

## D'Alembert et la musique de son temps

Dr. Élysé LOPEZ

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

---

### MOTS CLÉS

D'Alembert, Rameau, Rousseau, Equation d'onde, Musique baroque, Querelle des bouffons, Gluck.

### RÉSUMÉ

À elle seules les dates de naissance et de décès de Jean le Rond D'Alembert (1717-1783) lui permettraient d'incarner tout le 18<sup>ème</sup> siècle. Elles sont en effet voisines des deux grands événements qui marquent les limites de ce siècle bien mieux que les strictes dates calendaires 1700-1800 : la mort de Louis XIV d'une part et la Révolution Française d'autre part. Mais sans même tenir compte de ces dates, la postérité a gratifié D'Alembert du titre d'« Homme des Lumières » en raison de l'ampleur de son œuvre, emblématique du siècle extraordinaire pendant lequel elle s'est accomplie.

Au sein de cette œuvre, c'est vraisemblablement celle consacrée à la musique qui confère toute son originalité à D'Alembert. Ce mathématicien, qui fût aussi astronome, philosophe, fondateur et rédacteur de l'Encyclopédie, est en effet intervenu dans le domaine culturel de son temps, et en particulier dans le domaine musical, devenant ainsi un des modèles de « l'intellectuel » tel que le définira le siècle suivant.

Grâce à ses théories physico-mathématiques innovantes, D'Alembert fût reconnu comme un des siens par le monde de la musique. Il pût énoncer ses propres conceptions et dialoguer de façon pertinente avec un Jean-Philippe Rameau, considéré aujourd'hui comme un des plus grands théoriciens de la musique. Par la suite, D'Alembert tenta d'arbitrer une des querelles esthétiques et identitaires qui agitaient périodiquement le monde culturel – querelle déclenchée cette fois par les écrits de Jean-Jacques Rousseau, et qui aboutit à la rupture de D'Alembert avec Rameau.

Le « Siècle des Lumières » et sa démarche rationaliste bouleversèrent tous les secteurs de la pensée, des arts et de la vie matérielle. La musique participa bien sûr de cette agitation et la mutation que connut alors le domaine musical, mutation à laquelle contribuèrent les travaux et les écrits d'un D'Alembert, marqua le départ d'une longue évolution dont procèdent les conceptions et les pratiques musicales contemporaines, et en particulier celle du concert public.

---

Le lecteur peut visionner l'enregistrement vidéo de cette conférence

### 1. D'Alembert et les « cordes vibrantes »

En 1743, la publication par D'Alembert de son *Traité de Mécanique* renouvelle la science du mouvement en permettant de mettre en équation tous les problèmes de dynamique. Le *Discours préliminaire* de ce traité fait de son auteur, au-delà du « géomètre » déjà reconnu, un écrivain et un philosophe respectés qui put en particulier écrire: « *Les questions les plus abstraites, celles que le commun des hommes regarde comme les plus inaccessibles, sont souvent celles qui portent avec elles une plus grande lumière* ».

En 1747, D'Alembert cède à l'insistance de Frédéric de Prusse et accepte d'être reçu à l'Académie des Sciences de Berlin. Il y présente ses *Recherches sur les cordes vibrantes* dans lesquelles il énonce sa fameuse équation. Elle constitue historiquement la première équation d'onde, aux dérivées partielles, décrivant la propagation des ondes et en particulier des ondes sonores à partir du modèle physique des cordes vibrantes. La résolution de cette équation permit à son auteur d'aborder sur des bases physico-mathématiques le concept *d'harmonie en musique* dont Jean-Philippe Rameau venait de donner une vision analogue à la sienne.

$$\frac{\partial^2 u}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 u}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 u}{\partial z^2} = \frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 u}{\partial t^2}$$

Équation de D'Alembert

Après leur publication à Berlin, les travaux de D'Alembert donnèrent lieu à une très longue controverse avec les mathématiciens suisses Euler et Bernoulli ainsi qu'à des échanges approfondis avec le mathématicien italien Lagrange. Mais grâce à ces travaux, le mathématicien et philosophe D'Alembert entraîna de plain-pied dans la petite confrérie des théoriciens de la musique, au sein du monde sourcilieux des musicologues où il allait pouvoir exposer ses conceptions en toute légitimité.

## 2. La musique française au temps de la jeunesse de D'Alembert

### 2.1. Baroque et « classicisme »

Esquisser un état des lieux de la musique en France dans les premières décennies du 18<sup>ème</sup> siècle, au moment où le jeune D'Alembert forge encore ses goûts musicaux, et avant qu'il expose ses théories sur la musique, nécessite d'éclaircir au préalable une ambiguïté sémantique.

La dénomination de musique baroque est désormais donnée aux œuvres composées en Europe entre 1600 et 1750, à partir d'un style nouveau né en Italie en rupture avec les critères esthétiques de la Renaissance, style nouveau caractérisé par l'importance du contrepoint et de la basse continue. À cette période « baroque » dominée par Vivaldi, Haendel et Bach, succèdera, à partir du milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, la période dite « classique » avec Haydn et Mozart, et par la suite, à partir des années 1820, le « romantisme » s'implantera peu à peu.

La France occupe une place à part dans ce schéma en raison de sa volonté de produire des œuvres « raisonnables » qui la fit s'inscrire longtemps dans la continuité des canons classiques définis en littérature au 17<sup>ème</sup> siècle, au temps de Malherbe puis de Boileau. Ainsi s'explique l'esthétique de la tragédie lyrique, spécifique à la France, caractérisée par la déclamation de textes très élaborés auxquels la musique n'est que subordonnée. Quinault et Lully codifient cette spécificité française à partir de 1673, et la définissent par opposition à l'esthétique de l'opéra italien où la musique occupe la place essentielle alors que le livret reste secondaire.

