

Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

Numéro 35 (2003)
Varia

Michael O'Dea

Consonances et dissonances : Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Michael O'Dea, « Consonances et dissonances : Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 35 | 2003, document 7, mis en ligne le 17 février 2011. URL : <http://rde.revues.org/index174.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Société Diderot

<http://rde.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://rde.revues.org/index174.html>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

Michael O'DEA

Consonances et dissonances : Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau

Après Voltaire, Montesquieu ; et après Montesquieu, Jean-Philippe Rameau : le passage consacré au compositeur dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* est remarquable pour la position qui lui est ainsi accordée autant que pour les éloges qui y sont prodigués par D'Alembert¹. Rameau s'y voit ainsi attribuer une place centrale dans le grand projet des Lumières. Ses opéras illustrent les progrès de l'art musical (« les François paroissent enfin persuadés que Lulli avoit laissé dans ce genre beaucoup à faire »), permettant enfin à la musique française d'être goûtée au-delà des frontières nationales. Mais surtout, c'est à Rameau qu'on doit un apport décisif, la nouvelle science de l'harmonie. Grâce à lui, des lois ont remplacé des règles arbitraires, « l'expérience aveugle » est détrônée. L'Artiste philosophe mérite donc bien sa place dans un discours destiné à l'éloge des grands Hommes. En même temps, si l'auteur insiste là-dessus, on devine que cette présence ne fait pas l'unanimité, et effectivement le texte de D'Alembert est parsemé d'allusions à des adversaires du compositeur qui demeurent sans nom et sans visage. Pourtant, le génie de Rameau était très largement reconnu vers 1750, tant sur la scène que par les savants². Cuthbert Girdlestone, son biographe, donne la liste des œuvres de Rameau : la seule année 1745 vit la création de *La Princesse de Navarre*, de *Platée*, des *Fêtes*

1. *Discours préliminaire, Enc.*, I, p. xxxii/xxxiii.

2. Comparer avec Raynal : le ministère juge à propos que Rameau rende compte de son système devant l'Académie des Sciences : « Le public attend avec impatience le triomphe d'un artiste qu'il adore, et qui lui procure tous les jours des plaisirs si vifs » (*Correspondance littéraire*, I, p. 313). Voir l'article d'Anne-Marie Chouillet, « Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau » dans *Actes du Colloque international Rameau, 1983*, textes recueillis par J. de la Gorce, Paris et Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 425-459.

de Polymnie et du Temple de la gloire³. En 1737, la *Génération harmonique* avait déjà été l'objet d'un rapport favorable de l'Académie des Sciences⁴ ; D'Alembert lui-même est l'auteur du rapport, très chaleureux, sur le *Principe de l'harmonie* en 1749⁵. Il sera aussi, à travers les *Elémens de musique*, publiés en 1752, le principal vulgarisateur des théories du compositeur. Il est d'autant plus ironique que le véritable défi qui attendait Rameau devait surgir non pas du côté de l'arrière-garde restée fidèle à Lulli, devenue de plus en plus minoritaire, mais de l'*Encyclopédie* elle-même. Celui qui fut cher à « la partie de notre nation la plus éclairée », en attendant que le temps fasse taire la jalousie des autres, n'allait pas jouir longtemps de cette estime. Son système devait être longuement remis en question par Jean-Jacques Rousseau, auteur de quelque quatre cents articles sur la musique pour l'*Encyclopédie*⁶. Formulée sur une période de quelques mois en 1748-1749, la critique de la musique française élaborée par Rousseau va se révéler progressivement au public, s'amplifiant année par année, volume par volume, entre 1751 et 1757. Survient à la même époque la Querelle des Bouffons (1752 à 1754), qui verra les encyclopédistes rallier le camp

3. Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*, New York, Dover Publications, édition augmentée 1969, p. 481.

4. Voltaire à Rameau, dans une lettre de cette époque, « Vous joignez aux applaudissemens du Parterre de l'Opera les suffrages de l'Académie des Sciences ». Voltaire, Lettre à M. Rameau (1738), *Œuvres complètes*, t. 89, *Correspondance*, t. 5, février-déc 1738. App. 50.

5. Dans la *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau*, s.l.n.d. ; B.N. Imprimés, cote V.25182, avec quelques annotations manuscrites qui sont peut-être de la plume de Rameau, D'Alembert parle de « mon rapport » (p. 1). Le texte de cette lettre paraît aussi dans le *Mercur de France*, avril 1761, p. 124-126. Par ailleurs, E.R. Jacobi, éditeur de l'œuvre théorique de Rameau (*Complete Theoretical Writings*, Dallas, American Institute of Musicology, 1967-1972, 6 t., désormais CTW) affirme avoir trouvé dans les archives de l'Académie des Sciences des documents indiquant que D'Alembert fut l'auteur du rapport (voir CTW, t. 3, p. xliii). L'éloge du *Discours préliminaire* fait écho aux termes de l'« Extrait des Registres », où l'on lit : « Ainsi l'harmonie assujétie communément à des loix assez arbitraires, ou suggérées par une expérience aveugle, est devenue, par le travail de M. RAMEAU, une Science plus géométrique... » (CTW, III, p. 245). Un autre élément intéressant de ce rapport est le rappel qu'il contient du jugement sur la *Génération harmonique*, dont les principes sont ici fortifiés par « de nouvelles preuves, & de nouvelles observations, & surtout exposés avec beaucoup d'ordre, & de clarté » (*ibid.*). Cet élément est à verser au dossier d'indices circonstanciels qui suggèrent que Diderot avait aidé Rameau dans la rédaction de son mémoire. Voir l'article d'A.-M. Chouillet, cité ci-dessus, pour un traitement bref mais magistral de la question (p. 428). L'indice le plus probant est la parole de Diderot lui-même dans sa déclaration à la police de 1749, « J'ai donné l'exposition du système de musique de M. Rameau ». Voir Diderot, *Corr.*, I, p. 86. On lira aussi à ce sujet Béatrice Durand-Sendrail, *La Musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, p. 123/124.

6. Grâce au travail méticuleux d'Alain Cernuschi, nous savons désormais que l'*Encyclopédie* contient 383 articles portant la marque de Rousseau, 43 articles non signés dont il est certainement l'auteur, et 11 articles qui pourraient être en tout ou partie de lui. Voir A. Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, Annexe 8, p. 711-714.

italien, et la tragédie lyrique française battre de l'aile. Enfin, en 1757, l'inimitié croissante de D'Alembert lui-même envers Rameau, dont les ambitions intellectuelles lui paraissent dorénavant démesurées, trouvera son expression dans le tome VII de l'*Encyclopédie*.

Le triomphe artistique de Rameau, l'hommage appuyé rendu à ses découvertes harmoniques par D'Alembert, donnent leur contexte, très particulier, aux articles de Jean-Jacques Rousseau, dans lesquels l'auteur ne cessera de remettre en question le bien-fondé du système ramiste, tout en se fiant pour une grande part à ce système. Rousseau aussi est nommé dans le *Discours préliminaire*⁷, mais D'Alembert n'y évoque pas la teneur anti-ramiste des articles sur la musique. Les avait-il lus ? Cela n'est pas sûr ; tout ce qu'on peut affirmer avec certitude c'est qu'ultérieurement il s'intéressera de près au travail de son collaborateur, lui donnant raison contre Rameau sur de nombreux points. Bien des années plus tard, quand il ne subsistera plus aucun lien d'amitié entre Rousseau et D'Alembert, celui-ci citera encore avec admiration certains articles de Rousseau⁸. Déjà dans les *Elémens de musique*, d'ailleurs, le nom de Rousseau est glissé une fois, dans une note⁹ : D'Alembert y annonce le troisième volume de l'*Encyclopédie*, et l'article CHIFFRER, « article excellent, & dont M. Rousseau de Genève est l'auteur »¹⁰.

Rousseau semble avoir de bons rapports avec D'Alembert à cette époque ; dans une lettre du 26 juin 1751 concernant les articles de la lettre C, on le voit prêt à accepter sans grande difficulté des modifications qu'on lui propose. Il est probable que ces modifications visent exclusivement des critiques de Rameau que D'Alembert jugeait trop vives¹¹. C'est ainsi qu'à l'époque de la publication des premiers volumes de l'*Encyclopédie*, D'Alembert, très lié au grand compositeur, est l'auteur d'un éloge qui

7. Il est vrai que tous les auteurs associés au projet encyclopédique sont loués dans les dernières pages du *Discours*, reprises au *Prospectus* de Diderot, les uns étant célèbres pour leur esprit et leur talent, les autres très versés dans divers arts, etc., mais Rousseau figure aussi dans le corps du *Discours*, où D'Alembert évoque pour le contester (mais poliment et sans hargne) le *Discours sur les sciences et les arts*.

8. Comme on le verra, dans les toutes dernières années de sa vie, D'Alembert deviendra cependant farouchement hostile à Rousseau.

9. Ce qui suggère une rédaction tardive.

10. D'Alembert, *Elémens de musique*, présentation de Jean-Michel Bardez (édition de 1752), Paris et Genève, Slatkine, 1980, p. 142 (note). La note peut être ultérieure au texte, achevé, comme on l'a vu, en 1750. Rousseau est remarquablement poli envers Rameau dans l'article CHIFFRER ; tout en critiquant certains aspects de sa méthode de chiffrer, il rend un hommage exceptionnel au compositeur : il est « un homme supérieur en génie à tous ses rivaux » (*Enc.*, III, p. 334-337). On voit que D'Alembert, malgré ses louanges de l'article de Rousseau, conseille à ses lecteurs de suivre toujours la méthode de Rameau ; Rousseau avait invité le lecteur de l'*Encyclopédie* à choisir la méthode « qui lui paraîtra plus claire » (p. 334).

