractérisée comme le passage d'un *partage* de la corde à une *division*.

Le partage de la corde, c'est sa répartition en parties égales. Quand elle l'est en 3 parties, le partage aboutit à la dotation de 2 intervalles de même nature à une octave près : la douzième et la quinte.

La division est une opération d'une autre nature, et d'une autre puissance. Elle scinde plutôt quelle ne répartit. Elle instaure de l'hétérogène et dissymétrise. Or il me semble que, pour arriver à son résultat, Descartes donne ici à ce geste de division, contre le geste de pur et simple partage, une primauté, un poids qui dépasse ici son objet. Autant dire que je fais l'hypothèse suivante : en explorant les moyens de faire que la corde rende raison de la tierce, Descartes découvre la puissance du geste de division à distance du simple partage et Descartes trouvera plus tard le paradigme de ce geste dans son Cogito, geste de pensée qui interrompt le doute afférant à l'hypothèse du Dieu malin et dissymétrise radicalement doute relatif et certitude absolue.

V.3.a. La division comme altération d'une réflexivité

La division comme altération d'un rapport à soi : cf. le doute cartésien comme obscurcissement du rapport à soi.

Détaillons un petit peu à ce titre ce qui se joue dans la division et qui ne se joue pas dans le partage.

¹ Il indique (p. 66) qu'il ne dépasse pas 6 car l'oreille ne pourrait plus distinguer les différences de sons. Il introduit donc ici explicitement un critère d'ordre perceptif au cœur d'un dispositif arithmétique, qui s'en trouve ainsi surdéterminé par des considérations exogènes (musicales en l'occurrence).

Je rappelle : un partage en n parties égales génère $n-1$ rapports (c'est le sens de la figure 1).

Une division, elle, doit générer seulement 2 rapports : l'un « par lui-même » et l'autre « par accident », comme ombre du premier.

À ce titre la division en question ne doit pas être vue comme un simple partage en deux d'un intervalle. Quand il écrit (p. 74) : « AB, qui est le terme grave, est divisé par D non pas par rapport à lui-même mais par rapport à l'autre [terme] qui est aigu » (c'est-à-dire AC), on voit que « divisé » ne signifie « partagé » (auquel cas C ne devrait pas apparaître dans la suite). D'ailleurs D ne procède pas d'une division de AB mais d'un partage de CB. Il s'agit donc de comprendre comment un partage de CB « doit » diviser AB. Descartes pose que le partage (D) d'une partie (CB) doit diviser le tout (AB) non par rapport à ce tout (AB) mais par rapport à la partie complémentaire de celle qui est partagée (AC).

En ce sens, être divisé doit être vu comme une altération du rapport réflexif qu'on est : AB peut être divisé en tant qu'il est soit unisson (c'est-à-dire rapport identique à soi), soit octave (c'est-à-dire rapport à sa moitié, à son image réduite pourrait-on dire). Qu'AB soit ainsi divisé veut dire que le rapport qu'il entretenait avec AC ($AC/AB = 1/2$) se trouve scindé en deux rapports (AC/AD et AD/AB , soit $2/3$ et $3/4$).

On a bien sûr $1/2 = 2/3 * 3/4$ ($AC/AB = AC/AD * AD/AB$) ce qui figure assez exactement la scission du premier rapport.

J'avais employé l'image du miroir : D comme miroir divisant AB et donc générant deux rapports associés, de part et d'autre de ce miroir : à gauche la tierce de AC/AD , et à droite la quarte de AD/AB .

On pourrait aussi voir cela par rapport au *Cogito* : la certitude réflexive qu'il porte se fait contre l'autre de cette certitude, qui est le doute porté par le Dieu malin. Mais il faut d'abord que ce doute opère et divise la réflexivité première. Dans le *Compendium*, Descartes met au jour le doute, mais pas encore le *Cogito*... D scinde AB en deux faces et ici une face, c'est un rapport, non un terme d'un rapport (ce que fait par contre le partage : D partage AB en deux termes là où D divise AB en deux rapports, c'est-à-dire pour nous en deux intervalles).

Le point serait donc que la division est scission d'un rapport réflexif en deux rapports (non partage d'un terme en deux termes) et que la matrice de cette scission entretiendrait quelque résonance avec les opérations, près de 20 ans plus tard, du *Cogito*...

VI. BILAN

VI.1. Rendre raison

Descartes n'a pas « démontré » la primauté de la tierce sur la quarte comme consonance mais en a rationnellement rendu compte, selon un ordre des raisons déclaré validé par un protocole expérimental (on a vu sa précarité)...

VI.2. Ordre

Pour ce faire, la détermination du bon ordre (on l'a vu pour les consonances) est capitale :

« Toute la méthode consiste dans l'ordre et la disposition des choses vers lesquelles il faut tourner le regard de l'esprit, pour découvrir quelque vérité. » (Règle V, 52)

« Pour distinguer les choses les plus simples de celles qui sont compliquées et pour les chercher avec ordre, il faut, dans chaque série de choses où nous avons déduit directement quelques vérités d'autres vérités, voir quelle est la chose la plus simple, et comment toutes les autres en sont plus, ou moins, ou également éloignées. » (Règle VI, 53)

« Conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés ; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres. » (Discours, 138)

VI.3. Ordre rationnel spécifique

À ce titre, il travaille sur un ordre des nombres entiers qui n'est plus l'ordre naturel (car 5 passe ici avant 4 au titre d'être en fait un nombre premier).

Son raisonnement consiste à sélectionner les nombres 1 à 6 (pas au-delà pour des raisons perceptives nous dit-il) puis à les classer en distinguant deux classes : divisions par elles-mêmes/par accident (ce qui recouvre la différence entre nombres premiers et nombres composés) et en faisant prévaloir la première sur la seconde pour classer les consonances. D'où l'ordre obtenu : 1, 2, 3, 5, 4, 6 c'est-à-dire unisson-octave-quinze-Tierce-quarte-douzième... Au total, le nombre est moins à l'origine qu'en conséquence des opérations successives : Descartes n'est pas pythagoricien.

Il y a au total une grande variété dans la manière dont les nombres organisent le matériau musical : non seulement au titre des différences entre nombres « rythmiques » (p.58 : « Du nombre ou temps qu'il faut observer dans les sons ») et « nombres sonores » (p. 80), mais à l'intérieur même des nombres sonores

entre différents ordres « arithmétiques » (ordre naturel, ordre des nombres premiers...).

La musique reste ainsi *rationnellement* organisée mais elle l'est de manière propre, non en décalque de l'arithmétique : son ordre rationnel est compatible avec l'arithmétique mais non isomorphe.

Si tout ceci vise à légitimer le passage entre figures 1 et 2, il me semble cependant clair que la figure 2 est une cible, établie à partir de la pratique musicale, non pas une déduction abstraite.

VI.4. Ordre musical/perceptible

VI.4.a. Ni ordre cosmologique

L'ordre n'est plus exactement cosmologique : cf. son travail sur une vision renouvelée du monde, à l'égal d'un Galilée (voir son traité du Monde non publié en 1633). Cf. son souci proprement philosophique du monde de son temps :

Il s'agit de « *connaître quel est le monde dans lequel nous vivons* » (Lettre à Chanut du 15 juin 1646 ¹)
Lien de cela avec le fait que l'harmonie n'est jamais mentionnée comme telle dans le *Compendium* ? La musique ne semble plus en résonance avec une harmonie cosmique... Ceci tient-il à l'autonomie constituée d'un *monde* de la musique comme tel qui, le distinguant du cosmos, contribue à diversifier les figures de « monde » ?

VI.4.b. Ni ordre numérique

L'ordre n'est plus non plus platement numérique, on l'a vu.

VI.4.c. Il y a différents régimes d'ordre :

entre perceptible et musical

« Parmi les objets du sens, celui-ci n'est pas le plus agréable à l'âme qui est le plus facilement perçu par le sens. » (58)

Ainsi l'ordre du musical n'est pas celui du perceptible...

entre perfection et caractère agréable

Voir dans sa correspondance :

« La douzième est plus simple que la quinte. Je dis plus simple, non pas plus agréable ; car il faut remarquer que tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonances sont les plus simples, ou si vous voulez, les plus douces et parfaites, mais non pas pour cela les plus agréables. Pour déterminer ce qui est plus agréable, il faut supposer la capacité de l'auditeur, laquelle change comme le goût, selon les personnes. » (À Mersenne en janvier 1630 ²)

Le calcul fixe le ± simple, le ± doux, le ± parfait ; mais pour l'agréable, il faut supposer une capacité subjective à la musique...

« C'est autre chose, de dire qu'une consonance est plus douce qu'une autre, et autre chose de dire qu'elle est plus agréable. Car tout le monde sait que le miel est plus doux que les olives, et toutefois force gens aimeront mieux manger des olives que du miel. Ainsi tout le monde sait que la quinte est plus douce que la quarte, celle-ci que la tierce majeure, et la tierce majeure que la mineure ; et toutefois il y a des endroits où la tierce mineure plaira plus que la quinte, même où une dissonance se trouvera plus agréable qu'une consonance. Je ne connais point de qualités aux consonances qui répondent aux passions. » (À Mersenne, la 4 mars 1630)

« Touchant la douceur des consonances, il y a deux choses à distinguer : à savoir, ce qui les rend plus simples et accordantes, et ce qui les rend plus agréables à l'oreille. Or, pour ce qui les rend plus agréables, cela dépend des lieux où elles sont employées ; et il se trouve des lieux où même les fausses quintes et autres dissonances sont plus agréables que les consonances, de sorte qu'on ne saurait déterminer absolument qu'une consonance soit plus agréable que l'autre. On peut bien dire toutefois que, pour l'ordinaire, les tierces et les sixtes sont plus agréables que la quarte ; que dans les chants gais les tierces et les sixtes majeures sont plus agréables que les mineures, et le contraire dans les tristes, etc., pour ce qu'il se trouve plus d'occasions où elles y peuvent être employées agréablement. Mais on peut dire absolument quelles consonances sont les plus simples et les plus accordantes ; car cela ne dépend que de ce que leurs sons s'unissent davantage l'un avec l'autre, et qu'elles approchent plus de la nature de l'unisson ; en sorte qu'on peut dire absolument que la quarte est plus accordante que la tierce majeure, encore que pour l'ordinaire elle ne soit pas si agréable, comme la casse est bien plus douce que les olives, mais non pas si agréable à notre goût. » (À Mersenne en octobre 1631)

Au total, simple, doux, accordant (qui procèdent *absolument* du calcul physico-mathématique) se distin-

¹ Pléiade p. 1235

² Pléiade p. 917

gue d'agréable (qui relève *relativement* de la *subjectivité* musicale).

VI.5. Diversification des causes

Ce faisant, Descartes met en œuvre une diversification des causes (plutôt que des effets pour une même cause) : en effet une même cause (une même division en l'occurrence) peut être cause *formelle* (consonance naissant « par elle-même » de cette division) ou cause *efficiente* (division générant un effet c'est-à-dire une conséquence accidentelle, dont le rapport à la cause est inessentiel). Une consonance, qui l'est par elle-même, pourrait ainsi être dite cause formelle de soi, *et non pas effet*. Une consonance, qui l'est par accident, est *effet*, et pourrait donc être dite effet d'une *cause efficiente*, en l'occurrence d'une division.

Sa distinction des consonances « par elles-mêmes » et des consonances « par accident » préfigurerait donc sa distinction des causes formelles et des causes efficientes (voir *Méditations*, en particulier p. 456...).

Consonances (<i>Compendium musicæ</i>)		Causes (<i>Méditations métaphysiques</i>)	
par elles-mêmes	« Il n'y a que la quinte et le diton pour être proprement engendrés par la division de l'octave, les autres ne l'étant que par accident. » (76)	« Je prends l'essence entière de la chose pour la cause formelle ». ¹ « L'essence même de la chose ou la cause formelle » ²	formelles
par accident		Une cause « n'a le nom et la nature de cause efficiente que lorsqu'elle produit son effet. » ³ « Il est de la nature de la cause efficiente d'être différente de son effet ». ⁴ « Quoiqu'on ne puisse pas demander la cause efficiente à raison de l'essence, on la peut néanmoins demander à raison de l'existence. » ⁵	efficientes

VI.6. Partage du clair et de l'ombre

Descartes dissocie l'ordinal du cardinal pour mettre un nouvel ordre dans les intervalles : l'ordre des raisons n'est pas décalqué de celui du quantitatif (le 5 précède le 4 dans l'ordre des raisons alors qu'il le suit dans l'ordre quantitatif, comme la tierce précède la quarte dans l'ordre musical des raisons alors qu'elle la suit dans l'ordre acoustique).

Le nom de cette torsion par la raison de l'ordre « naturel » est « ombre » et « monstre » : la quarte est « ombre de la quinte » et « monstre de l'octave » (comme le 4 est ombre du 2 et un 8 « défectueux »...). On remarquera que « ombre » indexe cet ordre de la distinction entre le clair et l'obscur, entre ce qui est principe (qui vient avant) et ce qui en est conséquence, entre ce qui est cause et ce qui est effet. On voit poindre ici les intentions de sa future « méthode » et de ses futures « règles de l'esprit »...

VI.6.a. La quarte

« Cette consonance est la plus malheureuse de toutes. [...] Elle peut être quasiment nommée ombre de la quinte. [...] La quarte lui serait très désagréable, comme si on lui offrait comme objet seulement l'ombre à la place du corps, ou l'image pour la chose même. » (82...)

« Comme si on offrait comme objet l'image pour la chose elle-même, ce qui serait très désagréable » (p. 84) : cf. les images musicales répandues par les haut-parleurs...

VI.6.b. Le distinct

« Connaître plus distinctement la nature » [des consonances] (72)

VI.6.c. Le clair

« Il faut chercher [...] ce dont nous pouvons avoir l'intuition claire et évidente ou ce que nous pouvons

¹ Pléiade p. 458

² Pléiade p. 459

³ Pléiade p. 456

⁴ Pléiade p. 458-459

⁵ Pléiade p. 459

déduire avec certitude : car ce n'est pas autrement que la science s'acquiert. » (*Règle III*¹)

« Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle ». (*Discours*²)

« Il faut commencer par la recherche [...] des principes. Ces principes doivent avoir deux conditions : l'une, qu'ils soient si clairs et si évidents que l'esprit humain ne puisse douter de leur vérité, lorsqu'il s'applique avec attention à les considérer ; l'autre, que ce soit d'eux que dépende la connaissance des autres choses, en sorte qu'ils puissent être connus sans elles, mais non pas réciproquement elles sans eux. » (*Principes*³)

« Les raisons qui servent à prouver que les vrais principes [...] sont ceux que j'ai mis en ce livre ; deux seules sont suffisantes à cela, dont la première est qu'ils sont très clairs ; et la seconde, qu'on en peut déduire toutes les autres choses ». (*Principes*⁴)

VI.7. Le sujet de la science

Autant d'opérations constitutives de ce que Lacan appellera le « sujet de la science », même si « manque » ici le *Cogito...* : le sujet de la science conquiert ce point de certitude absolue contre le doute. Il doit donc traverser le doute, un doute contagieux, un doute qui est la face sombre de toute lumière de la raison. Ce modèle de la lumière, Descartes le bâtit (plutôt que le trouve) dans la nouvelle mise en ordre des consonances musicales.

Remarque

La musique fournit ici le matériau, mais la pensée de ce matériau sonore a pour paradigme la division lumière/ombre et donc le voir. Il s'agit, par la géométrie, de voir le son pour le penser. Comment ne pas songer ici à Sauveur, l'inventeur au début du XVIIIème siècle de l'acoustique, et qui sera lui-même sourd...