Un souci de classicisme accompagnera donc la période « baroque » de la musique française et, paradoxalement, c'est à partir de 1750, au moment où débute partout en Europe la période dite aujourd'hui « classique », que la France s'ouvrira au goût italien qui avait dominé partout ailleurs la période « baroque ». On pourrait donc dire qu'en France la période baroque tenait du classicisme, alors que sa période classique s'est teintée d'influences baroques.

Quoi qu'il en soit, entre 1740 et 1780, D'Alembert et ses contemporains traversèrent ces deux périodes sans bien sûr être conscients de ces distinctions purement théoriques et seulement définies a posteriori.

## 2.2. Évolution des pratiques et des goûts musicaux

Au début du 18<sup>ème</sup> siècle vont peu à peu disparaître les monopoles détenus, dans la vie musicale française, par l'Église avec la musique religieuse et par l'Académie Royale de Musique avec la musique lyrique. Ces deux institutions vont être concurrencées par le développement des concerts, privés et publics, et par l'essor d'un théâtre lyrique populaire. On peut même voir dans cette ouverture un marqueur de l'esprit des Lumières.

### 2.2.1. La musique religieuse :

Elle a connu au tournant du 17<sup>ème</sup> siècle un véritable âge d'or. L'apogée du grand motet commence avec Lully (qui en fût d'ailleurs victime lors de l'exécution fatale de son *Te Deum* en 1687) et surtout avec Marc Antoine Charpentier qui laisse disparaître dans ses compositions l'influence italienne reçue dans sa jeunesse.

Mais l'apothéose du grand motet survient avec Michel Richard Delalande, Surintendant de la musique et Maître de chapelle du Roi. À sa suite, Marin Marais, Campra, Couperin et Rameau reprendront le flambeau avec des œuvres magistrales. Mais ces auteurs, ouverts à la musique profane, ne consacreront plus l'essentiel de leur composition à la musique sacrée comme l'avait fait Delalande. Après un regain passager dû à Mondonville, natif de Narbonne et sous-maître de la Chapelle de Louis XV, le grand motet va peu à peu être remplacé par l'oratorio.

### 2.2.2. La musique instrumentale :

Elle connaît une ère nouvelle avec la fondation du *Concert spirituel* aux Tuileries en 1725 par Anne Danican-Philidor : désormais la Cour et les églises ne seront plus le cadre obligatoire de cette musique. Un public payant va se familiariser avec sonates, concertos et symphonies et avec les *Divertissements*. Au final, le *Concert spirituel* va certes élargir l'audience de la musique sacrée qu'il programme avec régularité, mais il provoque en même temps son déclin en permettant au public d'accéder à d'autres domaines musicaux.

Le succès du *Concert spirituel* fait en outre des émules (le *Concert des Amateurs* à Paris et plusieurs *Académies de musique* en province), tandis que se multiplient les concerts privés chez les aristocrates ou les financiers comme Le Riche de La Pouplinière.

L'instrument de musique emblématique de la première moitié du 18<sup>ème</sup> est le **clavecin** qui connaît alors son apogée. Deux compositeurs vont dominer la littérature du clavecin : François Couperin d'abord, considéré comme le grand poète du clavecin, qui bâtit une œuvre considérable toute en sensibilité et parfaitement adaptée à cet instrument. À la suite de Couperin, Jean-Philippe Rameau, avant de se consacrer exclusivement au drame lyrique, composera de nombreuses pièces pour le clavecin, moins ornées que celles de Couperin mais d'une grande puissance expressive.

À partir des années 1760, quelques décennies après que ces œuvres aient été écrites pour le clavecin, le **piano-forte** venu d'Italie reprendra ces mêmes compositions et supplantera assez vite le clavecin. Cet abandon du clavecin au profit du piano-forte coïncidera avec la disparition de la basse continue qui avait caractérisé la période baroque.

La **musique pour orgue** qui avait triomphé au siècle précédent connaît en France une désaffection à partir du début du 18<sup>ème</sup>. Elle s'enfoncé dans une lente décadence que seul César Franck viendra interrompre après 1860.

Parmi les instruments à cordes, **les violes**, encore largement utilisées au 17<sup>ème</sup>, tombent peu à peu en désuétude. La basse de viole résiste davantage par sa polyvalence mais elle sera supplantée par le violoncelle, plus sonore et plus facile à accorder. **Le luth**, dont l'âge d'or date des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles, a été détrôné par le clavecin et ne reviendra plus sur le devant de la scène.

Le **violon** a été longtemps mésestimé en France, considéré comme un instrument populaire voué aux danses et aux fêtes, mais il va peu à peu acquérir ses titres de noblesse en participant vers la fin du 17<sup>ème</sup> à la vogue des *Sonates en trio*. Le violon parviendra au sommet instrumental dans la première moitié du 18<sup>ème</sup> grâce à Jean-Marie Leclair, violoniste et compositeur de nombreuses sonates en trio et de concertos pour violon et orchestre, avant qu'il ne meure mystérieusement assassiné.

### 2.2.3. La tragédie lyrique :

Elle est le monopole exclusif de l'Académie Royale de Musique, l'Opéra de Paris, alors implanté au Palais Royal dans l'ancien théâtre de Molière où il restera jusqu'à son incendie de 1763, puis, après sa reconstruction, jusqu'à l'incendie définitif de 1781.

