

IV. LA PREMIÈRE INTELLECTUALITÉ MUSICALE : JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) est porteur d'une théorie de la musique de grande importance.

Cette théorie soutient que la logique discursive de la musique se concentre dans l'harmonie, sa base matérielle procédant d'une résonance du corps sonore, tonalement inscrite par la fonction enveloppante de sa basse fondamentale.

Cette théorie, nourrie des récentes acquisitions scientifiques en matière acoustique (découverte des harmoniques...) apportées par Sauveur (1653-1716)^A, en prise sur la nouvelle constitution tonale du discours musical et articulée à l'essor du tempérament égal (*Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach), fut immédiatement reconnue par tous comme décisive, et ce à une époque où les questions les plus précises de théorie musicale mobilisaient les non-musiciens. Ainsi, aussi bien le grand mathématicien Euler que les Encyclopédistes (d'Alembert, Diderot...) vont déclarer leur dette à cette théorie harmonique de la musique tonale, essentiellement déployée entre 1722 (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*) et 1737 (*Génération harmonique*).

1 – QUATRE POINTS DE PARTAGE

Une fois ces « faits » consensuels posés, l'appréciation des écrits ramistes commence à diverger selon les quatre points de partage suivants.

1) Le rapport théorie/œuvre

D'abord, quel rapport cette théorie harmonique entretient-elle avec l'œuvre musicale de Rameau ?

A. Détail remarquable : Sauveur, le fondateur de l'acoustique moderne, était... sourd (et muet)! Il expérimentait les résonances acoustiques (décomposition du spectre dès 1702) grâce aux phénomènes visuels de renflements et noeuds du monocorde.

Nous ne nous étendrons pas dans ce chapitre sur le détail analytique de ce point, renvoyant pour plus d'information aux travaux d'un côté de Catherine Kintzler¹, de l'autre de Nancy Mentelin-Diguerher².

La thèse générale que nous soutiendrons est que cette théorie ramiste précède pour l'essentiel l'œuvre musicale et tend à la préfigurer : jusqu'en 1733 (*Hippolyte et Aricie*)³, l'œuvre ramiste se cantonne avant tout au clavecin ; elle ne prendra son véritable essor musical qu'avec les opéras qui suivront (plutôt que précédèrent) le parachèvement de l'effort théorique.

On peut ici conjecturer que la remarque suivante de 1726 (*Nouveau système de musique théorique*) préfigure la nouvelle orientation compositionnelle ramiste disposant les voix chantées sous la même discipline discursive que les voix instrumentales :

*« 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. »*³

Cette simple constatation chronologique devrait suffire à attirer l'attention sur un mode de théorisation plus prospectif et prescriptif que récapitulatif et descriptif.

2) Le caractère musicien de cette théorie

Quel rôle exact une subjectivité proprement musicienne joue-t-elle dans cette théorie ? À quel titre cette théorie ramiste doit-elle ou ne doit-elle pas être dite théorie *musicienne* de la musique ? Et s'il s'agit bien ici d'une théorie musicienne de la musique, comment a-t-elle pu féconder des théories cette fois mathématique (Euler) ou philosophique (Encyclopédistes) de la musique ?

Nous soutiendrons qu'il s'agit bien ici d'une théorisation proprement musicienne au titre des deux points suivants.

A. L'année 1733 est à la fois celle du dernier grand volume de pièces pour clavecin et du premier grand opéra à succès... Après cette date, l'imbrication théorie-composition devient plus étroite : l'ouvrage *Génération* (1737), annoncé dès 1730, n'est mis sur le métier qu'après le nouvel élan compositionnel fourni par *Hippolite*...

Des connaissances musicales et pas seulement des savoirs musicaux

Quels que soient les résultats déposés par cette théorie et constituant ainsi de nouveaux savoirs susceptibles d'être appropriés par de tout autres disciplines (mathématique, philosophie, musicologie ultérieure^a...), cette théorie s'ordonne à une *intension* musicienne qui déborde toute logique purement savante : l'enjeu dynamique de cette théorie s'attache aux connaissances musiciennes (comment faire de la musique?) plutôt qu'aux savoirs musicaux (qu'est-ce que la musique? qu'est-ce que l'harmonie?); l'enjeu subjectif de la théorie ramiste est prospectif (quel parti musicien tirer, en matière de logique discursive, de la nouvelle situation tant musicale qu'intellectuelle?) et prescriptif (les nouvelles possibilités, ouvertes par Descartes, de rendre raison du sensible conduisent-elles à de nouvelles nécessités en matière de logique musicale?).

Rameau, à ce titre, soutient que l'ordonnancement de l'oreille à la raison autorise de dégager les principes premiers – résonance du corps sonore... – susceptibles d'enchaîner le discours musical à une discipline des conséquences ce qui l'autorise par exemple à formuler le type suivant d'impératifs méthodologiques :

« *Laissons en arrière tout ce qui a paru sur la musique. [...] Oublions pour un moment tout ce que l'expérience peut suggérer en musique. [...] Il faut d'abord commencer par le plus simple.* »⁴

ou d'impératifs en matière de discours musical conséquent, par exemple de subordination de la mélodie à l'harmonie telle qu'orientée par la basse fondamentale :

« *La mélodie n'est qu'une suite de l'harmonie. [...] La mélodie provient de l'harmonie.* »⁵

Il est clair que, dans cet énoncé, « *provient* » relève d'une énonciation moins empiriquement constative que principiellement déductive.

Une théorisation

Si une théorie musicienne de la musique est bien ordonnée aux connaissances subjectives en intérieurité de la musique, non aux savoirs objectifs en extérieurité sur la musique, il faut toujours y distinguer l'*intension*

A. Rappelons que la discipline musicologique n'émergera qu'un siècle plus tard, au cours du XIX^e, au crépuscule de la grande musique classique (très exactement après la mort de Beethoven).

théorisante de l'*aspect* théorique déposé, ce qui nous conduit alors à y identifier un *inspect* singulier que nous avons déjà proposé d'appeler *théorisation* : l'effort théorique de Rameau a bien pour *aspect* (extérieur) une *théorie* (objectivable en savoirs transmissibles) mais il a pour *inspect* (endo-gène) une *théorisation* (subjective en connaissances activables).^A

Lire les écrits théoriques de Rameau sous l'angle d'une théorisation plus encore que d'une théorie – autant dire épouser de l'intérieur leur *intension* théorisante sans se contenter d'examiner de l'extérieur leurs résultats théoriques – conduit à relever une dynamique originale et passionnante pour le musicien pensif : non seulement les grands écrits théoriques essentiels (1722-1737) sont animés d'une *intension* musicienne prescriptive (dont on ne saurait trouver l'équivalent dans les écrits contemporains d'un Euler – *Tentamen*, 1733 – ou à venir d'un d'Alembert ou d'un Diderot), mais ils vont bientôt se prolonger dans de nouveaux écrits théoriques (1750 : *Démonstration du principe de l'harmonie*; 1752 : *Nouvelles réflexions sur la démonstration*) qui exhaussent l'*intension* musicienne au principe de l'*inspect théorisation* propre à cet effort théorique.

Rien qu'à ces titres, les écrits théoriques de Rameau se distinguent donc des deux grandes théories musicales antérieures – celle d'Aristoxène de Tarente et celle de Zarlino – auxquelles d'ailleurs Rameau se mesure explicitement.

3) La place des écrits théoriques dans l'ensemble des écrits

Quel rôle exact ces écrits théoriques occupent-ils dans l'ensemble des écrits de Rameau dont il faut bien constater qu'ils vont se mettre à proliférer, bien au-delà d'un simple souci théorique, à partir de l'affirmation publique du projet encyclopédiste (1750) et de la Querelle des Bouffons (août 1752) ?