*

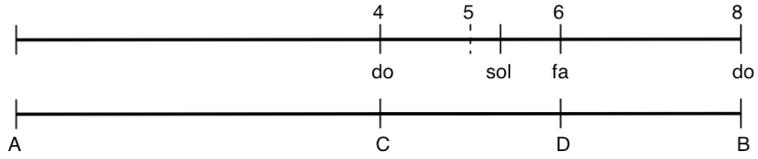
¹ Pléiade p. 42

² Pléiade p. 137

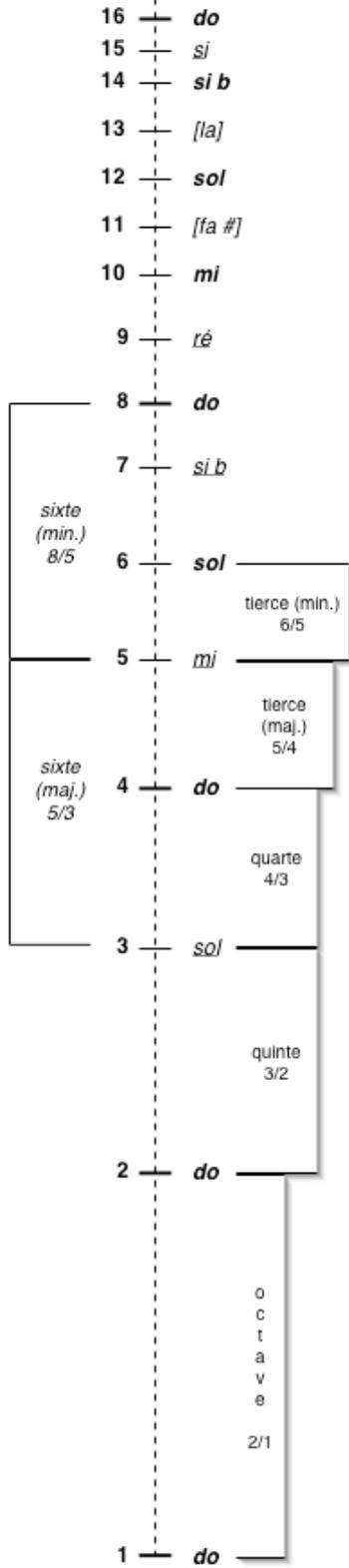
³ Pléiade p. 558

⁴ Pléiade p. 562

VII. ANNEXE : DEUX GÉOMÉTRIES

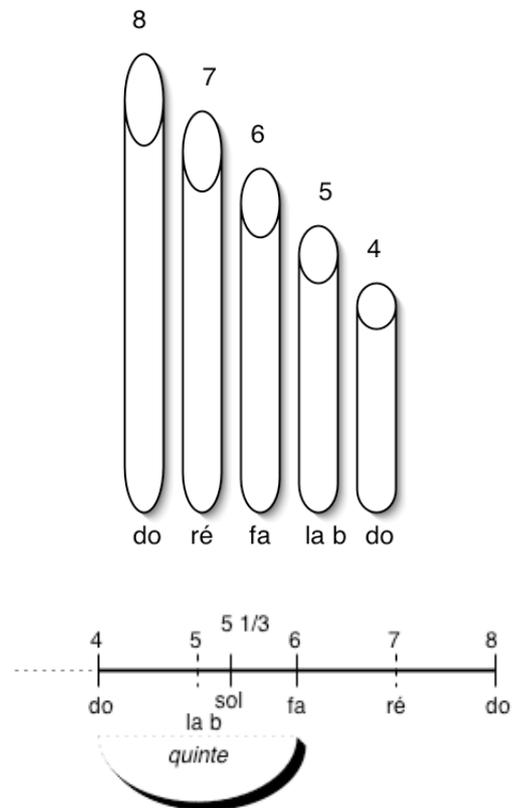


géométrie du clavier plutôt que de la corde :
scission acoustique de la résonance naturelle :



Soit

Intervalles	Rapports	Jeux d'orgue
octave	2/1	8
quinte	3/2	5 1/3
quarte (sol-do)	4/3	[6]
tierce majeure	5/4	6 2/5
tierce mineure (mi-sol)	6/5	[6 2/3]
petite tierce mineure (sol - si b)	7/6	
grande seconde majeure (si b - do)	8/7	[7]
seconde majeure (do-ré) ¹	9/8	[7 1/9]
petite seconde majeure (ré-mi)	10/9	
seconde mineure (si-do)	16/15	
sixte mineure	8/5	[5]
sixte majeure	5/3	[4 4/5]
septième de dominante	7/4	4 4/7
septième majeure	15/8	[4 4/15]
triton	45/32	
Rappel : le comma	81/80	



¹ Rameau parlera ici respectivement de « ton majeur » (do-ré), « ton mineur » (ré-mi) et de « demi-ton majeur » (si-do).

COMMENT RAMEAU SE RAPPORTE À LA PHILOSOPHIE DE DESCARTES

RÉSUMÉ

On prolongera dans un premier temps l'analyse de l'*Abrégé de musique* écrit par le jeune Descartes en rappelant le contexte musical dans lequel cet écrit intervenait, en particulier les grandes étapes ayant conduit à l'affirmation *musicale* de la tierce harmonique.

On ressaisira alors le geste philosophique visant à rendre raison de cette primauté musicale de la tierce sur la quarte en le caractérisant comme dualisation des manières de scinder l'espace : d'un côté un *partage* de la géométrie (acoustique) du monocorde et de l'autre une *segmentation* de la géométrie (musicale) du clavier, le couplage de cette dualité (partage/segmentation) à la métaphore du regard préfigurant la problématique cartésienne du doute.

Dans un second temps, on fera une première ponctuation générale en confrontant le principe de l'intellectualité musicale (elle vise à *dire la musique*) à la célèbre thèse concluant le *Tractatus* de Wittgenstein (« *ce qu'on ne peut dire, il faut le taire* ») : s'il est vrai que la musique ne peut être dite, l'intellectualité musicale serait-elle donc condamnée au silence ?

Soutenant, après bien d'autres, qu'a contrario l'intellectualité est précisément ce qui force un impossible à dire, on présentera l'intellectualité musicale comme forçant un dire la musique sous la double modalité d'un *nommer* et d'un *phraser* la pensée musicale à l'œuvre.

On thématise sur cette base une première démarcation entre philosophie et intellectualité musicale au point même où ces deux figures de pensée se jouxtent au plus près.

Ceci nous introduira à la problématique singulière de Rameau. On fera à son sujet la double hypothèse suivante :

- Rameau est le fondateur proprement dit des intellectualités musicales, près de vingt siècles après qu'Aristoxène a été celui des théories proprement *musicennes* de la musique ;
- l'appui que, pour ce faire, Rameau a dû prendre dans la philosophie de Descartes n'est pas de pure circonstance mais vaut principe plus général qu'on entreprendra de dégager.

I. DESCARTES (2)

Revenons sur deux points abordés trop rapidement dans le cours précédent :

- la prééminence de la tierce sur la quarte dans l'histoire musicale ;
- la scission de l'espace de la corde par Descartes.

I.1. Contexte musical : l'histoire de la tierce « harmonique »

Descartes découvre que la tierce intervient pour les musiciens « avant » la quarte alors qu'un certain type d'ordre hérité de l'arithmétique, dans la tradition pythagoricienne, donnerait l'inverse. Descartes considère cela comme un problème, bien qu'il n'en soit pas un pour le musicien : c'est de sa responsabilité de philosophe de considérer ce fait musical comme un problème (en vérité philosophique) et de vouloir donner raison (philosophique) à cette pratique musicale/musicienne.

Descartes ne découvre pas ce problème comme il découvre un problème mathématique, affiché sur les murs de Hollande : il constitue le fait musicien en problème philosophique.

Depuis quand la tierce a-t-elle pris le dessus sur la quarte dans la pratique des musiciens ?

On examinera cela sous l'angle de la pratique musicienne, non pas des théories que peuvent en faire a posteriori les musiciens et d'autres...

Il s'agira ici de la tierce *harmonique*, c'est-à-dire de la tierce verticale ou encore de la tierce telle qu'elle intervient dans un accord, par opposition à la tierce *mélodique*.

Ouvrage de référence sur ce point : Serge Gut, *La Tierce harmonique dans la musique occidentale* (Heugel, 1969), livre assez besogneux : très documenté, recensant systématiquement toutes les tierces dans tous les manuscrits de toutes les écoles nationales mais ne cherchant guère à dépasser ce stade encyclopédique d'une récollection des savoirs.

Les grandes étapes de l'évolution peuvent se découper ainsi :

I.1.g. XVI^e siècle

Au XVI^e siècle, l'apparition de la tierce en position finale est la dernière étape de la conquête de l'espace harmonique par la tierce.

On n'a fait ainsi que décrire l'usage *pratique* de la tierce dans la musique, lequel diffère donc selon que la tierce est au début ou à la fin du morceau, en milieu (en repos provisoire, en appui ou en simple transition). De même, la tierce ne sera pas traitée de la même manière selon qu'elle est seule ou qu'elle est incluse dans un accord parfait, etc.

*

Au XVII^e siècle donc, à l'époque du *Compendium*, la tierce ne fait plus problème pour les musiciens. Mais, si la chose est de ce point de vue acquise depuis longtemps, on n'en a pas pris la mesure d'un point de vue philosophique : c'est, dans cette scission entre existence pratique et reconnaissance théorique pour la philosophie, que Descartes intervient.

I.2. **Retour sur la géométrie cartésienne des intervalles**

Commençons par quelques rappels acoustiques avant d'en revenir à la manière dont Descartes justifie théoriquement, dans le *Compendium*, la prééminence de la tierce sur la quarte.

I.2.a. RappelsAmbivalence des mots

Attention : une octave est un intervalle mais ce nom fonctionne tendanciellement de façon métonymique, c'est-à-dire qu'on nomme volontiers une note comme « octave » d'une autre (un do_2 par rapport à un do_1) ; de même pour les autres intervalles : un *sol* (à la quinte de *do*) va tendre à nommer la quinte et pas seulement la note *sol* à intervalle de quinte du *do*...

Trois logiques

On se voit forcé d'éclairer rétrospectivement Descartes à la lumière des acquis acoustiques d'aujourd'hui. Distinguons pour cela trois manières de partager l'octave et d'y découper des intervalles. Nommons-les d'abord avant de les présenter concrètement.

Deux logiques physiques

Deux logiques physiques interviennent dans les raisonnements :

- la première est la logique du *monocorde* issue de l'Antiquité et qui est liée à ce que je propose d'appeler un *partage sonore* du monocorde ;
- la seconde est la logique de la *résonance* naturelle. Cette logique acoustique n'existe pas encore à l'époque de Descartes car elle se constitue à partir de Joseph Sauveur, père de la discipline acoustique (au début du XVIII^e siècle). Je parlerai à son sujet de *séparation acoustique* des harmoniques.

Une logique musicienne

Il y a enfin une logique musicienne qui correspond à la logique des touches et des frettes dans la segmentation qu'opère le clavier. Je parlerai ici de *segmentation musicienne* du clavier (en éléments discrets)

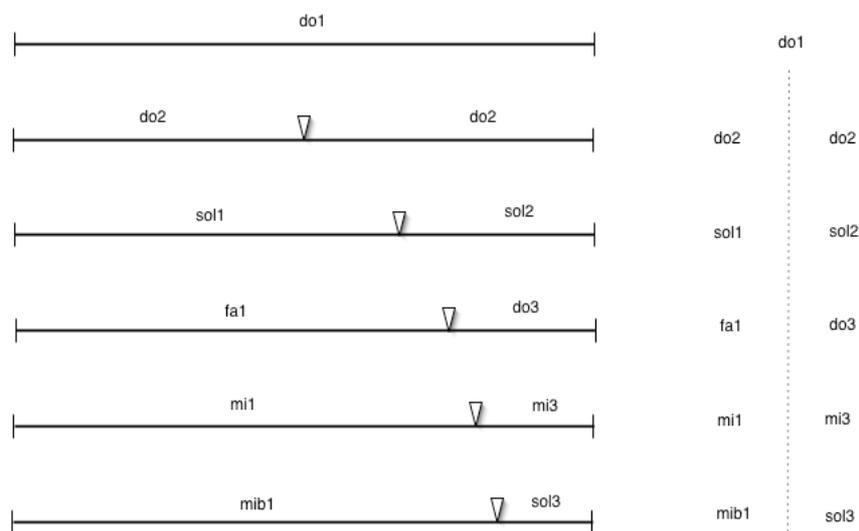
Au total, il y a donc trois manières de présenter les intervalles :

- par le *partage sonore* du monocorde,
- par la *séparation acoustique* de la résonance naturelle (du spectre) en harmoniques,
- par la *segmentation musicienne* du clavier (qui induit bien sûr la question du tempérament).

Partage sonore du monocorde

Partage du monocorde selon une seule césure :

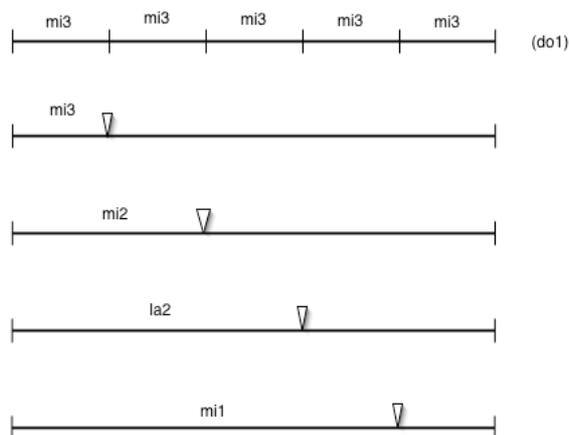
- $1/2$
- $2/3 - 1/3$
- $3/4 - 1/4$
- $4/5 - 1/5$
- $5/6 - 1/6$
- ...



À gauche, on a l'ordre *arithmétique* des *intervalles* : octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure. À droite, on a l'ordre *naturel* des *harmoniques* : octave ; quinte (+ octave), double octave, tierce (+ double octave), quinte (+ double octave) :

Partage sonore (logique d'intervalles)		Séparation acoustique (logique d'harmoniques)		
Intervalle	note	note	n° d'harmonique	Intervalle
Unisson	Do1	Do1	1	Unisson
Octave	Do2	Do2	2	Octave
Quinte	Sol1	Sol2	3	Quinte
Quarte	Fa1	Do3	4	Octave
Tierce majeure	Mi1	Mi3	5	Tierce majeure
Tierce mineure	Mib1	Sol3	6	Quinte

Si on procède à un partage du monocorde cette fois en parties égales, on a le partage qu'effectuera Des-cartes dans sa première figure, par exemple en 5 parties égales :



soit la succession :

mi3	mi2	la2	mi3
17°	10°	sixte majeure	tierce majeure

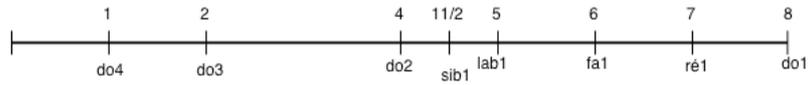
Séparation acoustique des harmoniques

On a ici la succession :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
do1	do2	sol2	do3	mi3	sol3	sib3	do4	ré4	mi4	fa#4	sol4

(voir l'annexe du cours précédent)

Cette logique acoustique s'accorde directement aux caractéristiques physiques des instruments (cordes ou tuyaux). On peut la figurer en portant les hauteurs atteintes par raccourcissement d'une longueur de départ, selon une sorte de clavier inversé qu'on lira de droite à gauche :



Segmentation musicale du clavier

Il s'agit ici de notre clavier habituel dont les valeurs (non tempérées) sont celles-ci :

do1	réb1	ré1	mib1	mi1	fa1	fa#1	sol1	lab1	la1	sib1	si1	do2
1	10/9 16/15	9/8		5/4	4/3	45/32	3/2	8/5	5/3	7/4	15/8	2

1.2.b. Scission par Descartes

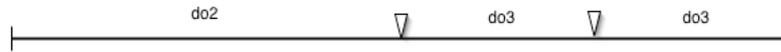
Descartes circule dans ces trois registres de manière tout à fait singulière, les croisant et les mélangeant. Pour arriver à générer la tierce avant la quarte, Descartes va opérer un croisement du *partage* sonore et de la *segmentation* musicale.