Les canons de la tragédie lyrique restent ceux définis à Versailles à la fin du siècle précédent par Lully et son librettiste Quinault lors de leur *Cadmus et Hermione* de 1673. L'intrigue est empreinte de merveilleux et fait souvent appel à la mythologie, propice aux décors somptueux et au déploiement de machines.

Fait essentiel, alors que dans l'opéra italien le but du récitatif se limite à faire progresser l'action et que l'émotion est suscitée par les airs musicaux, au contraire en France, Lully et Quinault font du récitatif l'essentiel et le font exprimer par une déclamation emphatique. Les diverses formes musicales utilisées autour du récitatif n'ont pour but que d'accompagner le texte et ne prennent du sens que par référence à lui. L'exemple en est le fameux monologue d'*Armide* (1686) considéré comme le modèle emblématique du récitatif français.

Le respect de ces canons lullistes parvint à contenir les vellétés du « parti italianisant » et de son chef de file Marc-Antoine Charpentier. Les opéras de Lully (*comme Atys ou Armide*), rencontreront partout et longtemps un succès éclatant et les canons lullistes ne seront vraiment bousculés qu'en 1733 par *Hippolyte et Aricie* de Rameau. Seuls, André Campra et André-Cardinal Destouches connaîtront entre temps un succès indiscutable en cédant un peu à l'influence italienne.

*La tragédie lyrique, considérée au début du 18<sup>ème</sup> comme le « grand œuvre » musical, va susciter une profusion d'écrits et de réflexions qui alimenteront au long du siècle des débats permanents, caractéristiques de « l'exception culturelle » française et où s'illustrera particulièrement D'Alembert.*

### 2.2.4. L' «opéra comique » et l' « opéra italien » :

Deux foires importantes se tenaient à Paris aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles : la Foire Saint Laurent, l'été, et la Foire Saint Germain, à l'époque du Carnaval. Comme l'Académie Royale de musique -l'Opéra de Paris- détenait le monopole du chant et que celui de la déclamation appartenait à la Comédie Française, les forains ne pouvaient présenter leurs pantomimes que sur des airs connus, les vaudevilles, et sur des couplets entonnés par des comparses dans le public.



La Foire Saint Germain



La Foire Saint Laurent

L'Opéra finira par consentir, contre rétribution, à leur autoriser le chant et peu à peu se fera jour au début du 18<sup>ème</sup> un *opéra comique* original, dérivé de la comédie-ballet du 17<sup>ème</sup>, alternant scènes chantées et dialogues parlés, caractérisé par sa fantaisie légère et sa verve caustique et que composeront les Gillier, Campra et même Rameau avant que n'y règnent sans partage Favart, et surtout François André Danican-Philidor. Une de ces troupes foraines sera autorisée à fonder le premier Théâtre de l'Opéra-Comique.

Parallèlement une nouvelle *Comédie Italienne* est autorisée à ouvrir, en 1716, alors que la précédente, très hardie dans ses critiques du régime, avait été chassée de France en 1697. Le succès des opéras *buffa* qu'elle donne au Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne ne se démentira pas.

*Peu à peu se fait donc jour en France un nouveau statut de la musique qui, de spectacle en quelque sorte « régalien » donné devant le roi ou l'évêque, va s'ouvrir au particulier. On assiste dans les premières décennies du 18<sup>ème</sup> siècle à l'émergence d'un nouveau type de « consommateur » de musique, ni musicien professionnel, ni fêru dans d'autres arts que la musique comme pouvait l'être le « curieux » ou l'« honnête homme » du siècle précédent : cet amateur de musique, ce mélomane, dont D'Alembert est représentatif, fréquente opéras et concerts, et va pouvoir exprimer son point de vue critique, en particulier lors des diverses querelles d'ordre esthétique et identitaire qui vont émailler la vie musicale au 18<sup>ème</sup> siècle.*

### 3. D'Alembert théoricien de la musique

Parvenu à la maturité, D'Alembert, reconnu par le monde musical en raison de sa théorie des cordes vibrantes, va pouvoir exprimer son point de vue en matière de musique. Dans son *Discours Préliminaire* publié en 1751 lors de la parution du Tome Premier de l'*Encyclopédie*, il consacre au musicien Rameau une place essentielle, symbole de l'idylle intellectuelle qui unira ces deux hommes pendant plusieurs années.

#### 3.1. Jean-Philippe Rameau

Qui était donc ce Jean-Philippe Rameau, ce « *musicien savant* » auquel D'Alembert accordait, dans le monde des idées, une importance identique à celles d'un Voltaire et d'un Montesquieu et, dans le domaine de la musicologie, une parité absolue avec l'immense Pythagore qui avait jeté les bases de l'harmonie musicale ?

Doté d'un visage austère au nez crochu, planté au dessus d'un long corps décharné, tel que le représentent les croquis de Carmontelle, Rameau apparaît comme un cérébral dont l'humeur bougonne détonne au siècle de l'élégance et de l'afféterie,

un introverti au siècle des extravertis. Né à Dijon en 1683 d'un père organiste, il sacrifia ses études à la rédaction musicale. Longtemps organiste à la cathédrale de Clermont-Ferrand, il publie en 1722 son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, qui s'inscrit dans la continuité des théories de Zarlino et de Descartes et qui attire sur lui l'attention des musiciens et surtout des philosophes. On sait que le jeune D'Alembert a beaucoup étudié ce traité que lui fit lire Caron, son professeur de mathématiques au Collège Mazarin, à partir de 1730.