Nous allons prendre ici le contre-pied d'une réponse « canonique » qui se trouve le plus ouvertement exposée dans les travaux de Catherine Kinzler et qui, en substance, est la suivante : dans la mesure exacte où les écrits théoriques de Rameau relèveraient de la constitution d'un corpus théorique cohérent de nouveaux savoirs sur la musique, ces écrits théoriques d'avant 1750 devraient être radicalement séparés des écrits non théoriques postérieurs qui relèveraient progressivement du pur et simple délire d'un

A. Pour la caractérisation des catégories *aspect-inspect-intension*, on se reportera au chapitre I. ix

musicien se mêlant de questions (physiques, mathématiques, philosophiques) qui excèdent ses compétences propres.

Notre thèse, tout au contraire, sera la suivante – et c'est elle, bien sûr, qui légitime que nous consacrons aux écrits de Rameau (non à ceux de Zarlino !) un chapitre de ce livre^A : la nouveauté radicale propre aux écrits de Rameau tient au fait que la théorisation musicienne à l'œuvre dans ses premiers écrits va déboucher sur l'éclatement d'une gerbe d'écrits de natures plus diversifiées, gerbe spécifique que nous appelons « intellectualité musicale ».

Sa caractéristique immanente est qu'elle va articuler des écrits de nature théorique (les premiers de Rameau) à des écrits de nature critique (analyse musicienne d'œuvres musicales) et de nature esthétique (prises de position musicielles sur les rapports extérieurs de la musique à une époque et un environnement socio-politique donnés). Sous la pression de circonstances extérieures très spécifiques (sur lesquelles nous allons revenir), Rameau va ainsi le premier mettre en œuvre une intellectualité musicale diversifiant et articulant dimensions théorique, critique et esthétiques du discours musicien sur la musique.

4) Le rapport de ces écrits à la philosophie proprement dite

Quel rapport les écrits ramistes entretiennent-ils à la philosophie ?

On sait que les écrits proprement théoriques de Rameau se réclament ouvertement de Descartes, mais comment comprendre alors le silence sur Descartes qui suit 1750, en particulier dans ces écrits qui vont plutôt relever de dimensions critique et esthétique ?

Si la distance apparemment prise avec la méthode cartésienne des premiers écrits ne relève pas de la simple aberration d'un musicien dépassé par les événements tant musicaux qu'intellectuels liés au grand tournant de 1750, comment la comprendre ?

A. Ce chapitre III. iv joue, dans cette grande partie C consacrée à l'intellectualité musicale, le même rôle stratégique que le chapitre I. vi consacré au moment-faveur jouait dans la partie A (théorisation de l'écoute musicale) ou que le chapitre II. iii consacré à l'écriture jouait dans la partie B (théorisation du monde-*Musique*). D'où son ampleur et sa minutie propres.

Nous proposons de la thématiser comme basculement vers une anti-philosophie tendancielle d'une intellectualité musicale sans précédent, inclinant à se concevoir comme *archi-musique* : Rameau, confronté aux nouveaux philosophes des Lumières, va promouvoir sa méthode de pensée (rendre raison du sensible propre à l'oreille musicienne par la discipline des conséquences qu'induit son principe naturel de la résonance du corps sonore) comme généralisable à toute rationalité moderne et avancer la musique ainsi comprise par ses soins comme avant-garde intellectuelle susceptible de guider tant la physique que la mathématique et finalement la philosophie.

2 – PÉRIODISATION

Au total, nous soutiendrons^A qu'on peut périodiser les écrits de Rameau en deux parties :

- les écrits, exclusivement théoriques, de 1722 à 1737 ;
- les écrits, diversifiés en trois dimensions, à partir de 1750 inclus^B, qui voient la constitution de la première intellectualité musicale proprement dite de l'histoire musicienne.

On tiendra qu'il n'y a nulle rupture radicale entre ces deux périodes mais bien plutôt développement continu par étapes, ce qui s'accorde à un de nos précédents points : pour nous, la première période n'est pas tant celle de la production d'une théorie détachable (production qui, une fois parachevée en 1750, aurait dû conduire Rameau à se taire pour se concentrer sur la composition) que celle d'une dynamique de théorisation destinée à se brasser, à partir de 1750, dans la dynamique plus large d'une intellectualité musicale.



Voyons comment le musicien Rameau a progressivement déployé les trois dimensions de cette toute première intellectualité musicale.

Nous nous attacherons ici à montrer en quoi il s'agit bien là d'intellectualité musicale proprement dite. Démontrer qu'il s'agit alors bien de la première en date passerait par un examen systématique des théories

A. Sur tous ces points, nous renverrons pour plus de détail à la passionnante thèse de Nancy Mentelin-Diguerher.

B. Notre périodisation n'est donc pas 1722-1750/1752-1764 mais bien 1722-1737/1750-1764.

musicales qui l'ont précédée, de Boèce à Mersenne en passant par Zarlino et Huygens. Il va de soi que nous ne nous y engagerons pas ici. Aussi l'énoncé «l'intellectualité musicale de Rameau est la première en date» conservera ici un statut de thèse plutôt que de théorème.

3 – LA THÉORISATION RAMISTE

Les quatre grands écrits théoriques de Rameau sont les suivants :

- 1722 : *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* [TRAITÉ]
- 1726 : *Nouveau système de musique théorique* [SYSTÈME]
- 1737 : *Traité de la génération harmonique* [GÉNÉRATION]
- 1750 : *Démonstration du principe de l'harmonie* [DÉMONSTRATION]

On les distingue d'écrits à visée plus pratique (écrits qui relèvent d'une subjectivité de musicien artisan plutôt que de musicien pensif) tels la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de 1732, la *Réflexion sur la manière de former la voix* de 1752, le *Code de musique pratique* de 1760.

1722-1737

Les trois premiers écrits théoriques proprement dits composent un mouvement théorique complet et autosuffisant, le quatrième (*Démonstration... , 1750*) venant parachever l'ensemble et initier le grand basculement vers ce que nous appelons l'intellectualité musicale ramiste.

- Le *Traité* de 1722 explore le concept de basse fondamentale. Il prend appui sur le Descartes du *Compendium* (1618).^a
- Le *Système* de 1726 explore la «résonance naturelle du corps sonore» selon une généalogie théorique inversée qui présente ainsi le nouvel ouvrage : «Pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie.» Il fait mention de Sauveur et prend appui cette fois sur le Descartes du *Discours de la méthode* (1637) et des trois *Essais* (1637).
- La *Génération* de 1737 expose la théorie du mineur (expérience de la «résonance partielle des cordes graves») et du tempérament. Il achève la théorie musicale proprement dite de Rameau sans plus mentionner Descartes.

A. Remarquer que le *Compendium* est repris par Rameau comme livre scientifique plutôt que philosophique.

À notre sens, ce premier ensemble (1722-1737) d'écrits théoriques doit donc être compris comme procédant d'une *intension* spécifiquement musicienne organisatrice d'une théorisation (*inspect*) et génératrice d'une théorie (*aspect*).

Théorisation concrète

Rameau utilise peu le mot « théorie » :

« *On peut exceller dans la pratique de la musique, sans en savoir la théorie.* »⁶

Il préfère parler de « musique théorique »^a et de « musique spéculative », alors distinguées de la « musique pratique » :

« *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.* »⁷

Rameau parle plus souvent de « traité ». Nous y lisons son souci proprement musicien d'articuler son effort théorique à des conséquences en matière de « faire de la musique » : non pas tant des directives *pratiques* immédiates pour le musicien artisan (ce sera la fonction spécifique des écrits à visée plus directement pratique précédemment mentionnés) que des orientation générales *concrètes* pour le musicien de son temps. Notre hypothèse est donc que, pour Rameau, « traité » inscrit la dimension *concrète* de son entreprise théorique, distinguée de la face pratique propre à d'autres écrits (ceux de 1732, 1752 et 1760).

