

Nancy DIGUERHER

Les Encyclopédistes face à Rameau après 1750 :  
de l'objet d'un procès au sujet du *Neveu de Rameau*.

Rameau s'est acquis au fil de ses démêlés avec les Encyclopédistes une réputation dont l'aveuglante brillance ne permet pas, au vrai, de dire si elle est bonne ou mauvaise : ce qu'il est possible d'établir, rétrospectivement, c'est qu'elle a plus encore desservi le compositeur qu'elle n'a contribué à l'éclat des Lumières. La lutte dont il est admis de situer le début en cette année 1750 où Rameau publie sa *Démonstration du principe de l'harmonie* a connu une issue bien fatale pour le musicien. Mis au ban du paysage intellectuel dominé par les principaux acteurs de l'*Encyclopédie*, Rameau a très vite sombré dans un oubli dont sa musique et les écrits qui l'ont obscurément soutenue peinent à sortir. Or cette funeste destinée est très étroitement corrélée à l'instruction qui a été réservée en son temps au compositeur par ceux à qui, comme à la philosophie tout entière, il s'est avisé de disputer l'exclusivité de dire la musique. De ce que Rameau a voulu refondre dans ses textes tardifs les rapports entre musique et philosophie, il nous reste principalement aujourd'hui une condamnation sans appel par Rousseau et d'Alembert. Au terme du procès que Rousseau lui a livré sur l'autel de l'esthétique alors naissante, Rameau nous est livré comme un cas juridique, tandis que d'Alembert, condamnant – faute d'avoir pu l'en guérir – ce qu'il diagnostique comme un excès de cartésianisme, rend possible l'institution d'un cas clinique pour des motifs épistémologiques.

Or tout l'effort du musicien tient à une résistance absolue face aux procédures qui, en son temps, s'en saisissent comme d'un cas. Bousculant ce qui orchestrait jusque-là l'heureuse tutelle entre musique et philosophie, Rameau s'engage autour de 1750, d'une façon que rien ne laissait alors prévoir, dans un nouveau régime discursif. L'esthétique et l'épistémologie deviennent ainsi des domaines où le compositeur n'hésite plus à se faire entendre. Même la critique musicale, qui prend son essor à l'initiative de Diderot au détour de la querelle des Bouffons, n'est pas épargnée par Rameau. L'illustre collaborateur de d'Alembert, ayant eu pourtant lui aussi affaire très tôt et de très près au musicien, s'est pour sa part bien gardé d'en faire un cas. N'était le *Neveu de Rameau*, tout porterait à croire qu'il n'en a tout bonnement pas fait cas. Mis à part dans la contribution qu'il apporte à titre critique dans la querelle des Bouffons, le nom de Rameau n'apparaît guère après 1749 sous la plume de Diderot que dans le *Neveu de Rameau*, où l'on sait assez qu'il y désigne le neveu historique du grand musicien. Après avoir évoqué la position de Rousseau puis celle de

d'Alembert face à Rameau, nous ébaucherons une hypothèse de lecture autour du *Neveu de Rameau* où ce dernier y est peut-être aussi le nom de ce que Diderot écrivain et critique d'art met en scène comme la figure tardive de l'oncle.

Rappelons d'abord qu'il n'est nulle part question de littérature dans les textes de Rameau : c'est toujours à la philosophie qu'il entend s'adosser, et c'est plutôt l'attention des grandes figures philosophiques et scientifiques de son temps qu'il espère s'attirer. C'est même, de façon inaugurale et décisive, la philosophie cartésienne qui semble l'avoir décidé à s'engager en 1722, avec la publication du *Traité de l'harmonie*, dans une carrière théorique scandée par une lecture successive des grands textes de son maître à penser<sup>1</sup>. Toute l'entreprise théoricienne de Rameau, telle qu'elle s'achève pour l'essentiel avec la *Génération harmonique* en 1737, est subordonnée à une lecture active, comme chronologique – en ce qu'elle en enregistre le déploiement successif de la logique – des grands textes cartésiens en tant qu'ils relèvent de la philosophie et prescrivent cette orientation théorique qui caractérise la nature de la dette de Rameau envers Descartes.

Or à partir de 1750, quelque chose de nouveau s'exprime dans ses écrits, qui déroutent le lecteur assidu de sa théorie : non seulement Rameau n'y fait plus état d'une nouvelle prise en charge de la philosophie cartésienne mais il donne droit à une interprétation bien peu philologique des grandes avancées épistémologiques de son maître. Le texte par lequel il fait son entrée en 1750 dans cette nouvelle manière de se rapporter à la philosophie est la *Démonstration du principe de l'harmonie*. Des ambitions à portée démonstrative apparaissent dans la rebaptisation de son *Mémoire* en *Démonstration du principe de l'harmonie*, ainsi que dans la Préface qu'il lui annexe en 1750, où il annonce qu'il est "enfin parvenu à démontrer ce principe fondamental de la musique" resté inconnu jusque-là. Un dogmatisme toujours plus déconcertant se fait jour et se déploie dans l'ensemble de ses textes tardifs où, non content de faire de la musique le modèle des arts de goût puis de toutes les sciences, Rameau se risque jusque sur les hauts plateaux de la théologie et de la métaphysique, où il entend faire régner l'unique principe dont il s'attribue la découverte et la démonstration. S'il s'avise à l'envi de convoquer sa théorie pour l'intégrer à son nouveau propos, il ne lui importe manifestement plus de la remanier. Bref, pour ce qui est de la théorie musicale, il se répète et « rabâche », quant au reste il bavarde ou, pire, il « radote », selon les mots de Grimm.

Rameau, un cas juridique et clinique pour Rousseau et d'Alembert

Rouvrir le dossier Rameau tel qu'en son temps il a été dûment constitué nous instruit sur la complexité du problème que pose le compositeur à Rousseau puis à d'Alembert. Les articles de

---

<sup>1</sup> Nous pouvons renvoyer sur ce point à notre article "L'oeuvre théorique de Rameau face à la philosophie cartésienne", consultable en ligne sur le site : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=230>.

Rousseau sur la musique, parus en 1751 avec le premier volume de l'*Encyclopédie*, interviennent à la fois comme une vengeance personnelle et comme la mise en place du célèbre procès esthétique fait à la musique française en faveur du style musical ultra-montain. Une troisième dimension de l'hostilité rousseauiste envers Rameau tient à la figure même du musicien pour ce qu'il entend penser son art en sus de ce qu'en dit la philosophie. C'est ce que formule la *Lettre sur la musique française* de 1753 où sont incriminés non seulement la musique dont Rameau est l'emblème mais le grand musicien lui-même :

« Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poète à faire la poésie, et au musicien à faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. »<sup>2</sup>

Et de renchérir dans la seconde édition de sa fameuse *Lettre* : « quant aux musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement »<sup>3</sup>.

Rousseau conteste d'emblée à Rameau la légitimité de statuer en sa qualité de musicien sur des questions musicales qui excèdent le seul registre de la théorie et que tout son effort philosophique consiste à disposer sur l'autel nouveau de l'esthétique. Rameau avait au demeurant parfaitement conscience du véritable objet du procès qui lui était intenté, écrivant en 1757 dans sa *Réponse à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement* :

« Que signifie, par exemple, cette Lettre sur la musique française ? Etais-ce à la musique française qu'on en voulait, ou au musicien français ? »<sup>4</sup>

Si Rousseau ne ménage pas ses mots pour préciser l'état de sa position face à Rameau tel qu'autour de 1750 il l'institue en un véritable cas juridique, d'Alembert se montre quant à lui beaucoup plus circonspect. Catherine Kintzler<sup>5</sup> parle d'idylle intellectuelle pour caractériser les rapports qu'il entretient à cette époque avec le compositeur, et c'est dans ce contexte qu'il s'est décidé à publier en 1752 ses *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Il s'y montre on ne peut plus enthousiaste à l'égard de celui auquel il n'entend rendre que justice, service et honneur :

« En lisant les excellents traités que M. Rameau a donnés sur son art, j'ai composé ce petit ouvrage, à la prière de quelques amis, qui désiraient, quoique peu versés dans la

---

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753, in Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, présentation par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 1993, p. 143.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, avertissement à la seconde édition, 1753, in *Ibid.*, p. 138.