Jean-Philippe Rameau (1683-1764)



Rameau vu par Carmontelle

Rameau insiste sur ce qui est pour lui l'essentiel de la musique : l'harmonie, par opposition à son autre composante, qu'il considère secondaire, la mélodie. L'harmonie est en quelque sorte la composante *verticale* de la musique, celle qui s'organise autour de chaque note avec les accords, alors que la mélodie en est la composante *horizontale*, celle de la succession des notes qui composent un air.

*L'intuition de Rameau est que le principe de l'harmonie siège dans la nature même du son, résultat d'une combinatoire harmonique constituant un complexe, le corps sonore, qui associe au son fondamental des sons accessoires ou « harmoniques » : le son fondamental porte donc en lui-même sa propre harmonie. Cette dernière préexiste en tant que réalité naturelle, perçue par les sens et transmise à la conscience. Le sentiment harmonique s'explique par l'amour primordial de la voix maternelle entendue par le fœtus. Il se crée ainsi une véritable nostalgie harmonique qui pousse l'être humain à retrouver l'harmonie première dont il est porteur et cette quête serait à l'origine même de la vie sociale.*

Jean-Philippe Rameau s'installe à Paris en 1723, à quarante ans, bien décidé à se consacrer au théâtre musical. Il publie avec succès un recueil de *Pièces de clavecin* puis en 1726 son *Nouveau système de musique théorique*. Il se marie la même année et pour vivre, compose des motets pour le *Concert Spirituel*. Son ami le poète Piron l'introduit auprès du fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, qui possède son propre orchestre, et dont l'épouse admirait Rameau, son professeur de clavecin. Il habitera dès lors chez eux et la direction de l'orchestre de La Pouplinière lui permettra d'acquérir aisément les techniques d'instrumentation.

En 1733, parvenu à la cinquantaine, Rameau donne son premier opéra, *Hippolyte et Aricie*, qui va certes triompher mais qui suscite la première des trois grandes querelles musicales du siècle. La guerre est déclarée par les gardiens farouches des canons lullystes qui considèrent la musique de Rameau comme trop neuve et trop forte. Lors de la première, face aux réactions hostiles de la salle et en raison des

difficultés rencontrées par les musiciens, Rameau renonce même à faire jouer une scène caractéristique de son génie d'harmoniste : le *Trio des Parques*.

Ses détracteurs considèrent Rameau comme un théoricien austère, peu apte à exprimer des sentiments amoureux. On lui reproche sa musique savante, prenant trop de place au détriment du texte et rendant obscur le sens de l'œuvre. L'accusation d'*italianisme* sera même proférée.

À l'opposé, face aux lullystes, les soutiens de Rameau, les « ramistes » (traités par leurs adversaires de « rameauneurs ») encensent le caractère expressif de son récitatif, plus chantant que celui des italiens, restant en continuité avec l'air qu'il précède, mais s'inscrivant toujours dans la tradition des canons lullystes.

La querelle se poursuivra avec les autres œuvres de Rameau qui connaîtront pourtant un succès éclatant : l'opéra-ballet *Les Indes Galantes* (1735), la tragédie *Castor et Pollux* (1737) et l'extraordinaire *Dardanus* (1739). La polémique ne se calmera que lorsque Rameau sera nommé en 1745 Compositeur de la Musique du Cabinet du Roi Louis XV.

Indifférent aux critiques, Rameau poursuit ses travaux théoriques. Il publie en 1737 une *Génération harmonique* destinée à l'Académie des Sciences, pour étayer le caractère scientifique de sa théorie de l'harmonie. Comme avant lui les savants Pythagore, Zarlino et Descartes, et comme D'Alembert l'a fait après lui, il utilise pour ses démonstrations les cordes vibrantes.

D'Alembert, qui n'avait que seize ans lors de la première d'*Hippolyte et Aricie*, était trop jeune pour prendre part à la querelle. Absorbé par d'autres travaux scientifiques, il n'étudiera les cordes vibrantes qu'à partir de 1740 mais admirait depuis longtemps Rameau dont il avait étudié au collègue Mazarin le *Traité d'Harmonie*.

Diderot intervint par contre dans cette polémique des années 1730 pour soutenir Rameau. Il évoquera plus tard cette querelle, quoique de façon anonyme et sans départager les protagonistes, dans un chapitre de ses *Bijoux indiscrets* de 1748, où il désigne Lully sous le pseudonyme « *Utmitsol* » et Rameau sous celui d'« *Utrémifasollasiututut* ». Diderot aurait même aidé Rameau au début, dans ses publications de 1750 et ce n'est que bien plus tard, dans son *Neveu de Rameau* qu'il accablait le compositeur : il est vrai qu'entre temps une longue passe d'armes les avait opposés, suscitée par les articles de l'Encyclopédie.

### 3.2. L'entente entre D'Alembert et Rameau

En 1749, fort de ses succès, Rameau présentait devant l'Académie des Sciences, son *Mémoire où l'on expose les fondements d'un système de musique théorique et pratique*. Il reçut « l'approbation et l'éloge » des rapporteurs, parmi lesquels figurait en tête D'Alembert. Ainsi débutait dans les meilleurs termes la relation entre le jeune scientifique reconnu D'Alembert et le théoricien autodidacte déjà sexagénaire, Rameau.