Des directives

Cette dimension de *théorisation concrète* s'attache à des directives en matière

- de rapport harmonie/mélodie – la seconde procède de la première, non l'inverse^b;
- de constitution harmonique – la dynamique harmonique générale procède du mouvement de la basse fondamentale :

A. Qui donne son titre à l'ouvrage de 1726 : *Nouveau système de musique théorique*

B. Cette directive proprement musicienne sera l'enjeu d'un différend avec Rousseau qui proposera radicalement de la renverser...

«*Cette basse fondamentale, l'unique boussole de l'oreille, ce guide invisible du musicien*»⁸

– de logique tonale – symétrisation du majeur et du mineur par simple division tierces majeure/mineure : ici le mineur renvoie moins à un vieux mode (relevant d'une survivance de l'ancienne modalité dans le nouveau cadre tonal⁹) qu'à une donnée structurale *sui generis* de l'harmonie tonale (l'accord mineur plus encore que la tonalité mineure), existant « naturellement » et donc à égalité avec le majeur :

«*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.*»⁹

Notons à nouveau combien la théorisation ramiste débouche sur des directives concrètes pour le musicien, ici en matière de phrasé...

Des décisions de pensée qui soient principales

Ce qui fait ici proprement «théorie» (et non pas recueil d'expériences conduisant à un catalogue de recettes pratiques), ce qui structure donc la dynamique de théorisation, c'est le travail pour dégager des principes d'où procéder, principes explicitement non inductibles de l'expérience du musicien artisan – celui que Rameau appelle «le simple musicien de pratique» :

«*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?*»¹⁰

mais qui relèvent précisément de décisions liminaires du musicien pensif, éclairé par la philosophie et instruit par la science de son temps.

A. Voir par exemple le mineur modal dans la musique de Jean-Sébastien Bach...

Bientôt un unique principe

Progressivement Rameau va condenser toutes ces décisions de pensée en le choix d'un seul principe (qui sera à l'origine de son archi-musique ultérieure) : celui de *la résonance naturelle du corps sonore*.

La portée de ce principe va être considérable, tant en termes concrets (Rameau va s'acharner, dans la *Génération* de 1737, à déduire le mineur de ce principe, quitte ce faisant à forcer l'expérience de référence – celle dite de la «résonance partielle des cordes graves») qu'en termes d'orientation intellectuelle : ce principe relevant selon Rameau d'opérations *naturelles* (entendues au sens physico-acoustique du terme : la résonance du corps sonore dite «naturelle»), théoriser l'harmonie sous la discipline de ce principe revient à *naturaliser la musique* (si l'on entend par là une manière d'ordonner la musique à la naturalité de son matériau tant sonore qu'instrumental) mais aussi à *musicaliser la nature* (opération entendue comme manière d'adopter musicalement ce que la nature est en état de générer comme résonance du corps sonore : ici le mineur comme appropriation musicale d'une dimension acoustique offerte par la résonance naturelle du corps instrumental).^A

Une théorisation non empiriste

La méthode avancée pour théoriser (partir de principes, non de l'expérience directe du musicien) inscrit bien qu'il ne saurait y avoir de théorie recevable que produite par une juste dynamique de théorisation.

Théorisation inscrit ainsi un double débordement de la pure et simple théorie (entendue, anachroniquement, en son sens positiviste de corpus ordonné et transmissible de savoirs sur un objet) : en aval (la théorisation doit cerner le concret et conduire à des prescriptions théoriques pour le musicien) comme en amont (principe du contemporain : pour Rameau, une théorie de la musique tonale doit être théorie en un sens contemporain, différent donc du sens que *théorie* pouvait avoir pour Aristoxène ou Zarlino : en l'occurrence la théorie doit être non empiriste et principiellement fondée conformément à la nouvelle méthode cartésienne).

A. "Le mode majeur, ce premier jet de la nature » *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)

Le refus explicite de l'empirisme pour fonder la théorisation est assez saisissant chez un musicien aussi engagé dans la pratique musicale artisanale que Rameau. Rehaussons-la d'un florilège de citations, inhabituelles sous la plume d'un musicien.

Traité de l'harmonie... (1722)

« 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. »¹¹

« Or comme nous avons à combattre ici des opinions presque généralement reçues, nous ne pouvons nous dispenser de ramener chaque chose à son principe. »¹²

« 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. »¹³

« 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 affirmer davantage les preuves. »¹⁴

Nouveau système de musique théorique (1726)

« 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. »¹⁵

Traité de la génération harmonique (1737)

« Laissons en arrière tout ce qui a paru sur la musique, et examinons seulement le fruit que nous en avons tiré. »¹⁶

« Oublions pour un moment tout ce que l'expérience peut suggérer en musique. »¹⁷

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. »¹⁸

La seule expérience tend à conduire à la routine de l'habituel :

« Que doivent donc penser 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. »¹⁹

« 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? »²⁰

quand l'enjeu de la théorisation tient pour lui au fait que

« 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. »²¹

Comment ordonner la nature physique des sons selon des justes rapports mathématiques aux fins de plaisir et de susciter les passions adéquates, tel est donc l'enjeu d'une théorisation qui pour ce faire ne saurait procéder d'une expérience empiriquement conçue mais doit partir de principes pour aboutir à une expérience principiellement dirigée.

Une théorisation s'affirmant d'un nouveau type

Un tel type de théorisation, principielle et prescriptive, excédant la pratique ordinaire du musicien artisan, non inductible de son expérience immédiate, est la seule qui soit apte à rompre avec l'ancien mode musicien de théorisation et à s'inscrire dans la nouvelle méthode cartésienne.

Elle se démarque du type de théorisation ouvert par Aristoxène comme de celui mis en œuvre par Zarlino :

« 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. »²²

Cette théorisation d'un type nouveau se déploie à l'ombre de Descartes et de sa méthode :

- elle y fait explicitement référence à de nombreuses reprises : de 1722 (citations du *Compendium* : « *Le son est au son comme la corde est à la corde.* »²³) à 1750 (« *Éclairé par la Méthode de Descartes...* ») en passant par 1737 (« *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.* »²⁴);
- elle en reprend les différents thèmes : il faut prendre en compte le risque de se tromper et activer le doute, « *il faut d'abord commencer par le plus simple et insensiblement on parvient à ce qu'il y a de plus composé* »²⁵, il faut disposer la raison sous la loi du distinct et du clair...