11. Dans les cas où il estime le contenu de l'article insuffisant, il semble préférer intervenir par des additions. L'article CADENCE est un bon exemple. En l'absence de tout manuscrit, on ne peut rien affirmer avec certitude à cet égard.

implicitement hisse celui-ci au même rang que Voltaire et Montesquieu ; en même temps il relit et corrige le travail d'un collaborateur hostile à Rameau et affichant partout son peu de goût pour la musique française. Dans le présent article nous souhaitons retracer l'évolution de D'Alembert en matière de théorie musicale, notamment par l'examen de l'apport de Rousseau à sa pensée, destinée à se transformer entre 1751 et 1757. Dans quelle mesure D'Alembert fraie-t-il un chemin qui lui est propre, dans quelle mesure réagit-il aux exigences excessives de Rameau, et jusqu'où peut-on dire qu'il marche dans les pas de Rousseau ? Ces questions ont suscité diverses réponses ; nous proposons une relecture de quelques articles de l'*Encyclopédie* et de certains textes ancillaires dans l'espoir de mieux montrer quelle était l'influence de Rousseau sur le mathématicien¹².

Un témoignage important de D'Alembert lui-même nous renseigne sur son rôle d'éditeur des articles de Rousseau. Ce témoignage est bien ultérieur aux événements et doit être interprété avec précaution, étant données les circonstances de sa rédaction. Inutile de regarder plus loin, cependant, si l'on cherche à confirmer que les articles de Rousseau visaient à saper l'autorité de Rameau. Le texte de D'Alembert parut dans le *Mercur de France* en 1780. C'est sa réponse aux allégations posthumes des *Dialogues (Rousseau juge de Jean-Jaques)* : Rousseau y accuse D'Alembert de l'avoir plagié dans la première édition des *Elémens de musique* et à nouveau dans une édition des *Elémens* parue quelque temps après la sortie du *Dictionnaire de musique*. Comme le montre D'Alembert dans sa réponse, la date de publication de ces œuvres est telle que la deuxième accusation ne pouvait être fondée¹³. Si la démonstration est moins concluante qu'elle ne le semble à première vue, c'est que D'Alembert avait les articles de l'*Encyclopédie* entre ses mains à partir de 1750. Un article de Xavier Bouvier montre que dans la première édition des *Elémens* D'Alembert fait effectivement un emprunt à Rousseau

12. Nos conclusions ne seront pas exactement les mêmes que celles d'Alain Cernuschi, dont les travaux sont en train de transformer notre connaissance de tout ce qui dans l'*Encyclopédie* concerne la musique (voir en particulier le remarquable ouvrage déjà cité). Sur cette question précise (Cernuschi, p. 305 et svv.) nous croyons qu'il sous-estime l'influence de Rousseau sur D'Alembert. La question cruciale est évidemment celle de la dissonance. Il est vrai que D'Alembert insiste sur le problème que représente pour Rameau la tierce mineure, intervalle sans lequel il ne saurait y avoir de ton mineur. Rousseau a tendance à souligner plutôt la difficulté globale que représente la dissonance pour Rameau, évoquant certes la tierce mineure, mais sans la relier à la question précise des tons. On peut cependant défendre l'une et l'autre démarche : celle de D'Alembert est sans doute d'une plus grande efficacité pédagogique, mais celle de Rousseau pose toutes les dimensions du problème, qui concerne autant la dissonance dans les accords que dans les tons. Il ne faut surtout pas penser que Rousseau ne comprenait pas que la tierce mineure avait un statut important dans le débat. Au contraire, dans un passage de l'article DISSONANCE que nous citons plus loin, il se moque des efforts de Rameau pour ramener cet intervalle à la nature.

13. La seule édition revue et corrigée des *Elémens de musique* est celle de 1762 ; après cette date il s'agit simplement de réimpressions. Le *Dictionnaire de musique* étant de 1767/1768, il est impossible que D'Alembert ait emprunté quoi que ce soit à Rousseau.

(révélé par la reproduction d'une erreur de celui-ci). Il n'en reste pas moins vrai que globalement les accusations de Rousseau (qui font de D'Alembert un plagiaire systématique et effronté) sont dénuées de fondement¹⁴.

Dans son texte de 1780, D'Alembert défend vigoureusement sa propre réputation et s'acharne sur Rousseau. Malgré la finalité polémique de l'écrit, certaines affirmations correspondent parfaitement à ce qu'on devine à la lecture des articles de l'*Encyclopédie* :

M. Rousseau, dans ses Articles de Musique, a très-souvent passé [les principes de Rameau] sous silence, ou n'en a guère fait mention que pour les combattre ; il les avoit d'abord fort approuvés ; mais il changea d'avis, depuis une querelle qu'il eut avec le Savant Musicien*. Je me suis cru obligé de suppléer, à la fin même des Articles de M. Rousseau, à ce qu'il n'avoit pas dit, ou de repousser les coups qu'il portoit, selon moi très-injustement, à M. Rameau ; et ces additions sont toutes désignées de ma marque distinctive. Mon Ouvrage [= les *Elémens de musique*] n'est donc point fait d'après les articles dont il est question, puisqu'il renferme une doctrine qui très-souvent ne s'y trouve pas, & quelquefois une doctrine contraire.

*[Note de D'Alembert] « M. Rameau avoit dit publiquement que dans un Opéra de M. Rousseau, qui n'a point été représenté, les meilleurs airs *étoient pris des Italiens*, & les autres, *l'ouvrage d'un Ecolier*. Cette assertion, bien ou mal fondée, ulcéra vivement M. Rousseau contre M. Rameau, dont il avoit été jusqu'alors très-zélé partisan¹⁵.

Dans ce texte, brusquement, le D'Alembert diplomate qu'on rencontre dans presque tous ses écrits, si courtois envers tous les partis que l'on saisit mal

14. Xavier Bouvier, « Rousseau et la théorie ramiste », *Œuvres complètes*, édition de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959-1995, V, p. 1664-1693. D'une façon générale, je ne décèle aucune influence de Rousseau sur la première édition des *Elémens de musique*. Comme D'Alembert le rappelle dans le texte de 1780 dont il est question ici, il avait présenté dès 1749 un mémoire à l'Académie des Sciences contenant l'essentiel de son exposition du système de Rameau ; ce texte va devenir les *Elémens*. On ne trouve dans l'ouvrage aucune trace des réserves formulées ultérieurement par D'Alembert concernant le système de Rameau. La seule référence explicite à Rousseau (article CHIFFRER) est dans une note. L'emprunt signalé par X. Bouvier, concernant le tempérament, est dans une note aussi. Pour le tempérament des instruments à clavier, D'Alembert suit la méthode de Rameau, que Rousseau critique dans l'article TEMPÉRAMENT de l'*Encyclopédie*. Dans sa note (*Elémens*, p. 48), D'Alembert présente brièvement la méthode conventionnelle préférée par Rousseau. Il est vrai que celui-ci n'est pas nommé, mais évoquer le plagiat ici serait tout à fait exagéré. Le véritable intérêt de la chose est chronologique : en constatant que Rousseau, absent du corps de l'ouvrage, est deux fois présent dans les notes, on peut penser que D'Alembert a terminé la rédaction du texte principal des *Elémens* avant de prendre connaissance des articles de Rousseau.

15. *Mercur de France* du 14 octobre 1780, p. 85-87. Reproduit dans Rousseau, *Correspondance complète*, édition de R. A. Leigh, Genève, Oxford, Voltaire Foundation, 1965-1989, t. XLIV, No. 7760 « Jean Le Rond D'Alembert au *Mercur* », p. 340/341. Il s'agit dans la note d'un incident survenu chez La Pouplinière en 1745 : les accusations contre l'opéra des *Muses galantes* de Rousseau sont celles de Rameau.

parfois son véritable propos, s'éclipse. Selon l'auteur, Rousseau était motivé dans ses articles par la vindicte personnelle (l'accusation est sans doute vraie, mais elle laisse une impression caricaturale des articles) ; il a passé les principes de Rameau sous silence (cette accusation est en partie vraie aussi) ou ne les a mentionnés que pour les combattre (c'est incontestable dans de nombreux cas). D'Alembert lui-même se trouvait dans l'obligation d'ajouter ce qui n'avait pas été dit (c'est vrai) ou de repousser les coups de Rousseau contre Rameau. Cette dernière est la plus contestable des accusations de D'Alembert. Il a indubitablement repoussé les coups de Rousseau dans certains cas, mais ce n'est pas là toute la vérité. Déjà dans l'article DISSONNANCE (tome IV, 1754), il défend le « célèbre Artiste » moins chaleureusement que celui-ci ne l'aurait souhaité ; d'autre part, comme nous souhaitons le montrer, D'Alembert se rapprochera progressivement des arguments de son collaborateur, en même temps qu'il sera aliéné par les projets impériaux de Rameau, pour qui l'harmonie est en passe de devenir le modèle de toutes les sciences. C'est ici surtout que l'animosité déforme le souvenir : D'Alembert rend compte plus fidèlement des positions de Rousseau que des siennes¹⁶.

*
* *

La première intervention de Rameau dans les querelles musicales des années 1750, les *Observations sur notre instinct pour la musique*, ne répond pas à l'*Encyclopédie*, mais à la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, publiée à la fin de l'année 1753. Les *Observations*, de 1754, deviennent cependant un élément dans le présent dossier par le fait que D'Alembert les critique à son tour dans les pages de l'*Encyclopédie* elle-même. Dans la *Lettre sur la musique française*, Rousseau s'appuie sur une nouvelle doctrine, absente de l'*Encyclopédie*, ou qui y est à peine préfigurée, pour relier langues et musiques nationales et pour proclamer que la nature de la langue française est telle qu'elle ne saurait avoir une véritable musique. À la fin de la *Lettre*, Rousseau s'en prend violemment au monologue « Enfin il est en ma puissance » de l'*Armide* de Lulli. Le choix n'est pas neutre : Rameau avait fait l'analyse du monologue au début de sa carrière, dans le

16. Pour les rapports de Rousseau et D'Alembert, voir John N. Pappas, « Rousseau and d'Alembert », *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 75 (1966), p. 46-60 ; l'article « D'Alembert » (R. Trousson) du *Dictionnaire Jean-Jacques Rousseau*, préparé sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Paris, Champion, 1996 ; et M. O'Dea, « D'Alembert entre Voltaire et Rousseau : combats philosophiques et querelle musicale », in *Voltaire et ses combats*, sous la direction d'Ulla Kölvig et Christiane Mervaud, 2 tomes, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, II, p. 857-868. D'Alembert avait déjà montré une profonde hostilité envers Rousseau dans son Éloge de Milord Maréchal de 1779.