D'Alembert vient de présenter ses travaux sur les cordes vibrantes et sa fameuse équation, et il travaille avec Diderot depuis 1746 à la rédaction de l'*Encyclopédie*. Il rédige en 1751 un *Discours préliminaire* pour la parution du Tome Premier de l'*Encyclopédie* et consacre à Rameau un passage particulièrement élogieux, où il vante l'apport décisif des lois élaborées par « l'illustre artiste » pour la science de l'harmonie.

D'Alembert publie ensuite, en 1752, les *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* et conclut la lettre qui accompagnait leur envoi à Rameau par la phrase « *je vous embrasse de tout cœur* ». De son côté, Rameau salue en D'Alembert le grand savant que « *la simplicité des mœurs et l'élévation des*

*sentiments* » rendent si attachant et il se félicite de ce qu'un tel scientifique lui apporte ainsi sa caution.

D'Alembert adhère en effet aux thèses de Rameau et les expose avec toute sa rigueur scientifique. Il fait d'abord litière des autres théories musicales, anciennes ou modernes, celle des Grecs et leurs progressions géométriques, celle de la « *coïncidence des coups* » défendue par Mersenne, comme celle de « *l'ordre et de la simplicité du rapport des vibrations* » que soutient son adversaire le mathématicien Euler.

Mais bien qu'approuvant les conceptions de Rameau, D'Alembert refuse l'appartenance de la science musicale à la mathématique pure et la fait au contraire relever de la physique. D'Alembert admet ainsi que la composition musicale n'est pas purement logique et qu'elle laisse la place à la *convenance*, celle qui fait qu'un son paraisse à l'oreille comme dissonant ou consonant. La création musicale est donc bien une démarche « *déductive* » et empirique et non, ainsi que le prétend Rameau, une démarche « *démonstrative* » comme dans les sciences exactes.

Malgré cette réserve, D'Alembert se fait le vulgarisateur des découvertes harmoniques et des théories de Rameau, et devient l'exégète de ses écrits dont il atténue les maladresses. L'encyclopédiste lui accorde la reconnaissance des scientifiques au nom de « *la partie de notre nation la plus éclairée* ».

A la même époque, les dernières œuvres de Rameau (comme *Platée* et *Zoroastre*) connaissent des succès tels qu'ils font taire les critiques des lullystes et, en 1745, la collaboration de Rameau avec Voltaire, auteur du livret de son opéra *Le Temple de la Gloire*, assure sa reconnaissance par l'élite intellectuelle et les salons parisiens. Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale* de 1752, écrit que la victoire du style ramiste sur le style ancien des lullystes, s'explique par l'intervention des philosophes en faveur de Rameau. Les philosophes se voient ainsi installés dans un nouveau statut, celui d'arbitres du goût.



Le triomphe de Rameau : J.-P.Rameau sur son char triomphal

*En ce milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, Rameau, encensé de toutes parts, tant comme artiste que comme théoricien de la musique, semble devoir occuper une place centrale dans le grand projet des Lumières de son ami D'Alembert. Il serait même prêt à participer à la rédaction des articles de l'Encyclopédie consacrés à la musique quand, paradoxalement, c'est de cette Encyclopédie même que va surgir une contestation de Rameau, à laquelle finira par adhérer un D'Alembert qui avait jusque-là porté aux nues le musicien.*

## 4. D'Alembert et la polémique avec Rameau

### 4.1. Rousseau contre Rameau

Le changement d'opinion de D'Alembert envers Rameau est en grande partie lié à un personnage complexe apparu à cette époque sur la scène intellectuelle française, Jean-Jacques Rousseau. Parvenu à la trentaine, le suisse Rousseau n'était encore qu'un obscur précepteur désargenté. Il avait appris en autodidacte la théorie de la musique et publié sans succès un nouveau système de notation musicale qui supprimait la portée. Lors d'un séjour à Venise en tant que secrétaire de l'ambassadeur de France, il s'était familiarisé avec la musique italienne, puis, fixé à Paris, il vivait chichement de ses copies de partition. En fréquentant les salons, il rencontra Condillac, Grimm et surtout Diderot et D'Alembert qui l'invitèrent, au début des années 1750, à rédiger les articles musicaux pour les premiers tomes de leur Encyclopédie.

À la même époque D'Alembert publie ses *Eléments de musique* inspirés par les théories de Rameau. Voulant donner à ce dernier une place essentielle, il rectifie les articles commandés à Rousseau pour l'Encyclopédie car ils comportent tous des attaques contre Rameau. D'Alembert pense en effet que le bagage technique de Rousseau est trop mince pour affronter l'argumentaire de Rameau. En outre il croit Rousseau mû par un ressentiment personnel contre un Rameau couvert de succès qui a douté en public des talents du Genevois et qui l'a traité de « *petit pillard sans talent sans goût* » après son premier opéra *Les Muses Galantes*, donné chez De La Pouplinière

Le tournant survient en 1752 avec l'accueil favorable de l'intermède musical de Rousseau, *Le devin du village*, joué à Fontainebleau devant Louis XV et la Pompadour. Cette « œuvre » de Rousseau, pétrie de tradition française et portée par une musique très faible, rencontre d'abord le succès devant la Cour. Mais sa reprise en 1753, à l'Opéra de Paris, va être perturbée par de violentes invectives échangées entre partisans de Rameau et de Rousseau. L'agressivité des partisans de Rameau envers Rousseau s'explique par la survenue en 1753 de la fameuse Querelle des Bouffons à la suite du succès prodigieux de *La Serva Padrona*, opéra-buffa (ou *bouffon*) de Pergolèse, donnée par une troupe italienne à l'Académie Royale de Musique, pourtant vouée par tradition au sérieux et à la pompe.