Une théorisation déployée à la lumière des sciences de son temps

Un tel nouveau type de théorisation musicienne, cartésiennement orienté, ne pourra dégager ses justes principes que grâce au secours de la science, tout particulièrement mathématique :

« Je n'ai pu me dispenser pour lors d'emprunter le secours de quelques opérations mathématiques. »²⁶

« Nous serons obligés d'emprunter des mathématiques quelques notions nécessaires. »²⁷

« Pour faire à présent l'application de ces définitions mathématiques à notre sujet, nous supposons... »²⁸

Une théorisation musicienne

Un tel type de théorisation est essentiellement musicien. En effet,

- il s'adresse avant tout aux musiciens :

« Mon ouvrage est principalement consacré aux musiciens. [...] On peut exceller dans la pratique de la musique, sans en savoir la théorie. »²⁹

- il n'est pas déductible de la seule science physique et mathématique :

« 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. »³⁰

« Cette erreur [d'une aveugle expérience] 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. »³¹

« La manière, dont on avait saisi la musique dans les mathématiques, était d'autant plus rebutante, qu'après en avoir essuyé 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. »³²

- il implique, dès sa constitution principielle, une convocation de la sensibilité musicale du musicien :

« Sans une certaine sensibilité qui nous est naturelle pour l'harmonie, on n'est jamais parfait musicien. »³³

- il vise à rendre raison du sensible, à nouer étroitement raison et oreille;

« 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. »*³⁴

*« Faute d'avoir connu la basse fondamentale, la raison et l'oreille n'ont encore pu s'accorder dans la musique. »*³⁵

*« 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 »*³⁶

– sa dynamique produit des connaissances musicales plutôt que de simples savoirs musicaux :

*« 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. »*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 ? »*³⁸

– sa cible générale est d'encourager le musicien à continuer de créer la musique que son époque requiert :

*« 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. »*³⁹

Une théorisation concrète

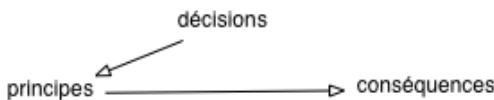
Où l'on voit bien, au total, que, pour le musicien, le concret est prescriptif quand le descriptif, en vérité, relève de l'abstrait.

En ce point où la dimension théorique de l'intellectualité musicale vise à rendre raison d'un « comment faire aujourd'hui de la musique », on retrouve la directive sartrienne de *L'être et le néant*^A : il s'agit de comprendre les motifs des décisions déjà prises en sorte d'en distinguer la discipline des conséquences (plutôt que de délibérer en vue d'une décision

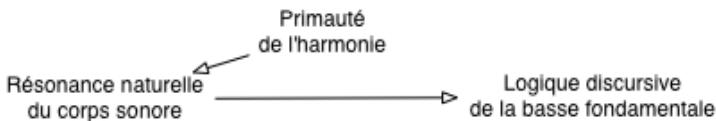
A. I. xi. 3

à prendre). Ainsi, théoriser, pour le musicien pensif, c'est expliciter les principes opérant comme mobiles de décisions concrètes déjà prises en sorte de pouvoir en systématiser les conséquences et, par là, discipliner une expérience ainsi orientée.

L'ordre d'exposition «principes-décisions-conséquences» qui produit l'aspect particulier d'une théorie n'est donc nullement l'ordre effectif de la théorisation qui est bien plutôt «décisions-principes-conséquences», ordre que l'on peut diagrammatiser ainsi :



Dans l'intellectualité musicale ramiste, la décision liminaire concerne la primauté de l'harmonie, le mobile dégagé pour cette décision va être le principe de la résonance naturelle du corps sonore, la conséquence en sera la logique discursive de la basse fondamentale :



4 – LE TOURNANT DE 1750

La *Démonstration* de 1750 (dernier grand écrit théorique de Rameau) inscrit un tournant dans cette théorisation ramiste.

Ce tournant dans l'intellectualité musicale ramiste s'inscrit dans un tournant beaucoup plus vaste, à la fois de la musique dans son ensemble – on date généralement de 1750 (mort de Jean-Sébastien Bach) la fin de la musique baroque et le passage assez brusque d'une musique polyphonique, contrapuntique et monothématique à une musique monodique, mélodique et bithématique – et de l'esprit du siècle (affirmation de l'Encyclopédie et des Lumières...). Renvoyons sur ce point à la très stimulante thèse de Nancy Mentelin-Diguerher.

Un parachèvement

En première approche, la *Démonstration* parachève la théorie ramiste : elle en réitère les principaux thèmes en les présentant sous un jour plus réflexif, mettant en relief à quelles conditions une telle théorisation engagée dès 1722 (« *Dès mon Traité de l'harmonie...* ») a pu engendrer une telle théorie. C'est ainsi l'occasion pour Rameau de revenir plus en détail (et une dernière fois) sur sa dette à l'égard de la philosophie de Descartes (« *Éclairé par la Méthode de Descartes...* »).

Un basculement

En vérité, la *Démonstration* de 1750 inscrit un basculement dans la logique théorique de Rameau, immédiatement perceptible dans le titre même de son volume qui met désormais en avant la nouvelle catégorie de *démonstration*. Rameau tend maintenant à thématiser l'ordre d'exposition que nous avons ainsi résumé « principes-décisions-conséquences »^A comme celui d'une pure et simple démonstration scientifique, qu'elle soit d'ordre mathématique (axiomes-théorèmes-corollaires) ou d'ordre physique (principes-expériences-résultats). Rameau incline en fait à la seconde version puisque pour lui le point fondamental est que le principe de la résonance du corps sonore est « naturel » (plutôt qu'axiomatiquement posé).

Ceci va progressivement conduire Rameau à promouvoir sa théorisation comme modèle universel : sa théorisation (de la nature musicale et de la musique naturelle) se représentant comme naturellement conduite, cette théorisation se présente comme étant en tous points « naturelle ».

Une archi-musique

Ainsi Rameau va progressivement déployer le thème d'une *archi-musique* c'est-à-dire d'une musique prenant exemplairement appui sur les principes de la Nature pour y conformer non seulement sa matière sonore mais plus encore ses goûts et ses passions et se présentant ainsi comme modèle universel de ce que *théoriser* et *rationaliser* voudraient désormais dire.

A. Résonance naturelle du corps sonore * primauté de l'harmonie * logique de la basse fondamentale

Et une anti-philosophie

Rameau va progressivement manier son archi-musique comme une *anti-philosophie* entendue ici comme une manière, pour le musicien pensif, de s'acquitter de tâches proprement philosophiques en tant que musicien, au lieu même d'une défaillance (effective ou supposée) des philosophes : l'archi-musicien Rameau va progressivement dégager les nouveaux principes (post-cartésiens pourrions-nous dire) que la musique, à son sens, fournit désormais à toute rationalité moderne.

Ce trait s'accusera considérablement dans les écrits ultérieurs, mais il est déjà inscrit dans la *Démonstration* de 1750 dès son ouverture :

« 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. »

Une indécision

La présentation que nous venons faire de la *Démonstration* comme basculement (et pas seulement comme parachèvement) se légitime de ce qui suit 1750 (nous allons y revenir plus en détail). Notons cependant qu'en 1750, le basculement véritable n'est pas encore effectué : la situation reste en équilibre éminemment instable, suspendue à une ligne de crête.

Ceci s'atteste de différentes manières.

1. La *Démonstration* se conclut sur l'énoncé suivant : « *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* » qui indique bien que Rameau conçoit son effort

théorique comme orienté vers une composition à laquelle il désire désormais se consacrer^a.

2. Le choix du terme « démonstration » procède d'une longue hésitation de Rameau^b qui n'est pas, en 1750, encore entièrement levée.

3. Si Rameau a choisi de retenir finalement le terme de démonstration, c'est parce qu'un conflit entre son effort théorique et la nouvelle problématique « philosophique » des Encyclopédistes a commencé d'apparaître dès 1749, et ce à l'initiative de ces derniers bien plutôt que de Rameau.

Ce conflit croissant, initié par les Encyclopédistes bien plus que par un soudain « délire » théorique du musicien, va jouer un rôle central dans le déploiement de l'intellectualité musicale ramiste, donc de la toute première intellectualité musicale. Voyons comment.