En effet, s'il ne croisait pas ces deux modalités, il n'arriverait pas à ses fins. Voyons pourquoi.

Par le seul partage sonore ?

Si Descartes travaillait avec le seul partage sonore du monocorde, il obtiendrait

— soit une série d'octaves : en coupant AB en 2 (AC-CB), puis CB en 2 (CD-DB), il obtiendrait une succession de longueurs de corde équivalent à do2-do3-do3 :

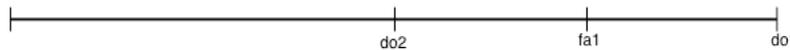


— soit une série d'intervalles où la quarte non seulement précéderait la tierce mais même la quinte :



Par la seule séparation acoustique ?

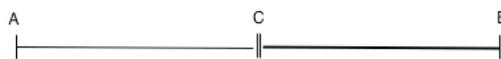
Si Descartes travaillait avec la seule séparation acoustique, on aboutirait d'abord à do2 puis à fa1 (la quarte de do1). La quarte, une fois de plus, précéderait même la quinte !



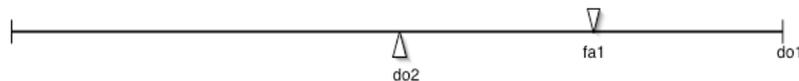
La superposition hétérogène de deux modalités

Donc il faut interpréter autrement son schéma, et le comprendre comme une hétérogénéisation, comme une superposition tordue de deux logiques, et c'est précisément là tout l'intérêt du *Compendium musicæ*, même si cette « déduction » ne va guère de soi...

Descartes va en fait scinder son espace : d'un côté un partage (AC), de l'autre une division-segmentation (CB) :

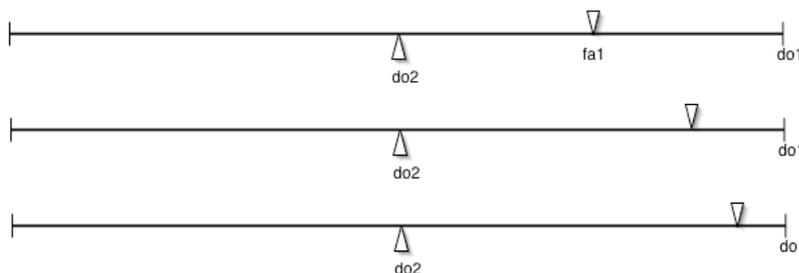


On peut schématiser ce point en posant sur notre monocorde deux taquets de part et d'autre (l'un en haut, l'autre en bas) en sorte de figurer qu'ils opèrent en fait séparément, selon deux « côtés » différents de la même corde :

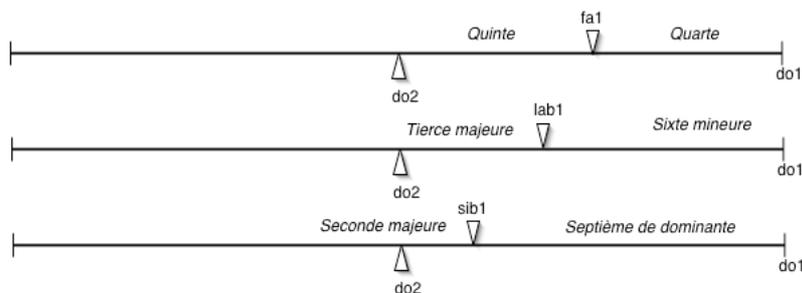


Ainsi Descartes rapporte do2 à do1, d'où la mesure d'une octave ; mais il ne rapporte pas fa1 à do1 (ce qui mesurerait une quarte), mais do2 à fa1 (ce qui mesure donc l'intervalle de quinte entre fa1 et do2).

Telle est donc la « bizarrerie » de Descartes, accentuée par ce qui suit : la série des segmentations cartésiennes n'est pas, comme on pourrait s'y attendre celle-ci :



mais celle-ci :



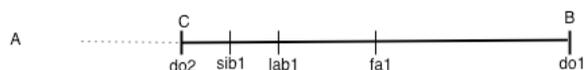
Scission d'un partage et d'une segmentation

Au total, l'hétérogénéité des deux engendremens et « mesures » attachées (l'une engendrant do2 mesuré comme octave de do1, l'autre engendrant fa1 mesuré à la quinte par rapport à do2) est la production d'une *hétérotopie* que Descartes va métaphoriser comme scission entre lumière (à gauche sur notre corde) et ombre (à droite : la quarte comme « ombre de la quinte »).

La production cartésienne de cette hétérogénéité d'espace, je l'appelle *scission* entre d'un côté un *partage* et de l'autre une *segmentation*.

Un « clavier inversé »...

Je fais de plus l'hypothèse que la segmentation « à droite » peut être vue comme une sorte de clavier inversé – c'est pour cela que je la nomme *segmentation* (je rappelle que Descartes ignore la séparation acoustique des harmoniques, que je n'ai utilisée ici que pour identifier du point des connaissances d'aujourd'hui les opérations d'alors) – parce que le segment de droite CB est une sorte d'inversion d'un clavier musicien BC :



I.2.c. Au total...

Descartes justifie tout cela par des arguments « tordus » qui attestent, à mon sens, qu'une fois de plus le musical ne saurait se déduire du sonore (leçon que tirera à nouveau Pierre Schaeffer de son *Traité des objets musicaux...*).

Cette sorte de géométrie très singulière, qui croise deux types de logiques physiques (une logique du monocorde et une logique harmonique) et une logique musicienne (celle du clavier), inspire peut-être à Descartes l'idée féconde d'une scission de la raison, ce qui suggère une résonance possible de son partage lumière/ombre avec son geste ultérieur où jaillira, de l'intérieur d'une expérience de pensée, un doute contagieux (et sans que ceci pour autant ne conduise le jeune Descartes du *Compendium* à la figure ultérieure du *cogito* comme point d'arrêt dans la circulation du doute...).

Cette dissymétrie de l'ombre et de la lumière (de la quarte et de la quinte) découle d'une dissymétrie même dans la *scission* cartésienne de la géométrie musicale : elle ne produit pas deux intervalles de même nature (AC/CB), mais injecte de l'hétérogène dans son schéma (Descartes indique explicitement qu'intervient désormais un rapport qu'il faut mesurer « à l'autre, et non plus au même), et cette injection est ensuite constamment renouvelée (dans le nouveau partage de CD et non pas de DB...).

Une torsion philosophique...

Je le rappelle : Descartes veut rendre raison du fait que la musique dispose de raisons particulières, raisons qu'il s'agit *philosophiquement* d'accorder à la raison physique de son temps ainsi qu'à celle de l'arithmétique et de la géométrie.

...et un nouveau rapport aux mathématiques

Descartes prend mesure d'une autonomie de la musique, qui a ordonné ses intervalles dans un ordre qui reste référentiel à un ordre arithmétique ainsi qu'à un ordre géométrique, sans être pour autant sous l'ancienne tutelle de l'ordre mathématique. Descartes ne vise pas à maintenir la tutelle mathématique pythagoricienne sur l'ordre musical (en le renouvelant, par exemple selon l'ordre des seuls nombres premiers 2, 3, 5...), mais à présenter l'ordre musical comme mathématisable (soit sous forme arithmétique, soit sous forme géométrique) et *mathématisable* ne signifie pas que la mathématique à proprement parler « commande » l'ordre musical.

En effet dire que le réel est mathématisable ne revient pas à dire que le réel *est* mathématique. Dans le vocabulaire qu'emploie Alain Badiou, si la mathématique est bien l'ontologie, cela signifie bien que le réel est mathématisable (dans la mesure où tout réel a sa part d'être et donc relève des mathématiques dans sa part ontologique) mais ne se réduit pour autant nullement à l'ontologie. Dit dans un autre vocabu-

laire – celui de la différence ontologique heideggerienne — l'ontique est mathématisable, en sa part ontologique, sans *être* d'ordre purement mathématique (comme l'est l'ontologique). Descartes ne vise donc pas à maintenir une tutelle mathématique sur la musique, mais il veut prendre mesure de cette nouveauté musicale qui, même mathématisable, dispose cependant de sa logique propre.

Mon hypothèse serait que dans ce travail, il rencontre la nécessité de poser de nouvelles opérations de la raison et par là s'engage sur la voie d'une nouvelle figure du sujet (que Lacan appellera le « sujet de la science ») et, bien sûr, Descartes fait tout ce travail en tant que philosophe, pas en tant que mathématicien, physicien ou musicien.

Des différents types de nombre...

Dernière remarque : la scission de la géométrie renvoie dans ce même texte à une scission des nombres : il y a en effet trois sortes de nombres dans le Descartes du *Compendium*, puisqu'il distingue les nombres *temporels*, les nombres *sonores* et les nombres *arithmétiques* (soit entiers, soit premiers). Même dans la catégorisation des nombres, il y a donc dans le *Compendium musicae* différents ordres.

I.3. Rameau va le reprendre de manière critique...

Il ne s'agit pas pour nous d'analyser en détail la théorie de la musique de Rameau, théorie musicienne cette fois : il ne s'agit pas ici d'un cours sur les différentes théories de la musique, qui peuvent être des théories philosophiques, mathématiques, physiques, musicales, sociologiques, économiques, politologiques (voir le pont-aux-ânes *musique & pouvoir...*), psychanalytiques, théologiques, poétiques, etc.

Il s'agit de voir :

- comment les intellectualités musicales se constituent comme telles (« intellectualité musicale » n'équivalant nullement à « théorie musicienne de la musique ») et donc leurs spécificités ;
- dans cette constitution, quel rôle jouent les rapports de cette intellectualité musicale à la philosophie.

Rameau propose une théorie musicienne qu'il présente comme étant dans la lignée de celle d'Aristoxène, le premier à avoir constitué cette subjectivité théorique en musicien (cf. le premier cours) : Rameau cite Aristoxène dans son œuvre théorique, de même qu'il cite Zarlino (XVI^{ème} siècle) qui représente pour lui la référence actuelle en matière de théorie musicienne.

D'autre part, Rameau doit prendre en charge les apports récents du physicien Sauveur : depuis Descartes et Galilée, on est entré en effet dans l'ère de la physique mathématisable et mathématisée et, dans ce sillage, Sauveur a inventé au tout début du XVIII^{ème} siècle la discipline *acoustique*.

I.3.a. Hypothèses générales

- Rameau est le fondateur des intellectualités musicales, en ce sens que son projet déborde largement les enjeux d'une théorie musicienne.
- Rameau déploie dans son entreprise nouvelle un bord à bord capital avec la philosophie de Descartes (et pas seulement avec la théorie cartésienne de la musique), et ce pour des raisons immanentes à ce qu'est une intellectualité musicale, raisons essentielles qu'il s'agit ici de dégager.

*

Mais avant cela, petite ponctuation générale du projet de ce cours : si l'intellectualité musicale est bien, d'après la formule brève du premier cours, ce qui propose de dire la musique, s'il s'agit plus précisément de projeter la pensée musicale dans la langue, de la *dire* au sens d'un dire musicien, comment ce dire est-il ou non compatible avec la maxime wittgensteinienne du silence face à l'indicible ?

II. DIRE LA MUSIQUE ?

L'intellectualité musicale, comme « dire la musique », rencontre l'obstacle de la prescription inscrite par Wittgenstein à la fin de son *Tractatus* : « *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen* » (traduit ainsi par Gilles Gaston Granger « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. »). En effet il est vrai que la musique est un impossible puisque la pensée musicale ne se situe pas dans l'espace de la langue ; ainsi l'œuvre non seulement ne parle pas mais son ordre de pensée propre ne relève pas du langage. On ne peut donc pas la traduire ; d'où un réel impossible à dire la musique, ce qui est pourtant le projet propre de l'intellectualité musicale !

Comment l'intellectualité musicale, qui s'est placée sous l'impératif « dire la musique », et qui se trouve ainsi confrontée à la prescription du *Tractatus* doit-elle procéder ?

Intellectualité : ce qui, pour la pensée, fait impératif d'un impossible

Il existe en ce point une réponse philosophique récurrente, selon laquelle la pensée est précisément ce qui se tient au point d'un impossible à dire qu'il s'agit alors de forcer : on pourrait ainsi définir l'intellectualité (en général) comme ce qui prend la forme d'un impératif face à un impossible à dire.

L'intellectualité musicale serait alors une modalité propre à la musique de cette intellectualité : elle serait l'exigence de se tenir en un point d'impossible qui culmine dans l'impératif de dire la musique.

Voici quelques textes thématiques de l'« intellectualité » :

II.1. Samuel Beckett : « Cap au pire »

- « *Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit. [...] Dit est mal dit. [...] Désormais plus tantôt dit et tantôt mal dit. Désormais dit seulement. [...] Jamais depuis que d'abord dit jamais dédit.* »

L'intellectualité musicale serait-elle condamnée à mal dire la musique ? Quand bien même ce serait le cas, mal dire s'inscrit encore dans le régime du dire.

II.2. Saint Augustin : *Confessions*, Livre premier, IV.4

- « *Que peut-on dire, quand c'est de vous [mon Dieu] qu'on parle ? Et pourtant malheur à ceux qui taisent sur vous, car leur langage n'est alors que mutisme !* » Quid dicit aliquis, cum de te dicit ? Et uæ tacentibus de te, quoniam loquaces muti sunt.

II.3. Karl Rahner : *Le courage du théologien*

- « *Ce qu'Augustin disait au commencement de ses Confessions est bien vrai : « Malheur à l'homme qui se tairait tout bonnement sur ce dont il ne peut parler de façon claire et univoque ! »* »

Il me plaît que cet auteur indexe au courage de la pensée ce parti pris de ne pas se taire au lieu même où parler n'est plus possible.

II.4. Guy Lardreau : *Fictions philosophiques et science-fiction*

- « *La proposition cardinale de kantisme : ce qu'on doit, on le peut. Ainsi : ce qu'on ne peut pas dire, puisqu'on doit le dire, on peut le dire. [...] Il n'est rien devant quoi la pensée doit se taire.* »

Il en va, en cette affaire, de l'existence même de la pensée comme telle.