Nouveau Système de musique de 1726¹⁷. Toujours généreux envers son grand aîné, il y affirme que Lulli respecte la règle de la basse fondamentale sans en soupçonner l'existence ; pour Rameau, le monologue est un chef-d'œuvre de modulation et d'expression musicale. Le monologue réapparaît dans les *Elémens de musique*, où D'Alembert le donne en entier dans ses planches, avec un bref commentaire de ses mérites : sa qualité est telle qu'il peut servir de « leçon de composition aux Commençaans »¹⁸.

Or, Rousseau éreinte le monologue dans la *Lettre sur la musique française* : « [...] ni mesure, ni caractère, ni mélodie [...] ni naturel, ni expression [...] rempli de sons filés, de trilles et autres ornemens du chant bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la Musique Française »¹⁹. Selon lui, Lulli a manqué systématiquement les possibilités offertes par les vers de Quinault. Rameau répond à cette attaque dans les *Observations sur notre instinct pour la musique*. Le compositeur, qui déclare vouloir rendre à Lulli « la justice qui lui est due »²⁰, trouve partout erreur et contradiction dans l'analyse de Rousseau (p. 115), et estime sa critique d'autant plus mal fondée que selon lui elle contredit les principes que Rousseau lui-même avait posés dans l'*Encyclopédie* (p. 69).

En rédigeant les *Observations*, Rameau, qui n'a que les trois premiers volumes de l'*Encyclopédie* entre les mains, ne semble pas saisir à quel point son système dans sa totalité est malmené dans les articles de Rousseau sur la musique. Un an plus tard, en 1755, mesurant mieux le défi, il réagit à nouveau en publiant le petit ouvrage intitulé *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, beaucoup plus polémique. Ce titre est une déclaration de guerre, autant contre les directeurs du projet que contre Rousseau. Le contenu ne dément d'ailleurs pas le titre, car si Rousseau y est constamment et vigoureusement mis en cause, le pamphlet attaque l'*Encyclopédie* dans ses fondements et ses présupposés intellectuels. Dès la première page Rameau se lance sans préambule dans une longue analyse hostile de l'article ACCOMPAGNEMENT de Rousseau. D'autres articles, ACCORD, CADENCE, CHŒUR, CHROMATIQUE, DISSONNANCE feront l'objet de commentaires plus courts mais tout aussi défavorables, et l'ensemble sera lardé de rappels des erreurs de la *Lettre sur la musique française*. Mais Rameau va aussi affirmer dans son pamphlet la place centrale qu'il fallait selon lui accorder à la musique dans

17. Il y revient dans les *Observations sur notre instinct pour la musique* et dans le *Code de musique pratique*.

18. On le verra, D'Alembert changera d'avis sur cet air.

19. *Lettre sur la musique française, Œuvres complètes*, édition de M. Raymond et B. Gagnebin, Paris, Gallimard, 1959-1995, V, p. 327.

20. Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754, CTW, III, p. 301.

l'*Encyclopédie* : il s'agit d'un art et d'une science « dont le principe donné par la nature doit indubitablement influencer sur d'autres Arts et Sciences » (p. 254). Le principe du corps sonore, certain parce que directement perceptible par l'oreille, ne révélerait-il pas par analogie celui de tous les arts et sciences ? « Y a-t-il deux principes dans la Nature ? » (p. 257). C'est la question fondamentale pour Rameau. Par le canal de nos sens, nous avons accès à une vérité sûre et immuable. Pourquoi s'en éloigner, pour rechercher d'autres façons de décrire ou d'analyser la musique, puisque celles-ci seront forcément moins sûres et moins vraies ? Et comment ne pas comprendre que cette vérité ouvre de vastes perspectives, proprement encyclopédiques, pour l'ensemble des connaissances humaines ? C'est ce développement qui donne tout son sens au dernier paragraphe du pamphlet, où Diderot et D'Alembert sont directement en cause. Quel est leur crime ? C'est précisément de ne pas comprendre le nouveau statut de la science musicale. Une loi parfaite a été promulguée, en conformité exacte avec l'oreille. Que font les géomètres ? Ils bricolent, ils jouent avec cette science déjà complète, pour voir s'ils n'arriveront pas à des formulations encore meilleures et plus intéressantes. Vaine entreprise ! Et qu'auraient-ils dû faire ? C'était à eux d'accomplir ce que Rameau ne sait pas faire, à savoir, mener une réflexion sur la musique permettant l'application de son modèle à d'autres domaines de la science²¹.

Rameau, désormais aux aguets, flaire l'hésitation, ou une modération coupable, partout. Si dans l'article DISSONNANCE (tome IV), D'Alembert défend le maître en déclarant qu'on peut expliquer la dissonance « sans s'écarter pour le fond des principes de M. Rameau », Rameau n'admet pas la formule : il fallait dire simplement « selon les principes de M. Rameau ». Tout est dans le chapitre 9 de la *Génération harmonique*, et il demande pourquoi le passage pertinent n'est cité nulle part. Les éditeurs de l'*Encyclopédie* sont donc directement visés. Diderot a-t-il, comme on le dit, aidé Rameau à rendre la *Démonstration du principe de l'harmonie* lisible ? Cela semble fort probable. Pour ce qui est de D'Alembert, nous savons que Rameau exprima son plaisir et sa reconnaissance quand les *Eléments de musique* parurent. Pourtant le compositeur se croit obligé maintenant de « mettre les Editeurs du Dictionnaire Encyclopédique sur la voie des vérités qu'ils ignorent, négligent, ou dissimulent pour y substituer des erreurs, des critiques sans solution, même des opinions » (p. 261). Les articles de Rousseau sont lamentables, mais, derrière ces articles, Rameau voit la main des directeurs du grand projet, qui n'ont pas compris la véritable envergure de son système.

21. Les *Erreurs sur la musique* sont publiées sans nom d'auteur. L'anonymat, de pure forme, fut tourné en ridicule dans la polémique qui s'ensuivit. L'auteur clôt son livre à la première personne, affirmant que dans les sciences et surtout dans la musique « il ne s'agit que d'être l'Interprète de la Nature, comme j'ai tâché de l'être partout » (CTW, V, p. 261).

D'Alembert avait-il déjà à cette époque modifié son jugement sur l'œuvre musicale ou théorique de Rameau ? Dans la Querelle des Bouffons, il fut comme Diderot un partisan public des Italiens. M. John Pappas a cependant publié en 1965 des documents jusqu'alors inédits, qui semblent révéler dans certaines lettres privées un D'Alembert assez cynique à l'égard de la Querelle et peu enthousiaste pour la musique italienne²². D'autres lettres, notamment celles que le philosophe adresse à Mme du Deffand à la même époque, montrent au contraire un partisan très engagé du côté italien, mais elles sont destinées à être lues en public. M. Pappas avance une thèse intéressante, selon laquelle D'Alembert aurait publiquement soutenu la musique italienne par solidarité avec la cause de l'*Encyclopédie*. Il est incontestable que la Querelle des Bouffons prit une dimension politique que nous mesurons mal aujourd'hui, et que les encyclopédistes avaient une sorte de politique collective sur la question²³. Ce qui est certain est que D'Alembert va évoluer vers une position hostile à Rameau et plutôt favorable à la musique italienne, et on peut penser que les *Erreurs sur la musique*, où se dessinaient déjà les prétentions excessives que D'Alembert va inlassablement contester, ont à cet égard un poids plus considérable que la Querelle des Bouffons. Par sa contestation de leurs choix scientifiques, le pamphlet fut un geste de rupture avec Diderot et D'Alembert autant ou plus qu'avec Rousseau (qui de toute façon n'entretenait pas de rapports d'amitié ou d'estime avec l'auteur). Rameau comprit assez rapidement son erreur, d'ailleurs : dans la *Suite des Erreurs*, publiée quelques mois plus tard, il prétend que les principaux éditeurs n'étaient pas en cause²⁴. Mais c'était trop tard, et c'était nier une évidence : dans la dernière partie des *Erreurs* il ne pouvait s'agir que de Diderot et D'Alembert.

Une première réponse des éditeurs viendra dans l'Avertissement du tome VI (1756) de l'*Encyclopédie*. D'Alembert y consacre un paragraphe ironique à un écrit dont il ne peut se persuader, déclare-t-il, que le véritable auteur soit « l'artiste célèbre à qui on attribue cette production »²⁵. L'éditeur

22. John N. Pappas, « D'Alembert et la Querelle des Bouffons d'après des documents inédits », *RHLF*, 65, n° 3, 1965, 479-484. On consultera aussi Maurice Barthélemy, « Essai sur la position de d'Alembert dans la Querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, 6, 1966, p. 159-166.

23. Voir à ce sujet Robert Wokler, « La Querelle des Bouffons and the Italian Liberation of France : A Study of Revolutionary Foreplay », in *Studies in the Eighteenth Century*, 6, *David Nichol Smith Memorial Seminar, Melbourne 1983*. Textes recueillis par C. Duckworth et H. Le Grand. Numéro spécial de *Eighteenth-Century Life*, 11, n.s., n° 1, février 1987, p. 94-116.

24. L'Approbation de la *Suite* est datée de mars 1756, celle des *Erreurs* d'août 1755.

25. *Enc.*, VI, Avertissement des éditeurs, p. i. Dans sa *Réponse à MM. les Éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement*, Rameau s'élève contre le jeu, sans doute un peu cruel, auquel se livre D'Alembert ici, et affirme avoir envoyé un exemplaire des *Erreurs* à chacun des deux éditeurs avec une note de sa propre main. Voir *Réponse*, Londres [= Paris], 1757, *CTW*, V, p. 346.

s'élève déjà dans ces courtes remarques contre la volonté de faire de la musique le modèle de toutes les sciences. L'abîme va encore se creuser dans le tome VII, qui contient des contributions importantes de D'Alembert sur la musique : l'article FONDAMENTAL surtout, mais aussi GENRE, et des passages ajoutés à l'article GAMME, rédigé par Rousseau. Dans FONDAMENTAL, D'Alembert répond systématiquement aux attaques de Rameau dans les *Erreurs* ; il commente aussi des thèses défendues par le compositeur dans les *Observations sur notre instinct pour la musique*²⁶. Un objectif très net se dégage de toutes ses interventions : il s'agit de limiter la portée des découvertes de Rameau, de montrer notamment que, loin de fournir un modèle aux autres sciences, elles ne permettent même pas de systématiser complètement l'étude de l'harmonie.