5 – UN CONFLIT INTELLECTUEL OUVERT, DÈS 1749, PAR LES ENCYCLOPÉDISTES

Qu'il y ait, avec Rameau, une théorisation musicienne originale (*inspect*) procédant d'une intension musicienne et déposant (*aspect*) une nouvelle théorie disponible pour tous et en particulier pour les non-musiciens (donc aussi pour les Encyclopédistes) va se trouver non seulement négligé mais oublié – et même raturé – par les Encyclopédistes; c'est proprement ce geste des « philosophes »^c de l'Encyclopédie qui va mettre le feu aux poudres chez le musicien pensif, le conduisant tout à la fois à prendre plus exactement mesure de ses actes et décisions théoriques déjà là (de ses « mobiles » donc) et à en tirer plus largement toute conséquence pour la suite.

En un sens, Rameau ne va prendre conscience de la nouveauté de ses décisions que sous l'aiguillon de la critique « philosophique » des

A. Nous l'avons dit : la dimension théorique d'une intellectualité musicale est prospective, nullement rétrospective.

B. On se reportera sur ce point à la thèse de Nancy Mentelin-Diguerher.

C. Nous mettons ici le terme entre guillemets : le mot *philosophes* désignait alors un ensemble hétéroclite dont il y aurait lieu de se demander aujourd'hui à quel titre précis son énonciation relevait de la philosophie proprement dite ou, plus simplement, d'une intellectualité indifférenciée. Rappelons qu'en l'occurrence, « philosophes de l'Encyclopédie » désigne essentiellement le regroupement provisoire (et destiné à se disperser si ce n'est à se diviser – voir la scission ultérieure Rousseau-Diderot) du mathématicien d'Alembert, de l'écrivain Diderot et d'un Rousseau en train de devenir philosophe (ou plutôt antiphilosophe au sens donné par Badiou à ce terme)...

Encyclopédistes. Ceux-ci, en effet, n'admettent pas qu'un musicien puisse sortir d'un cadre de pensée traditionnel le confinant à la pratique musicienne et à la confection de traités empiriques de son art. L'idée même qu'il puisse exister une pensée réflexive du musicien sur la pensée musicale à l'œuvre (une intellectualité musicale donc) ne leur sied visiblement guère.

Pourquoi ces « philosophes » se cabrent-ils devant un nouveau type de pensée musicienne qu'ils tendent à interpréter comme empiétant sur leurs prérogatives propres ? L'examen de ce point excède les enjeux propres de ce chapitre et, en un certain sens, de ce livre : pourquoi les Encyclopédistes ont-ils privilégié la collaboration de Rousseau (philosophe musicien) plutôt que celle de Rameau (musicien pensif) lors même qu'ils n'avaient alors de cesse^a de déclarer leur reconnaissance à la théorie ramiste ? Qu'en est-il exactement d'une éventuelle philosophie proprement dite dans l'Encyclopédie ? Y en a-t-il plusieurs ? La philosophie, à venir, de Rousseau, encore indistincte en 1750, ne fait-elle pas singularité plutôt que problématique commune ?^b À quel titre y aurait-il quelque chose comme une philosophie de Diderot ? Qu'en est-il exactement en cette affaire du mathématicien d'Alembert qui s'est trouvé être le premier à réagir dès 1749 aux nouvelles ambitions intellectuelles de Rameau ?^c

Autant de questions que nous renverrons à d'autres – c'est à ce titre que nous continuerons d'inscrire entre guillemets l'expression « philosophes de l'Encyclopédie » –, tenant par compte pour acquis les deux points suivants :

- Les Encyclopédistes ont abordé les ambitions de Rameau comme des prétentions à contenir.
- Rameau, découvrant que sa théorisation était réduite à une théorie musicale de plus, que ce qu'il pressentait dans sa nouvelle manière de théoriser comme nouvelle puissance de pensée susceptible de

A. Tant d'Alembert que Diderot et même, en un certain sens, que Rousseau...

B. Le conflit à venir avec Diderot en attestera...

C. S'il est facile de comprendre le mathématicien d'Alembert se cabrant en 1749 devant l'idée d'une démonstration ramiste, on pressent cependant que s'ouvre ici un conflit plus profond sur les rapports entre philosophie et différents types d'intellectualité. d'Alembert ne saurait concéder à Rameau que sa catégorie musicienne de *démonstration* puisse être disjointe de la notion mathématique homonyme, à la fois parce que cette notion mathématique de démonstration n'est pas encore clairement formalisée et parce que le projet encyclopédiste semble bien de fusionner *catégories* (musicales) et *notions* (mathématiques) sous le chef unique de *concepts* (philosophiques) – autant dire de fusionner les diverses intellectualités de l'époque sous l'unique label de la philosophie...

conditionner la philosophie de son temps était raturée par les « philosophes » de l'Encyclopédie, va prendre lui-même en charge ce conditionnement de la philosophie par son travail théorique en déployant l'idée d'une archi-musique assumant directement de prescrire la nouvelle manière de théoriser.

Rameau va ainsi progressivement dispenser ses leçons universelles quant à la bonne manière désormais de théoriser, en intelligence mathématique des lois physico-naturelles ordonnée à de justes concrétisations.



Le tour singulier pris à partir de 1749-1750 par l'intellectualité musicale ramiste va s'accuser avec l'accentuation du climat polémique, d'une part suite à la « réception » de sa *Démonstration* par les Encyclopédistes – singulièrement par d'Alembert qui ne manque pas de critiquer le tournant qui s'y dessine en matière d'archi-musique –, d'autre part avec la Querelle des Bouffons qui va cette fois porter la critique sur le terrain de la musique prônée par Rameau. En ce dernier point, les partages subjectifs vont s'aiguiser.

6 – LA QUERELLE DES BOUFFONS (1752)

En août 1752, la troupe italienne des Bouffons vient jouer à Paris divers opéras bouffe (dont *La serva padrona* de Pergolèse) ce qui déclenche un conflit esthétique entre partisans de la nouvelle musique italienne (Rousseau s'y trouve au premier rang) promouvant l'épanchement mélodique et tenants de cette musique française campant sur ses fondements harmoniques dont Rameau est l'incontesté chef de file.

Très vite le conflit s'envenime au gré d'innombrables pamphlets. En février 1753, Diderot propose d'y mettre un peu d'ordre en suggérant⁴⁰ la méthode suivante : soit le meilleur incontesté de la musique française (le monologue d'Armide dans la tragédie lyrique *Armide* de Lully – 1686⁴¹) et le modèle avancé par la nouvelle musique italienne (un morceau de l'opéra seria italien *Séostri* de Terradellas – 1751); que chaque camp

A. « *L'opéra Armide est le chef-d'œuvre de Lully, et le monologue d'Armide est le chef-d'œuvre de cet opéra.* »

expose ses thèses et ses griefs en argumentant analytiquement^a sur la base commune de ces deux morceaux de musique !

Ce faisant, Diderot inaugure le champ musical de la critique entendue comme évaluation argumentée et rationnelle^b, fondée sur une analyse partition en mains, d'une œuvre musicale donnée en vue d'expliquer son champ d'influence.

Si Diderot est l'auteur de cette proposition adressée aux musiciens, c'est plus largement qu'il se trouve être l'inventeur de la critique artistique et littéraire : Diderot intervient en homme de lettres^c, en écrivain plutôt qu'en «philosophe», qui va progressivement étendre à la peinture et à la littérature⁴¹ la voie critique inventée à l'occasion pour la musique, voie critique qui pour lui doit avant tout fonctionner comme une éducation au sensible : «*Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.* »

C'est donc Diderot qui va susciter la nouvelle incorporation d'une dimension critique à l'intellectualité musicale ramiste.