II.5. Michel Deguy

- « *Ce qu'on ne peut pas dire.../Il faut l'écrire.* »

II.6. Jean-Claude Milner : *L'œuvre claire*

- « *Donnons-nous ce que nous appellerons le problème de Wittgenstein. Supposons comme il semble que l'ait avancé ce dernier qu'il y ait antinomie entre dire et montrer. Il y a ce qui se dit et il y a ce qui ne se dit pas ; entre les deux, la frontière est réelle et infranchissable. Ce qui ne se dit pas se montre et il faut s'en taire ; ce qui se montre se montre par tableaux. Au rang de ce qui ne se dit pas, et partant se montre en tableaux, il y a la vérité de ce qui se dit. Il est clair que Lacan, dans son œuvre écrite presque entière, a tenu que le problème de Wittgenstein, était tout à la fois réel et traitable. Qu'il ne conduisait pas au devoir de silence. De fait, Lacan a fort tôt rencontré le silence, dans sa relation à la vérité – et il s'en est écarté.* »

- « *Le silence est, au registre du réel, impossible. Ainsi faut-il entendre la prosopée : « Moi la vérité, je parle ». [...] Autrement dit, Wittgenstein aurait raison, si seulement ce dont on ne peut pas parler consentait à se taire. Le point, c'est qu'il n'y consent pas. L'inconscient, c'est justement cela. Or de ce qui ne se tait pas, comment consentir à ne pas parler, quelque impossible qu'on rencontre à s'y essayer ? Et s'agit-il de consentir, quand le silence est impossible au sujet ? Impossible de parler, impossible de ne pas parler. De là, les stratégies de l'entre-deux, du mi-dire, du pas-tout. L'aphorisme : « la vérité ne se dit pas toute » ne signifie pas que la vérité ne se dise pas – elle se dit, mais pas toute. Et se disant, si même pas toute, elle n'a pas à être montrée. Il n'y a pas de tables de vérité. À la dichotomie de Wittgenstein pare la logique du partiel, de l'incomplet, de l'entre-deux, de l'hétéros : dire, c'est assembler ce qui est radicalement étranger à soi-même. »*

- « *L'éthique du bien dire se pose en symétrique de la dernière thèse du Tractatus. [...] Qu'il existe des x tels qu'on n'en peut (können) parler, qu'il faille (müssen) s'en taire, soit : supposons cependant que l'on en vienne au devoir (sollen), alors le devoir est de bien dire. Or, bien dire, c'est conjindre ce qui ne peut pas être conjoint.* »

- « *Après tout, qu'est-ce que l'inconscient, sinon précisément une frontière à l'acte de penser, dont la psychanalyse, dès Freud, se propose de penser à la fois les deux côtés ? Au plus intime de l'objet freudien, réside ce battement réel dont le mi-dire lacanien est le plus fidèle répondant.* »

En référence au thème lacanien du mi-dire que Jean-Claude Milner introduit ici, on peut poser de même que la musique ne se tait pas, et qu'en conséquence le musicien (en tant que partie de la musique) n'a pas plus à le faire.

Rapportée à la problématique d'ensemble de ce cours (« écouter, lire et dire la musique »), nous reformulerons notre propos ainsi : « écouter, lire et *mi-dire* la musique », ou encore, suivant cette fois Beckett : « écouter, écrire et *mal dire* la musique ». À considérer ainsi, d'après notre lecture de Milner, que l'intellectualité musicale sera un « mi-dire » la musique, deux thèmes sont encore à envisager : celui de l'inconscient et celui du battement.

Le musicien, celui qui a la musique pour inconscient

S'il y a un inconscient musical (pour la pensée musicale, c'est-à-dire un inconscient de l'œuvre, mieux à l'œuvre), alors c'est l'écriture, et la partition.

Mais s'il y a un inconscient musicien, on pourrait alors tenir que la musique serait l'inconscient du musi-

rien, ce qui pourrait même nous conduire à définir ainsi le musicien comme celui dont la musique serait l'inconscient. Dire la musique serait alors un impératif pour le musicien, en ce sens que son inconscient (la musique) lui parlerait et lui commanderait de la dire...

Pulser entre nommer et phraser

Le musicien, en vérité, est toujours dans un entre-deux, tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur du monde de la musique : il y a donc un effet de battement propre au musicien, qui tantôt est dans la musique lorsqu'il en fait (et qui par là même est fait par la musique), et tantôt la dit de l'extérieur. Ici la réponse de Milner à l'impératif de Wittgenstein (« penser à la fois des deux côtés ») semble bien correspondre à la place du musicien, lequel « pulse » (R. Guitart) entre *nommer* et *phraser* la musique, ces deux modalités essentielles pour dire la musique.

— Nommer, c'est catégoriser le dire. Cela relève plutôt d'un dire algébrisant.

— Phraser, c'est dynamiser le dire. Cela relève d'un dire topologisant. Modèle : Pierre-Jean Jouve

La théorisation propre d'une intellectualité musicale

D'où, bien sûr, deux croisements :

— phraser à partir de noms, dynamiser un réseau catégoriel (ou voie de l'algèbre topologique) ;

— ossaturer un phrasé, structurer un discours en le catégorisant (ou voie de la topologie algébrique).

Le croisement de ces deux voies (d'ordre 3 !) peut alors désigner la modalité de théorisation propre à l'intellectualité musicale.

Six manières de répondre à la maxime du Tractatus

Pour en revenir au *Tractatus* (mais il faudra revenir plus en détail sur tout ceci, en un cours spécialement consacré à cet examen), on peut lister au moins 6 manières de se tenir au point d'impossible de Wittgenstein :

- bavarder pour ne rien dire ;
- se taire ;
- montrer (voie énoncée dans le *Tractatus* : « il y a pourtant de l'informulable qui se fait voir, c'est ce qu'il y a de mystique »¹), ou voie de la mystique ;
- crier ce qu'on ne peut dire, ou voie de la gnose ;
- écrire ;
- forcer l'impossible à dire, mi-dire ou voie de l'intellectualité.

Ceci revient à poser que ce qu'on ne peut dire :

- on en bavarde, cause...
- on le tait
- on le montre
- on le crie
- on l'écrit
- on en force un dire inouï, on le mi-dit, on pulse (René Guitart) aux bords d'un entre-deux.

En étant un peu brutal, on peut regrouper deux à deux ces positions et distinguer trois logiques :

- bavarder pour ne rien dire ou se taire = la voie musicologique ;

- montrer ou crier = la voie du musicien artisan ;

- écrire ou mi-dire = voie du musicien pensif c'est-à-dire de l'intellectualité musicale.

Ainsi l'intellectualité musicale fait un impératif d'un impossible à dire la musique.

¹ 6-522

III. RAMEAU (1)

III.1. Présentation générale

Jean-Philippe Rameau

1683-1764

1722	Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels		
1726	Nouveau système de musique théorique	Système de musique	
1732	Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement		technique
1737	Traité de la génération harmonique	Traité de génération	<i>symétrie majeur/mineur</i>
1750	Démonstration du principe de l'harmonie	Démonstration de principe	
1752	Nouvelles réflexions sur la démonstration <i>Réflexion sur la manière de former la voix</i>		<i>technique</i>
1754	Observations sur notre instinct pour la musique		Polémique (cf. Rousseau)
1755	Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie		Polémique
1760	<i>Code de musique pratique</i>		<i>Technique</i>
...	Nouvelles réflexions sur le principe sonore		Cosmologie
1761	Lettre à M. d'Alembert		polémique
1762	Origine des sciences		

III.1.a. Quatre étapes

1. Le *Traité de l'harmonie* (1722),
2. Le *Nouveau système de musique* (1726)
3. et la *Génération harmonique* (1737) sont les textes principaux de Rameau.
4. Puis en 1750 s'opère un basculement : apparaît le thème de la *démonstration* alors qu'auparavant il s'agissait pour lui de chercher des *preuves*. Rameau commence à avoir une vision hégémonique du *principe* qu'il a trouvé, ce qui entraîne la vive protestation des Encyclopédistes, de d'Alembert en particulier.

Les références de Rameau à Descartes sont telles qu'on peut imaginer au titre de « fiction » un parallélisme chronologique : celui d'un Rameau reparcourant le même trajet de pensée que Descartes :

1) 1722 : *Traité de l'Harmonie*. Rameau cite le *Compendium* (1618) à la lumière des *Regulae* (1628)

2) 1726 : *Nouveau Système de musique*. Rameau tient ici compte du *Discours de la méthode* (1637) et des trois *Essais* (1637).

Ce livre est ainsi présenté : « Pour servir d'Introduction au *traité de l'Harmonie* » (cf. généalogie inversée).

Noter le même mot « règles » se retrouve bien chez les deux, mais il conduit Descartes à la *Méthode*, et Rameau au *Principe*...

3) 1737 : *Génération harmonique*. Pas de nouvelles références à Descartes : ni aux *Méditations métaphysiques* (1641), ni aux *Principes de la philosophie* (1644), ni au *Traité des passions* (1648).

Il s'agit désormais du tempérament égal. À partir de là, sa théorie proprement musicale est achevée.

4) 1750 (-1764) : *Démonstration du principe de l'Harmonie*. Maintenant distance et critique de Descartes... Ceci dit il expose là son expérience de pensée explicitement inspirée de Descartes.

III.1.b. Contexte

Théorie musicienne

Rameau connaît celle d'Aristoxène (que l'on peut considérer comme le premier à avoir proposé, vingt siècles plus tôt, une théorie musicienne ; cf. premier cours), cité plusieurs fois. Il cite de même abondamment Zarlino (XVI^{ème} siècle), qu'il considère comme la référence (à dépasser !) de son temps.

Théorie physique

Rameau mentionne Sauveur et prend acte du fait que l'acoustique existe. Il fait état des expériences nouvelles de la résonance du corps sonore : décomposition du spectre que Sauveur a consignée dès 1702. Or, Sauveur étant sourd, ses expériences acoustiques sont liées au regard (renflements de la corde...), et ce détail n'est peut-être pas sans rapport avec ce qu'on pourrait appeler l'impérialisme musical de Rameau à partir de 1750, lorsque pour lui la musique commencera à dicter ses ordres aux arts visuels...

Théorie philosophique

Rameau connaît Descartes, qu'il cite volontiers.

III.1.c. Visée générale de Rameau

Rameau vise à montrer que la mélodie découle de l'harmonie, laquelle procède d'un principe naturel qui est la résonance du corps sonore enveloppée par sa fondamentale. L'harmonie est première, car tout corps sonore qui vibre est un ensemble d'harmonies englobées par la note la plus basse, la fondamentale. La mélodie n'en est alors qu'un déploiement horizontal.

Cette thématization rend compatible un accord général, une harmonie, une résonance enveloppante, d'autant que Rameau y inclut l'être humain : pour Rameau, nous sommes nous-mêmes des corps passivement harmoniques (une préfiguration de la psycho-acoustique ici s'esquisse).

Cela aboutit à une sorte d'impérialisme musical car, au nom de cette nature qui englobe la totalité, Rameau va finir par dire que là où la Nature a le mieux explicité sa Loi, son Principe, c'est dans la musique et que, corrélativement, cette Loi découverte par la musique doit valoir pour les autres arts et même les autres discours du savoir.

On s'avise alors du rapport très particulier que Rameau entretient à la philosophie ou à l'anti-philosophie, car c'est selon lui la musique (et non plus la philosophie) qui rend compatible les disciplines de pensée.

IV. INTELLECTUALITÉ MUSICALE ?

IV.1. **Thèmes**

Commençons par un inventaire des thèmes qui vont nous permettre d'identifier chez Rameau une problématique nouvelle, propre à l'intellectualité musicale, par différence à la problématique d'une simple théorie musicienne.

IV.1.a. Rapport à la théorie

Rameau parle peu de théorie, et préfère le terme de « traité » ; il parle parfois de « musique théorique » et de « musique pratique », et non pas de pratique musicale et de théorie musicale. Ailleurs, il oppose le binôme « musique spéculative » et « musique pratique ». Je dirais volontiers, en forçant le trait, que « musique théorique » et « musique spéculative » nomme pour Rameau ce que je nomme *intellectualité musicale*.

Pour lui, en effet, la musique est ici sujet : le rapport entre *musique* et *théorique* y est donc différent de celui qui prévaut dans une théorie musicale où la musique est prise comme objet extérieur disposé devant une pensée. En ce sens, il oppose la musique spéculative à celle que fait le simple « musicien de pratique », comme pour différencier musicien pensif et musicien artisan.

IV.1.b. Anti-empirisme

L'anti-empirisme de Rameau prend la forme non pas d'un refus global de l'expérience mais de sa récusation quand elle prétend fonder la pensée théorique dont le musicien a désormais besoin. Pour Rameau, c'est la raison qui commande l'expérience car celle-ci ne peut rendre raison de la pratique musicienne : on retrouve ici chez Rameau le thème cartésien de rendre raison des choses, des pratiques, dont seul un principe a le pouvoir.

Principe et règles

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

Sensible et intelligible

Rendre raison, pour Rameau, c'est rendre intelligible, c'est-à-dire donner une intelligence aux règles. Même s'il ne le formule pas explicitement en ces termes, son projet peut être dit celui de rendre intelligible le sensible, plus exactement le perceptible.

On retrouve là une caractéristique générale de l'intellectualité musicale : tenir que le sensible est intelligible. C'est une autre manière de signifier que le musicien pensif doit dire la musique ; d'où l'importance, pour lui, de s'appuyer sur la philosophie.

Le sensible renvoie ainsi chez Rameau à l'espace des passions qui doivent dans cette perspective être comprises comme intelligibles et précisément, sur ce point, Rameau indique la nécessité de se référer au philosophe, chargé de proposer une théorie des passions...

IV.1.c. Nomination

La question de la nomination est explicite chez Rameau : il lui importe par exemple de traduire le vocabu-

laire musicien à l'attention des non-musiciens (voir « préparer » ou « sauver » les dissonances), de manière à leur expliquer la logique des noms musiciens. Il demande, autre exemple, si l'on doit donner le même nom à deux intervalles différents. Il s'interroge ailleurs sur les bons noms pour les différents intervalles. Il assume de nommer lui-même : « J'appelle ignorance... »

Indexons donc cette attention portée à la nomination à une intellectualité musicale, non à une théorie.

IV.1.d. Science : savoirs/connaissance...

La science, pour Rameau, est un ensemble systématisé de savoirs. Cf. son chiasme : « tout ce qu'on appelle science n'est que routine » (il critique ici la prétendue « science » des traités empiriques, alignant sans ordre et sans principe des recettes disparates) auquel il oppose « ici ce que j'appelle routine est une science » : selon lui toute connaissance musicale part du geste musicien, et la routine des doigts du claveciniste ou de l'organiste est déjà *savoir* en sorte que, pour accompagner, il faut non seulement une connaissance théorique, mais également une connaissance corporelle.

Il insiste par ailleurs sur le thème des connaissances, à différencier de celui des savoirs. Son projet, dans son traité, est de l'ordre de la connaissance, et s'avère en excès par rapport à une théorie et une pure problématique en termes de savoirs.

Par exemple, lorsqu'il aborde la dissonance, il explique que son intérêt en musique est qu'elle introduit la modulation : on n'est donc pas ce faisant dans une théorie analytique (où la dissonance, apparue on ne sait comment, doit conduire à une résolution locale...), mais on saisit la dissonance du point de vue d'une intelligibilité globale du discours musical.

IV.1.e. Visée musicienne

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 (rendre « savant »), mais à l'intérieur de la musique, pour guider le musicien et stimuler son imagination...

IV.1.f. 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 la chose considérée vient d'un principe,
- qu'elle en vient au titre du fait qu'elle s'en déduit,
- qu'en conséquence cette chose a donc un antécédent,
- et qu'ayant un antécédent, cette chose est donc prise dans un enchaînement.

Enchaîner les choses dans une logique déductive et non plus les comparer, voilà bien d'ailleurs un trait marquant, selon Michel Foucault, de la nouvelle *épistémé* classique, rompant avec l'ancienne analogie.

IV.1.g. Une archi-musique...

Cela va conduire Rameau, à partir de 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 en sorte qu'on posera la thèse suivante : Rameau va finir par transformer la musique en *archi-musique*.

Cette thèse est inspirée par Alain Badiou qui parle d'*archi-politique* chez Nietzsche et d'*archi-esthétique* chez Wittgenstein, deux cas où l'anti-philosophie prend la forme d'une « procédure de vérité » mise en position architectonique et suturante.

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 ».

IV.1.h. 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 (mais qui donne alors, dans cette métaphore musicale, le « la » ? Pour Rameau, ce sera implicitement le philosophe dans ses premiers écrits, puis sera le musicien lui-même, autant dire Rameau...),
- « 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).

IV.2. Spécificités de l'intellectualité musicale ?