Jean-Jacques ROUSSEAU (1712-1778)



Manuscrit du « Devin du village » (1752)

L'immense succès parisien des Italiens provoque un véritable choc. Le baron d'Holbach puis Grimm publient des brochures raillant l'opéra français et déclenchent une polémique que seules égalèrent plus tard les batailles de *Tannhäuser* et du *Sacre du Printemps*. A l'Opéra, les « Français », ramistes et anciens lullystes, forment le « *coin du Roi* » sous la loge de Louis XV, et affrontent les « bouffons », les « italiens »

du « *coin de la Reine* » pour qui tient la Pompadour. Pugilats, duels et cabales, libelles et pamphlets, parvinrent même à reléguer au second plan la grave crise qui opposait alors la Cour et le Parlement.

Peu de temps après, Rousseau, grisé par le succès de son opéra, rédige sa *Lettre sur la musique française* où il dénie toute valeur aux œuvres françaises face aux italiennes. Contre Rameau, il soutient la primauté de la mélodie sur l'harmonie et la subordination des paroles à la musique. Il en vient ainsi à incriminer sans nuances la langue française :

« *Il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue ; l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; les airs français ne sont point des airs ; le récitatif français n'est point du récitatif. 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* »

Cette charge, même partiellement fondée, unit par son excès les connaisseurs véritables contre les « bouffons » et donc contre Rousseau, dont ils perturbent la reprise du *Devin du Village*. À l'opposé, mondains et ignorants se pressent avec Rousseau au « *coin de la Reine* », rejoints par plusieurs Encyclopédistes dont on peut se demander si la motivation n'était pas d'ordre politique, en voulant se démarquer de la monarchie, soutien d'un Rameau, musicien « officiel » anobli par Louis XV. D'Alembert, trop admiratif de Rameau pour rejoindre d'emblée les « italiens » se cantonna dans une abstention prudente. Il prit par contre conscience de la portée politique de cette contestation de la musique française et de son caractère séditieux, portant en germe le renversement de l'ordre monarchique quand il écrivit plus tard: « *Toutes les libertés se tiennent et sont également dangereuses. La liberté de la musique suppose celle de sentir, la liberté de sentir entraîne celle de penser, la liberté de penser celle d'agir, et la liberté d'agir est la ruine des États.* »

#### 4.2. Rameau contre Rousseau

La parution progressive des divers tomes de la première édition de l'Encyclopédie va longtemps alimenter des échanges polémiques entre Rameau et Rousseau, mais aussi entre Rameau et les éditeurs de l'Encyclopédie.

Rameau réagit d'abord en publiant ses *Nouvelles réflexions* dans lesquelles il étend la validité de sa théorie à d'autres secteurs des arts et des sciences que le seul domaine musical. En réponse, Rousseau publie des articles encore plus virulents, ce qui laisse penser que D'Alembert a cessé de censurer le contenu anti-ramiste des textes du Genevois. D'Alembert refuse toutefois de prendre position dans une « *distinction frivole ou fausse* » entre musique française et italienne.

De son côté, Rameau est conforté par le triomphe de la reprise en 1754 de son *Castor et Pollux*, perçu comme le modèle du style français opposé au style italien. Il réagit aux attaques malgré sa santé chancelante et publie une *Observation sur notre instinct pour la musique* où il réfute les inconséquences de Rousseau. Peu après, dans son essai de 1755 *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* puis dans sa *Suite des erreurs* de 1756, il réaffirme que l'harmonie est l'unique fondement de la musique.

Ces écrits constituent une déclaration de guerre contre Rousseau mais aussi contre les éditeurs de l'Encyclopédie dont Rameau dénonce leur refus d'étendre la portée de son modèle musical et de faire de sa théorie du corps sonore le principe universel de toutes les sciences physiques. Il va jusqu'à reprocher aux éditeurs de

l'Encyclopédie de cacher la vérité « *pour y substituer des erreurs et des critiques sans solution* ».

### 4.3. La rupture D'Alembert-Rameau

À la parution des *Erreurs sur la musique* de Rameau, D'Alembert, qui par fidélité n'était pas jusqu'alors intervenu contre lui, et qui n'avait manifesté qu'un soutien discret aux « *italiens* » lors de la Querelle des Bouffons, va désormais afficher son hostilité à Rameau. Encore modérée dans l'*Avertissement* du Tome VI de l'Encyclopédie, cette hostilité va s'accroître en 1757 dans le Tome VII avec les articles *FONDAMENTAL*, *GENRE* et *GAMME*. Il dénonce l'intention de Rameau de faire de sa théorie musicale le modèle universel des sciences et il critique la portée des découvertes du musicien qui ne donnent même pas une analyse suffisante de l'harmonie.

En scientifique véritable il affirme que la nature se limite à donner les harmoniques de la note produite et que le reste procède de la réflexion humaine: l'harmonie n'est donc pas purement naturelle, la musique n'est pas une science exacte et prétendre avec Rameau à l'universalité d'une science musicale est dénué de tout fondement.

Il intervient aussi dans le débat sur les places respectives de l'harmonie et de la mélodie. Là où Rameau base tout sur une harmonie d'essence naturelle, Rousseau accorde au contraire la primauté à la mélodie ; il considère la création musicale comme relevant de l'esthétique, donc de la sensibilité humaine. Là encore, D'Alembert rejoint Rousseau et affirme : « *Pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférentiellement* ».