<sup>4</sup> Jean-Philippe Rameau, *Réponse de M Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*, Londres, Sébastien Jorry, 1757, p. 27.

<sup>5</sup> Nous renvoyons sur ce point à son très important *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988.

musique, de s'instruire des découvertes et des principes de cet illustre artiste. L'ouvrage leur ayant paru clair et méthodique, ils m'ont engagé à le mettre au jour, persuadés, peut-être trop légèrement, qu'il servira à faciliter aux commençants l'étude de l'harmonie. C'est le seul motif qui soit capable de me déterminer à publier un livre, dont je n'hésiterais pas à me faire honneur si le fonds m'en appartenait, mais dans lequel rien n'est à moi que l'ordre, et les fautes qui pourront s'y trouver. »<sup>6</sup>

Un tel hommage contraste singulièrement avec la façon dont Rousseau interprète la contribution de d'Alembert, saluée en ces termes :

« Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins désormais, depuis qu'un philosophe (note \* : M. d'Alembert) a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter. »<sup>7</sup>

Cet ouvrage confirme aux yeux de Rousseau la primauté qui revient au philosophe lorsqu'il s'agit d'écrire sur la musique, fût-ce seulement à propos de théorie. À considérer au contraire la gratitude que Rameau exprime à la même occasion dans sa lettre publique à d'Alembert, on mesure l'écart qui le sépare de l'interprétation rousseausiste. Plus encore, il est remarquable que ses remerciements y sont aussi, pour la première fois, prétexte à répondre à son adversaire :

« Les progrès de mon art ont été pour moi le premier objet de mes veilles. La récompense la plus flatteuse que je me sois proposée, c'est le suffrage et l'estime des savants. [...] Parmi ces savants, que je fais gloire d'appeler mes juges et maîtres, il en est un que la simplicité de ses mœurs, l'élévation de ses sentiments, et l'étendue de ses connaissances me rendent singulièrement respectable. [...] Quelques écrivains ont essayé de se faire connaître tantôt en défigurant mes principes, tantôt en m'en disputant la découverte, tantôt en imaginant des difficultés dont ils croyaient les obscurcir. [...] L'homme illustre à qui s'adresse ma reconnaissance a cherché dans mes ouvrages non des défauts à reprendre, mais des vérités à analyser, à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses, et par conséquent plus utiles au plus grand nombre, par cet esprit de netteté, d'ordre et de précision qui caractérise ses ouvrages. [...] Enfin il m'a donné à moi-même la consolation de voir ajouter à la solidité de mes principes, une simplicité dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donné qu'avec beaucoup plus de peine, et peut-être moins heureusement que lui. C'est ainsi, Monsieur, que les sciences et les arts se prêtant des lumières mutuelles, hâteraient réciproquement leurs progrès, si tous les auteurs, préférant

---

<sup>6</sup> Jean le Rond d'Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Avertissement, Paris, David, Le Breton, Durand, 1752, p. 5.

<sup>7</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Grimm* au sujet des remarques ajoutées à sa *Lettre sur Omphale*, Paris, avril 1752 (publiée anonymement), in Jean-Philippe Rameau, *Complete Theoretical Writings*, facsimile édité par Erwin Reuben Jacobi, Prome, American Institute of Musicology, 1967-1972, volume VI, p. 331.

l'intérêt de la vérité à celui de l'amour propre, les uns avaient la modestie d'accepter des secours, les autres la générosité d'en offrir. »<sup>8</sup>

Ce qui se joue dans la profonde différence de points de vue qui oppose Rameau et Rousseau, c'est la possibilité et la légitimité d'une collaboration d'où n'émergerait aucune exclusivité – cela même qu'en 1722 Rameau appelait "noble émulation" – entre philosophes et musiciens pour ce qui est de dire la musique. Indirectement mais très sérieusement pris à parti dans cette dispute, d'Alembert tarde à se prononcer sur le sens à donner à sa contribution de 1752. Se pose alors la question de la position de celui qui, en même temps qu'il "prête main-forte" à Rameau, confie à Rousseau la rédaction des articles qui feront un si grand tort au compositeur. S'il se tient prudemment à l'écart de la querelle des Bouffons et a longtemps à cœur de ménager Rameau, d'Alembert avoue dans sa correspondance personnelle une préférence croissante pour le style musical défendu par Rousseau. Pour autant, son propos n'est pas de relayer les critiques rousseausistes. Le chef d'accusation du procès que d'Alembert fait à Rameau tient avant tout à la contestation sans appel des ambitions démonstratives du musicien. Ainsi énonce-t-il en 1759, dans son *Essai sur les éléments de philosophie*, la célèbre formule à partir de laquelle s'explicite tout-à-fait une autre dimension du procès fait à Rameau :

« L'expérience seule est [...] la base de l'acoustique, et c'est de là qu'il en faut tirer les règles. Un célèbre musicien de nos jours a déjà frayé cette route, en déduisant avec succès la résonance du corps sonore suivant les principes de l'harmonie. Mais ayant à débrouiller le premier cette matière difficile, qui sur un grand nombre de points ne paraît pas susceptible de démonstration, il a été souvent obligé, comme il le reconnaît lui-même, de multiplier les analogies, les transformations, les convenances, pour satisfaire la raison autant qu'il est possible dans l'explication des phénomènes. L'illustre artiste dont il s'agit a été pour nous le Descartes de la musique. »<sup>9</sup>

Être pris, comme musicien, pour le Descartes de la musique, est aussi dangereux qu'élogieux, puisque c'est très exactement à la faveur de ce titre honorifique que d'Alembert justifie l'instruction de Rameau comme cas. Il rend ainsi possible l'établissement du diagnostic suivant, magistralement formulé par Catherine Kintzler : aveuglé par le remarquable succès théorique que lui a valu sa rencontre avec le cartésianisme, Rameau en a éprouvé à partir de 1750, et de façon fatale, les excès identifiables dans ce qu'on peut thématiser comme un délire théorique. Il faut attendre la seconde édition parue en 1762 des *Éléments de musique* pour que soit pleinement

---

<sup>86</sup> Jean-Philippe Rameau, *Lettre de M. Rameau à l'auteur du Mercure*, in *Mercure de France*, mai 1752, reproduite dans Jean Philippe Rameau, *Intégrale de l'œuvre théorique*, Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et correspondances, facsimile édité par Jean-Marc Fuzeau, 3 volumes réalisés par Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman, Bressuire (France), volume II, Fuzeau, collection "Méthodes et Traités", 2004, p. 209.

<sup>9</sup> Jean le Rond d'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759, tome II, chapitre XVIII, p. 254.

déployée cette interprétation, qui se rapporte tout entière au sens attribué au geste par lequel en 1750 Rameau a rebaptisé sa *Démonstration du principe de l'harmonie* :

« La Démonstration du principe de l'harmonie par M. Rameau ne portait point ce titre dans le mémoire qu'il a présenté en 1749 à l'Académie des sciences, et que cette compagnie a approuvé d'ailleurs avec tous les éloges que l'auteur mérite ; le titre était, comme le portent les registres de l'Académie, Mémoire où l'on propose les fondements d'un système de Musique théorique et pratique. C'est aussi sous ce titre qu'il a été annoncé et approuvé par les commissaires, qui dans leur rapport imprimé et que tout le monde peut lire à la suite du mémoire de M. Rameau n'ont jamais qualifié sa théorie que du nom de système ; seul nom qui lui convienne en effet. M. Rameau, qui depuis l'approbation de l'Académie, a cru pouvoir donner à son système la qualité de démonstration ne s'est pas sans doute rappelé ce que l'Académie a déclaré plusieurs fois ; qu'en approuvant un ouvrage, elle ne prétend pas en adopter les principes comme démontrés. »<sup>10</sup>

C'est alors qu'à son tour, d'Alembert met en garde le musicien qui, s'il fait front à ce que prescrit la philosophie, prend tout simplement le risque de ne pas être lu :

« Puisque la théorie de la musique (même pour celui qui veut s'y borner) renferme des questions dont tout musicien sage doit s'abstenir, à plus forte raison doit-il éviter de s'élancer au-delà des limites de cette théorie, et de vouloir trouver entre la musique et les autres sciences des rapports chimériques. Les opinions singulières avancées à ce sujet par quelques-uns des musiciens les plus célèbres ne méritent pas d'être relevées, et doivent seulement être regardées comme une nouvelle preuve des écarts où peuvent tomber les hommes de génie, lorsqu'ils parlent de ce qu'ils ignorent. »<sup>11</sup>

Et lorsqu'on connaît l'autorité que tient d'Alembert dans l'opinion, on mesure l'ampleur d'une telle condamnation :

« Cet ouvrage n'est proprement, si je puis m'exprimer ainsi, qu'un rudiment de musique, destiné à développer aux commençants les principes fondamentaux, et non les détails pratiques de la composition. Ceux qui désireront s'instruire plus à fond de ces détails les trouveront ou dans le Traité de l'harmonie de M. Rameau, ou dans le Code de musique qu'il a publié depuis peu (note f : J'excepte de ce Code les "Réflexions sur le principe sonore", qui sont à la fin, et dont je ne conseille la lecture à personne). »<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Jean Le Rond d'Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés par M. d'Alembert*, Discours préliminaire, seconde édition, 1762, in Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., annexe II, note a, p. 199.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 206.