On pourrait penser que si D'Alembert défend les articles de Rousseau dans l'Avertissement c'est pour des raisons institutionnelles : le directeur défend son auteur contre des attaques rendues dangereuses par la notoriété de celui qui les lance. L'article FONDAMENTAL suggère au contraire que la contribution de Rousseau à l'*Encyclopédie* est assez largement intégrée à la réflexion musicale de D'Alembert, même si les deux hommes ne se fixent pas les mêmes objectifs. Rousseau écrit principalement (mais non exclusivement) dans une perspective esthétique : il s'agit de montrer les effets, néfastes selon lui, des théories ramistes sur la composition et l'exécution musicales. Le but que se fixe D'Alembert est d'abord scientifique, son premier objectif étant de réduire les découvertes de Rameau à leurs véritables dimensions. Concrètement, et il insistera là-dessus, quand une note est sonnée, on entend son octave, et ses douzième et dix-septième majeures. « Voilà tout ce que la nature nous donne immédiatement & par elle-même dans la résonance du corps sonore »²⁷. Tout le reste vient de l'art, et par conséquent la thèse selon laquelle l'harmonie serait un système purement naturel ne peut être défendue ; cela veut dire aussi que les prétentions grandioses de Rameau pour la science musicale n'ont aucun fondement. D'Alembert revient sur les mêmes points lorsqu'il évoque le principe ramiste selon lequel « l'accompagnement représente le corps sonore ». Rameau a incontestablement déduit le système harmonique des relations qui existent à l'intérieur du corps sonore, mais la réflexion est nécessairement intervenue aussi ; ce sont « des conclusions plus ou moins directes, plus ou moins détournées, plus ou moins rigoureuses & nullement l'ouvrage de la nature » (p. 59).

Comment expliquer le revirement de D'Alembert entre la première édition des *Elémens de musique* et l'article cité ? Dans les *Elémens* le bien-

26. On consultera sur cet article Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie, op. cit.*, ch. 9, p. 305-361, et Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 96 et suiv.

27. *Enc.*, VII, p. 54.

fondé de la théorie ramiste est une évidence ; dans l'article il est fortement contesté. Mathématicien, homme d'une intelligence particulièrement vive, D'Alembert fut certes capable de mener à bien une réflexion individuelle en réponse aux irritants excès de Rameau dans les *Erreurs sur la musique*. Mais le nécessaire n'était-il pas déjà fait pour une grande part dans des textes qu'il avait relus et préparés à la publication ? CONSONNANCE et DISSONNANCE sont les articles les plus significatifs de Rousseau à cet égard : si l'on attarde ici plutôt sur le second, c'est que, moins technique, il souffre plus facilement une présentation rapide. Dans cet article, Rousseau part d'une inconséquence de Rameau qui pour l'auteur est lourde de sens. La dissonance est-elle ou non naturelle²⁸ ? « M. Rameau dit en termes formels que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art » (IV, p. 1049). Cependant, dans un autre ouvrage, affirme Rousseau, Rameau « essaie d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique et arithmétique »²⁹. Suit un résumé sceptique du raisonnement du compositeur, avec un commentaire final qui est parmi les plus cinglants de ces premiers volumes de l'*Encyclopédie* : « M. Rameau croit pouvoir tout concilier : la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, & le défaut de proportion lui sert pour la faire sentir » (p. 1049)³⁰.

La difficulté soulevée par Rousseau est fondamentale en raison des prétentions à l'universalité qui caractérisent le système de Rameau. Sans la tierce mineure, il n'y a pas de mode mineur ; mais la tierce mineure est une dissonance. D'où les efforts prodigués par Rameau pour assigner à la dissonance une origine naturelle. Rousseau se moque de lui en retraçant, dans toute leur complexité, ses arguments :

Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, à ce qu'il prétend, une tierce mineure au grave ; il ajoute au grave de la soû-dominante une nouvelle tierce mineure : la proportion harmonique lui donne la tierce mineure à l'aigu, & il ajoute à l'aigu une nouvelle tierce mineure [...].

Il est clair que pour Rousseau la première position de Rameau était la bonne : la dissonance n'est pas naturelle, la tierce mineure résiste à toutes les opérations mathématiques auxquelles on la soumet, donc la musique n'est pas conforme à des lois harmoniques universelles, elle s'en écarte sur une

28. Voir à ce sujet Béatrice Didier, « La Réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII^e siècle : d'Alembert, Diderot, Rousseau », *Revue des sciences humaines*, 76 (1987), p. 13-25.

29. Il s'agit de la *Génération harmonique* (1737).

30. À l'époque de la *Dissertation sur la musique moderne*, Rousseau était bien moins sceptique quant aux thèses de Rameau sur le mode mineur. Voir *OC*, V, p. 193/194.

question aussi simple qu'essentielle. Le compositeur doit tenter de cacher cette vérité s'il veut faire de l'harmonie le modèle de toutes les sciences, ou simplement l'unique base de la musique.

L'apport de Rousseau sur cette question est explicitement reconnu par D'Alembert, l'article DISSONNANCE étant cité dans FONDAMENTAL. D'Alembert ne prend pas clairement position sur l'origine des tons mineurs, peut-être parce qu'il se sent encore lié par les déclarations des *Eléments de musique*. Il renvoie cependant à l'article MODE³¹, où, dans le passage qu'il ajoute à l'article de Rousseau, on apprend qu'il veut proposer une nouvelle méthode pour former le mode mineur, plus simple que celle du compositeur. Cette nouvelle méthode, d'une grande importance aux yeux de D'Alembert, est promise pour la seconde édition des *Eléments de musique*, où elle figure effectivement. On découvre ainsi dans le tome VII de l'*Encyclopédie* un D'Alembert qui dialogue avec Rousseau, dans une certaine mesure encore avec Rameau, mais qui dialogue aussi avec lui-même, et l'on voit la nouvelle édition des *Eléments* prendre forme dans les pages de l'*Encyclopédie*. D'Alembert avance vers une position où le mode mineur ne sera plus le phénomène évident qu'il avait été auparavant pour lui.

Il est certain que D'Alembert éprouvait le besoin de compléter les articles de Rousseau sur des questions techniques. Ainsi, dans FONDAMENTAL, tout en renvoyant le lecteur à l'article ACCORD de Rousseau, il consacre plusieurs paragraphes supplémentaires aux trois accords fondamentaux. Non seulement il défend Rousseau fermement contre les critiques de Rameau, mais il reconnaît même avoir lui-même appris dans l'article de Rousseau l'existence de l'accord de sixte superflue (pratiqué, détail significatif, par les Italiens, et renfermant, autre détail important, beaucoup de dissonances tout en étant apparemment un accord fondamental)³².

D'Alembert consacre une grande partie de son article à un sujet qui est au cœur des discussions musicales de ces années-là. Les spécialistes débattaient la question de savoir si l'accompagnement représentait le corps sonore ; pour un public un peu plus large, la question brûlante, très liée à l'autre, mais moins technique, était celle des rapports entre harmonie et mélodie. Dans la première édition des *Eléments de musique*, la question ne pose pas problème : le dernier chapitre du Livre I s'intitule « Que la mélodie naît de l'harmonie », et on y trouve un résumé de la pure doctrine ramiste. C'est à peine si D'Alembert estime utile d'examiner la question : la

31. En fait, il renvoie à MODE MINEUR, mais il n'y a pas d'article séparé portant ce titre.

32. D'Alembert affirme n'avoir pas connu cet accord en composant les *Eléments de musique*, « quoique M. Rousseau en eût déjà parlé » (p. 57). Il faudrait donc conclure qu'au moment de la rédaction des *Eléments* D'Alembert n'avait pas encore lu les articles de Rousseau et ne pouvait pas être influencé par une approche qui se démarquait nettement de la sienne.

conclusion s'impose d'elle-même quand on a lu les chapitres précédents, déclare-t-il. Il prend l'exemple d'un chant très simple, *sol ut*. Or, Rameau a montré que ce chant peut avoir jusqu'à vingt basses fondamentales, et l'on sait qu'une seule basse fondamentale peut fournir plusieurs basses continues. « Que de moyens par conséquent de varier l'expression du même chant ! »³³. La mélodie n'aurait donc pour D'Alembert à cette époque aucune existence indépendante, semble-t-il ; elle est une sorte de potentialité de la musique qui est réalisée à travers le choix de l'accompagnement.

Dans l'article FONDAMENTAL, on trouve par rapport aux *Elémens de musique* à la fois une certaine continuité et un changement de ton et d'orientation. Il est hors de doute que D'Alembert reste persuadé de l'importance des découvertes de Rameau. Ainsi, il affirme (comme il l'avait déjà fait dans les *Elémens de musique*) que non seulement la gamme européenne moderne mais aussi celle de l'antiquité grecque sont suggérées par la basse fondamentale³⁴. Pour Rousseau, en revanche, dès la rédaction de ses articles en 1748-49, il est impossible d'appliquer la théorie ramiste aux intervalles de la musique grecque, ce qui serait un des principaux indices de l'intérêt limité de cette théorie³⁵. Ce qui est vrai pour la gamme est-il vrai pour le chant en général ? Là encore, D'Alembert semble rester relativement proche des thèses ramistes. S'il y a plusieurs basses possibles qui conviennent au chant, on peut admettre l'autonomie de la mélodie. D'Alembert s'en remet au jugement des musiciens là-dessus, mais on devine son propre avis, négatif. C'est quand il quitte le domaine purement théorique pour le domaine de l'expérience affective, celui précisément où Rousseau souhaite que le débat se poursuive, qu'il se rapproche de ce dernier :

Pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement ; c'est une vérité d'expérience incontestable. Ceux qui soutiendroient le contraire, s'exposeroient à tomber dans le défaut qui n'est que trop ordinaire à nos musiciens françois, de tout sacrifier à l'harmonie, de croire relever un chant trivial par une basse fort travaillée & fort peu naturelle, & de s'imaginer, en entassant parties sur parties, avoir fait de l'harmonie, lorsqu'ils n'ont fait que du bruit. (p. 61)

On entend ici un écho très net de Rousseau, qui avait affirmé dans ACCOMPAGNEMENT que les Français ne faisaient que du bruit ; d'autres échos suivront dans des phrases consacrées explicitement à la louange de la musique italienne. Pourtant, l'argument de Rousseau consiste de plus en

33. *Elémens de musique*, p. 95.