La polémique va continuer mais en 1759 D'Alembert publie *De la liberté de la musique* pour prendre de la hauteur. Contrairement à Rousseau, D'Alembert croit encore à une survie possible du théâtre lyrique français en adaptant la musique italienne aux paroles françaises ; il invite même Rameau à conduire cette réforme.

Bien qu'affaibli par ses maladies et par son âge avancé, Rameau répondra par une salve d'écrits virulents : *Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie, Lettre à M. D'Alembert sur ses opinions en musique, Réponse de M. Rameau à la lettre de M. D'Alembert*. La rupture était ainsi définitivement consommée entre les deux anciens amis.

À la mort de Rameau en 1764 le grand musicien sera loué pour son attitude restée digne face aux critiques. A l'opposé, Grimm saluera sa disparition en l'accablant de ses sarcasmes. De même, quelques années après, D'Alembert rappellera dans ses *Réflexions sur la théorie de la musique*, présentées en 1777 à l'Académie des Sciences, l'importance des désaccords qui l'avaient opposé au musicien disparu.

*Rousseau s'était fait l'apôtre de l'émotion musicale en considérant la musique comme avant tout mélodique et comme une manifestation du génie humain où la dimension scientifique intervient peu. D'Alembert, plus nuancé, combinait dans sa conception la dimension esthétique chère à Rousseau mais aussi une dimension scientifique qu'il avait su étayer mieux que Rameau. Il conservera son admiration envers ce dernier tout en démontrant l'inanité de ses prétentions scientifiques.*

*Ce débat fondamental permit une ouverture de la musique française à des valeurs esthétiques nouvelles grâce en particulier aux positions constructives de D'Alembert. Et l'influence italienne vint progressivement renouveler une forme française qui restera toutefois fidèle à elle-même.*

## 5. Le dernier combat musical de D'Alembert

C'est un D'Alembert âgé et malade qui va encore s'investir dans la troisième querelle musicale du siècle, celle des Gluckistes et des Piccinistes

Le compositeur allemand Gluck, rénovateur de l'opéra italien, célèbre dans toute l'Europe, voulait la consécration de Paris. En 1774, son ancienne élève de Vienne, la Reine Marie Antoinette, va l'appeler dans la capitale française et s'afficher comme son soutien.

Lors d'un précédent séjour à Paris, en pleine Querelle des Bouffons, Gluck s'était déjà attiré les bonnes grâces de Rousseau en le flattant. Le Genevois avait alors encensé son *Orphée*, pourtant composé sur un livret en français, langue qu'il avait disqualifiée sans nuances. En 1774 l'accueil à Paris de *l'Iphigénie en Aulide* de Gluck fut triomphal, comme celui de son *Orphée et Eurydice* puis de son *Armide* en 1777, sur le livret de Quinault déjà utilisé par Lully. Ce nouvel *Armide* fût salué comme le renouveau de « l'opéra dramatique » français en s'inscrivant dans la continuité de Lully et de Rameau tout en respectant l'influence de l'« opéra musical » italien où Gluck avait longtemps excellé tant à Milan et Venise qu'à Vienne.

Comme cela s'était passé vingt ans avant pour Rameau, le succès trop éclatant du Chevalier Gluck et le soutien que lui manifestait une monarchie de plus en plus discréditée, attisèrent la colère des intellectuels parisiens, cette fois des écrivains, Marmontel et La Harpe, auxquels se joignirent D'Alembert et une Mme Du Barry, éloignée de la Cour et hostile à la Reine. Ils prétendaient défendre la tradition italienne contre « l'art escarpé et raboteux » de l'Allemand et ils choisirent pour champion le compositeur italien Niccolò Piccini, membre de la célèbre loge maçonnique des Neuf Sœurs, et dont le *Roland* donné à Paris avait été un grand succès.

Gluck et Piccini s'estimaient pourtant profondément et ne souhaitaient pas s'opposer l'un à l'autre. Mais les partisans respectifs des deux compositeurs échafaudèrent de nombreuses cabales, dont les motivations, dix ans seulement avant la Révolution, débordaient le cadre musical et relevaient de choix politiques. Ainsi, au sein de l'Académie Française, s'opposaient avec passion les piccinistes Marmontel, La Harpe et D'Alembert, aux tenants du Chevalier Gluck, Suard et l'Abbé Arnaud.



Le Chevalier GLUCK (1714-1787)



Niccolò PICCINI (1728-1800)

On finit par faire concourir les deux compositeurs sur un même sujet, *Iphigénie en Tauride* : celle de Gluck remporta en 1779 un très grand succès, bien supérieur à celle de Piccini en 1781. La victoire restait donc aux « gluckistes » mais entre temps leur champion était reparti à Vienne, vexé de ce que sa toute dernière œuvre, *Echo et Narcisse*, ait été mal accueillie par un public parisien versatile.

D'Alembert ne prit qu'une place modeste dans la cabale contre Gluck. Il avait perdu son grand amour Julie de Lespinasse, s'était fâché avec Diderot et s'était éloigné des salons parisiens. Diminué précocement par ses infirmités, il réservait ses dernières forces pour les visites qu'il recevait dans son entresol du Louvre, et se consacrait surtout à l'Académie dont il était le Secrétaire Perpétuel et le « *deus ex machina* ». Il s'investit donc peu dans cette dernière querelle musicale du siècle où l'avait certainement entraîné le souvenir de son soutien tardif aux italiens au temps de la polémique avec Rameau.