Celle-ci va prendre la forme d'un texte de Rameau (*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754⁴²) répondant à l'analyse critique du monologue d'Armide que Rousseau a produite fin 1753 dans sa *Lettre sur la musique française*.

Comme l'on sait, le texte de Rousseau se termine sur une attaque dont la violence vise au premier chef Rameau :

«*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.* »

Dans son propre texte, Rameau va conduire sa contre-analyse critique de Lully (sans doute la première analyse écrite, détaillée et argumentée d'une œuvre musicale rédigée par un compositeur de premier plan) selon une

A. "Suivez ces morceaux mesure à mesure, temps à temps, note à note, s'il le faut. »

B. "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 particularité pourra décider avec connaissance et sans injustice. »

C. Il se réclame ici de «*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*».

logique tout à fait originale qui va nous permettre de caractériser ce que la dimension critique d'une intellectualité musicale donnée a de spécifique.^a

7 – LA DIMENSION CRITIQUE DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE RAMISTE

Entre l'analyse rousseauiste et la contre-analyse ramiste des mêmes mesures de Lully, la différence saute aux yeux : Rameau s'autorise une extraordinaire liberté pour mieux plaider sa propre fidélité à une musique dont il rehausse la grandeur, alors que le dénigrement systématique entrepris par Rousseau le conduit à une analyse sommaire, oscillant constamment (Rameau ne se prive pas de le relever) entre mauvaise foi et superficialité technique.

Où l'on expérimente, au passage, l'intérêt profond de toute analyse unilatéralement dévalorisante : si Rousseau voulait promouvoir la mélodie conduisant l'harmonie, il ne pouvait que s'embourber à relever de supposés défauts de la mélodie conduite par l'harmonie puisque le critère même de ce qu'une «bonne» mélodie peut et doit être ne pouvait bien sûr être partagé par les deux camps!^b

Rameau plaide qu'une mélodie nourrie d'une riche harmonie peut être subtile, mobile et ajustée aux passions suscitées par le texte chanté, quand Rousseau déclare qu'une telle mélodie relève d'une «régularité scolaire», indifférente à la variété des affects se produisant «*dans le cœur d'Armide*» (sa démonstration, ignorant volontairement que la dite mélodie est contextualisée et éclairée par une harmonie subtilement mouvante, ne fait que réitérer tautologiquement sa déclaration première).

Ceci dit, l'enjeu pour nous de ce débat ne réside pas dans ce partage mélodie/harmonie (qui ne saurait aujourd'hui constituer un «point»^c de notre monde-Musique) mais bien dans le type d'analyse musicale que

A. Pour le détail de l'analyse du texte de Rameau, on renverra à la très fine étude de Gilles Dulong disponible dans le polycopié Ens «*Les voies de l'intellectualité musicale*» (*Cours de musique pour scientifiques et littéraires*, 2004-2005) et sur le web à l'adresse suivante : www.entretemps.asso.fr/Nicolas/IM/V.Bouffons.htm

B. Il eut mieux valu, pour démontrer sa thèse, que Rousseau opposât à la musique de Lully une nouvelle composition musicale sur le même texte, terrain sur lequel Rousseau eut bien sûr la prudence de ne pas s'engager...

C. Au sens subjectif précédemment donné du mot «point» – cf. II. XIII (en particulier II. XIII.13)

Rameau invente en cet endroit pour ossaturer la nouvelle dimension critique de son intellectualité musicale.

8 – UNE ANALYSE ORIGINALE

Relevons les caractéristiques les plus frappantes de la liberté dont Rameau fait preuve dans cette analyse de la musique de Lully.^a

Rameau s'autorise à de nombreuses reprises de transformer le texte musical (déclarant sa fidélité aux intentions du compositeur pour mieux rehausser l'*intension musicale*) en l'enrichissant ou même en le corrigeant :

*«Lully, conduit par le sentiment et par le goût, n'avait aucune connaissance de fonds inconnu de son temps»*⁴³ (c'est-à-dire de la théorie harmonique ramiste!).

*«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.»*⁴⁴

– Ainsi Rameau enrichit l'harmonie :

◊ en ajoutant une chiffrage⁴⁵ qui transforme la fonction harmonique : Lully

noté :  soit (réalisation) : 

Rameau

noté :  soit (réalisation) : 

L'enjeu de cette correction ramiste du texte lullyste est d'expliciter la cadence ici à l'œuvre (là où Rousseau soutenait qu'il ne se passait musicalement rien).

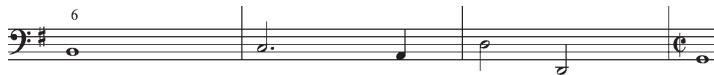
*«On ne peut décider que sur la musique : le chiffre de la basse à tout moment plein d'erreurs, par une faute de copie, d'impression ou de l'auteur même^b, qui aura passé légèrement sur cet article, ne doit y être daucun poids.»*⁴⁶

◊ en ajoutant des accords⁴⁷ en sorte de mieux expliciter une séquence harmonique :

A. Relevons que Rameau s'était déjà permis de semblables libertés, à l'égard précisément de ce même monologue d'Armide, et ce dès 1726 dans son *Nouveau Système de musique théorique* : voir pages 80-89.

B. C'est nous qui soulignons.

Lully :



soit



devient, chez Rameau :



soit

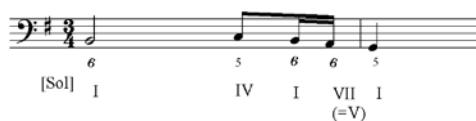


L'enjeu est ici de mettre en évidence le chromatisme sous-entendu dans ce passage et donc la richesse de sa dynamique harmonique.

« *C'est une musique chromatique quoique souvent il n'y en soit du tout question.* »⁴⁸

– Rameau corrige également l'harmonie⁴⁹ en réécrivant une ligne de basse :

Lully :



devient chez Rameau :



L'enjeu est de mieux manifester la cohérence lullyste entre harmonie et mélodie.

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

«Dès qu'on éprouve 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. »⁵⁰

– Rameau commente une mélodie⁵¹ en proposant une variante concevable sur la même basse dont il soutient alors qu'elle «n'a pas pu manquer de se présenter à son oreille [celle de Lully] car elle se présente tout naturellement. »

Lully :



Ossia de Rameau :



«Il faut toujours chanter ce qui précède une mélodie dont on veut éprouver l'effet. »⁵²

Toutes ces interventions dans le texte légué par Lully visent à expliciter la richesse de sa dialectique compositionnelle harmonie-mélodie. Elles sont au service d'intentions musicales et d'une *intension* musicale que Rameau s'approprie.

9 – UNE CRITIQUE MUSICALE SINGULIÈRE

Au total, Rameau affirme ici une critique musicale constituée autour des traits distinctifs suivants.

– Cette critique est *partielle*, pas totale : elle travaille sur des fragments d'une œuvre, conçus comme symptomatiques ou métonymiques d'un enjeu globalement caractérisé, et ce sans s'encombrer d'une saisie systématique et totalisante de l'œuvre en question.

- Cette critique est *partiale* : elle est engagée, « militante », porteuse d'enjeux dissensuels et ne se présente pas comme neutre, indifférente, sans subjectivité propre.^a
- Cette critique est *prescriptive* plutôt que *descriptive* : elle argumente des décisions de musicien (ici de composition, parfois d'interprétation, quelque fois d'écoute).