34. Pour ce qui est des Grecs cette affirmation ne résistera pas longtemps à l'évolution de sa pensée.

35. Voir l'article MUSIQUE de l'*Encyclopédie*.

plus à affirmer que l'harmonie est une dimension purement technique de la musique. Pour l'auditeur, tout se passe ailleurs. Or, D'Alembert ne lui donne pas (encore) raison. Dans l'opposition entre l'oreille affectée par l'harmonie et les cent oreilles affectées par la mélodie, on devine que D'Alembert accorde à la première une certaine priorité : ce serait le mode d'appréciation de ceux qui ont l'oreille fine ou qui ont une culture musicale approfondie³⁶. Et quand on s'aperçoit que pour D'Alembert il s'agit de voir laquelle, de l'harmonie et de la mélodie, « est l'objet principal qui flate l'oreille », le terme employé montre clairement que son vocabulaire n'est pas toujours celui de Rousseau, qui a recours dans la *Lettre sur la musique française*, déjà même dans l'*Encyclopédie* à certains moments, à des termes affectifs, correspondant à une autre conception des effets de la musique. « Flater l'oreille » n'est pas la finalité de la musique pour Rousseau. Il s'agit de faire couler des larmes, de faire battre plus vite le cœur³⁷.

Ce sera finalement à travers une image que D'Alembert commence à résoudre les tensions de sa propre position. L'image est celle des fondements d'une maison : préférer les effets de l'harmonie, c'est « soutenir que les fondemens d'une maison sont l'endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l'édifice porte dessus » (p. 61). L'esthétique ne prend pas la place de la science (comme c'était peut-être en partie le cas chez Rousseau), mais elle se constitue en objet de réflexion autonome : la séparation de l'agrément et des fondements théoriques de la musique permet de faire des distinctions que Rameau a toujours voulu écarter. Si la pensée de Rameau se caractérise par une recherche scientifique poussée et une théorie esthétique sommaire, si Rousseau semble souvent substituer l'esthétique à la science comme finalité de la réflexion musicale, D'Alembert, attentif désormais aux arguments de Rousseau, est à la recherche d'outils permettant de penser doublement la musique.

Comment faire le bilan de l'article FONDAMENTAL, qui parfois se lit comme une prouesse de diplomatie (D'Alembert n'a pas encore rompu

36. Un argument semblable est avancé explicitement par Diderot dans les *Principes généraux d'acoustique*.

37. Dans les *Eléments de philosophie* de D'Alembert, un vocabulaire précis, très sensualiste, permet de mesurer tout ce qui continue à séparer les deux hommes : « Il est hors de doute d'ailleurs que la musique fait naître en nous des sentimens de joie, de douleur, de tendresse, &c, parce que l'expérience nous ayant prouvé qu'il y a des sons physiques, ou des successions de sons capables de produire ces sentimens dans notre ame, la musique n'a rien autre chose à faire pour les exciter en nous, que d'employer ces mêmes sons : or ne peut-elle pas parvenir de même à réveiller en nous la mémoire d'un objet physique différent du bruit, en réveillant en nous par le moyen des sons et par la dénomination que ces sons ont dans la langue, un sentiment semblable, ou du moins le plus approchant qu'il est possible de celui que cet objet y excite ? ». C'est le son en tant que tel qui produit certains effets, alors que chez Rousseau il s'agit de la voix accentuée, exprimant l'émotion, qui éveille le sentiment de l'auditeur. Voir D'Alembert, *Essai sur les Eléments de philosophie*, édition de Richard N. Schwab (Hildesheim, Georg Olms, 1965), p. 261.

définitivement avec Rameau), parfois comme la trace d'une pensée en mouvement qui n'a pas encore abouti à de nouvelles positions fixes ? L'auteur précise que la partie de l'article qui traite des rapports entre mélodie et harmonie est à lire comme un supplément au dernier chapitre du Livre I des *Elémens*, sur la priorité de l'harmonie, chapitre qui, nous l'avons vu, n'aurait guère pu être plus sommaire. À côté de ce chapitre, les longs développements de FONDAMENTAL (et de l'édition 1762 des *Elémens*) sont l'indice d'un changement de cap significatif. Or, si cette remise en question de la nouvelle orthodoxie de Rameau a de multiples motivations, il convient de souligner que c'est Rousseau qui, dans les pages de cette même *Encyclopédie* et dans la *Lettre sur la musique française*, ouvre la voie vers une nouvelle conception de la musique à laquelle D'Alembert va en partie adhérer. D'autre part, même dans le domaine technique, la critique rousseauiste du traitement de la dissonance chez Rameau fournit une arme essentielle contre les ambitions universalisantes du compositeur. La première édition des *Elémens de musique* de D'Alembert révèle une volonté de rattacher étroitement le mineur au majeur, autrement dit de limiter autant que faire se peut la part de l'art et de valoriser celle de la nature. À cet égard comme à tant d'autres, D'Alembert est simplement l'élève de Rameau : comme son maître il élargit volontiers le champ de la systématisme, de tout ce qui peut être rattaché à la nature. Ainsi, la nature nous « indique » le mode mineur et nous ramène vers le son principal (de la gamme majeure) *ut*³⁸. Ces commentaires rapides et schématiques n'ont plus cours au moment de l'article FONDAMENTAL.

L'article dans son ensemble montre donc combien l'évolution de la pensée de D'Alembert est significative, mais aussi que cette évolution est complexe et graduelle. Les rapports du mathématicien avec Rameau ont changé : plus question pour lui de jouer Aaron aux côtés du Moïse de Rameau, comme il l'avait fait au moment des *Elémens de musique*. Si le dialogue avec le compositeur se poursuit quelque temps encore, tant bien que mal, l'échange le plus vivant, celui qui fait avancer les idées de l'encyclopédiste, est désormais celui qui s'est noué avec Rousseau. Rien ne laissait prévoir ce changement : il serait caricatural de dire que le censeur est en passe de devenir le disciple, mais il ne s'agit pas non plus à mon avis de deux réflexions autonomes qui sont simplement menées en parallèle. Dans *De la liberté de la musique* (1759), œuvre de D'Alembert dont il sera question plus loin, la chose est claire : la question essentielle est de savoir sur quelles bases et suivant quels modèles il faut faire de la musique, et la réponse n'est pas obligatoirement à chercher du côté de l'harmonie.

D'Alembert enregistrera à nouveau son désaccord avec Rameau dans les articles GAMME et GENRE. Dans le premier cas, il aborde à la fin de l'article

38. Chapitre IX, p. 57.

un sujet qui va devenir une des principales pommes de discorde avec le compositeur. Il s'agit du titre que Rameau donne ultérieurement au texte soumis en 1749 à l'Académie des Sciences : *Démonstration du principe de l'harmonie*. D'Alembert s'élève contre l'emploi du terme *Démonstration*, qui n'est selon lui nullement autorisé par l'avis de l'Académie. Il exprime sa réserve en des termes mesurés et par moments assez flatteurs pour Rameau, mais le contexte montre à quel point la question est devenue capitale pour lui. Tout tourne à nouveau autour du mode mineur : quelle serait la basse fondamentale de *la* mineur, et peut-on la considérer comme naturelle ? Rameau avait proposé une réponse à cette question, et D'Alembert reconnaissait des mérites pratiques à sa solution. Pourtant, celle-ci n'est pour le philosophe ni parfaite ni élégante, puisque, pour établir cette basse, il faut soit supprimer le *sol* de cette gamme, soit « anéantir l'ordre diatonique de la *gamme* »³⁹. L'harmonie n'est pas une science démontrée, et elle ne peut pas prétendre à un tel statut : les conséquences qu'on tire de la résonance du corps sonore « n'ont pas et ne sauroient avoir l'évidence des théorèmes d'Euclide ; elles n'ont pas toutes un égal degré de force & de liaison avec l'expérience fondamentale » (VII, p. 465). Les mérites de Rameau sont à chercher ailleurs : son système est plus clair, plus simple, plus utile que les autres. C'est cette utilité qui avait amené D'Alembert à rendre compte de ce système dans les *Elémens* ; et il clôt l'article GAMME par une menace voilée, se déclarant très disposé « à recevoir tout ce qui pourra nous venir de bon d'ailleurs. Voyez FONDAMENTAL ». Autrement dit : voyez Tartini, car D'Alembert a une œuvre du compositeur et théoricien italien sous la main. Le domaine musical est un domaine approximatif, le système de Rameau n'a rien d'absolu, Tartini et d'autres encore vont y apporter leurs lumières⁴⁰.

39. *Enc.*, VII, p. 465.

40. Rameau avait-il vraiment fait preuve d'outrecuidance en empruntant le terme de *Démonstration* pour le titre de son œuvre ? Le document essentiel à cet égard est le jugement de l'Académie, que Rameau joint au texte de la *Démonstration*, et qui est rédigé par D'Alembert lui-même. Il est incontestable que le manuscrit remis à l'Académie s'appelait *mémoire* et non pas *Démonstration*. Il est vrai aussi que la page de titre de l'ouvrage tel qu'il est publié par la suite porte l'indication « *Démonstration... approuvée par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences* ». En revanche, on peut aussi arguer que Rameau a trouvé dans l'avis des académiciens des louanges qui semblaient justifier l'emploi d'un terme aussi affirmatif. À la fin de l'exposé du système du compositeur, les trois rapporteurs croient pouvoir conclure « que la *Basse fondamentale* trouvée par l'Auteur, & puisée dans la nature même, est le principe de l'harmonie & de la mélodie ; que M. RAMEAU explique avec succès, par le moyen de ce principe, les différens faits dont nous avons parlé, & que personne, avant lui, n'avait réduit en un système aussi lié, & aussi étendu... » (*Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand, Pissot, 1750, *Extrait des Registres*, CTW, III, p. 244). Plus loin, ils déclarent que l'harmonie est devenue, grâce à Rameau, une science plus géométrique, à laquelle les principes mathématiques « peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle & plus sensible » (p. xlvi). Or, rien n'indique que D'Alembert ait protesté contre l'emploi du mot *Démonstration* au moment de la publication de l'ouvrage de Rameau en 1750, et dans l'article APOTOME de l'*Encyclopédie*, il cite l'ouvrage de Rameau sans faire aucune réflexion sur le titre.