Le verdict est prononcé : toute lecture intégrale des textes ramistes est ainsi frappée d'interdiction pour ce que leur auteur s'expose à braver les limites fixées par la philosophie à ce qui doit rester de l'ordre de la théorie. Quant à Rousseau, il se réjouit de constater que, grâce à la contribution de d'Alembert, il n'y a tout bonnement plus lieu de lire Rameau.

On ne saurait nier le dogmatisme de Rameau, qui s'est bel et bien mêlé d'esthétique, de critique et d'épistémologie face à Rousseau, à Diderot et à d'Alembert, c'est-à-dire aussi à autant de figures qui actualisaient autour de 1750 un danger très réel pour sa musique. La manière souvent peu mesurée avec laquelle il leur a opposé une rivalité pour le moins téméraire est à la hauteur de la responsabilité nouvelle dont Rameau s'investit. Il se sent le devoir, comme musicien, d'intervenir au soutien des intérêts de son art, gravement menacé par une préférence que les Encyclopédistes peuvent justifier au nom de motifs esthétiques, et que des considérations théoriques et critiques très contemporaines viennent étayer. Lorsqu'il s'oppose hardiment à eux en des termes dont le cartésianisme fait réellement problème, il entend avant tout défendre la place de la musique qu'il sert pour la seconde moitié du dix-huitième siècle. La lutte ne s'impose au demeurant pas, loin s'en faut, comme son seul mode de manifestation auprès des grands penseurs de son temps, qu'il ne cesse de prendre à parti pour une coopération toujours appelée de ses vœux. Réagissant à ce qui bouscule la musique autour de 1750, Rameau répond en s'engageant dans un nouveau régime de pensée extra-théorique et extra-philosophique par lequel il intervient sur des questions jusque-là réservées à la philosophie mais qui, pour ce qu'elles touchent à la musique, intéressent aussi le discours du musicien. À travers le procès fait à une accointance aussi désuète qu'excessive avec la pensée de Descartes et l'esthétique afférente, c'est surtout cette figure de ce que François Nicolas appelle le musicien pensif<sup>13</sup> que les deux grands Encyclopédistes instruisent comme un cas juridique et clinique.

D'Alembert dans l'embarras : retour aux manuscrits de 1749

Rameau résiste en tout point à ce traitement qu'il dénonce non seulement pour des raisons de fond mais aussi quant à sa forme, mettant ainsi très précisément en cause les termes de la procédure qui lui est faite. Dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* où ses attaques ne sont pourtant dirigées que contre Rousseau, il insinue en 1755 le soupçon à l'endroit de Diderot et d'Alembert :

« Je ne me suis étendu dans des digressions sur un art dont on peut tirer encore quelques lumières, que pour mettre les éditeurs du Dictionnaire Encyclopédique sur

---

<sup>13</sup> François Nicolas, *La singularité Schönberg*, Cahiers de l'Ircam, L'Harmattan, 1998.

la voie des vérités qu'ils ignorent, négligent ou dissimulent pour y substituer des erreurs, des critiques sans solution, même des opinions. »<sup>14</sup>

À en croire Rameau, la seule raison d'être de tout ce qu'il appelle ses « digressions » (et que d'Alembert pointe comme des « opinions singulières ») est de corriger et de rappeler à l'ordre les éditeurs. Comment prendre au sérieux la suite de ce passage, où Rameau ne sait s'il doit reprocher à Diderot et d'Alembert leur ignorance, leur négligence ou leur dissimulation ? À quel titre Rameau les soupçonne-t-il de passer sous silence ce qu'il défend comme des « vérités » ? La manière dont les éditeurs font face à cette accusation est édifiante : loin de répondre à ce qui en constitue l'objet véritable, elle intervient plutôt comme une invitation, pour le musicien, à se taire. Aussi, plutôt qu'une « réponse », lui adressent-ils en 1756 cet « avertissement » annexé au volume 6 de l'*Encyclopédie* :

« Pour nous, sans prendre d'ailleurs aucune part à une dispute qui nous détournerait de notre objet, nous ne pouvons nous persuader que l'artiste célèbre à qui on attribue cette production en soit réellement l'auteur. Tout nous empêche de le croire : le peu de sensation que la critique nous paraît avoir fait dans le public des imputations aussi déplacées que déraisonnables dont cet artiste est incapable de charger deux hommes de Lettres qui lui ont rendu en toute occasion une justice distinguée, et qu'il n'a pas dédaigné de consulter quelquefois sur ses propres ouvrages [...]. »<sup>15</sup>

Il est remarquable que ce sur quoi porte le soupçon ramiste se trouve ici complètement déplacé et passé sous silence. Les éditeurs engagent le musicien à ménager ceux qui l'ont aidé dans la rédaction et la diffusion de sa théorie. C'est aussi l'occasion de le rappeler vertement à l'ordre et de lui signifier que c'est à la philosophie – ce que Rameau a lui-même éprouvé avec bonheur jusqu'en 1750 – de prescrire les limites dans lesquelles le musicien est libre de faire œuvre théorique, et seulement théorique. Constatant à quel point il était seul, Rameau aurait pu saisir là une occasion bien orchestrée de se taire et de revenir à ses premières occupations ; pourtant, il ne s'y résout pas. Quelque chose semble avoir eu lieu, sur lequel porte la suspicion du musicien, et que les philosophes semblent taire ou ignorer. Plutôt que de s'en remettre à leurs conseils, Rameau se prononce sur le sujet dans ce qu'il intitule en 1757 sa *Réponse à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement* :

« Vous m'accusez, vous m'attaquez, Messieurs, encore si vos citations étaient fidèles ; mais vous les altérez, soit en les détachant de ce qui précède et de ce qui suit, soit en étendant les conséquences de ce que je dis, soit en donnant à mes

---

14 Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Sébastien Jorry, 1755, p. 124.

15 Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Avertissement au volume 6 de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1756, in Jean Philippe Rameau, *Intégrale de l'oeuvre théorique*, facsimile édité par Jean-Marc Fuzeau, *op. cit.*, volume III, p. 15-16.



propositions un sens qu'elles n'ont point. [...] En vérité, Messieurs, il aurait mieux valu répondre à la difficulté qu'à la personne. »<sup>16</sup> « Vos éloges, vos égards ne paraissent pas plus sincères que ceux de votre collègue. Ne voit-on pas bien qu'en m'honorant des titres d'"artiste célèbre", et de "musicien", vous voulez me ravir celui qui n'est dû qu'à moi seul dans mon art, puisque j'en ai formé le premier une science démontrée, après en avoir découvert le principe dans la nature ? Quel éloge peut égaler la justice que vous et votre collègue auriez dû me rendre dans les conjonctures présentes ? Vous soutenez mal aujourd'hui ce que, de concert avec l'Académie des sciences, vous avez signé vous-même. C'est dans les faits, non dans les paroles, que se reconnaissent les vrais éloges, les vrais égards. »<sup>17</sup> « Sont-ce là mes écoliers qui parlent ? »<sup>18</sup> « [...] loin de m'avoir rebuté, vous m'avez enhardi. »<sup>19</sup>