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

On y reviendra systématiquement au prochain cours. Listons les traits :

- 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 » (elle traduit pour cela le vocabulaire musicien) pour faire propagande pour la musique.
- Elle déploie un discours enchaîné par des « preuves » mais ce n'est pas une théorie proprement dite, ou si elle se dit *théorie*, c'est en un sens propre du mot (cf. ma théorie de l'écoute musicale)
- 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 pure et simple théorie.

V. ANNEXE : EXTRAITS DE RAMEAU

V.1. 1722 : Traité de l'harmonie

1. 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.
2. C'est principalement pour ranimer cette **noble émulation** qui régnait autrefois, que j'ai hasardé de faire part au public de mes nouvelles recherches, dans un art auquel je tâche de donner toute la simplicité qui lui est naturelle, afin que l'esprit en conçoive les propriétés, aussi facilement que l'oreille les sent.
3. La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques : aussi dois-je avouer que, nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des mathématiques que les idées se sont débrouillées [...]. Il ne suffit donc pas de sentir les effets d'une science ou d'un art ; il faut de plus les concevoir d'une façon qu'on puisse les rendre intelligibles ; et c'est ce à quoi je me suis principalement appliqué dans le corps de cet ouvrage, que j'ai distribué en quatre livres.
4. 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.
5. La mélodie n'est qu'une suite de l'harmonie.
6. Des accords affectés aux sons fondamentaux, et de leur progression. encore faut-il que ces sons soient consonnants, ce qui s'aperçoit dans l'acte d'une cadence parfaite, dont on peut même tirer une preuve à l'égard du lieu que doit occuper cette dissonance dans l'harmonie, en ce que des deux sons de la basse qui nous préparent à une conclusion de chant, celui qui la termine étant sans doute le principal, puisque ce son final est aussi celui par lequel on commence toute la pièce de musique, étant fondée sur lui, il paraît en quelque façon naturel, que le son qui le précède en soit distingué par quelque chose qui le rende moins parfait.
7. Lorsque, d'une consonance moins parfaite, nous voulons passer à une plus parfaite, allons plutôt vers la plus proche que vers une consonance éloignée [...]. La raison pour laquelle on observe cela dans les mouvements des consonances imparfaites vers les parfaites plutôt que dans le mouvement des parfaites aux imparfaites est que, lorsque nous entendons une consonance imparfaite, l'oreille en attend une autre plus parfaite en laquelle se reposer, et elle s'y porte par une impulsion naturelle : de sorte qu'on doit poser la plus proche comme étant celle qu'on désire.
8. Il n'y a pas longtemps que ces accords de petite et de grande sixte sont en usage ; il y a même encore des musiciens qui ne veulent point les recevoir, abandonnant ainsi ce que l'expérience leur offre, pour se soumettre à des règles, que l'on peut appeler fausses ; en ce que d'un côté, il y est dit sans distinction, que la quarte est une dissonance ; et de l'autre, que l'on peut faire syncoper la basse sous cette quarte, toujours prise pour dissonance, de même que sous toute autre dissonance ; ce qui induit une infinité d'erreurs, dont il est à propos de nous relever.
9. Or comme nous avons à combattre ici des opinions pres- que généralement reçues, nous ne pouvons nous dispenser de ramener chaque chose à son principe, pour arriver ensuite au but que nous nous proposons : et l'exacte recherche que nous allons faire du principe, servira même à prouver, que ce qui paraît de nouveau dans nos règles, n'est qu'une suite de celles que nous voulons détruire ici, lesquelles n'ont été fondées que sur les différentes propriétés de la dissonance, qui proviennent chacune d'une source différente, et qui demandent par conséquent chacune une règle particulière ; ce que nous allons distribuer par articles, pour en donner une intelligence plus distincte.
10. Tous ceux qui ont voulu nous prescrire des règles de l'harmonie, en ont abandonné le principe.
11. Bien que l'expérience soit seule capable de convaincre ; il n'en est pas de la musique comme des autres sciences, où les sens nous font apercevoir les choses d'une façon que nous ne pouvons plus en douter ; ce qui dépend de l'œil est moins susceptible d'illusion, que ce qui dépend de l'oreille, tel approuvera un accord, qui déplaît à un autre ; d'où vient cette contrariété de sentiments parmi les musiciens, chacun s'obstine à soutenir ce que son imagination, ou ce que son peu d'expérience lui fournit, et l'autorité entre l'emporte presque toujours sur la raison et sur l'expérience ; mais sur quoi est fondée cette autorité, quel est celui qui a appuyé ses raisons sur un principe solide, et qui pourra nous répondre de la parfaite justesse des organes de celui qui osera se vanter d'avoir une expérience consommée ? L'on voit que, tout au contraire, la raison ni l'expérience n'ont pu guider ceux qui nous ont donné les règles de la musique ;
12. Sinon la raison et l'expérience sont d'un faible secours ; la raison n'a plus de force, dès qu'on s'éloigne du principe, et l'expérience ne peut que nous tromper dans cette conjoncture : si nous examinons un intervalle en particulier, nous ne pourrions jamais en définir les propriétés, si nous n'examinons en même temps tous différents accords où il peut avoir lieu [...]. Par exemple, on nous dit que toute dissonance doit être préparée en syncopant ; et ensuite que la basse peut aussi syncoper sous une dissonance ; en quoi il se trouve une contradiction ; car, ou la dissonance peut n'être point préparée en syncopant, ou la basse qui syncope forme elle-même la dissonance ; cette conclusion est la plus juste que l'on puisse tirer de ces deux règles opposées ; et peut-être qu'on n'y a jamais pensé.
13. L'on ne peut juger de la musique que par le rapport de l'ouïe ; et la raison n'y a d'autorité, qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille ; mais aussi rien ne doit plus nous convaincre que leur union dans nos jugements : nous sommes naturellement satisfaits par l'oreille, et l'esprit l'est par la raison ; ne jugeons donc de rien que par leur concours mutuel. L'expérience nous offre un grand nombre d'accords susceptibles d'une diversité à l'infini, où nous nous égarerons toujours, si nous n'en cherchons le principe dans une autre cause ; elle sème partout des doutes ; et chacun s'imaginant que son oreille ne peut le tromper, ne veut s'en rapporter qu'à lui-même.

La raison au contraire ne nous met sous les yeux qu'un seul accord, dont il lui est facile de déterminer toutes les propriétés, pour peu qu'elle soit aidée de l'expérience : ainsi dès que cette expérience ne dément point ce que la raison autorise, celle-ci doit prendre le dessus ; car rien n'est plus convaincant que ces décisions, surtout lorsqu'elles sont tirées d'un principe aussi simple que celui qu'elle nous offre : ne nous réglons donc que sur elle, si cela se peut, et n'appelons l'expérience à son secours, que pour affermir davantage les preuves.

14. La raison et l'oreille s'accordant tellement sur ce point
15. Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité !
16. Le géomètre a beau proposer ce principe, son peu d'expérience, qui ne lui a pas permis de s'expliquer comme nous, l'a fait soupçonner d'ignorance par l'ignorant, qui s'est perdu dans la multiplicité des accords engendrés de ce principe. Mais qu'il est facile à présent de revenir sur cette erreur.
17. De la manière de **composer** une basse fondamentale au-dessous de toute sorte de musique.
18. La mélodie provient de l'harmonie.
19. Quelqu'ordre de mélodie que l'on observe dans chaque partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les règles de l'harmonie.
20. Si ce compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions, son oreille se forme peu à peu ; et s'il devient une fois sensible à la parfaite harmonie, où ces commencements le conduisent, il peut être certain d'un succès, qui ne dépend absolument que de ces premiers principes.
21. La mélodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux génies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentiments ; [...] ce n'est pas que lorsqu'on sait disposer à propos une suite d'accords, on ne puisse en tirer une mélodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite ; mais le goût en est toujours le premier moteur.

V.2. 1726 : Nouveau système

1. Il y a effectivement en nous un germe d'harmonie, dont apparemment on ne s'est point encore aperçu : il est cependant facile de s'en apercevoir dans une corde, dans un tuyau, etc., dont la résonance fait entendre plusieurs sons à la fois ; puisqu'en supposant ce même effet dans tous les corps sonores, on doit par conséquent le supposer dans un son de notre voix, quand même il n'y serait pas sensible ; mais pour en être plus assuré, j'en ai fait moi-même l'expérience, et je l'ai proposée à plusieurs musiciens, qui, comme moi, ont distingué ces trois sons différents dans un son de leur voix ; de sorte qu'après cela, je n'ai pas douté un moment que ce ne fût là le véritable principe d'une basse fondamentale, dont je ne devais encore la découverte qu'à la seule expérience.
2. Ce principe ainsi trouvé, m'a engagé à de nouvelles recherches, dont j'ai cru devoir faire part au public. Je n'ai pu me dispenser pour lors d'emprunter le **secours** de quelques opérations mathématiques ; mais je crois les avoir mises tellement à la portée de tout le monde, que les moins expérimentés dans la science des mathématiques, n'auront pas de peine à y concevoir ce qui est nécessaire pour l'intelligence de cet ouvrage.

3. Je n'ai pas poussé plus loin mes découvertes dans la théorie de la musique, parce qu'il ne m'en a pas fallu davantage pour m'instruire de ce qui regarde la pratique de cet art.
4. Comme mon ouvrage est principalement consacré aux musiciens, [...] j'abandonne ces nombres harmoniques, et je ne m'explique plus qu'en termes de pratique.
5. Je fais voir [...] que la mélodie naît de l'harmonie.
6. On peut exceller dans la pratique de la musique, sans en savoir la théorie.
7. Sans une certaine sensibilité qui nous est naturelle pour l'harmonie, on n'est jamais parfait musicien.
8. Avec cette seule sensibilité on n'est jamais en état de la procurer aux autres aussi promptement que cela se pourrait : on n'est point exempt d'erreurs, et l'on est toujours borné quant au fond.
9. Le seul et unique moyen de gagner promptement cette sensibilité, consiste dans l'accompagnement du clavecin ou de l'orgue.
10. 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 ; dès qu'on veut s'en servir pour gagner promptement la sensibilité à l'harmonie.
11. Un accompagnement bien digéré doit procurer en peu de temps la facilité de préluder, et doit par conséquent aider à former non seulement l'oreille à l'harmonie, mais encore le génie et le goût ; de sorte que c'est là le seul moyen de former un bon compositeur, et même un bon organiste.
12. 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 : non que cette remarque puisse diminuer le mérite de nos grands musiciens ; je crois au contraire, qu'elle doit servir à le relever, puisque malgré les mauvais principes qu'ils ont reçus de leurs premiers maîtres, ils ont porté leur art à un très haut degré de perfection. Si cependant quelques jaloux de la réputation de ces premiers maîtres, voulaient se mettre en devoir de la défendre ; je les prie de s'en expliquer hautement, et de ne pas se contenter de dire leurs raisons à des personnes qui ne sont pas en état de les combattre, ni peut-être même de les concevoir : une dispute sur un pareil sujet ne peut être que très instructive, et il est de l'intérêt de tous les musiciens qu'on la rende publique.
13. J'y fraye [dans cet ouvrage], en un mot, bien des routes, qui pourront mener loin ceux qui voudront les suivre, soit dans la spéculation, soit dans la pratique de la musique.
14. 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.
15. Nous n'avons encore parlé que des choses dont l'oreille peut juger : mais à présent la raison va nous conduire, en nous montrant une manière de marquer par des nombres, l'exact rapport des sons. Pour cet effet, nous serons obligés d'emprunter des mathématiques quelques notions nécessaires.
16. Pour savoir quels sons affectent le plus agréablement l'oreille par leur union, il ne faut que les entendre ; mais pour juger de leur exact rapport, il faut quelque chose de plus. Car l'oreille dont le témoignage est toujours un

- sentiment confus et sans lumière, nous avertit bien qu'un son est différent d'un autre, mais elle ne nous marque pas précisément de combien il en est différent : par conséquent, le ministère de ce sens ne nous est pas suffisant ici ; bien qu'il nous soit toujours nécessaire pour découvrir des faits d'expérience qui puissent nous servir de principes dans les raisonnements que nous ferons sur ce sujet ; mais pour juger de l'exact rapport d'un son avec un autre, nous ne pouvons nous en rapporter qu'à la seule raison et au calcul.
17. Pour faire à présent l'application de ces définitions mathématiques à notre sujet, nous supposons d'abord que les nombres marquent la division d'une corde en parties égales.
 18. Cette proportion peut être appelée en même temps arithmétique et harmonique, non pas selon l'idée qu'en ont les mathématiciens mais conformément à celle qu'on doit avoir d'une proportion d'où l'on tire le plus parfait de tous les accords ;
 19. Chapitre I : faits d'expérience qui servent de principe à ce système.
 20. Une seule corde fait résonner toutes les consonances, entre lesquelles on distingue principalement la douzième et la dix-septième majeure.
 21. Nous croyons pouvoir proposer cette expérience comme un fait qui nous servira de principe pour établir toutes nos conséquences.
 22. Puisqu'on ne voit frémir distinctement que les cordes accordées à l'unisson ou à l'octave des différents sons que fait entendre une seule corde ; ce frémissement est une preuve évidente de la parfaite justesse des consonances qui en résultent.
 23. Nous ne croyons pas qu'il soit hors de propos de faire ici une petite comparaison de la musique avec le discours, pour donner une intelligence un peu distincte de la modulation.
 24. La modulation doit contribuer beaucoup à la force de l'expression [...]. Que doivent donc penser (si cela est) la plupart des musiciens qui n'ont que des modulations d'habitude, et qui contents d'avoir trouvé un chant expressif, négligent de lui donner une modulation proportionnée et détruisent par là les perfections qu'ils tirent de leurs talents. Nous avons tous nos modulations d'habitude, où nous tombons toujours, dès que nous manquons des connaissances qui pourraient nous en distraire à propos.
 25. 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 ;
 26. Vous entonnerez tantôt la tierce majeure au-dessous de cette note, tantôt la tierce mineure au-dessous, tantôt la quinte au-dessous, et tantôt la quarte au-dessous ; où vous remarquerez pour lors que cette quarte vous donnera plus de peine à trouver que les autres consonances, parce qu'elle n'est pas directe, [...] ; si bien que ces différentes consonances trouvées ainsi au-dessous d'une note ; sans les avoir déterminées exprès, doivent sans doute vous persuader qu'il y a là au moins quelque chose d'extraordinaire que vous ne pouvez concevoir : mais si vous étiez seulement en état de reconnaître le ton, c'est-à-dire le son principal du chant que vous aurez parcouru, vous verriez que vous en auriez toujours entonné ou le son principal, ou du moins la dominante de ce son principal.
 27. Si l'on n'entend point de dissonances dans la résonance d'un corps sonore ; cela prouve qu'elles ne sont pas naturelles dans l'harmonie ; et par conséquent elles ne peuvent y être introduites que par le secours de l'art.
 28. Quoiqu'on ne puisse juger des effets de la musique que par l'expérience, elle ne nous apprend pas néanmoins la manière dont doivent être disposées les choses, avant qu'elles puissent produire l'effet que nous en éprouvons ; le hasard peut bien, à la vérité, nous favoriser quelquefois en cette occasion ; mais, nous fera-t-il jamais connaître si nous avons trouvé tout ce que nous avons à chercher ? Nous y fera-t-il faire les distinctions nécessaires ? Nous en fera-t-il bien connaître les rapports et les dépendances ? Nous fera-t-il voir clairement le principe sur lequel le tout doit être fondé ? Et pourrions-nous jamais en tirer une connaissance assez distincte pour nous mettre en état de la procurer aux autres ? Laissons donc là cette expérience qui ne peut nous être favorable qu'après-coup ; et cherchons des moyens plus propres à nous instruire de ce que nous voulons savoir.
 29. La nécessité de la dissonance se découvre d'abord dans les trois sons fondamentaux qui constituent un mode ; puisque chacun d'eux peut à son tour imprimer l'idée de la modulation : et c'est justement en quoi consiste l'adresse du musicien, qui à l'aide d'une dissonance jointe à l'harmonie d'un son fondamental qui n'est pas principal, trouve le moyen de rendre sensible à ses auditeurs la modulation qu'il a dessein de leur présenter.
 30. Nous pouvons encore tirer avantage de la comparaison faite dans le chapitre VII entre les différentes modulations et les différentes phrases d'un discours ; en ce que, si cette comparaison est juste, il faut qu'il se trouve entre tous les accords successifs d'une modulation, la même liaison qu'on remarque entre tous les mots qui composent une phrase.
 31. Les règles établies pour la dissonance, prouvent la liaison dont nous voulons parler ; car, lorsqu'on dit qu'il faut préparer une dissonance, cela signifie que le son qui la forme dans un accord, doit avoir fait partie de l'accord qui la précède immédiatement ; et quand on dit qu'il faut la sauver, cela signifie qu'elle doit avoir un progrès fixé, et tel que nous le souhaitons naturellement, après l'avoir entendue. Or rien ne peut mieux faire sentir une liaison en harmonie, qu'un même son qui sert à deux accords successifs, et qui fait souhaiter en même temps le son, pour ne pas dire, l'accord qui doit suivre immédiatement.
 32. C'est à présent, qu'après que de justes conséquences nous ont fait trouver ce que nous cherchions, c'est à présent, dis-je, que nous pouvons en éprouver l'effet : et si l'expérience s'accorde pour lors avec la raison, de quelle conviction cela ne doit-il pas être ?
 33. Ce progrès que nous venons de fixer aux dissonances s'appelle, en termes de musique, sauver : mais il y a de plus une manière de les faire précéder qui s'appelle préparer.
 34. Quel est le nom qu'on doit donner à chaque intervalle, pour en faire distinguer le genre ?
 35. Chapitre 21 : qu'un musicien peut exceller dans la pratique de son art, sans en savoir la théorie.
 36. Un musicien qui se contente de bien pratiquer son art, peut, absolument parlant, se passer de la science : car que lui importe de savoir pourquoi telle chose lui plaît ou lui déplaît, pourvu qu'il y soit sensible ; que lui importe de savoir que tel accord dérive d'un tel autre, pourvu qu'il l'emploie à propos ; que lui sert la connaissance de la basse fondamentale, dès qu'il trouve naturellement la