L'article GENRE confirme à la fois la distance prise par rapport à Rameau et l'influence de J.-J. Rousseau sur D'Alembert⁴¹. Le premier sujet, fondamental, abordé par D'Alembert dans le passage qu'il ajoute à l'article de Rousseau concerne le genre enharmonique des Grecs. Ce genre n'a pas de basse fondamentale, comme Rameau l'a reconnu, ce qui l'amène cependant à conclure que le genre n'a jamais existé. D'Alembert nie la conclusion : c'est précisément parce qu'il n'avait pas de basse fondamentale que ce genre était d'une grande singularité d'expression. Le philosophe s'élève contre la volonté de déprécier la musique grecque, de mettre en doute les effets surprenants de l'ancienne musique. M. Rameau, dit l'encyclopédiste, prétend « depuis peu » qu'une nation n'est pas plus favorisée qu'une autre pour la musique. Or D'Alembert estime que les Grecs, vivant sous un autre climat, avaient sans doute l'organe plus sensible que le Français moderne ; d'ailleurs, on voit en France même une différence entre le nord et le sud à cet égard. Si ces affirmations ne contredisent pas le chapitre sur la musique grecque dans les *Elémens*, elles ne vont pas dans le même sens : les *Elémens* montrent surtout que la gamme diatonique des Grecs avait une basse fondamentale ; l'article GENRE, en revanche, souligne à la fois la spécificité et la supériorité de la musique grecque, niant implicitement l'universalité de la basse fondamentale.

C'est aussi dans cet article que D'Alembert prend position dans la controverse sur le monologue d'*Armide*, condamnant Lulli avec la même fermeté que Rousseau, quoique avec moins d'effets de rhétorique : le compositeur aurait dû avoir recours à l'enharmoine, que Rameau a su exploiter, au lieu de faire une basse pédestre et triviale ; le cœur d'*Armide* « fait tant de chemin, tandis que Lulli tourne froidement autour de la même modulation »⁴². Tout est mauvais chez lui, et Rameau ferait bien de le reconnaître, au lieu de changer la basse en divers endroits pour mieux répondre aux objections de Rousseau. L'accusation est grave, même dans son contexte, qui est celui d'un éloge appuyé de l'œuvre lyrique de Rameau lui-même. Celui-ci devrait se rendre à l'évidence (et ici D'Alembert retrouve le ton du *Discours préliminaire*) : les fautes de Lulli « viennent de l'état d'enfance où la musique étoit de son tems ; excusons ces fautes, mais avouons-les » (p. 597)⁴³. Rameau est un grand compositeur, mais Rousseau a

Si les *Elémens de musique* sont rédigés avant la publication de la *Démonstration* et en tout cas ne s'y réfèrent pas, le *Discours préliminaire* aurait très bien pu relever la prétention inadmissible de Rameau si elle avait été alors perçue comme telle. Mais c'est cinq ans plus tard que l'emploi de ce terme choque D'Alembert. Il a changé d'avis entre-temps : il contemple désormais l'œuvre théorique de Rameau d'un œil devenu sceptique.

41. On lira sur cet article le commentaire d'Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, p. 512-539.

42. *Enc.*, VII, p. 597.

43. Pourtant, Rameau avait bien dit que pour juger avec équité des opéras de Lulli, et même de la musique italienne de la même période, « qui n'étoit guères plus variée que la

raison sur le monologue d'*Armide* : c'est à dire que D'Alembert le soutient dans une attaque contre un morceau très admiré, attaque qui constitue le point culminant d'un écrit violemment hostile à la musique française⁴⁴. Comme le fera remarquer Rameau en 1757, la *Lettre sur la musique française* est peut-être dirigée surtout contre le « Musicien François » qu'il est⁴⁵.

Une digression finale, consacrée au récitatif, montre toute la complexité du jeu de D'Alembert. Il loue d'abord un passage du *Dardanus* de Rameau, affirmant que le compositeur a su y représenter les tons de la nature. Si les chanteurs parisiens avaient adopté le style du récitatif italien dans ce morceau, leur chant aurait approché d'une belle déclamation chantée. D'Alembert a des mots d'une véhémence toute rousseauiste pour le style de chant de l'Opéra de Paris, mais souligne le succès des essais qu'il avait lui-même faits pour voir si le récitatif en français pouvait être chanté dans le style italien⁴⁶. On voit se dessiner ici une position qui sera confirmée par la suite. Car D'Alembert ne désespère pas entièrement de la musique française. Dans son esprit, Rameau, seul génie contemporain de cette tradition, pourrait renouveler son art en tirant les leçons qu'impose le succès des Italiens à Paris. Face à Rameau, le message de D'Alembert serait donc le suivant : la situation de la musique française en France est presque désespérée. Seule une adaptation au nouveau goût peut la sauver, et cette adaptation doit être radicale et rapide. Il y aurait aussi un message pour Rousseau : l'Opéra de Paris est exécrable, la musique française est pour une grande part sans intérêt, ou pire ; mais Lulli représente un passé lointain et primitif ; la possibilité d'un renouveau ne doit pas être entièrement exclue, le français peut éventuellement être chanté dans un style italien⁴⁷. C'est sur

sienne », il fallait « se transporter dans ces tems-là » (*Observations sur notre instinct pour la musique*, CTW, III, p. 298/299).

44. Et D'Alembert lui-même n'avait-il pas donné le monologue en modèle dans les *Elémens* ? Il ne manque pas de s'expliquer là-dessus, mais seulement par allusion : le monologue est « tout-à-la-fois une très-bonne leçon de composition pour les commençans, & un très-mauvais modèle pour les hommes de génie et de goût » (p. 597). On n'aurait pas deviné à la lecture des *Elémens* que cet air pouvait être un mauvais modèle. D'Alembert n'a-t-il pas simplement changé d'avis ? Si excessive qu'elle nous paraisse, l'analyse hostile du monologue par Rousseau était admirée par de bons juges, notamment Gluck.

45. Rameau, *Réponse à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement*, Londres [= Paris], 1757, CTW, V, p. 347.

46. À la fin de l'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau fait une allusion sceptique à ces idées de D'Alembert. Voir OC, V, p. 429, et la note suivante.

47. Mais voir Rousseau, *Lettre sur la musique française*, à ce sujet : « Aussi avec quelque art qu'on cherchât à découvrir [lire : couvrir] les défauts d'une pareille Musique, il seroit impossible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle seroit en usage : à force d'essuyer des reproches sur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable Musique, il cherchoient à en rapprocher la leur, et ne feroient que lui ôter son caractère et la convenance qu'elle avoit avec la langue pour laquelle elle avoit été faite » (p. 295).

cet exercice d'équilibre que l'intervention de D'Alembert dans l'article de Rousseau se termine.

Pour Rousseau, à partir de la *Lettre sur la musique française*, la question de la langue est primordiale. C'est pour une raison matérielle que Lulli et Rameau ne pouvaient pas composer une véritable musique : ils travaillaient avec la moins musicale de toutes les langues. D'autre part, Rameau aggrave la situation, puisqu'il s'inspire de la nature de cette langue pour établir sa théorie de la musique. D'Alembert, en revanche, tout en donnant raison à Rousseau sur *Armide*, attribue les défauts du monologue à « l'état d'enfance » de la musique à l'époque de Lulli. Rameau est le représentant d'un style de composition infiniment plus avancé et ne s'expose pas aux mêmes reproches. D'Alembert reconnaît la supériorité de la musique italienne, il admet qu'un peuple puisse être plus doué pour la musique qu'un autre, mais dans l'*Encyclopédie* il ne condamne pas toute la musique française, et il ne commente pas explicitement la question de la musicalité relative des deux langues.

*

* *

Pendant les années suivantes, D'Alembert et Rameau se livrent à un débat qui s'envenime rapidement. Plutôt que de suivre tous les rebondissements de cette querelle⁴⁸, on se limitera ici à un seul écrit, *De la liberté de la musique* (1759), où D'Alembert passe en revue les questions fondamentales soulevées par la tempête musicale des années 1750, en incorporant à son texte des passages puisés dans les articles de l'*Encyclopédie* commentés ci-dessus, notamment FONDAMENTAL. À ce texte, il convient d'ajouter le « Discours préliminaire » de la nouvelle édition des *Elémens de musique*, publiée à Lyon en 1762⁴⁹.

Dans *De la liberté de la musique*, D'Alembert passe d'abord en revue, non sans ironie, les années mouvementées que venait de vivre la musique française :

Il y a une espèce de fatalité attachée dans ce siècle à ce qui nous vient d'Italie. Depuis la bulle *Unigenitus* jusqu'à la musique des intermèdes, tous

48. Pour une chronologie et une liste des publications de l'un et de l'autre, voir C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Minerve, 1988, p. 176/177, et Jonathan W. Bernard, « The Principle and the Elements : Rameau's Controversy with D'Alembert », *Journal of Music Theory*, XXIV, (1980), p. 37-62, surtout p. 38/39.

49. Le texte est donné par C. Kintzler dans *Jean-Philippe Rameau*, p. 193-207. Il n'est pas autrement disponible à ma connaissance en édition moderne, le « reprint » des *Elémens* publié par Slatkine avec une introduction de J.-M. Bardez ayant reproduit la première édition (1752).

les présents bons ou mauvais qu'elle veut nous faire, sont pour nous un sujet de trouble. Ne serait-il pas possible d'accommoder notre différend avec les Italiens, de prendre leur musique et de leur renvoyer le reste⁵⁰ ?