Décidé par les éditeurs eux-mêmes – et bien malgré eux – à s'en expliquer, Rameau précise l'objet de son soupçon : à lui contester la portée démonstrative du principe de l'harmonie, ces derniers seraient en contradiction avec l'approbation dont en 1750 l'Académie Royale des Sciences a couronné sa *Démonstration du principe de l'harmonie*. Il dénonce là une faute logique et morale qui le conduit à se méfier des éloges dont il est couvert jusque dans l'*Encyclopédie*. Pour le musicien, la procédure qui lui est faite est tronquée, en ce qu'elle privilégie l'attention portée à la personne, telle qu'elle se prête aux discours critiques ou élogieux, plutôt qu'à ce qu'il appelle la difficulté. S'il est bien un nom en partage pour désigner l'une et l'autre, c'est comme difficulté, irréductible à la personne, qu'il se sait intervenir et poser véritablement problème aux Encyclopédistes. Cette accusation concerne plus particulièrement d'Alembert, signataire de l'approbation réservée à l'ouvrage dont la rebaptisation en 1750 apparaît finalement comme le véritable point de départ du différend entre les deux hommes. Comparant la position de d'Alembert en 1750 à celle qui lui a fait préférer Rousseau, Rameau met en cause un véritable revirement qu'interroge l'ensemble de ses écrits tardifs, comme il le lui signifie dans une lettre publique de 1760 :

« À qui comptez-vous faire le procès, Monsieur, si ce n'est à vous-même, en compromettant, qui plus est, une académie respectable qui s'en est rapportée à vos décisions, lorsqu'aujourd'hui vous employez toute votre éloquence pour les anéantir ? [...] en sapant jusqu'aux fondements de cette démonstration, comme vous le faites, quelle idée voulez-vous qu'on en ait ? Quel a été votre dessein ? Quel est-il à présent ? »<sup>20</sup>

---

16 Jean-Philippe Rameau, *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*, Londres et Paris, Sébastien Jorry, 1757, p. 11-12.

17 *Ibid.*, p. 26-27.

18 *Ibid.*, p. 29.

19 *Ibid.*, p. 32.

20 Jean-Philippe Rameau, *Lettre à M. D'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles "Fondamental" et "Gamme" de l'Encyclopédie*, Paris, 1760, in Jean-Philippe Rameau, *Intégrale de l'oeuvre théorique*, facsimile édité par Jean-Marc Fuzeau, *op. cit.*, volume III, p. 67-68.

L'épisode de 1750, tel qu'interprété de façon pour le moins dissonante par Rameau et d'Alembert, véritable leitmotiv au cœur de leur dispute, mérite donc une attention particulière. 1750 est l'année de la publication du *Mémoire* que Rameau avait soumis en 1749 à l'examen de l'Académie Royale des Sciences, laquelle a rendu en décembre de la même année un rapport favorable dont la rédaction avait été confiée à d'Alembert. Ce qui en 1749 s'intitulait *Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique de M. Rameau* est publié en 1750 sous le titre *Démonstration du principe de l'harmonie* : c'est dans cette rebaptisation que d'Alembert identifie l'annexion des nouvelles ambitions démonstratives de Rameau. Or tout se passe comme si, pour ce dernier, rien de véritablement nouveau, rien en tout cas que d'Alembert eût ignoré et qu'il n'eût approuvé en 1749, n'était intervenu en 1750. Erwin Jacobi mentionne dans ses *Complete theoretical Writings* l'existence d'un manuscrit du *Mémoire* de 1750 et en retranscrit certains passages absents de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, que Rameau aurait retranchés de son propre chef. Un examen attentif du manuscrit conservé aux Archives de l'Académie des Sciences (Institut de France, Paris) montre que des remaniements plus importants encore ont été apportés au texte que Rameau a lu à l'Académie le 19 novembre 1749.

Ce mémoire se divise en deux parties dont la première, de la main d'un copiste, comporte un certain nombre de passages qui, signalés par une croix au crayon et raturés, ont été retirés de la version imprimée. La seconde partie est rédigée par Rameau, comme si une version antérieure avait été entièrement remaniée et remplacée. De nombreuses collettes, sous lesquelles des paragraphes entiers sont raturés, émaillent encore l'ensemble de ce document. Il nous a été possible d'établir qu'une grande partie des corrections qui figurent sur ce manuscrit ne sont pas de la main de Rameau mais bien de celle de d'Alembert, qui ne s'est donc pas contenté d'approuver cet ouvrage, mais y a contribué très directement. Les passages qui ont été retranchés dans la version imprimée l'ont ainsi été pour une bonne part à l'initiative de d'Alembert, dont on peut identifier l'écriture et probablement le coup de crayon. Or ils correspondent bien souvent aux digressions par lesquelles Rameau commence à porter ses regards au-delà des frontières de la théorie musicale.

Un passage en particulier nous semble attester d'un véritable bras de fer entre Rameau et son correcteur. Il s'agit du feuillet 26 et des deux suivants, non numérotés, que nous appellerons feuillets 26-bis et 26-tiers. Au bas du feuillet 26, Rameau énonce, à l'issue d'un premier paragraphe sur les modes majeur et mineur, une idée nouvelle dans un second paragraphe dont l'écriture hâchée pourrait indiquer qu'elle vient de lui apparaître :

Feuillet 26 : « Tout mode participe du genre de la tierce directe au générateur, c'est pourquoi celui-ci s'appelle majeur, parce que cette tierce y est majeure, et celui dont je vais parler s'appellera mineur, parce que cette tierce directe s'appellera mineure.

D'un autre côté, avec l'harmonie naissent les proportions, et avec la mélodie les progressions, de sorte que ces premiers principes mathématiques, qu'on ne devait encore qu'à des idées abstraites, trouvent eux-mêmes ici leur principe physique dans la résonance du corps sonore. »<sup>21</sup>

Ce passage est entièrement remanié et remplacé dans le feuillet 26-bis où, après l'avoir raturé lui-même, Rameau reprend l'idée qu'il venait d'y émettre :

Feuillet 26-bis : « D'un autre côté, avec l'harmonie naissent les proportions, et avec la mélodie les progressions, de sorte que ces premiers principes mathématiques (*rajouté par Rameau puis raturé par d'Alembert* : qu'on ne devait encore qu'à des idées abstraites, trouvent en eux-mêmes) trouvent, eux-mêmes ici, leur principe physique dans la nature. »<sup>22</sup>

Il la développe ensuite dans le long paragraphe qui suit, et que d'Alembert signale au crayon et rature avec vigueur – mais cette fois, Rameau le maintiendra dans la version imprimée :

Suite du feuillet 26-bis : « Ainsi, cet ordre constant, qu'on n'avait reconnu tel qu'en conséquence d'une infinité d'opérations et de combinaisons, précède ici toute combinaison et toute opérations humaines, et se présente dès la première résonance du corps sonore tel que la nature l'exige ; ainsi, ce qui n'était qu'indication devient principe et l'organe, sans le secours de l'esprit, éprouve ici ce que l'esprit avait découvert sans l'entremise de l'organe ; et ce doit être, à mon avis, une découverte agréable aux savants, qui se conduisent par des lumières métaphysiques, qu'un phénomène où la nature justifie et fonde pleinement la justesse des principes abstraits ».

Le dernier paragraphe de ce feuillet est la simplification de celui par lequel Rameau en venait au propos qu'il a ensuite jugé bon de faire figurer en première place :

Fin du feuillet 26-bis : « Tout mode participe du genre de la tierce directe du générateur, c'est pourquoi celui-ci s'appelle majeur, et celui dont je vais parler s'appellera mineur. »

À ce second feuillet, où l'on voit qu'à mesure que Rameau développe ses nouvelles idées, d'Alembert cherche à en minimiser l'ampleur, succède un troisième, qui est le fruit de la tension visible sur la page précédente. Rameau y écrit cette fois :

---

<sup>21</sup> Jean-Philippe Rameau, *Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique de M. Rameau*, 1749, Manuscrit conservé dans le dossier Rameau aux Archives de l'Académie des Sciences à Paris (Institut de France), feuillet 26.

<sup>22</sup> *Ibid.*, feuillet non numéroté, inséré à la suite du feuillet 26.