basse continue, et que lui importe de savoir qu'une telle règle dérive d'un tel principe, pourvu qu'elle le mène à son but, lorsqu'il se la rappelle ? Voilà comment il raisonne ordinairement, du moins en lui-même : cependant s'il s'agit de parler théorie, il est le premier à entrer en lice.

37. Si le musicien croit qu'il soit de son intérêt de se faire passer pour savant, que ne travaille-t-il à le devenir ? N'a-t-il pas déjà fait les trois quarts et demi du chemin, quand il est une fois sensible à l'harmonie ? Et pourquoi vouloir en imposer, lorsqu'il ne dépend que de nous de posséder parfaitement la connaissance de notre art ? Serait-ce par prévention pour nos premiers maîtres ?
38. Les talents ne se donnent point, ils se perfectionnent seulement à force de les bien cultiver ; mais la science s'acquiert ; et qu'on ne s'y trompe pas, c'est à l'aide de cette science qu'on trouve les moyens de bien cultiver ses talents, et de les faire éclore en beaucoup moins de temps qu'il n'en faut, lorsqu'on laisse tout faire au temps.
39. Ne verrons-nous jamais éclore un bon musicien, qu'après quinze ou vingt années de sa part ; et n'y aurait-il pas moyen d'abrégé un si long cours d'étude ?
40. Nous devons à Mr **Sauveur** l'établissement d'un système qui donne tous les tempéraments possibles en y relevant une insuffisance : mais il y manque encore, ce qui a également échappé aux autres, c'est-à-dire, de fixer le véritable tempérament, et de le fonder sur des raisons convaincantes.
41. Pour pouvoir établir un tempérament qui ne souffre aucune difficulté, nous devons avoir égard à trois choses : à l'expérience des cordes, aux raisons marquées par les nombres, et à l'habitude où l'on est d'accorder les clavecins.

V.3. 1732 : Dissertation...

1. Parmi toutes les recherches et les études que j'ai faites pour parvenir à donner des règles certaines et invariables dans la Musique spéculative et pratique, je n'ai rien trouvé de plus simple, de plus clair, ni de plus sensible que...
2. J'en prends à témoins les plus habiles : savoir ce qu'il faut faire, et l'exécuter dans un certain moment donné où l'on n'a pas le temps d'y réfléchir, ce sont deux choses bien différentes. Si vous attendez, pour bien accompagner, que votre oreille soit absolument formée, que vous sachiez lire la musique très rapidement, que vous puissiez jeter les yeux sur plusieurs parties à la fois, pour juger, par la partition, de l'accord que vous avez à pratiquer, sans que cela donne la moindre atteinte à la promptitude nécessaire de l'exécution, et que vous soyez en état de ne point confondre les différentes règles applicables à tous les différents cas qui se présentent d'un moment à l'autre ; j'admire votre patience. Le temps et l'application peuvent beaucoup, à la vérité : mais êtes-vous bien résigné à travailler pendant dix ou douze années à la vérité, comme ont été obligés de le faire jusqu'ici tous ceux qui réussissent un peu dans l'art dont il s'agit ?
3. Une oreille conformée et secondée d'une routine enracinée dans les doigts, aussi bien que de quelques signes qui nous rappellent ce qui pourrait nous échapper d'ailleurs, est tout le moment de l'exécution.
4. Là, tout ce qu'on appelle science, n'est que routine : vous dit-on qu'il faut faire tel accord sur tel degré, on ne vous en donne pas la raison ; plusieurs degrés du même

ton portent ce même accord ; dès ce moment, le nuage s'obscurcit, et la lumière se dissipe ; mais bien plus, le ton change, on ne le sait pas, on ne le voit, ni ne le sent ; un mauvais chiffre empêche même d'y penser : que deviennent pour lors le degré et son accord ? Ici ce que j'appelle routine est une science ; en la communiquant aux doigts, j'en laisse entrevoir les fondements à l'esprit ; et j'attends que la pratique en soit bien formée, pour les développer entièrement.

5. Examinez donc bien, avant que de décider, si effectivement j'ai remédié à tous ces défauts par ma méthode ; et supposez que cela soit, tout doit vous inviter à la recevoir : rien n'est plus facile que de la rendre générale ; je n'ai d'abord qu'à la mettre dans tout son jour, pour épargner aux compositeurs la peine d'en développer eux-mêmes l'artifice, quand ils voudront chiffrer en conséquence ; [...] Le particulier y trouvera son compte ; outre le temps qu'il y gagnera, la dépense qu'il épargnera du côté du maître lui sera quatre fois plus que suffisante pour les frais des basses. [...] Les maîtres y gagneront ; au lieu d'un écolier ils en auront douze, quand une fois, on sera certain de la facilité avec laquelle on peut apprendre aujourd'hui l'accompagnement, et du peu de temps qu'il doit en coûter : outre qu'il se formera par ce moyen un plus grand nombre d'amateurs et de connaisseurs.

V.4. 1737 : Génération harmonique...

1. La musique n'est pour le commun des hommes qu'un art destiné à l'amusement, et dont il n'appartient qu'au goût d'enfanter et de juger les productions : pour vous, elle est une science fondée sur des principes, et qui, en enseignant à flatter l'oreille, fournit à la raison de quoi s'exercer.
2. Longtemps avant que la musique eût atteint le degré de perfection où elle est parvenue, plusieurs savants l'ont jugée digne de leur attention et de leurs recherches ; et presque depuis qu'elle existe, elle jouit de l'honneur d'être regardée comme une science physico-mathématique ; on peut dire même qu'elle a cet avantage singulier, qu'elle peut toujours offrir en même temps à l'esprit et aux sens tous les rapports possibles par le moyen d'un corps sonore mis en mouvement ; au lieu que dans les autres parties des mathématiques l'esprit n'est pas ordinairement aidé par les sens pour apercevoir ces rapports.
3. Je suis enfin parvenu, si je ne me trompe, à pouvoir démontrer ce principe de l'harmonie, qui ne m'avait encore été suggéré que par la voie de l'expérience, cette basse fondamentale, l'unique boussole de l'oreille, ce guide invisible du musicien, qui l'a toujours conduit dans toutes ses productions, sans qu'il s'en soit encore aperçu, mais dont il n'a pas plutôt ouï parler, qu'il l'a regardé comme son propre bien ;
4. Zarlino, ce Prince des Musiciens
5. Un principe qui ne donne pas tout, mérite-t-il ce titre, en est-il un effectivement ?
6. La nature est aussi féconde que simple, elle nous offre dans son sein des trésors inépuisables ; mais c'est à nous de découvrir les routes qui doivent y conduire.
7. Tout son que l'on croit unique, dans quelque corps sonore que ce soit, porte toujours avec lui la même octave, la même quinte, et la même tierce, dont se forme l'harmonie.
8. Comment il se peut faire encore que la voix tempère d'elle-même certains rapports de sons, les altère, en un

- mot, soit que l'on chante seul, soit qu'on se trouve accompagné d'un ou de plusieurs instruments ?
9. S'il est possible de rendre raison de toutes ces choses
 10. Laissons en arrière tout ce qui a paru sur la musique, et examinons seulement le fruit que nous en avons tiré.
 11. L'harmonie qui consiste dans un mélange agréable de plusieurs sons différents, est un effet naturel, dont la cause réside dans l'air agité par le choc de chaque corps sonore en particulier. Cet effet naturel se découvre dans une infinité d'expériences, où il frappe distinctement l'œil et l'oreille ; on s'y aperçoit non seulement de l'action des corps sonores sur l'air, mais encore de la réaction de cet air sur ces mêmes corps sonores, aussi bien que sur tous ceux qui les environnent.
 12. Nous devons supposer l'air divisé en une infinité de particules, dont chacune est capable d'un ton particulier.
 13. Cette expérience qui a déjà été proposée par M. **Sauveur**
 14. L'autorité n'ayant aucun droit dans les sciences, et nous espérons que les conséquences tirées de ce principe, de cette proportion harmonique, achèveront de nous convaincre sur son évidence.
 15. Nous laisserons aux physiciens le soin d'approfondir davantage cette question.
 16. 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.
 17. Oublions pour un moment tout ce que l'expérience peut suggérer en musique.
 18. 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.
 19. Remarquez bien que l'erreur vient pour lors du même nom qu'on y donne à deux sons différents : le mi, par exemple, qui fait la quinte de la dans la première colonne, n'est pas celui qui fait la tierce majeure d'ut dans la deuxième à côté de cet ut ; et par conséquent si vous prétendez que ce dernier mi doive faire la quinte de la, ou que le premier doive faire la tierce majeure d'ut, vous êtes mal fondé, toutes vos raisons n'aboutiront à rien ; en vain me direz-vous que ce mi doit être le même sur nos instruments : s'il y a de l'erreur, elle est de votre côté ; la nature n'a pas introduit cette différence sans raison ; et loin de regarder cet accident comme un défaut, tâchez au contraire d'en profiter [...]. De cette erreur de noms vont naître différents rapports entre les mêmes intervalles
 20. 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.
 21. 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**.
 22. Il faut d'abord commencer par le plus simple, et insensiblement on parvient à ce qu'il y a de plus composé : rien n'est plus facile que de se former soi-même des exemples sur tout ce qui a été dit ;
 23. 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 nœud : 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.
 24. On n'en peut conclure autre chose, sinon que tous leurs raisonnements [ceux des Anciens], tous leurs calculs n'aboutissent à rien dans la musique ; sans leur disputer néanmoins la gloire d'avoir fait à cet égard des découvertes au-delà de ce qu'on pouvait attendre d'un principe aussi imparfait que celui qui les y a guidés. Ignorer, d'ailleurs, l'harmonie, qui est le principe du principe de tous ces genres, car c'est l'ignorer que d'en parler comme les Anciens, il ne faut que les voir tous s'accorder sur la tierce, à laquelle ils refusent le titre de consonance, pour juger de leurs connaissances sur cet article ; je ne dis pas même, ignorer la succession fondamentale, ce serait leur trop demander : ignorer tout cela, c'est bien ignorer 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, c'est seulement une réminiscence d'un effet éprouvé à l'occasion d'un certain arrangement entre les parties, dont on ignore la cause.
 25. 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 ; 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**.
 26. Presque toutes les règles de cet auteur [Zarlino] pèchent par le même endroit, c'est-à-dire, par le défaut d'une juste définition ;
 27. Le musicien n'est pas assez en garde contre son oreille ; il ne songe pas qu'elle ne peut l'instruire que sur la partie qui lui est sensible dans le moment, au lieu qu'en faisant abstraction de ce sentiment, la raison embrasse le tout, et peut conduire à en faire part à l'oreille dans chacune de ses parties ; sinon tout ce qu'il croira savoir, il ne fera simplement que le sentir, et ne le sentira que par détail ; détail qui produit la confusion dans l'esprit, qui fait que souvent on applique à une règle ce qui convient à l'autre, et qu'on n'en connaît pas tous les défauts, le véritable sens, la juste définition : mais à qui parle-t-il, ce musicien ? Toujours à des gens qui en savent moins que lui. Et c'est ce qui lui fait tort ; on se contente de ses raisons, d'où il conclut qu'elles sont bonnes.

28. Ce qu'il y a de particulier en ceci, c'est que le simple musicien de pratique a toujours méprisé la source de la science dont il veut se parer ; comment cela peut-il s'accorder ? À quoi servent tous ces calculs, dit-il, à quoi bon ces commas, etc., lorsque je fais de la bonne musique sans cela ? Il voit à présent à quoi cela sert
29. Il est vrai que la manière, dont on avait saisi la musique dans les mathématiques, était d'autant plus rebutante, qu'après en avoir essayé toutes les difficultés, on n'en était pas plus avancé dans la pratique ; les ouvrages des simples mathématiciens, sur ce sujet, prouvent effectivement qu'ils y étaient très bornés dans leurs connaissances : mais les épines en sont à présent arrachées, il n'y reste que les roses, les routes en sont si simples et si bien frayées, qu'il n'y a plus moyen de s'égarer en les suivant.
30. 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.

V.5. 1750 : Démonstration...