D'autre part, la musique est l'objet en France d'un tel culte qu'il faut la respecter autant que la religion et le gouvernement ; ceux qui l'attaquent le font au risque de leur tranquillité et même de leur vie. D'Alembert fait l'historique des visites de troupes lyriques italiennes en France, suggérant qu'à chaque fois la supériorité évidente des Italiens avait suscité des réactions très hostiles : aucune liberté de la musique en France, semble-t-il... Le rôle de Rousseau apparaîtrait comme héroïque si le texte était moins ironique : Rousseau est le premier champion de la musique italienne, et sa *Lettre sur la musique française* est dans la lignée de son Premier Discours : il y trouve à nouveau l'occasion « de nous instruire et de nous maltraiter » (p. 517). Il sera secondé par les encyclopédistes, qui pensent comme lui sur la musique : l'*Encyclopédie* attisera ainsi les premières étincelles de ce qui est devenu depuis un embrasement général.

Pourtant, rien n'est simple chez D'Alembert, et cet ouvrage qui a par moments l'allure d'un pamphlet contient aussi un éloge nuancé de Rameau. D'Alembert tient encore à la vision progressiste du *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* : s'il n'y a rien de bon à dire au sujet de Lulli, l'avènement de Rameau, et plus précisément son premier opéra, *Hippolyte et Aricie* (1733), marque toujours dans son esprit un tournant. Rameau a le même sort que tous ceux qui tentent d'innover dans ce domaine en France : il est injurié, persécuté, tourné en ridicule. Son sort (D'Alembert ne le dira pas explicitement, mais cet esprit ironique, peu sectaire, aligne l'expérience des deux hommes) est celui de Rousseau vingt ans plus tard. D'Alembert n'a apparemment pas perdu tout espoir de voir Rameau donner de nouveaux chefs-d'œuvre ; il voit en lui le seul compositeur français capable de renouveler une seconde fois la scène lyrique. Le remarquable opéra bouffe de Rameau, *Platée*, est selon le philosophe non seulement le chef-d'œuvre de Rameau mais celui de toute la musique française. Or, un compositeur capable de créer un nouveau style quand il n'est pas loin de 70 ans n'a peut-être pas fini d'étonner son public.

Le lecteur va vite constater que D'Alembert reste fidèle à une vision du théâtre lyrique assez éloignée de celle de Rousseau. L'opéra est pour D'Alembert, il va le dire très nettement, un genre secondaire, et l'opéra italien en est une des formes les moins intéressantes. Pour ce qui est de la finalité de l'opéra, D'Alembert adhère à la doctrine classique : « la comédie est le spectacle de l'esprit, la tragédie celle de l'âme, l'opéra celui des sens » (p. 523). Cette répartition correspond à une hiérarchie où le théâtre lyrique

50. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, in *Œuvres de M. d'Alembert*, édition de 1821, Genève, Slatkine, 1967, p. 519.

a la dernière place. L'opéra ne respecte pas les unités, et par conséquent ne peut pas véritablement intéresser. La musique nous fait pleurer ? Soit, mais elle va au cœur par les sens, tandis que la tragédie va au cœur par la peinture des passions.

C'est ainsi que toute la sinuosité mais aussi la précision de la pensée de D'Alembert se révèlent. De l'opéra italien et de l'opéra français, lequel faut-il préférer ? Dès lors qu'on admet que l'opéra ait pour objet le plaisir des sens, la question ne peut susciter qu'une seule réponse. L'opéra français, avec ses machines, ses chœurs et sa danse, est infiniment préférable, car tous les sens sont conviés à la fête en même temps. L'opéra italien, presque sans machinerie, sans danse, fait une piètre figure à côté. D'Alembert défend ainsi une position nuancée et relativement cohérente, qui permet de mieux comprendre la réticence à l'égard des Italiens exprimée dans les lettres publiées par J. Pappas. Tout au plus pourrait-on lui reprocher de défendre une esthétique dépassée, de ne pas tenir suffisamment compte des idées nouvelles dont Rousseau est le principal apôtre. Dans la mesure où la nouvelle esthétique envisage un nouveau style de récitatif, de chant, d'accompagnement, D'Alembert s'y associe. En revanche, si l'esthétique nouvelle porte sur l'ensemble de l'expérience vécue par le spectateur et se donne pour but de créer une forme simple et unie dans laquelle tout concourt à susciter une intense réaction affective, D'Alembert ne semble guère en être le partisan. Il est à bien des égards plus proche du Rousseau des articles de l'*Encyclopédie*, de celui qui dénonce par exemple la lourdeur des accompagnements à la française, que de celui de la *Lettre sur la musique française*, dont il fait pourtant l'éloge.

Le projet de D'Alembert est de prôner une réforme de fond sur la scène lyrique française. L'opéra français garderait ses particularités (ballets, machinerie, etc.) mais perdrait sa musique. Face à ceux qui ne cessent d'affirmer que les étrangers commencent enfin à aimer la musique française (il l'avait fait lui-même dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie*), il reconnaît désormais l'évidence que les deux étrangers, Rousseau et (surtout) Grimm, n'arrêtent pas d'asséner : la musique française n'a guère d'audience au-delà des frontières nationales. Mais c'est précisément la musique qui est en question ; pour D'Alembert, la dimension scénique de l'opéra français est admirable et doit être maintenue. Loin de constituer un obstacle, elle aidera l'opéra à être reconnu, à l'instar du théâtre parlé français, comme le plus beau d'Europe. Pour la musique, cependant, la tâche est redoutable : « il paraît que le seul moyen d'y parvenir, est de substituer, s'il est possible, la musique italienne à la française » (p. 526). Sa condamnation de la musique française est en effet sans appel : celle-ci est froide, commune, sans force, sans âme, sans idée (p. 527).

Telle est la première distinction entre la musique et le spectacle lyrique dans sa totalité. Une autre distinction l'éloigne encore de Rousseau, car D'Alembert juge sévèrement l'art lyrique italien. Non seulement cet art est

moins spectaculaire, mais il connaît une sorte de décadence précoce. Il faut faire un tri ; il n'est pas question de suivre Rousseau dans un enthousiasme général pour tout ce qui est transalpin. Et il revient à D'Alembert de souligner une distinction qui nous paraît évidente mais qui fut rarement faite par ses contemporains, entre la tragédie lyrique et l'intermède burlesque. La qualité des opéras sérieux italiens est très variable, affirme-t-il, même si les intermèdes déçoivent rarement. Le seul domaine où les Italiens règnent en maîtres incontestés est pour lui celui du récitatif, où le secret italien est de rester si proche du discours qu'on oublie facilement que ce qu'on entend est de la musique : « il est difficile, affirme-t-il, [...] de pousser plus loin dans le chant l'imitation de la nature & la vérité de l'expression » (p. 532). Rien n'est plus important ; comme Rousseau, comme la plupart de leurs contemporains, D'Alembert conçoit la musique d'abord dans ses rapports avec la parole.

D'Alembert commentera aussi les célèbres propositions de Rousseau dans la *Lettre sur la musique française*. Il se dit d'accord avec lui sur la proposition *que nous n'avons pas de musique*, ajoutant seulement « ou du moins que nous en avons trop peu pour nous en glorifier » (p. 543). Il conteste la troisième et plus polémique des propositions, *que si jamais nous en avons une, ce sera tant pis pour nous*. Pour celle qui reste, *que nous ne pouvons avoir de musique*, D'Alembert refuse de se prononcer avant d'essayer l'introduction progressive en France de la musique italienne sur des paroles françaises. Pour Rousseau, le lien entre langue et musique est tel que cette expérience ne peut aboutir à rien de bon (*ce sera tant pis pour nous*). Il y a même une note violente à la fin de la *Lettre* mettant en garde contre pareille solution⁵¹. La perspective de D'Alembert est différente. Sans le dire, et en prodiguant les gestes de politesse et d'hommage envers Rousseau, il essaie de sortir de l'impasse de la *Lettre*. Absolutiste, Rousseau voulait laisser la France sans musique autre que celle qui serait importée d'Italie. La tradition française étant dépourvue d'intérêt, il fallait simplement l'extirper. D'Alembert, voulant frayer un chemin à travers des exigences opposées, essaie d'imaginer un avenir pour le théâtre lyrique français qui tiendrait compte des critiques de Rousseau mais qui sauverait ce qui pouvait être sauvé. C'est ainsi que D'Alembert peut multiplier les gestes conciliateurs envers Rameau dans la première partie de son texte, avant de durcir le ton vers la fin. Un partisan rigoureux de Rousseau aurait pu lui dire qu'il n'avait retenu que des éléments épars de la nouvelle esthétique, qu'il n'avait pas suivi le Genevois dans sa volonté de repenser la notion même de musique. Un admirateur de Rameau aurait pu penser que D'Alembert se moquait du grand compositeur, en l'invitant à réaliser une réforme qui l'amènerait à renier toute son œuvre lyrique. C'est que D'Alembert, pris entre

51. « J'aimerois mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie Italienne à la langue Française ». *Lettre sur la musique française*, OC, V, p. 328.

deux doctrinaires, regardait vers l'avenir ; dans un texte hétéroclite, composé d'éléments empruntés pour une bonne part à des écrits antérieurs, l'encyclopédiste essaie d'imaginer un art rénové qui puisse s'enraciner en France en jouant tantôt sur la continuité, tantôt sur la rupture.