Feuille 26-tiers : « Je passe ici sous silence les proportions et les progressions qui en dérivent, quoique la résonance du corps sonore soit le seul principe physique qu'on en ait encore découvert »<sup>23</sup>,

exauçant tout haut le vœu de d'Alembert, qui ne manque pas d'y apposer son coup de crayon. Tout se passe comme s'il avait tout mis en œuvre pour convaincre Rameau de ne pas s'écarter des voies qu'il s'offre de lui rappeler. S'en remettant aux conseils amicaux de d'Alembert, le musicien ne renonce pas tout-à-fait à exprimer ses idées nouvelles : quand bien même il lui accorde l'opportunité de les passer sous silence, il ne manque pas au même moment de les formuler via la contrainte qui les assortit... Si la plupart des modifications suggérées par d'Alembert sont dûment reportées dans la version imprimée, il est à noter que, concernant ce passage litigieux, Rameau a décidé de publier le second feuillet, où il maintient à la fois les corrections de d'Alembert quant au premier paragraphe et le passage que ce dernier l'avait vraisemblablement prié de bien vouloir retrancher. Aussi apparaît-il que, dès 1749, d'Alembert est on ne peut mieux placé pour prendre connaissance des nouvelles ambitions de Rameau en ce qu'elles excèdent la seule sphère théorique à laquelle il s'efforce déjà de les restreindre.

Que la teneur des prétentions ramistes ne fût plus un secret dès 1749, la découverte par Thomas Christensen<sup>24</sup> d'une seconde version manuscrite, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, du *Mémoire* de 1749 nous en fournit une preuve supplémentaire. Il s'agit selon toute vraisemblance de la version originale du texte que Rameau a lu à l'Académie, et à partir de laquelle ont été réalisés les remaniements que l'on peut constater sur l'exemplaire conservé aux Archives de l'Académie des Sciences. Contrairement à ce dernier, le document conservé à la Bibliothèque de l'Opéra est écrit d'une traite et ne comporte pas de ratures. Plusieurs indices et témoignages donnent à penser avec Thomas Christensen que ce texte est le fruit d'une collaboration entre Rameau et Diderot. Si la teneur exacte de la contribution diderotienne y reste très difficilement saisissable, il est à noter que la seconde partie de ce texte diffère considérablement de la seconde partie du manuscrit auquel a participé d'Alembert, tandis que la première partie correspond exactement à celle à laquelle celui-ci a apporté des modifications ponctuelles. Or les ambitions démonstratives de Rameau sont déjà on ne peut plus explicites dans cette seconde partie de la version initiale :

« Voilà, je crois, Messieurs, ce que personne n'avait recherché avant moi. J'ai donc fixé ce qu'on avait jusqu'à présent considéré comme arbitraire, la succession diatonique des intervalles dont notre échelle est composée et cela en partant de la préoccupation que nous avons pour certains sons, et en démontrant que cette

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, feuillet non numéroté, inséré à la suite du précédent.

<sup>24</sup> Thomas Christensen, *Rameau's musical thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993.

préoccupation est fondée en nature, et qu'elle a sa raison suffisante dans la résonance et le fréuissement des corps sonore [...]. »<sup>25</sup>

Rameau renchérit sur ce point et va jusqu'à préciser que le propos de son mémoire, loin d'être un simple résumé de ses travaux antérieurs, se situe désormais en dehors du champ de la théorie :

« [...] quelque musique qu'on me présente, pourvu qu'elle soit bonne, j'en tirerai sur-le-champ la basse fondamentale qui l'a suggérée. [...] C'est un détail dans lequel il est d'autant plus inutile d'entrer, qu'on le trouve dans les ouvrages que j'ai donnés au public, et qu'il ne fait rien à l'objet de ce mémoire, où je me suis proposé seulement de vous démontrer que la mélodie et l'harmonie ont leur fondement dans la nature, et que j'ai découvert quel était ce fondement, ce que je crois avoir exécuté de la manière la plus évidente. »<sup>26</sup>

Si Diderot et d'Alembert prêtent main-forte à Rameau pour la rédaction de cet ouvrage censé couronner sa carrière, il est pour le moins clair que leurs intérêts en cette affaire ne sont pas les mêmes. Là où le musicien semble avoir, avec Diderot, trouvé un précieux soutien rédactionnel, il se voit plutôt, sur les conseils de d'Alembert, invité à recentrer son propos autour de la seule théorie et à en redisposer le contenu. Or les limites de celle-ci sont précisément celles qu'il avait pour objet d'excéder à l'occasion de la lecture préparée avec Diderot et faite devant les académiciens. C'est très littéralement que, comme il l'annonce pour introduire à la seconde partie du manuscrit revu et corrigé en grande partie à l'initiative de d'Alembert, « la matière change » au regard de ce qu'il avait écrit avec Diderot : Rameau revient en effet sur le détail de points théoriques d'où d'Alembert tâche d'exclure tout autre type de considérations. S'il s'en remet assez volontiers aux arguments que celui-ci lui a visiblement fait valoir pour l'aider dans la mise au net de son manuscrit, Rameau ne renonce pour autant jamais au point de vue qu'il commence à camper au moins dès l'été 1749 et à partir duquel il regarde comme achevée sa théorie musicale. Les corrections suggérées par d'Alembert précisent ainsi le sens à donner à sa contribution en faveur de ce qu'il n'a pas de raison d'instruire autrement que comme une épopée théorique, et qu'il se donne pour fonction d'encadrer.

La connaissance que d'Alembert avait, dès 1749, des nouvelles ambitions ramistes, constitue ainsi le nerf du soupçon ramiste. Le *Mémoire* de l'Institut de France montre qu'ayant manifestement à cœur de ménager Rameau tout en tâchant de le reconverter à la raison, d'Alembert a éprouvé un réel embarras devant une pensée dont il assistait à l'émergence et dont la fortune n'était en rien prévisible. Un examen attentif du rapport par lequel en 1749 d'Alembert a approuvé le *Mémoire* de Rameau, et qui sera annexé à la *Démonstration du principe de l'harmonie*,

---

25 Jean-Philippe Rameau, *Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique de M. Rameau*, 1749, in *Recueil de diverses pièces sur la musique*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, cote : B-24 (8), verso du feuillet 123 et recto du feuillet 124.

26 *Ibid.*, verso du feuillet 127 et recto du feuillet 128.

nous éclaire davantage sur ce point. Le manuscrit de ce document, conservé lui aussi aux Archives de l'Académie des Sciences, révèle que d'Alembert s'y est pris à deux fois pour le rédiger. La reconstitution du premier jet, daté du 6 décembre 1749, fait état de modifications importantes au regard des corrections apportées quatre jours plus tard, de sorte que la version remaniée du 10 décembre 1749 est celle qui sera publiée à la suite de la *Démonstration du principe de l'harmonie*.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'en l'espace de quatre jours, et à de multiples égards, d'Alembert a considérablement tamisé son enthousiasme premier. Alors que le 6 décembre, il semblait ne faire qu'un avec les vues de Rameau, il prend des distances très significatives dans la version remaniée. À de très nombreuses reprises, il prend soin d'attribuer prudemment au musicien ce dont lui-même avait initialement admis la portée générale voire... démonstrative ! En outre, il n'accorde plus à Rameau la paternité de toutes les découvertes qu'il lui avait attribuées un peu plus tôt. Il est enfin édifiant de constater que d'Alembert émet des réserves considérables là où il s'était proposé de soutenir l'activité et l'œuvre du compositeur. À titre de florilège, nous transcrivons ci-après quelques exemples de ces remaniements, lorsqu'il nous a été possible d'en reconstituer la version d'origine :

- « L'accord formé de la douzième et de la dix-septième majeure est par cette même raison extrêmement agréable (*raturé* : le plus agréable de tous), (*rajouté* : surtout) lorsque le compositeur peut proportionner ensemble les voix et les instruments d'une manière propre à donner à cet accord tout son effet, ce qui n'arrive pas toujours. M. Rameau l'a exécuté avec succès (*raturé* : avec le plus grand succès) dans un chœur (*rajouté* : très connu) de l'acte de Pygmalion (*très raturé* : qui a réuni tous les suffrages). »<sup>27</sup>

- « M. Rameau tire de cette observation (*très raturé* : ne se contente pas d'en donner la raison, il en tire encore) ce qu'il appelle le double emploi, expliqué plus en détails dans la Génération harmonique (*raturé* : inconnu jusqu'à sa Génération harmonique, où il l'a expliqué plus en détail). »<sup>28</sup>

- « M. Rameau a prouvé (*raturé* : démontré) à l'académie, par une expérience fort simple, qu'un chant qui paraît fini, quand il est seul, ou accompagné de sa basse fondamentale, ne paraît plus fini, dès qu'on lui donne une autre basse. D'où il conclut (*raturé* : *s'ensuit*) que l'effet du repos est uniquement dans la basse fondamentale, exprimée ou sous-entendue. »<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Jean Le Rond d'Alembert, *Rapport du Système de musique de M. Rameau*, manuscrit n° 1558 du 10 décembre 1749, conservé dans le dossier Rameau aux Archives de l'Académie des Sciences à Paris, feuillet 3.