*Peut-être D'Alembert se rendit-il alors compte du caractère dérisoire d'une querelle identitaire où l'on faisait d'un allemand et d'un italien les arbitres du goût français ? Peut-être comprit-il que Gluck avait réussi à adapter le modèle italien au drame lyrique français, en atténuant le rigorisme intellectuel de ce dernier et en laissant la mélodie installer l'émotion ? Peut-on penser que D'Alembert ait pressenti que la régénération de l'opéra français, tant appelée de ses vœux, était en train de s'accomplir au moment même où sa propre vie parvenait à son terme ?*

À la mort de D'Alembert, en 1783, le souffle de la musique avait changé de direction et venait de l'est. Il allait balayer les vestiges des querelles sur les places respectives de l'harmonie, fille de la science, et de la mélodie, mère de l'émotion, ainsi que sur la prééminence de la musique sur le livret ou, au contraire, du texte sur la partition. Sans manifestes et sans cabales, les opéras de Mozart et de Da Ponte transcendent naturellement l'opposition entre opéra dramatique à la française et opéra musical à l'italienne et mirent fin à ce débat théorique qui avait tant agité le 18<sup>ème</sup> siècle français.

La Révolution Française survint ensuite et acheva d'effacer les modes passées, plongeant dans un oubli teinté d'opprobre des œuvres symbolisant des valeurs considérées comme aristocratiques et désuètes, ainsi que leurs compositeurs, perçus comme les favoris d'un Ancien Régime qu'avaient vilipendé des Encyclopédistes avant que triomphent leurs idées. La vague romantique du 19<sup>ème</sup> siècle devait faire le reste et Lully, Rameau et même Gluck, unis dans la même indifférence des programmateurs, devraient attendre longtemps leur réhabilitation

*Même si, au milieu de 19<sup>ème</sup> siècle, Berlioz exprima toute l'admiration qu'il portait aux œuvres de Gluck et de Rameau, ce n'est qu'à partir du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle que furent vraiment prises en compte d'une part l'importance et l'originalité de la musique française du 18<sup>ème</sup>, et d'autre part la valeur des théories musicales de ce même siècle, théories à l'éclosion desquelles D'Alembert a tant œuvré toute sa vie et qui ont influencé le monde musical jusqu'à aujourd'hui.*

## BIBLIOGRAPHIE

BAILHACHE Patrice, *D'Alembert, théoricien de la musique : empirisme et nature*, in : Analyse et dynamique. Etudes sur l'œuvre de D'Alembert. Les Presses de l'Université Laval. Québec.2002.

BAILHACHE Patrice, *Deux mathématiciens musiciens : Euler et D'Alembert*, Physis, vol. 32, 1995, pp. 1-35.

BAILHACHE Patrice, *Sciences et musique : quelques grandes étapes en théorie musicale*, Littérature, médecine, société, vol. 13, Université de Nantes.1996.

BENOIT Marcelle et coll., *Dictionnaire de la musique en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles*. Arthème Fayard, 1992.

- BERTRAND Joseph, *D'Alembert, sa vie et ses travaux*. FB Editions, 1865.
- CANNONE Belinda, *Musique et littérature au 18<sup>ème</sup> siècle*, Que sais-je ?- PUF.1998.
- CERNUSCHI Alain, *D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'Encyclopédie*, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 1996, Vol 21-1.
- D'ALEMBERT, *Éléments de musique suivant les principes de M. Rameau*, 1752, (réédition récente : Editions d'aujourd'hui, « Les introuvables » Plan de la Tour, 1984).
- D'ALEMBERT, *De la liberté de la musique*, in Œuvres de M.D'Alembert, 1821, Genève, Slatkine, 1967, p.519.
- DAUPHIN Claude, *Musique et liberté au Siècle des Lumières*. L'Harmattan, 2017.
- DAUPHIN Claude, *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2001.
- FABIANO Andréa, *La querelle des bouffons*, Éditeur CNRS, 2005.
- JOUBE Guillaume, Thèse de doctorat : *Le problème des cordes vibrantes chez D'Alembert*, Directeur de thèse : Pierre Crépel.
- O'DEA Michael, *Consonances et dissonances : Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau*, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 2003, Vol. 35.
- PAILLARD Jean François, *La musique française classique*, PUF, 1973.
- PANSU Pierre, *Les Lumières et les Ondes*, Images des mathématiques, CNRS, mars 2013.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (1722)*, Zurfluh Éditeur, 2009.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Nouveau système de musique théorique (1726)*, Broude bros, New York, 1965.
- REBATET Lucien, *Une histoire de la musique*, Robert Laffont Bouquins, 1969.
- ROUSSEAU Jean Jacques, *Lettre à M.D'Alembert*, GF. Flammarion, 1967.
- ROUSSEAU Jean Jacques, *Essai sur l'origine des langues - Lettre sur la musique française*, Flammarion, 1993.
- ROUSSEAU Jean Jacques, *Dictionnaire de la musique*, Reink Books, 2015.
- ROUSSET Christophe, *Jean-Philippe Rameau*, Actes Sud-Classica, 2007.
- SAUVEUR Joseph, *Système général des intervalles et des sons, et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*, Mémoire de l'Académie Royale des Sciences, 1701, Section IX, "Des sons harmoniques", réimprimé in Joseph Sauveur, *Collected Writings on Musical Acoustics* (Paris 1700-1713), Rudolf Rasch, The Diapason Press, Utrecht, 1984.
- VAN WYMEERSCH Brigitte, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Éditions Pierre Mardaga, Collection « Musique-Musicologie », 1999.