*« 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. »*⁵³

*« 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. »*⁵⁴

*« Il faut toujours chanter ce qui précède une mélodie dont on veut éprouver l'effet. »*⁵⁵

- Cette critique est une *intervention* sur le texte, pas un commentaire : elle l'annote, le complète, le varie, le corrige à loisir (le musicien, ici, ne s'autorise que de lui-même, c'est-à-dire de sa cause musicale...).
- Cette critique enfin est *généalogique* : elle constitue une généalogie ascendante dont le musicien critique est lui-même partie prenante (Rameau plaide ici une généalogie lullyste où, à l'évidence, « c'est Rameau qui recrée Lully, plus que Lully qui préfigure Rameau. » G. Dulong⁵⁶).

Une telle critique partielle (ou symptomale), partielle (ou porteuse d'enjeux), intervenante (ou militante), prescriptive et créatrice de généralogies musicales, tout en s'objectivant en des analyses détaillées et minutieuses du texte musical, caractérise la dimension critique de toute intellectualité musicale (on y reviendra plus en détail dans notre monographie de l'intellectualité musicale boulézienne^b, constamment dynamisée par sa dimension critique).

Il est patent qu'elle s'oppose, point par point, à la figure positiviste de l'analyse musicale qu'une certaine musicologie universitaire tend à promouvoir où l'analyse devrait être systématique, neutre, descriptive, respectueuse de « l'objectivité » du texte en sorte, au total, d'être immuablement... stérile!^c

A. Bien sûr, cette analyse reste pour autant objectivante : c'est même là sa fonction propre ; elle objective, par un texte, la subjectivité musicale à l'œuvre.

B. III. vi

C. Boulez opposera l'analyse « fausse » mais créatrice du compositeur à l'analyse « exacte » mais inutile du musicologue...

10 – LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DE L’INTELLECTUALITÉ MUSICALE RAMISTE

Si cette analyse, suscitée par Diderot et aiguillonnée par la polémique de Rousseau, constitue un hapax dans les écrits de Rameau, elle n’en inaugure pas moins la dimension critique des intellectualités musicales et contribue à déployer la variété des problématiques que l’intellectualité musicale ramiste embrasse à partir de 1750.

La plupart des écrits ramistes postérieurs à cette date vont ainsi relever d’une nouvelle thématique que nous proposons d’appeler *esthétique*. Comme précédemment indiqué, nous entendons ce terme en un sens précis, délimité et spécifique. Il s’agit de nommer par là une composante originelle du «dire la musique» auquel s’attache le musicien pensif : non plus sa face *théorique* (dont l’enjeu est de théoriser la musique, sa logique et son monde) ni sa face *critique* (dont l’enjeu est d’expliciter les influences et généralogies entre morceaux de musique et œuvres musicales) mais une face dont l’enjeu sera de formuler les rapports de la musique à ce qui n’est pas musique : les rapports du monde-*Musique* à son environnement, au chaosmos et à son époque, les *raisonances* de la musique avec d’autres types de pensée, les rapports en conséquence que le musicien – ce voyageur incessant entre mondes distincts – doit soutenir entre son faire/dire la musique et de tout autres activités qu’il peut plus spontanément partager avec tout un chacun (faire/dire les mathématiques, faire/dire l’amour, faire/dire la poésie, faire/dire la politique...).

Tout ceci, nous le nommons *dimension esthétique de l’intellectualité musicale*, en ayant bien conscience ce faisant de détourner légèrement le sens commun du terme à nos propres fins.

«Esthétique»

Nous retenons ce terme d’autant plus naturellement que son apparition est strictement contemporaine de la constitution de l’intellectualité musicale ramiste : c’est en effet le philosophe allemand I. G. Baumgarten qui l’a créé en 1735 pour désigner la «*science du mode sensible de la connaissance d’un objet*»⁵⁷, «*la science du mode de connaissance et d’exposition sensible*»

⁵⁸ et finalement pour intituler son maître-ouvrage (précisément de 1750 !^a) *Esthétique*⁵⁹

Rameau ne semble pas avoir eu connaissance de ce travail philosophique d'autant que le terme *esthétique* n'apparaîtra en français qu'en 1776 dans un supplément de l'Encyclopédie^b. Il va être bientôt d'usage d'entendre sous le mot *esthétique* une critique du goût^c, prenant donc en charge la question du public susceptible d'apprécier tel ou tel art, telle ou telle œuvre d'art.

Rameau, précisément, entreprend de rendre raison du goût musical, tant du côté du musicien créateur (avant 1750)

« *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 [Messieurs de l'Académie royale des Sciences], elle est une science fondée sur des principes, et qui, en enseignant à flatter l'oreille, fournit à la raison de quoi s'exercer.* »⁶⁰

que du côté de ses effets (après 1750) :

« *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.* »⁶¹

Certes Rameau n'ira jamais jusqu'à produire une théorie musicienne des passions musicales (il ne semble d'ailleurs guère avoir lu le *Traité des passions* de Descartes) mais il va progressivement, à partir de 1749-1750 et surtout de 1752-1754, entreprendre de formuler ce que la musique adresse – est désormais en état d'adresser – aux non-musiciens.

11 – CARACTÉRISTIQUES DE L'ESTHÉTIQUE RAMISTE

Indiquons quelques traits remarquables de cette nouvelle orientation.

L'adresse est musicienne

L'adresse est ici moins musicale que musicienne : Rameau ne va guère traiter de la capacité de la musique française qu'il prône (ordonnant la

A. Ouvrage inachevé : premier volume en 1750, second volume en 1758...

B. Rappelons que Rameau meurt en 1764...

C. « *Les Allemands sont les seuls qui se servent aujourd'hui du mot Esthétique pour désigner ce que d'autres appellent critique du goût.* » Kant (*Critique de la raison pure*, 1781 ; *Esthétique transcendante*, §1)

mélodie à l'harmonie) à passionner un public, à façonner le goût de son époque. Il va bien plutôt insister sur la capacité de la nouvelle intellectualité musicale de stimuler la pensée rationnelle et scientifique (l'intellectualité, en quelque sorte) de son temps.

Posons que l'énoncé esthétique de Rameau va traiter du musicien (pensif), instruit de la bonne théorie – autant dire Rameau lui-même – plutôt que de la musique.

L'adresse est plus générale qu'universelle

Ce faisant Rameau substitue à l'adresse universelle de l'œuvre musicale une adresse générale du musicien.

Le basculement n'est pas anodin ! C'est lui qui est au principe de ce qu'on propose d'appeler ici une *archi-musique* génératrice d'anti-philosophie. En effet, ce n'est alors plus la musique, singulièrement l'œuvre d'art, qui s'adresse à quiconque accepte de l'écouter ; c'est ici le musicien qui adresse sa nouvelle intellectualité musicale à quiconque entreprend de penser sous la loi de la raison avec la conviction que les principes de cette intellectualité musicale peuvent/doivent irriguer désormais toute pensée conséquente, qu'ils configurent en quelque sorte le nouveau contemporain de la pensée en général :

*« 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. »*⁶²

Une orientation centrifuge

Au total, Rameau oriente la flèche esthétique du musicien vers les autres pensées : la dimension proprement esthétique de l'intellectualité musicale va prendre en charge non pas ce que les autres pensées peuvent apporter à la musique et au musicien, non pas comment l'environnement du monde-Musique agit sur lui (et comment donc le monde-Musique ajuste son autonomie à ces modifications exogènes) mais ce que musique et musicien

apportent aux autres pensées, ce qu'un monde-*Musique* logiquement fondé sur la nouvelle harmonie tonale est en état d'apprendre aux autres mondes.