<sup>28</sup> *Ibid.*, feuillet 11.

<sup>29</sup> *Ibid.*, feuillet 13.

- Après avoir rappelé comment la basse fondamentale fournit les différents genres, chromatique, diatonique enharmonique et chromatique enharmonique, d'Alembert écrit : « Mr Rameau conclut de là (*raturé* : M. Rameau démontre) que l'effet de ces différents genres de musique est uniquement dû à la basse fondamentale. »<sup>30</sup>

- « L'auteur cite dans son Mémoire des exemples de ces différents genres tirés de quelques morceaux très connus de ses opéras (*très raturé* : ceux de ces morceaux qui ont été exécutés ont obtenu un succès qui doit faire désirer l'exécution des autres). »<sup>31</sup>

- « (...) ainsi l'harmonie assujettie communément (*raturé* : jusqu'à présent) à des règles arbitraires ou suggérées par une expérience aveugle est devenue par le travail de M. Rameau une science plus géométrique (*raturé* : une véritable science, dont les principes géométriques / mathématiques rendent l'étude beaucoup plus facile), et à laquelle les (*raturé* : ces) principes (*rajouté dans la marge* : mathématiques) peuvent s'appliquer (*raturé* : s'appliquent comme d'eux-mêmes) avec une utilité (*raturé* : bien) plus réelle et (*raturé* : bien) plus sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici (*raturé* : jusqu'à présent) et qu'enfin l'auteur, après avoir acquis une grande (*raturé* : à juste titre la plus brillante) réputation par ses ouvrages de musique pratique, (*raturé* : ne) mérite (*raturé* : pas moins) encore d'obtenir par ses (*rajouté* : recherches et) découvertes dans la théorie de son art, l'approbation et l'éloge des philosophes. Fait à Paris, ce dix (*raturé* : six) décembre 1749. »<sup>32</sup>

Au vu de l'ampleur des réserves dont d'Alembert a assorti la première version de son rapport, on mesure à quel point assurer l'approbation du *Mémoire* de Rameau a dû, en définitive, l'embarrasser. Nous croyons en voir un indice de plus dans le *Registre des délibérations du Comité de Librairie commencée le 1er février 1749 pour la période 1749-1770* où figure dans la marge, en face de chacun des ouvrages qui, après approbation par l'Académie, obtient son aval en vue d'une publication, la mention : " *Imprimé*". En face du *Mémoire sur la musique de Mr Rameau* est écrit : " *Imprimé s'il le veut*", comme si d'Alembert n'avait pas foncièrement souhaité la publication d'un texte où sa contribution lui était devenue problématique. Il est également possible que la première représentation très controversée, le 5 décembre 1749, de *Zoroastre*, à l'issue de laquelle le succès de Rameau commencera de façon significative – et bien avant la fameuse querelle des Bouffons – à décliner, ait eu une incidence sur le soutien à apporter au compositeur...

Ce bref retour sur l'épisode 1749-1750 révèle que la légitimité des soupçons portés par Rameau sur la procédure dont il est l'objet est à la hauteur de la pertinence des motifs par lesquels d'Alembert le condamne au nom de l'épistémologie. On comprend bien aussi que Rousseau, confronté autour de 1750 à la naissance de l'esthétique et aux digressions ramistes qui

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, feuillet 19.

<sup>31</sup> *Ibid.*, feuillet 20.

<sup>32</sup> *Ibid.*, feuillets 23-24.

commencent à investir ce domaine de la philosophie, ait posé les jalons d'un procès à lui faire. À d'Alembert et Rousseau, réunis dans leur combat contre les ambitions du compositeur, ce dernier se heurte avec entêtement pour des raisons qui, si elles ne sont pas philosophiques, n'ont pas moins une légitimité du côté de la musique. La confrontation de Rameau avec les Encyclopédistes autour de 1750 fait ainsi apparaître un moment hautement singulier, où la pensée du musicien se heurte jusqu'à en devenir insaisissable aux interprétations qu'en font ses principaux adversaires. Une analyse comparée des manuscrits de 1749 et de la version imprimée de 1750 nous fournit l'occasion de repérer l'apparition, précipitant la mise en place des arguments épistémologiques avancés par d'Alembert, d'un changement de régime dans la pensée ramiste. Envisagée du point de vue de la philosophie, cette bifurcation peut être interprétée comme un revirement de Rameau dans son rapport à la philosophie de Descartes voire à la philosophie tout entière, et invite, faute de pouvoir le guérir, du moins à l'en punir. Faire un cas du vol pris par la pensée ramiste à compter de la *Démonstration du principe de l'harmonie* a ainsi pour effet d'occulter l'épisode 1749-1750 comme lieu d'une rencontre singulière.

Examiné à la fois du côté de ce qu'en dit d'Alembert, de la manière dont Rameau le regarde, et de ce qui s'y trouve noué, tel que l'étude des manuscrits permet de le préciser, cet épisode nous parvient comme un moment hautement problématique. L'interprétation que d'Alembert réserve à ce qui advient en 1750 est aussi valable qu'elle s'avère étroite si l'on s'avise que les motifs épistémologiques dont il se réclame dans ce contexte ne sont pas les seuls à l'avoir incité à prendre précocement ses distances avec Rameau. Or les raisons tenues secrètes qui viennent lester ses réserves touchent précisément à ce au nom de quoi Rameau change de régime discursif au moins dès 1749. La rencontre qui a eu lieu fin 1749 a donc forcé d'Alembert à constater l'apparition d'une singulière pensée qui, comme telle, l'a plongé dans un certain embarras. Son attitude a alors, semble-t-il, consisté à la réduire au problème épistémologique qui s'y trouve imbriqué. Ce faisant, le trouble éprouvé en 1749 a fait place à cette forte détermination et à cette implacable rigueur à la faveur desquelles il a pu, par la suite, condamner ce qu'il a institué comme un cas.

Rameau, sujet du *Neveu de Rameau*

Identifier dans les écrits tardifs du musicien, ceux-là mêmes dont s'alimente l'instruction du cas Rameau, le déploiement d'une singularité est loin d'être invalidé lorsqu'on examine le traitement très original qu'à son tour Diderot réserve au nom de Rameau. Ce grand Encyclopédiste, si prolixe en général, ne se prononce nulle part, même dans sa correspondance, dans l'affaire qui oppose Rameau à d'Alembert. Pourtant, son mutisme apparent sur ce point nous semble puissamment abrogé à la lecture du *Neveu de Rameau*, où Rameau entre en scène et



circule comme le nom d'une absolue singularité. Il nous semble notamment possible d'exhausser ce point à la faveur d'une lecture comparée du *Neveu de Rameau* et de l'*Éloge de M. Rameau* par Guy de Chabanon, où à des titres opposés le même nom est en partage.