1. L'ouvrage que je donne aujourd'hui est le résultat de mes méditations sur la partie scientifique d'un art dont je me suis occupé toute ma vie : heureusement je ne me suis point rebuté dans mes recherches, et je suis enfin parvenu à démontrer ce principe fondamental de la musique, que jusqu'à moi on avait vainement tâché de découvrir ; je l'avais entrevu dès mon Traité de l'harmonie, et il ne manquait que cette dernière main pour autoriser tout ce que j'avance dans ma Génération harmonique. C'est dans la musique que la nature semble nous assigner le principe physique de ces premières notions purement mathématiques sur lesquelles roulent toutes les sciences, je veux dire, les proportions, harmonique, arithmétique et géométrique, d'où suivent les progressions de même genre, et qui se manifestent au premier instant que résonne un corps sonore [...]. Tout corps sonore, pris en particulier, est toujours censé porter avec lui la même harmonie qu'il fait résonner, il en est le générateur, et c'est ainsi que je le nomme partout ; et s'il s'en trouve plusieurs, j'appelle chacun d'eux, indistinctement, son fondamental.
2. Si les gens de lettres trouvent des secours dans les Livres et dans les conversations, je n'y ai trouvé, moi, que des obstacles.
3. J'ai lieu de croire à présent qu'une théorie débarrassée de tous ces calculs, et ramenée à des vérités claires et simples, ne rebuttera plus le musicien de pratique.
4. Éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai à descendre en moi-même ; j'essayai des chants, à peu près comme un enfant qui s'exercerait à chanter ; j'examinai ce qui se passait dans mon esprit et dans mon organe, et il me sembla toujours qu'il n'y avait rien du tout qui me déterminât, quand j'avais entonné un son, à entonner, entre la multitude des sons que je pouvais lui faire succéder, l'un plutôt que l'autre. Il y en avait, à la vérité, certains pour lesquels l'organe de la voix et mon oreille me paraissaient avoir de la prédilection ; et ce fut là ma première perception ; mais cette prédilection me parut une pure affaire d'habitude. J'imaginai que dans un autre système de musique que le nôtre, avec une autre

habitude de chant, la prédilection de l'organe et du sens aurait été pour un autre son ; et je conclus que puisque je ne trouvais en moi-même aucune bonne raison pour justifier cette prédilection, et la regarder comme naturelle, je ne devais ni la prendre pour principe de mes recherches, ni même la supposer dans un autre homme, qui n'aurait point l'habitude de chanter ou d'entendre du chant. Je me mis cependant à calculer et à examiner quel était le rapport du son que j'avais entonné, avec ceux que l'oreille et la voix me suggéraient immédiatement ; et je trouvais que ce rapport était assez simple. Ce n'était, à la vérité, ni l'unisson, comme 1 à 1 ; ni l'octave, comme 1 à 2 ; c'était un de ceux qui les suivent presque immédiatement dans l'ordre de simplicité, je veux dire, le rapport du son à sa quinte, comme 2 à 3 ; ou à sa tierce, comme 4 à 5. Mais cette simplicité de rapport eût-elle encore été plus grande, elle n'eût fait tout au plus qu'une espèce de convenance des sons à celui auquel je les faisais succéder immédiatement par prédilection ; elle n'eût point expliqué cette prédilection, ni donné le point fixe que je cherchais. Je vis donc que je ne le rencontrerais point en moi-même, et j'abandonnai les convenances, malgré l'autorité et la force qu'elles ont dans les affaires de goût, de crainte qu'elles ne m'entraînaient dans quelque système qui serait peut-être le mien, mais qui ne serait point celui de la nature. Je me plaçai donc le plus exactement qu'il me fut possible dans l'état d'un homme qui n'aurait ni chanté, ni entendu du chant, me promettant bien de recourir à des expériences étrangères, toutes les fois que j'aurais le soupçon que l'habitude d'un état contraire à celui où je me supposais m'entraînerait malgré moi hors de la supposition. [...] Cela fait, je me mis à regarder autour de moi, et à chercher dans la nature, ce que je ne pouvais tirer de mon propre fond, ni aussi nettement, ni aussi sûrement que je le désirais. Ma recherche ne fut pas longue. Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'était pas un, ou que l'impression qu'il faisait sur moi était composée ; voilà, me dis-je sur-le-champ, la différence du bruit et du son. Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du bruit ; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du son. J'appelai le son primitif, ou générateur, son fondamental, ses concomitants sons harmoniques, et j'eus trois choses très distinguées dans la nature, et très sensiblement différentes pour lui ; du bruit, des sons fondamentaux, et des sons harmoniques.

5. Je ne parlerai point de ma pratique, quoiqu'elle soit assez considérable pour former un essai suffisant de l'application de mes règles ; je sens toute l'insuffisance d'une pareille preuve, lorsqu'il s'agit de vérités philosophiques, et surtout pour des esprits comme les vôtres, qu'on ne peut, et qu'on ne doit convaincre que par des démonstrations, ce que je compte avoir fait.
6. Comblé des bontés du public par le succès de mes ouvrages de musique pratique, suffisamment satisfait, et content moi-même, j'ose le dire, de mes découvertes dans la théorie, je ne désire plus que d'obtenir du plus respectable tribunal de l'Europe savante, le sceau de son approbation sur la partie de mon Art, dans laquelle j'ai toujours le plus ambitionné de réussir.

V.6. 1752 : Nouvelles réflexions...

1. Le principe, dont il s'agit, est effectivement un principe tiré de la nature même, et palpable à trois de nos sens,

- qu'il n'y est question ni de conjectures, ni d'hypothèses, et que tout ce qui lui est antécédent est absolument inutile pour arriver à la connaissance de la théorie et de la pratique des arts, auxquels il peut servir de guide ; je dis des arts, puisqu'il y a tout lieu de présumer, comme on le verra dans le cours de ces réflexions, que ce principe peut également influencer sur tous les arts de goût, qui ont les sens pour juge, et pour règle les proportions.
2. Si l'on consulte ma démonstration, on y verra d'abord que l'unité, la simple action, la simple résonance du corps sonore donne la loi à toute la musique théorique et pratique : donc cette unité, cette simple résonance du corps sonore est bien, à juste titre, le principe de l'art dont il s'agit : ce qui ne doit pas être indifférent pour tout autre art ou science.
 3. 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.
 4. 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.
 5. 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.
 6. 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.
 7. 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.
 8. 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.
 9. 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 tout 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.
- #### V.7. 1754 : Observations...
1. Le principe dont il s'agit, est non seulement celui de tous les arts de goût, il l'est encore de toutes les sciences sou-mises au calcul.
 2. Puisque point de proportions, point de géométrie. 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 ?
 3. Dès que la raison et le sentiment seront d'accord, il n'y aura plus moyen d'en appeler.
- #### V.8. 1760 : Code, ou méthodes...
1. Ai-je bien tout dit ? Du moins j'ai poussé les principes de l'art beaucoup plus loin qu'on ne l'a fait encore. Ne les trouvera-t-on pas un peu compliqués ? Il y a bien des choses à savoir ; les pourra-t-on retenir toutes ? Cela serait bien difficile, si l'oreille n'y entraînait pour rien
 2. On peut dire que la musique, simplement considérée dans les différentes inflexions de la voix, laissant le geste à part, a dû être notre premier langage, jusqu'à ce qu'on ait enfin trouvé des termes pour s'exprimer. Il naît avec nous ce langage ; l'enfant en donne des preuves dès le berceau. Notre instinct ne se borne pas là, il s'étend jusque sur l'harmonie, comme je l'ai déjà prouvé, et comme je vais tâcher de le prouver encore mieux ; du moins les exemples pourront-ils avoir plus de force auprès des personnes qui ne veulent rien approfondir.
 3. Nous, qui sommes des corps passivement harmoniques
 4. Le principe de tout est un : c'est une vérité dont tous

les hommes qui ont fait usage de la pensée ont eu le sentiment, et dont personne n'a la connaissance. Convaincus de la nécessité de ce principe universel, les premiers philosophes le cherchèrent dans la musique : Pythagore, d'après les Égyptiens, appliqua les lois de l'harmonie au mouvement des planètes ; Platon la fit présider à la composition de l'âme ; Aristote, son disciple, après avoir dit que la musique est une chose céleste et divine, ajoute qu'on y trouve la raison du système du monde. En effet, frappés de l'accord merveilleux qui résulte de l'assemblage des parties qui composent l'univers, ces hommes contemplateurs durent nécessairement en chercher la raison dans la musique, comme dans la seule chose où vivent les proportions ; car dans les objets de tout autre sens que celui de l'ouïe, elles n'en sont, à proprement parler, que l'image : le mouvement, l'action, la vie des rapports et des analogies n'appartiennent qu'aux types acoustiques. Mais malheureusement le système qu'adoptèrent ces grands hommes, loin de les rapprocher de l'objet de leurs recherches, ne fit que les en éloigner davantage : j'ose assurer même que le phénomène du corps sonore leur fut totalement inconnu. [...] On ne croira jamais qu'on ait donné à la musique toutes les grandes prérogatives dont les Grecs et les Chinois l'enrichissent, sans en avoir auparavant goûté les charmes ; mais encore une fois, comment ont-ils pu les goûter ces charmes, avec tant de faux rapports pour des consonances et pour les degrés naturels qui servent à passer de l'un des termes des consonances à l'autre ? On sait bien que le compas ne commande point à l'oreille comme il commande à l'œil ; c'est l'oreille au contraire qui ordonne de placer les jambes du compas à telles sections d'une corde, jusqu'à ce qu'elle entende la parfaite justesse de la consonance, donnée par la seule résonance du corps sonore. Il faut donc, en ce cas, que la musique ait été entendue dans une certaine perfection, du moins avant de s'être engagé à chercher les rapports des sons qui la composent, et qu'apparemment on ne se soit jamais avisé de l'éprouver dans l'ordre des faux rapports dont tous les systèmes anciens sont composés.

5. Toujours sourd à la voix de la nature, qui cependant a précisément choisi le son pour mieux se faire entendre, le géomètre a prétendu jusqu'à présent, le compas à la main, déterminer les rapports harmoniques, lorsqu'au contraire c'est à ces rapports de déterminer les ouvertures de ce compas.
6. Je n'ai d'autre teinture de géométrie que celles que j'ai pu puiser dans mon art, c'est pourquoi j'espère qu'on me pardonnera la témérité de ces dernières réflexions.
7. Quand je considère cependant que trois de nos sens se trouvent en concurrence dans la musique seulement, l'un pour nous faire éprouver dans l'harmonie des charmes assez puissants pour exciter notre curiosité à pénétrer dans ses mystères, les deux autres pour nous faire arriver à la connaissance de ces mystères, [...] je crois voir clairement que c'est l'unique moyen dont la nature ait pu se servir, conséquemment aux bornes de nos facultés, pour nous instruire.

V.9. 1761...

1. Le philosophe et le géomètre, également rebutés de leurs vaines recherches dans la science de la musique, semblent ne vouloir pas même faire attention à ce prodige : on croirait volontiers que quelques-uns d'entre eux, voulant se parer des plumes de leurs maîtres, seraient fâchés qu'on leur fit voir ce qu'ils n'y ont pas aperçu les pre-

miers.

2. S'il y a des idées innées, peut-on les refuser à la musique ? Nous sommes passivement harmoniques, nous possédons autant de corps sonores qu'il y a de différents sons dans notre voix : on nous berce en chantant ; le premier de nous y a été au moins invité par le chant des oiseaux. S'il n'y a que des idées simples, y en a-t-il de plus simples et en même temps de plus fécondes que celles que peut faire naître en nous la musique ?
3. Ce n'est que dans la nature même qu'on peut puiser de justes idées de la vérité : ces idées ne peuvent naître en nous que des effets produits par les objets qu'elle offre à nos sens ; et de tous ces sens, celui de l'ouïe paraît être le seul dont on puisse profiter pour arriver à quelques connaissances.
4. Pour peu qu'on y réfléchisse, on voit d'abord qu'il n'y a pas à douter sur le choix entre la musique et l'arithmétique, pour juger de l'objet dont les effets puissent répandre quelques lumières sur l'autre. D'ailleurs, par quel hasard le seul art de la musique se trouverait-il en compromis avec l'arithmétique et la géométrie chez les premiers dispensateurs des sciences ? D'où leur est venue l'idée de la musique, si ce n'est de ce qu'ils ont entendu chanter, et qu'ils ont chanté eux-mêmes ? C'est le seul art qu'on puisse dire être né avec l'homme : aussi est-ce le seul dont la nature ait bien voulu nous favoriser en naissant, pour que les charmes que nous en aurions une fois éprouvés engageassent notre curiosité à pénétrer dans ses secrets, nous en ayant même procuré le moyen le plus simple dans une infinité de corps sonores, que nous puissions manier et mesurer à notre fantaisie, dans notre voix même, en cas de besoin. Il fallait la géométrie pour prendre connaissance des autres arts, et la musique seule a pu suffire pour arriver à la géométrie. Je prie le lecteur de me suivre avant de me condamner.

Quatrième leçon (14 décembre 2004)

COMMENT BOULEZ ET POUSSEUR SE RAPPORTENT À RAMEAU

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 (françouillarde) 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.

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 Mannheim), 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).

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 une 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 éparées 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 pendant 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 musicienne

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 esquisserait quant aux traits particuliers de l'intellectualité musicale face à la théorie musicienne ?

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 (notamment 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							☞	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)

¹ Pléiade, p. 132

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

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 / mineur = 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 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)

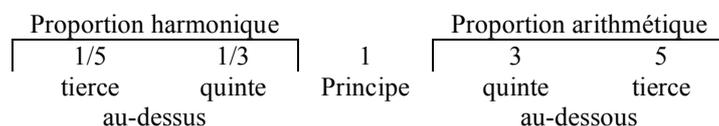
Le phrasé est aussi dicté par l'harmonie : cf. le principe est bien un transcendantal...

- « 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 »



- « 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 »...

1.2.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 stratégi-</u> <u>que</u> (en prescription subjective) ou <u>intellectualité musicale</u>	Théories <u>non musicales</u> : philosophique, mathématique... que...
En intériorité musicale		En extériorité musicale
La musique n'apparaît pas comme monde	Thématisation de la musique comme « monde » ¹	

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 prin-

¹ 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...

cipe 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...

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'archimusic

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 Bernoulli)

À nouveau, autolimitation...

I.7.b. Archimusic 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...

Remarque, au demeurant, que le risque pour l'intellectualité musicale se devenir archimusic 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, superbis-sumum auris judicium : 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 ? »

1.7.c. Logique du basculement

L'intellectualité musicale se noue autour de la querelle des Bouffons : les débats ont des enjeux extramusicaux (« 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 An-*

ciens, 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 ferai pas ici en détail, mais problématisons la un minimum.

II.4.a. « Sujet de la science »

*La science et la vérité*¹, 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...

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

¹ 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)

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^e

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^e 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 ani-

mal 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^e siècle (cf. pas de musique française au XIX^e : 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).

Remarquer 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). Remarquer 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...).

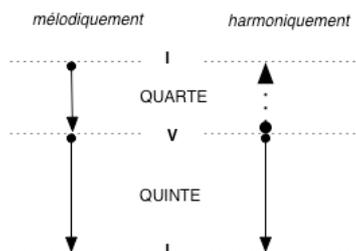
On y est donc encore, quatre siècles après Descartes.

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 wébérien.* » (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).

1683-1764

ŒUVRES		ÉCRITS		(type)	
<i>Clavecin (I)</i>	1706				
		1722 ¹	TRAITÉ de l'harmonie réduite à ses principes naturels	THÉORIE	<i>Concept de basse fondamentale Appui sur Descartes (Compendium musicæ) Spéculation mathématique (pas encore physique)</i>
<i>Clavecin (II)</i>	1724				
		1726	Nouveau SYSTÈME de musique théorique	Théorie	<i>Première mention de Sauveur² La « résonance naturelle du corps sonore »</i>
		1732	Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement	Technique	
<i>Hippolyte et Aricie</i> <i>Les Indes galantes</i> <i>Castor et Pollux</i> <i>Dardanus</i>	1733 1735 1737 1739	1737	Traité de la GÉNÉRATION harmonique	THÉORIE	<i>La musique comme science « physico-mathématique » Expérience de la « résonance partielle des cordes graves » D'où le mineur. Théorie du tempérament</i>
		1750 ³	DÉMONSTRATION du principe de l'harmonie	Théorie	<i>Synthèse. Expérience cartésienne</i>
		1752	• NOUVELLES RÉFLEXIONS sur la démonstration • Réflexion sur la manière de former la voix	• <u>Archi-musique</u> • Technique	• « cette mère des sciences et des arts », architecture... •
	1764	1754	OBSERVATIONS sur notre instinct pour la musique	<i>Polémique</i>	<i>Analyse du monologue d'Armide (cf. Rousseau)</i>
<i>Les Boréades</i>		1755 ⁴	ERREURS sur la musique dans l'Encyclopédie	<i>Polémique</i>	<i>Cf. Rousseau (et d'Alembert)</i>
		1760	• Code de musique pratique • Nouvelles réflexions sur le principe sonore • LETTRE à M. d'Alembert	• Technique • <u>Archi-musique</u> • <i>Polémique</i>	• « le principe de tout est un », le compas... •
		1762	ORIGINE des sciences	<u>Archi-musique</u>	<i>« la musique seule a pu suffire pour arriver à la géométrie »</i>

1751 : début de l'Encyclopédie

1752 : Querelle des Bouffons. *Le devin du village* de Rousseau¹ Premier livre du Clavier bien tempéré² 1653-1716. Sourd ! La fondation de l'acoustique par des expériences uniquement visuelles exhause qu'intelligible et audible font deux...³ Mort de Jean-Sébastien Bach⁴ Premier quatuor à cordes de Haydn. Mozart naît l'année suivante, en 1756.