Un retournement

À ce titre, il est frappant de constater combien le tournant 1750 constitue un retournement (celui que nous avons déjà évoqué en relevant qu'une théorisation conditionnée par Descartes devient une intellectualité musicale conditionnante pour les autres arts et même les sciences) : avant 1750, dans la période de théorisation, les écrits de Rameau ne cessent – on l'a vu – de mettre en avant l'importance pour le musicien pensif de la mathématique, de la physique et bien sûr de la philosophie. Après, les écrits de Rameau vont mettre en avant l'importance du travail du musicien pensif pour les autres arts et pour toute science : c'est l'intellectualité musicale ramiste qui fixe ainsi le diapason de la contemporanéité.

Quelques citations pour donner le ton impérial de cette nouvelle subjectivité musicienne :

« *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. 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.* »⁶³

« *En examinant la chose un peu de près, on verrait que ce n'est pas sans raison que la nature a choisi, pour juger de ses règles les plus générales, le sens de l'ouïe préférablement à tout autre, superbissimum auris judicium. [...] 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.* »⁶⁴

« *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* »⁶⁵

*« 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. »*⁶⁶

*« 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 ? »*⁶⁷

Une intellectualité musicale soutenant que l'art musical et la pensée musicienne fixent le *la* de la contemporanéité, voilà très exactement ce que nous entendons ici par *archi-musique*, une sorte au demeurant de pythagorisme réactivé et retourné :

*« 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. »*⁶⁸

Dans la suite de cet ouvrage, nous soutiendrons à l'inverse que la dimension esthétique d'une intellectualité musicale donnée tient de préférence à des flèches orientées vers la musique (centripètes) : la musique est

principalement la cible plutôt que la source des considérations *esthétiques* d'une intellectualité musicale donnée.

12 – LES GRANDS THÈMES ESTHÉTIQUES DE RAMEAU

Rappelons succinctement les grands thèmes qui légitiment, selon Rameau, l'influence que la pensée musicale et musicienne devrait exercer sur les autres pensées.

La Nature

La musique est exemplairement ordonnée aux lois de la Nature et le musicien pensif est exemplairement celui qui apprend à y conformer sa pensée propre :

« 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. »⁶⁹

« Il y a tout lieu de présumer, comme on le verra dans le cours de ces réflexions, que ce principe peut également influer sur tous les arts de goût, qui ont les sens pour juge, et pour règle les proportions. »⁷⁰

« 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. »⁷¹

Le principe

Le principe dégagé par le musicien (« résonance naturelle du corps sonore ») a valeur généralisable :

« Le principe dont il s'agit, est non seulement celui de tous les arts de goût, il l'est encore de toutes les sciences soumises au calcul. »⁷²

« 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 premiers. »⁷³

« 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 engaressent 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. »⁷⁴

Logique générale des corps sonores

Le musicien est celui qui exemplairement expérimente la figure résonante universelle du corps sonore :

« Nous, qui sommes des corps passivement harmoniques »⁷⁵

« 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 ? »⁷⁶

13 – AUTOLIMITATION ESTHÉTIQUE

Au sortir de cette monographie sur la première intellectualité musicale historiquement constituée, résumons notre Idée.

Une intellectualité musicale – réalité toujours singulière (il y a des intellectualités musicales, historialement situées et intervenantes, non pas une discipline savante) – va, à la suite de Rameau, articuler dynamiquement :

- une théorisation des logiques musicales à l'œuvre, qui se veut prescriptive et non pas descriptive;
- une évaluation critique des influences et généralogies entre morceaux de musique ou œuvres musicales, qui se veut partisane plutôt que savante;
- une esthétique des rapports exogènes du monde-Musique, qui se veut éducative plutôt qu'instructive.

Comme on l'a vu, cette dernière dimension esthétique est, dans l'intellectualité musicale ramiste, la plus problématique, ce qui au demeurant nous indique que toute intellectualité musicale va constituer une arène particulièrement animée où le musicien pensif se trouve en interaction directe avec le poète ou l'architecte, le mathématicien ou le biologiste, le militant politique ou l'amant...

Au demeurant, Rameau lui-même nous suggère que cette arène peut être surdéterminée par un amour commun de la vérité :

*« 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. »*⁷⁷

Formulons en cet endroit notre propre directive, dont on peut trouver le germe implicite dans un Rameau inhabituellement prudent :

*« 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 proportionnée 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. »*⁷⁸

L'esthétique d'une intellectualité musicale doit volontairement s'autolimiter : si elle est nécessairement militante (au sens où elle fait propagande pour la musique en direction des non-musiciens), elle ne doit pas pour autant ambitionner de prescrire les autres pensées que musicale, elle ne saurait configurer tel ou tel conditionnement envisageable de la musique sur une autre pensée, telle ou telle contemporanéisation possible.

On posera donc que cette autolimitation de l'esthétique musicienne vient s'inscrire dans la liste suivante d'interdits qui nous semblent devoir être au principe de toute intellectualité musicale :

- *Ne pas définir la musique!*
- *Ne pas expliquer le plaisir musical!*
- *Ne pas prescrire le non-musical du point de la musique!*



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Tout spécialement à son *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Le sycomore, 1983)
2. Voir sa thèse (Ehess, 2010) : *Le cas Rameau*
3. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
4. *Traité de la génération harmonique* (1737) : Préface/chap. 4/chap. 18
5. *Traité de l'harmonie...* (1722) : chap. 5 (p. 22)/chap. 9 (p. 138)
6. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
7. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : *Préliminaires de musique*
8. *Traité de la génération harmonique* (1737) : Préface
9. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) : *Du mode mineur*
10. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. XIX
11. Préface
12. chap. 14
13. chap 14
14. chap. 18
15. *Préliminaires de mathématiques*
16. Préface
17. chap. 4
18. chap. 19
19. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : chap. 8
 - *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732) : p. 55-56.
20. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. 2
21. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. XIX
22. *Traité de l'harmonie...* (1722) : chap. 3
23. *Traité de la génération harmonique* (1737) : p. 216
24. *Traité de la génération harmonique* (1737) : p. 192
25. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
26. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : *Préliminaires de mathématiques*
27. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : *Préliminaires de mathématiques* (p. 11)
28. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
29. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : *Préliminaires de mathématiques*
30. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. 4

31. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. 19
32. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
33. *Traité de l'harmonie...* (1722) : chap. 18
34. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
35. *Traité de la génération harmonique* (1737) : chap. 7 (p. 78)
36. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : Préface
37. *Nouveau système de musique théorique* (1726) : chap. 21
38. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) : p. 112
39. *Au petit prophète de Boehmischbroda* (février 1753)
40. *Traité du beau*, 1752 ; Salons 1759-1781
41. 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
42. p. 177
43. p. 174
44. mes. 9
45. p. 185
46. mes. 19-22
47. p. 173
48. mes. 3
49. p. 170
50. mes. 4-6
51. p. 178-179
52. p. 169
53. p. 171
54. p. 178-179
55. polycopié Ens, p. 119
56. *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus* (Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème), 1735 (§ cxxv, p. 75)
57. *Métaphysique*, 1739 (§ 533, p. 89)
58. *Esthétique*, I. GG. Baumgarten (L'Herne, Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1988)
59. Premiers mots du *Traité de la génération harmonique* (1737)
60. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 64-65
61. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 65-66

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

- 62. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 48-50
- 63. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 51
- 64. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 60
- 65. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 63-64
- 66. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) : Préface
- 67. *Code de musique pratique* (1760) : Introduction
- 68. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) : Préface
- 69. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : Préface
- 70. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 3
- 71. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) : Préface
- 72. *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique* (1761) : Préface
- 73. *Origine des sciences* (1761)
- 74. *Code de musique pratique* (1760) : chap. 14
- 75. *Origine des sciences* (1761)
- 76. *Nouvelles réflexions sur la démonstration* (1752) : p. 71
- 77. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) : p. 102-103