Élève de Rameau, Chabanon a rédigé à sa mort en octobre 1764, un *Éloge* qui mérite d'être regardé comme l'un des plus remarquables qui ait été dédié au compositeur. C'est avant tout dans l'extraordinaire réputation que le musicien s'est acquis dans la pratique de son art qu'il fait consister l'essentiel de son éloge. Pour ce qui est d'évaluer l'activité discursive et polémique du musicien, il avoue s'en remettre à celui qu'il présente comme son « confident », et qui n'est autre que d'Alembert :

« On n'attend pas de nous, sans doute, l'analyse des ouvrages de théorie de M. Rameau. Le fonds en est trop aride et trop hérissé de calculs, pour tenir une place dans cet éloge [...]. Considérons seulement avec admiration et surprise, notre artiste descendu dans la lice avec les premiers géomètres de l'Europe, les d'Alembert, les Euler. Il combattit avec audace, presque avec fureur, de si grands adversaires ; et dans l'emportement de la dispute, l'amour de ses opinions put l'emporter trop loin contre eux. L'un d'eux cependant, confident de cet écrit, me fournit des traits pour louer M. Rameau, et donne sans hésiter le nom de grand à l'artiste philosophe qui le crut son ennemi. »<sup>33</sup>

Chabanon s'attache notamment à rappeler les particularités physiques, morales et comportementales de Rameau, et offre à la postérité cette description du musicien, promeneur solitaire dans les jardins du Palais-Royal :

« M. Rameau se promenait la plus grande partie du jour, seul, ne voyant et ne cherchant personne ; j'avais cru longtemps, à le voir ainsi, qu'il était plongé dans des méditations savantes ; mais il m'assura un jour qu'il ne pensait à quoi que ce soit, que je lui ferais toujours plaisir en l'abordant, et en le retirant de cette rêverie vide et oisive : j'usai depuis de cette permission qu'il me donnait ; mais jamais je ne l'ai abordé, qu'au premier instant il n'ait eu l'air de revenir d'une extase profonde ; plusieurs fois il a fallu me nommer à lui pour qu'il me reconnût, quoique nous eussions causé ensemble peu de jours auparavant. »<sup>34</sup>

En un certain nombre de points gravitant autour du nom qui les rapproche, l'*Éloge de Rameau* et le *Neveu de Rameau* nous semblent s'opposer diamétralement. Contrairement à Chabanon qui prend soin de s'en défendre, Diderot place immédiatement le *Neveu de Rameau* sous le signe de la satire, désignant l'œuvre comme "Satire seconde" et empruntant à une *Satire* d'Horace son épigraphe. Une lecture du prologue donne à penser que Diderot y avait très présent à l'esprit

---

<sup>33</sup> Guy de Chabanon, *Eloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764, p. 50-51.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

l'*Éloge* de Chabanon, où le portrait de Rameau résonne singulièrement avec celui que l'Encyclopédiste fait du narrateur et dont voici quelques bribes :

« Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, [...]. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage [...]. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente [...]. Mes pensées, ce sont mes catins. [...] Un après-midi, j'étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer. [...] Il m'aborde... Ah, ah, vous voilà, Mr le philosophe ; et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéants ? est-ce que vous perdez aussi votre temps à pousser le bois ? »<sup>35</sup>

Plusieurs thèmes (la promenade solitaire au Palais-Royal, la rêverie aussi libre que oisive, la rencontre un peu brutale avec un personnage déjà connu mais dont le souvenir a quelque besoin d'être réactivé...) s'entrecroisent dans ces deux textes pour constituer ici le portrait d'un musicien, là celui d'un philosophe, ennemi du premier. À la faveur d'un tel rapprochement deviendrait perceptible, dès les premières lignes du *Neveu de Rameau*, le renversement des rôles qui bouscule et interroge la stabilité des identités auxquelles Diderot donne la parole. Plusieurs traits sont par ailleurs étrangement communs à Rameau tel que le décrit Chabanon et à ce neveu éponyme. De façon générale, le narrateur philosophe se heurte à ce qui, dans l'effort qu'il déploie pour le décrire, lui résiste et lui apparaît comme une insaisissable, une mouvante, une folle inconstance. Si l'on considère par ailleurs ce qui est dit dans le prologue de la misérable situation du neveu au regard du silence auquel, en définitive, son oncle a été contraint, on est frappé par une autre dimension possible de la satire diderotienne :

« Je connaissais celui-ci de longue main. Il fréquentait dans une maison dont son talent lui avait ouvert la porte. Il y avait une fille unique. Il jurait au père et à la mère qu'il épouserait leur fille. Ceux-ci haussaient les épaules, lui riaient au nez, lui disaient qu'il était fou, et je vis le moment que la chose était faite. Il m'empruntait quelques écus que je lui donnais. Il s'était introduit, je ne sais comment, dans quelques maisons honnêtes, où il avait son couvert, mais à la condition qu'il ne parlerait pas, sans en avoir obtenu la permission. Il se taisait, et mangeait de rage. Il était excellent à voir dans cette contrainte. S'il lui prenait envie de manquer au traité, et qu'il ouvrit la bouche ; au premier mot, tous les convives s'écriaient, ô Rameau ! Alors la fureur étincelait dans ses yeux, et il se remettait à manger avec plus de rage. Vous étiez

---

<sup>35</sup> Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, Introduction, notes, chronologie, dossier, bibliographie par Jean-Claude Bonnet, Paris, Flammarion, 1983, prologue p. 45-48.

curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez. C'est le neveu de ce musicien célèbre [...]. »<sup>36</sup>

Lorsqu'on sait que Diderot a, comme d'Alembert, littéralement prêté main-forte à Rameau en 1749, que celui-ci s'était comme acquis une place à la table des philosophes à la condition, précisément, que ses propos n'excéderaient pas les limites théoriques prescrites par la philosophie, on mesure en quoi le poids d'une telle dette et des contraintes qui lui sont associées repose avec des ressemblances frappantes sur le nom de Rameau, oncle et neveu confondus. C'est d'ailleurs ici qu'intervient la première occurrence dans le *Neveu de Rameau* de ce qui est désigné comme "le nom de l'homme" : le doute est ainsi malicieusement entretenu sur le degré de parenté auquel il renvoie... Les motifs invoqués pour expliquer la disgrâce du neveu résonnent encore singulièrement avec ce qui a précipité, du point de l'*Encyclopédie*, le déclin de l'oncle auquel il s'agissait de disputer la légitimité de raisonner sur son art :

« LUI - Rameau, Rameau, vous avait-on pris pour cela ! La sottise d'avoir eu un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison ! Rameau, mon ami, cela vous apprendra à rester ce que Dieu vous fit et ce que vos protecteurs vous voulaient. Aussi l'on vous a pris par les épaules ; on vous a conduit à la porte ; on vous a dit, "faquin, tirez ; ne réparez plus. Cela veut avoir du sens, de la raison, je crois ! Tirez. Nous avons de ces qualités-là, de reste." Vous vous en êtes allé en vous mordant les doigts ; c'est votre langue maudite qu'il fallait mordre auparavant. »<sup>37</sup>

La tension rattachée à ce qui se heurte au nom de Rameau innerve encore l'ensemble du dialogue entre Lui et Moi où s'insinue, en même temps qu'une déstabilisation des identités, une radicale incompatibilité, une irréductibilité absolue des deux points de vue associés :

« LUI - (...) Il n'y a que vous qui vous entendiez. Oui, monsieur le philosophe. Je m'entends ; et je m'entends ainsi que vous vous entendez. »<sup>38</sup>

Là où le neveu défend la légitimité de maintenir sa parole à côté de celle du philosophe, soutenant ainsi l'égalité de leurs deux voix, ce dernier tâche de s'assimiler, pour l'anéantir, le discours du musicien au nom d'une valeur plus haute dont seul le philosophe serait le garant. Tandis que Moi invite son interlocuteur à se taire, à oublier sa subjectivité au nom de « ce qui est vraiment intéressant » – comme si l'exclusivité d'en décider lui appartenait –, ce dernier ne renonce jamais à ce qui pour lui est « le point important », et qui tient à la maintenance des différents ordres de pensée que l'un et l'autre font exister. Une parenté qui va bien au-delà de l'appartenance familiale s'accuse ainsi entre la parole du neveu et celle qui, tenant tête à Rousseau

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 52.

et à d'Alembert dans l'ensemble des écrits tardifs de l'oncle, se défend au nom de ce que Lui en dit plus loin :

« [...] un garçon charbonnier parlera toujours mieux de son métier que toute une académie. »<sup>39</sup>

Tout l'effort du philosophe pour anéantir cette rivalité tient à la grande prodigalité par laquelle il dispense ses conseils pour ramener Rameau à la raison (c'est-à-dire le déposséder de la sienne propre), en lui recommandant de se corriger et de se remettre en position de dépendance vis-à-vis de ceux auxquels il doit tant. Si, au départ, le neveu est séduit, il a tôt fait de se rebiffer au nom de... Rameau :