Cinquième leçon (11 janvier 2005)

INTELLECTUALITÉ MUSICALE, ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE DANS LA QUERELLE DES BOUFFONS :
LES ANALYSES DU MONOLOGUE D'ARMIDE

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).

I. LA QUERELLE DES BOUFFONS

I.1. Diderot

I.1.a. 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 tragique¹. 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

¹ 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. »

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 ¹... 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 ² 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 ³, qu'au contraire le poète de l'Italie ⁴ doit tout à son musicien.
- « Courage, Messieurs les Ultramontains, picciol giro, mà largo campo al valor vostro ⁵ ; ramassez toutes vos forces ; comparez un tout à l'autre, des parties semblables à des parties semblables ; sui-vez 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. »

1.1.b. 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. »

1.1.c. 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.

1.1.d. Un partage musicien/poète

¹ « Douces solitudes, ombres agréables, qui pendant quelques instants êtes assez compatissantes pour flatter mes tourments »

² 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.

³ Quinault

⁴ Métastase

⁵ « Un petit tour, mais qu'un vase champ soit ouvert à votre valeur. »

- « 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...

I.2. Rousseau

I.2.a. Une disposition subjective de philosophe

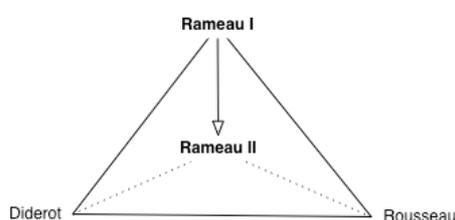
- « *Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes, pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poète de faire de la poésie, et au musicien à faire de la 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.

I.3. La trinité Diderot/Rousseau/Rameau



Rappels

I.3.a. 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...).

I.3.b. 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.* »¹
- « *Je ne laissais pas d'étudier toujours mon Rameau, et à force d'efforts je parvins enfin à l'entendre,*

¹ Confessions, 184

et à faire quelques petits essais de composition dont le succès m'encouragea. »¹

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. »²

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. »³

4) Rousseau raconte enfin la querelle des Bouffons dans ses *Confessions*⁴...

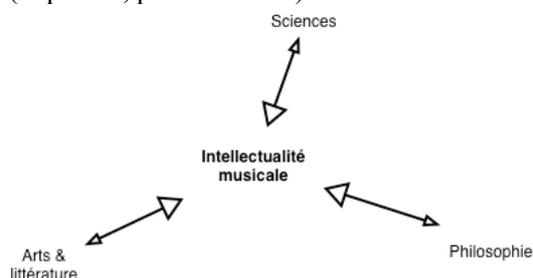
1.3.c. Diderot

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

1.3.d. 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).



¹ id. 210

² id. 285-6

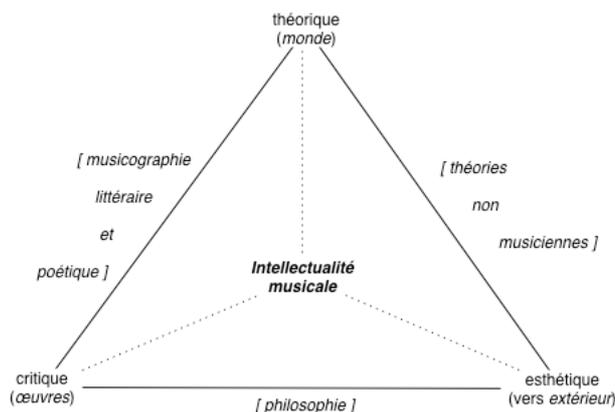
³ id. 333-4. La version de Rameau est celle-ci :

« 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).

⁴ 384...

I.4. 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).

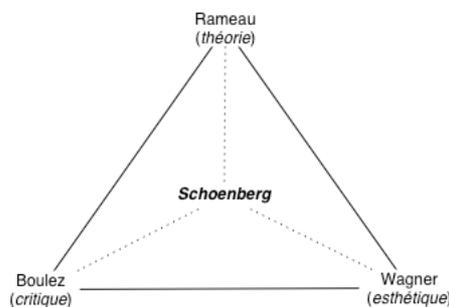
I.4.a. « Je » / « on » / « elle-vous »

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).

I.4.b. Remarques sur la musicologie

- La musicologie est interne à la musique, a contrario de la philosophie ou des théories non musicales (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).

I.5. Rameau-Wagner-Boulez



Remarques

I.5.a. 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*¹.

Il thématise ensuite, en 1963, la « nécessité d'une orientation esthétique »².

On étudiera prochainement ces deux textes.

I.5.b. Schoenberg

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

I.5.c. 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 Ra-

¹ Points de repère

² Points de repère

meau/Rousseau et Wagner/Nietzsche.

I.6. 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 »...

I.6.a. En général...

Diderot

Conception littéraire de la critique :

- « Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, [il faut] une variété de style ». ¹
 - « Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique : tout est soumis à sa loi. » ²
- Pensées détachées sur la peinture - De la critique* ³ :

- « 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) ⁴

- « 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) ⁵

I.6.b. En musique...

Compositeurs

Berlioz

40 ans de critique musicale (1823-1863). Sa première critique est intitulée : « *Polémique musicale* » ⁶. Cf. dimension subjective de la critique sous la modalité privilégiée du combat (pour/contre)...

Liszt

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

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* ⁷)
plutôt que de l'analyse...

Remarquer sa *Critique des critiques de Pelléas* ⁸...

Boulez

Cf. prochains cours

Autres : G.-B. Shaw

- « Rendre la critique musicale lisible même par des sourds » ⁹
- « Je croyais fermement qu'une critique devait être signée et écrite à la première personne. » ¹⁰

¹ *Salon de 1763* (Bouquins, tome IV, Laffont – p. 237)

² *Salon de 1765* (p. 293)

³ p. 1015...

⁴ *Pléiade*, 876...

⁵ Champs, Flammarion (1986)

⁶ Hector Berlioz, *Critique musicale* (Buchet/Chastel, 1996)

⁷ 1903 (*Monsieur Croche*, p. 180)

⁸ 1902 (id. p. 275)

⁹ *Écrits sur la musique, 1876-1950* (Bouquins, Laffont - p. 2)

¹⁰ p. 2

- « *Un critique musical qui parle sans cesse de musique est aussi insupportable qu'un homme ordinaire qui parle sans cesse de lui-même.* »¹
- « *Un critique ne doit connaître personne : il doit être contre tout le monde et tout le monde doit être contre lui.* »²
- « *Une critique écrite sans parti pris personnel ne vaut même pas la peine d'être lue.* »³
- « *Il n'est rien de pire pour un critique que d'être déférent.* »⁴
- « *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.* »⁵
- « *Le critique qui ne parvient pas à intéresser le public à sa personne devrait changer de métier.* »⁶

I.7. Esthétique⁷

I.7.a. En général

Baumgarten⁸

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

I.7.b. En musique

Compositeurs

Wagner

Cf. prochain cours

Autres

Dahlhaus...

¹ p. 306

² p. 445

³ p. 445

⁴ p. 673

⁵ p. 1037

⁶ p. 1039

⁷ Voir *L'esthétique naît-elle au XVIII^{ème} siècle ?* Coordonné par Serge Trottein (Puf, débats philosophiques, 2000)

⁸ *Esthétique*, A.G. Baumgarten (L'Herne, Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1988)

II. ANNEXES

II.1. 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 ?

[Juvénal : « *Et moi, ne serai-je donc jamais qu'un auditeur ?* »]

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 maladroitement, 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 tragique¹. 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*²... 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*³ qu'une psalmodie lan-

¹ 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. »

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

³ 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.

guissante, qu'une mélodie sans feu, sans âme, sans force et sans génie ; que le musicien de la France doit tout à son poète¹, qu'au contraire le poète de l'Italie² doit tout à son musicien.

Courage, Messieurs les Ultramontains, *picciol giro, mà largo campo al valor vostro*³ ; 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

¹ Quinault

² Métastase

³ « Un petit tour, mais qu'un vase champ soit ouvert à votre valeur. »

II.2. Annexe 2 : Lully, Monologue d'Armide (acte II, scène 5)

II.2.a. 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-

luisse a ma vengeance; ie vais percer son invincible coeur. par luy tous mes captifs sont sortis d'escla-

rage; quil eprouve toute ma rage. quel trouble me saisit? qui me fait hantier? que est ce quem sa fa-

II.2.b. 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.

II.2.c. Partition avec commentaires de Rousseau et réécriture par Rameau

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."

(tr)

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)

6 5

dièze de Lully

Ce guidon marque la Basse fondamentale (fa#)

dièze

Ossia

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

dièze de Lully

dièze

2

7

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."

7

R

9

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."

9

R

Dominante de la suivante

[do#] note sensible de Ré

Dominante tonique de Ré sur laquelle il y a repos

Ton de Ré

12

Arm. *trou - ble me sai - sit qui me fait hé - si - ter? Qu'est ce qu'en sa fa -*

L

6 4 2 6

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

4 6 Ton d'Ut 8

Ton de Sol

15

Arm. *veur la pi - tié me veut di - re? Frap - pons... Ciel ! qui peut m'ar - res - ter ? A - che -*

L

15

R

6 5 6 5 7

Ton de la Ton de Mi Basse de Lulli Ton de Sol Repos sur la dominante de Sol

4

19

Arm.
 L

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

19

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

(a)
 Ton de Sol Ton de Sol

23

Arm.
 L

Estee-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

II.3. Annexe 3 : Un faisceau d'inventions autour de la césure 1750

	INTELLECTUALITÉ MUSICALE Jean-Philippe Rameau (1683-1764)	CRITIQUE Denis Diderot (1713-1784)	ESTHÉTIQUE		En musique...
			Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)	Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	
1722	TRAITÉ de l'harmonie réduite à ses principes naturels				1 ^o livre du <i>Clavier bien tempéré</i>
1726	Nouveau SYSTÈME de musique théorique				<i>Les Quatre Saisons</i>
1735			Invention du mot « esthétique » ¹		[1732] Naissance de Haydn
1737	Traité de la GÉNÉRATION harmonique				
1743				<i>Dissertation sur la musique moderne</i> Rousseau rencontre Rameau ²	[1744] 2 ^o livre du <i>Clavier bien tempéré</i>
1750	DÉMONSTRATION du principe de l'harmonie		<i>Esthétique</i> ³		Mort de Jean-Sébastien Bach
1752	NOUVELLES RÉFLEXIONS sur la démonstration	<i>Traité du beau</i>		Octobre : <i>Le Devin du village</i>	Début de la querelle des Bouffons
1753		Février : <i>Au petit prophète de Boehmischbroda...</i>		Novembre : <i>Lettre sur la musique française</i>	Janvier : <i>Le Petit Prophète de Boehmischbroda</i> (Grimm)
1754	OBSERVATIONS sur notre instinct pour la musique				[1755] 1 ^o quatuor de Haydn
1759		<i>Salons</i> (1759-1781)			[1756] Naissance de Mozart
1762	ORIGINE des sciences				
1776			Le terme <i>esthétique</i> apparaît en français ⁴		[1770] Naissance de Beethoven
1781			Kant : <i>Critique de la raison pure</i> ⁵		
1790			Kant : <i>Critique de la faculté de juger</i>		[1791] Mort de Mozart

¹ Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus - Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème.

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

² successivement pour cette dissertation (cf. objection de Rameau) puis pour lui faire entendre ses *Muses galantes*...

³ Premier volume en 1750, second en 1758. L'œuvre restera inachevée.

⁴ Cf. un supplément de l'*Encyclopédie*

⁵ « Les Allemands sont les seuls qui se servent aujourd'hui du mot *Esthétique* pour désigner ce que d'autres appellent critique du goût. » (Première partie : *Esthétique transcendante*, §1)

G. DULONG : L'ANALYSE DU MONOLOGUE D'ARMIDE PAR RAMEAU, EN RÉPONSE À LA CRITIQUE DE ROUSSEAU.

[N.B. La lecture de ce commentaire suppose de disposer de la partition]

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*¹. 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 rousseauiste 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 résumement ces lignes précédant le commentaire de détail :

« [...] que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, 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 égorger 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 défie 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. »²

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.

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. »³

¹ *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).

² *Op. cit.*, pp. 313-14.

³ 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).

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. »¹

Derrière les arguments de Rameau portant sur les choix harmoniques (en particulier les modulations) transparait 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 »², 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. »³

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 péremptaires 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 »⁴) 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]

I. 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 « 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

¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 185 (c'est moi qui souligne).

² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 176.

³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p. 319.

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^e 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'élevant 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 modulation¹ 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 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

¹ 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.

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.)

II. 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 »¹. 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.

III. 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 ! [...] »²

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

¹ Rousseau, *Lettre*, pp. 314-315

² *Ibid.*, op. cit., p. 317

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^e) 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^e 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 élevant 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).

IV. 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 Rameau¹) : afin d'expliciter 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^e 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) :

6 5 6 6 5

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

Rameau lui substitue ce mouvement :

6 6 7 5

[Sol] I II V I

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 précédant 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 enchaîne-

¹ Dans le texte original de Rameau, l'explication de ce passage est complétée par un exemple musical (*Observations*, Exemple B, p. 195)

ments 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^e et le VII^e 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^e degré (le *mi* précédant 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^e degré au IV^e 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 musicaux¹. 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^e et 3^e 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^e 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^e 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^e et 3^e temps de la mes. 5, où Lully n'avait qu'un accord de sixte (toutefois sur le même II^e degré), Rameau restitue une dissonance exigeant une résolution (le *mi*, 7^e 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 :

¹ *Observations*, ex. C et D, pp. 196-97.



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 réserver 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) il cite un principe rappelé par Rousseau (dans une cadence le premier accord doit être dissonnant [*Observations*, p. 180, cf. aussi note 1 p. 175] ; de ce fait, l'accord précédent (mes. 9) doit être dissonnant, 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 prépare 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^e temps le chiffrage de sixte et quinte (qui devient donc un accord de 7^e du II^e degré de *Sol*, là où Lully n'avait apparemment qu'un IV^e 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

The image shows a musical score for a piano, labeled 'Analyse tonale de Rameau'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures, each labeled with a tonal name: 'Ton de Sol', 'Ton d'Ut', 'Ton de Ré', and 'Ton de Sol'. The first measure is marked with '[18]'. The word 'CHROMATISMES' is written across the first two measures. Below the staves, there are two rows of analysis. The first row, 'Analyse tonale moderne', shows Roman numerals: V, I, V de IV, IV, V de V, V, I. The second row, '(Sol Majeur)', shows the corresponding degrees: 7, 6, 8, 7, 7, 7, I. The notes in the treble staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes in the bass staff are: G2, G3, G4, G4, G4, G4, G4.

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^e degré de *Do* se transformant en IV^e degré, puis en II^e 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'enharmoine 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 enharmoine, 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.