*

* *

La pensée de D'Alembert a-t-elle beaucoup évolué par la suite ? Dans ses écrits ultérieurs sur la musique, on le découvre moins préoccupé par des questions pratiques, moins intéressé par les projets de réforme, revenant sans cesse aux questions fondamentales qui l'opposent à Rameau. Ses idées se modifient mais ne se transforment pas. Ainsi, dans le « Discours préliminaire » de la seconde édition des *Elémens de musique*, il accorde la priorité chronologique à la mélodie, qui « a existé de tous les tems »⁵². Il trouve aussi un nouvel argument contre Rameau pour ce qui est des rapports entre mélodie et harmonie (p. 229-230)⁵³ : si la mélodie est toujours suggérée par l'harmonie, comment se fait-il que des oreilles bornées, sans aucune formation musicale, soient aussi sensibles à la mélodie qu'insensibles à l'harmonie ? Quant à l'harmonie, elle a des débuts incertains et avance à travers les contributions de divers hommes de génie. Elle commence à se formuler très tard ; ici, Rameau a droit aux hommages d'usage. Plus loin, cependant, D'Alembert tire la conclusion qui était implicite dans cette vision d'une science construite progressivement par l'apport de chacun. Si certains phénomènes n'entrent pas dans le système de Rameau, il ne faut pas pour autant abandonner ce système, qui garde son utilité pratique. Il se peut cependant que l'harmonie soit soumise à un autre principe, plus général que celui de la résonance du corps sonore ; il est même possible que toute la science musicale ne puisse se réduire à un seul et même principe. C'est ramener les découvertes de Rameau à des proportions bien modestes, en tirant les ultimes conclusions de la défaillance du grand projet qui voulait montrer la présence de la nature dans tous les recoins du système harmonique. Et si toutes les énigmes de la musique ne sont pas encore résolues, il ne faut évidemment pas que les musiciens se lancent dans de nouvelles recherches loin du champ qui est le leur⁵⁴...

52. *Elémens de musique*, nouvelle édition, Lyon, Bruyser, 1762, p. iv.

53. Dans la *Réponse à une lettre imprimée de M. Rameau* qu'il joint à la deuxième édition des *Elémens*.

54. Dans les *Elémens de philosophie*, on trouve des sentiments assez proches, mais un peu plus généreux pour Rameau, moins polémiques. Ainsi, par exemple : « Les mathématiques nous fournissent des méthodes pour calculer les vibrations des cordes sonores, eu égard à leur degré de tension, à leur grosseur et à leur longueur ; mais quelle est la cause du plaisir que certains accords produisent en nous, et des sensations désagréables

Même la mort n'apportera pas la paix à Rameau. Libéré de toute contrainte par la nature confidentielle de la *Correspondance littéraire*, Grimm, sans doute le plus doctrinaire de tout le parti italien, annonçant en 1764 la mort du compositeur, tourne en ridicule à la fois ses compositions et son œuvre théorique, inconnues, selon l'auteur, au-delà des frontières françaises⁵⁵. De même, dans ses *Réflexions sur la théorie de la musique*, lues devant l'Académie des Sciences en 1777, D'Alembert parle de son ancien adversaire en des termes franchement méprisants⁵⁶ et rappelle encore une fois les sujets de désaccord dont ils avaient si longuement débattu.

La place de Rameau dans l'histoire de la théorie musicale est aujourd'hui reconnue par tous⁵⁷. En même temps, les objections soulevées dans les controverses de l'époque sont loin d'avoir perdu leur pertinence. Comme le fait remarquer l'auteur d'une traduction anglaise moderne de Rameau, les contradictions du compositeur face à la tierce mineure correspondaient à une volonté d'imposer partout des principes de composition qui en réalité, s'ils entretenaient des rapports avec l'acoustique, n'en dépendaient pas exclusivement⁵⁸. Les critiques de D'Alembert dans FONDAMENTAL, annoncées par Rousseau dans DISSONNANCE, étaient donc justifiées. On peut éprouver une certaine gêne face à la hargne des deux adversaires du compositeur. Il n'en reste pas moins vrai que ces deux hommes, confrontés à un système formidablement complexe, ont réussi à en trouver le point faible et montrer que les prétentions de son auteur étaient excessives.

Comment situer Rousseau par rapport à D'Alembert dans la querelle avec Rameau ? Il serait facile de lui attribuer un rôle secondaire, d'en faire l'avocat de l'émotion musicale, par opposition à un D'Alembert

que d'autres nous font éprouver ? voilà sur quoi nous ne sommes pas plus instruits qu'on ne l'étoit du temps de Pythagore » (édition citée, p. 436). Autrement dit, il y a une zone d'ombre, contrairement à ce que prétend Rameau, au cœur de la question de la réception de la musique. Plus loin, un thème familier surgit : Rameau a débrouillé le premier une matière « qui sur un grand nombre de points importants ne paroît pas susceptible de démonstration » (on comprend : et il ne faut pas prétendre autrement). En même temps, on trouve un hommage appuyé au grand musicien : « L'illustre artiste dont il s'agit a été pour nous le Descartes de la musique. On ne peut se flatter, ce me semble, de faire quelque progrès dans la théorie de cette science, qu'en suivant la méthode qu'il a tracée » (toutes les citations, p. 436, édition citée).

55. *Correspondance littéraire*, VI, octobre 1764, p. 87-89.

56. Voir *Œuvres et correspondances inédites*, édition de Ch. Henry, Paris, Perrin, 1887, p. 131-155, et en particulier p. 138.

57. À titre d'exemple, citons le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, qui tout en soulignant que Rameau n'était pas le premier à découvrir le renversement des accords, voit en lui le premier à intégrer le renversement dans une théorie systématique de la cohérence musicale (article « Harmony »).

58. Voir Philip Gossett, « Translator's Introduction », Rameau, *Treatise on Harmony*, New York, Dover, 1971, p. xxi-xxii.

mathématicien qui aurait mené le véritable débat savant. Ce serait cependant oublier la chronologie du débat, car dans les articles qu'il rédige pour l'*Encyclopédie* en 1748-1749 non seulement Rousseau affirme sa préférence pour la musique italienne, mais aussi, et c'est fondamental, il critique le traitement de la tierce mineure chez Rameau, entamant ainsi la remise en question du système général où la tierce mineure doit s'insérer. C'est encore lui qui, toujours dans l'*Encyclopédie*, notamment dans l'article « Musique », se penche sur la musique grecque, et même sur des musiques non européennes, y cherchant des indices qui montreraient que les prétentions universelles de Rameau ne se justifient pas. C'est lui enfin qui élabore une autre théorie de la musique en donnant la priorité à la mélodie, conçue comme expression de l'émotion humaine.

N'est-ce pas plutôt D'Alembert qui joue un rôle secondaire dans la première élaboration des thèses anti-ramistes ? Nous ne pouvons pas savoir quel fut exactement l'effet que produisait sur lui la lecture des articles de Rousseau. Nous savons qu'au début il les censurait ; nous savons aussi que cette censure fut assez légère pour que les convictions de Rousseau y demeurent visibles. C'est vers 1755 que D'Alembert commence à son tour à contester ouvertement certaines thèses de Rameau. Est-ce que les *Erreurs sur la musique* lui donnaient l'occasion de livrer une pensée qui était de toute façon en train de mûrir en lui ? C'est possible, mais on constate que si les positions défendues par D'Alembert sont nuancées, si le débat est mené avec une maîtrise des détails techniques du système harmonique qui dépasse celle de Rousseau, les problèmes soulevés sont liés à des objections déjà formulées par le Genevois. Rousseau est celui qui mène le combat contre Rameau, dans la mesure où il est le premier à remettre en question le statut de la théorie harmonique. Rousseau s'acharne sur l'adversaire, cherchant partout des indices qui fragiliseraient le statut du système harmonique : l'énorme problème de la dissonance, la musique des Anciens, dont on savait si peu que toutes les interprétations se défendaient, ou bien de simples fragments de musique non européenne, un air chinois, une chanson nègre.

Les différences entre Rousseau et D'Alembert sont bien illustrées par la façon dont chacun poursuit le combat. Les écrits ultérieurs de Rousseau révèlent une série de développements de grande envergure. Parti de sa conviction que la musique est mélodique d'abord, il en tirera la conclusion qu'elle ne peut être comprise autrement que comme un phénomène humain ; ce que la science peut en dire est accessoire⁵⁹. Retracer l'histoire de la musique est pour lui en même temps retracer l'histoire du langage, et mène par conséquent vers le cœur de la culture humaine. C'est ainsi

59. On l'a vu, D'Alembert est sensible à cet argument, comme en témoigne son recours à l'image des fondements d'une maison, mais la controverse qui l'opposera à Rameau portera essentiellement sur le statut épistémologique de l'harmonie musicale.

qu'entre ses mains le débat s'élargit étonnamment : il ne s'agit plus de choisir entre deux types d'opéra mais de comprendre l'évolution de la culture depuis les Grecs. Plutôt que de renoncer aux assertions extrêmes des premiers écrits (et notamment de la *Lettre sur la musique française*), il intègre ces assertions dans la logique d'une pensée complète ; il en fait des éléments essentiels d'une vision de l'histoire européenne qui est marquée par une tonalité élégiaque, par le sentiment d'une perte irrévocable.

Pour D'Alembert, en revanche, les termes de sa critique de Rameau sont pour l'essentiel définies dans FONDAMENTAL et les deux autres articles du tome VII. *De la liberté de la musique* fixera ses convictions en les liant à un projet de réforme du théâtre lyrique en France. Sa pensée sur la musique sera jusqu'au bout déterminée dans une grande mesure par la controverse qui l'oppose au compositeur : il gardera toujours quelques points de référence fixes (utilité et limites de la théorie ramiste, nécessité de combiner des perspectives esthétique et scientifique dans la réflexion musicale). Ses écrits ultérieurs auront surtout pour but de montrer à quel point les prétentions de Rameau sont excessives. Il poursuivra une sorte de dialogue en sourdine avec Rousseau, restant toujours proche des articles de l'*Encyclopédie*, qu'il cite volontiers, refusant cependant de se prononcer définitivement sur l'importance relative de l'harmonie et de la mélodie, essayant d'envisager un avenir pour cette musique française que Rousseau condamne sans appel, présentant de l'opéra italien une image sobre et parfois critique. Certains diront qu'il ne suivra pas bien loin le chemin ouvert par Rousseau : en tout cas, au moment de la rupture avec Rameau, c'est apparemment chez Rousseau qu'il trouve ses premiers arguments⁶⁰.

Michael O'DEA
Université Lyon II Lumière
UMR LIRE

60. Je répare *in extremis* une lacune bibliographique : on consultera aussi sur toutes ces questions Alain Cernuschi, « D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'*Encyclopédie* », *RDE*, 21 (1996), p. 145-161.