« LUI - Oui : vous avez raison. [...] Mais cependant aller s'humilier devant une guenon ! [...] Moi, Rameau, le neveu de celui qu'on appelle le grand Rameau, qu'on voit se promener droit et les bras en l'air, depuis que monsieur Carmontelle l'a dessiné courbé, et les mains sous les basques de son habit ! »<sup>40</sup>

Le discours du neveu apparaît ainsi comme le faire-valoir de cette attitude par laquelle Rameau se méfiait déjà des hommages, c'est-à-dire aussi de la justice, qui lui étaient rendus. Opposant ensuite au philosophe cette formule capitale : « *Un grand vaurien est un grand vaurien, mais n'est point une espèce* »<sup>41</sup>, Lui introduit une idée tout-à-fait étrangère à son interlocuteur : pour autant qu'on veuille rendre compte de ce en quoi Rameau est grand, il ne faut surtout pas l'instruire comme une espèce. En d'autres termes, il ne faut surtout pas enfermer son nom dans un éloge dont on a vu que, tel l'*Éloge* de Chabanon, il annule tout entier, dans la grille interprétative selon laquelle Rameau est objectivé comme cas, ce en quoi ce nom provoque le trouble chez le philosophe. Au nom de Rameau est ainsi associé non pas un cas ou une espèce – tel que les éloges s'en emparent avec la bénédiction d'une certaine stratégie philosophique – mais bien le mode d'être d'une singularité. De multiples indices nous invitent ainsi à lire le *Neveu de Rameau* comme un étonnant contre-pied à l'*Éloge de Rameau*, donnant à voir, dans cette figure dont il a été fait un cas juridique et clinique par Rousseau et d'Alembert – et dont Chabanon fait un beau cas –, l'expression d'une singularité.

À Chabanon, qui manie rigoureusement le récit et la description dans un éloge posthume visant à sanctionner l'intérêt de la vie de son maître et de ses œuvres, Diderot oppose une conjugaison et une confusion notoire des repères chronologiques. En particulier, de l'oncle il est fait état dans le *Neveu de Rameau* comme d'un personnage tantôt vivant, tantôt mort, comme si l'œuvre - elle-même posthume - de Diderot visait à exhiber, pour la postérité, loin les éloges

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

historiques, une singularité. La question du mode d'être de la présence de Rameau se révèle même tout-à-fait centrale dans le *Neveu de Rameau* : n'accordant pas la plus petite importance au fait que Rameau soit vivant ou mort, loin de sanctionner le souvenir d'un cas, Diderot en restitue et en cultive la singularité. Nous pouvons indiquer que c'est d'ailleurs à l'issue de la lecture qu'il réserve au *Neveu de Rameau* dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, que Hegel introduit la dialectique entre espèce et singularité. Le texte alors inédit de Diderot semble ainsi lui inspirer certains passages particulièrement enlevés sur les raisons pour lesquelles il y a lieu de se méfier du discours qui, à défaut d'esprit et à grand renfort de flatteries, d'éloges et d'artifices, d'une singularité veut faire un cas ou une espèce. C'est peut-être depuis ce point de vue lui-même hautement neuf que Diderot, mieux que n'importe quel biographe, se fait l'héritier de Rameau, dont très littéralement il travaille à porter le nom. À cet égard, on peut formuler l'hypothèse d'une certaine fraternité entre Diderot et Nietzsche qui, lui aussi, emprunte à une satire d'Horace l'épigraphe du *Cas Wagner*, et exprime une torsion autour du nom éponyme auquel est attachée la question de savoir de quel cas il est susceptible.

Par-delà son extraordinaire incidence littéraire, la saisie diderotienne du nom Rameau rouvre la question de son rapport à la philosophie. Y resurgit en effet la « difficulté » qui parcourt l'ensemble des écrits tardifs du musicien et qu'occulte l'effort déployé par la philosophie lorsqu'avec Rousseau et d'Alembert elle donne Rameau en héritage comme un cas : un rapport positif et non subordonné du musicien à la philosophie est-il possible ? L'interrogation commence peut-être à faire, du vivant de Rameau, l'objet d'un début de prise en charge, comme nous le laisse penser la seule pièce qui, à notre connaissance, nous est parvenue des échanges épistolaires que le musicien a eus avec Christian Wolff<sup>42</sup>. Le grand philosophe allemand est en effet le seul à avoir accusé, qui plus est favorablement, réception de sa *Démonstration du principe de l'harmonie* et c'est vers sa philosophie qu'au terme de son différend avec d'Alembert, Rameau semble avoir voulu se tourner. C'est en effet ce que nous suggère une étude comparée des deux manuscrits du dernier traité de Rameau, que Herbert Schneider<sup>43</sup> a transcrits et publiés en regard. Alors que dans le premier manuscrit, où il n'est nullement fait mention de Wolff, Rameau revient sur ce qui l'oppose à d'Alembert, son propos change dans la deuxième version de ce traité où, à défaut de critiquer d'Alembert, il fait état de sa lecture de la *Cosmologie* wolffienne.

---

<sup>42</sup> Il s'agit de la copie d'époque d'une lettre en latin de Wolff à Rameau datée du 13 avril 1751 à Halle, conservée à la Bibliothèque nationale de France (Manuscrits, nouv. acq. fr. 2762, Pièce 205). Cette lettre a été publiée et traduite en français par Anne-Marie Chouillet dans "Présumposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau", in *Jean-Philippe Rameau, Colloque international organisé par la société Rameau*, Dijon, 21-24 septembre 1983, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p. 425-444.

<sup>43</sup> Herbert Schneider, *Jean-Philippe Rameaus letzter Musiktraktat*, "Vérités également ignorées et intéressantes (sic) tirées du sein de la nature" (1764), kritische Ausgabe mit Kommentar, in Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XXV, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, 1986.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'autour de 1750, l'orientation nouvelle par laquelle Rameau donne une impulsion décisive à sa pensée surprend les Encyclopédistes, qui réagissent très diversement à ce geste. Rousseau y saisit une belle occasion pour corroborer l'idée selon laquelle il ne revient pas au musicien de raisonner sur son art et entérine ainsi, au nom de l'esthétique, le procès fait à Rameau. D'Alembert, pour sa part, prolonge l'instruction du cas Rameau dans le champ de l'épistémologie, condamnant à son tour ce régime de pensée dont il évalue les excès théoriques. Diderot enfin, dont le long mutisme est peut-être le reflet de la perplexité qu'il a pu lui aussi éprouver face au musicien, travaille plutôt, dans ce qui nous est parvenu comme le seul texte véritablement dédié par lui au vieux Rameau, à en dire la singularité. La lecture de Diderot nous est, sur ce point en particulier, tout-à-fait essentielle. Elle nous confirme notamment dans l'hypothèse suivante : s'il est parfaitement légitime de le condamner au nom de l'épistémologie, de l'esthétique et de la critique, c'est que Rameau intervient autour de 1750 comme une singularité que, dans l'impossibilité de la résoudre, une telle procédure ne peut qu'occulter. Une fois constitué en cas, ce en quoi consiste la singularité de Rameau n'est plus visible, alimentant d'autant les résistances du musicien et sans doute la résurgence de sa singularité à mesure que se succèdent ses écrits tardifs. Telle est la profonde difficulté posée par Rameau, dont Diderot se saisit en littérature dans tout ce qu'elle a d'exceptionnel, d'improbable voire d'impraticable. On prend alors mesure de la nécessité qu'il y a, pour autant qu'on veuille en faire cas, de thématiser ce nouveau registre du discours musicien. Nous proposons d'emprunter à François Nicolas la catégorie d'intellectualité musicale pour préciser cette pensée par laquelle Rameau fait un pas de plus quant à son projet théorique et un pas de côté au regard de ce qui relève de la philosophie. L'idée d'exhiber du point de vue de la musique ce qui a motivé la bifurcation ramiste vers ce nouveau régime de pensée pourrait permettre de repérer une éventuelle trace laissée par ce moment singulier et ainsi de déterminer si la crise de 1749-1750 tient, bien plus qu'à un geste incalculé en 1750, à un acte qui scellerait la naissance de l'intellectualité musicale.