

La Critique musicale au siècle dernier - Rameau et les Encyclopédistes

René de Récy

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

I.

Lorsque Rameau vint pour la première fois tenter fortune à Paris, il n'était guère éloigné de cet état de nature auquel la manie du siècle allait entreprendre de ramener toutes choses. Ses manières brusques, sa gesticulation folle, son orthographe naïve, son diable de ramage saugrenu, auraient certainement fait sourire le Huron de Voltaire, jeune homme de mœurs douces, d'éducation soignée et de parfaitement bonne compagnie. Nulle culture littéraire ; un apprentissage artistique fait sur les grands chemins, parmi des musiciens ambulans ; au physique, déjà le personnage long, sec, noir et dur que devait illustrer sur le tard le crayon humoristique de Carmontelle. « C'était, dit Mercier, qui l'avait connu vers la même époque, un grand homme maigre qui n'avait point de ventre et qui, comme il était courbé, se promenait au Palais-Royal toujours les mains derrière le dos pour faire son aplomb. Il avait un long nez, un menton aigu, des flûtes au lieu de jambes, la voix rauque ; il paraissait de difficile humeur ; à l'exemple des poètes, il déraisonnait sur son art. » Mais Mercier charge vraisemblablement, et Carmontelle lui-même se complaît aux côtés grotesques de son modèle. La gravure de Benoist, d'après le beau portrait de Restout, est dans une note plus juste. Le profil rappelle celui de Voltaire, avec plus d'autorité toutefois et d'énergie : le menton plus large, la physionomie moins mobile, l'œil plus chargé d'éclairs, et tous les plis de la face tendus par le ressort d'une indomptable volonté. À discipliner cette nature rebelle, les jésuites de Dijon avaient, pendant trois ans, perdu leur latin et pas mal de coups d'étrivière ; au bout de ce temps, il avait

fallu rendre le sujet à sa famille, aussi rétif et un peu plus ignorant qu'à ses débuts. Toutes ses facultés s'étaient absorbées dans la musique. À l'âge de sept ans, son père, Maurice Rameau, qui s'était pris lui-même, vers la trentaine, d'une belle passion musicale, lui avait mis les doigts sur le clavecin, et l'on prétend que l'enfant y fit tout aussitôt merveille. Un Léopold Mozart, un Christophe Bach, auraient cultivé avec amour ces dispositions surprenantes ; mais notre bourgeois de Dijon, ayant pignon sur rue, avait décidé de faire de son aîné un magistrat et n'en voulait pas démordre. Quand l'écolier se fut fait expulser du collège, Rameau père, déchu de ses illusions, laissa son fils végéter et musiquer à sa manière. C'est ainsi que Jean-Philippe apprit le violon, le clavecin et l'orgue, s'exerçant, tâtonnant et attrapant au vol quelques bribes de contre-point ou d'harmonie, tout ce que pouvaient lui montrer de pauvres artistes de province. De grammaire française ou latine il n'était plus question depuis longtemps. Pour lui inculquer un peu d'orthographe, il fallut qu'une jeune femme, dont il s'était amouraché, lui donnât les premières notions de la syntaxe. Mais il était dit que l'éducation de Rameau serait comme la trame de Pénélope. Sa famille, incapable de comprendre la supériorité de cette nouvelle méthode d'enseignement, l'expédia en Italie. On comptait que, sur la terre promise de la musique, son ardeur première, se réveillant, ferait une diversion salutaire ; il n'en fut rien. Soit esprit de contradiction, soit toute autre cause, l'enfant prodigue ne dépassa pas Milan, et ne profita même pas des nombreuses ressources que cette ville lui offrait pour progresser dans son art. Il faut dire, à son excuse, que ses ressources durent s'épuiser vite, que la bourse paternelle se ferma de bonne heure, que son talent de violoniste, remarquable peut-être pour la France, ne lui eût pas permis de figurer avec honneur dans les

orchestres d'Italie, où la technique du violon était bien autrement avancée qu'en Bourgogne et qu'à Paris même. Il fallait vivre pourtant. Un entrepreneur de spectacles raccolait quelques musiciens pour jouer l'opéra dans le midi de la France ; Rameau s'enrôla dans sa troupe et en partagea pendant plusieurs années la vie nomade. Ce fut dans l'une de ces tournées qu'un organiste de Montpellier, Lacroix, lui enseigna la « règle de l'octave, » autrement dit la gamme harmonique, quelque chose d'aussi rudimentaire que la déclinaison grecque ou latine, mais dont les organistes de Dijon et de bien d'autres villes n'avaient jamais ouï parler. Voilà où en était, il y a deux cents ans, en France, la théorie musicale.

Toute cette période de l'existence de Rameau est un dédale, et M. Arthur Pougin s'est efforcé vainement d'en retrouver le fil. Il parle, d'après Chabanon, d'un premier voyage à Paris que Rameau aurait fait en 1706, et il rapporte à cette époque la publication de sa première œuvre. Il existe, en effet, de Rameau, un recueil de pièces de clavecin portant la date de 1706, et cité, d'ailleurs, dans l'éloge historique de Maret. Mais, comme Rameau y est qualifié d'organiste des jésuites et des pères de la Merci, fonction qu'il n'exerça que dix ans plus tard et seulement comme suppléant, il faut croire à quelque faute du graveur. Si Rameau avait été pourvu en titre à Paris dès 1706, on ne s'expliquerait pas comment il aurait eu besoin d'y concourir, en 1717, pour une place d'organiste, et encore moins pourquoi il se serait cru obligé de s'expatrier après son échec. Or, sur la date du concours, sur l'échec et le départ de Rameau, Maret, Chabanon, de Croix et l'abbé de Fontenai sont d'accord. C'est donc en débarquant de sa province, ou peu après, que Rameau posa sa candidature à l'orgue de Saint-Paul. Quelques mois, un an tout au plus

à l'avance, il s'était mis à l'école de Marchand, le plus célèbre organiste de la capitale, le même qui devait aller défier Sébastien Bach à Dresde et s'enfuir honteusement la veille du tournoi. Marchand prit Rameau en affection et le choisit pour le remplacer dans l'une des nombreuses places qu'il cumulait, suivant l'usage d'alors ; c'est ainsi que Rameau, en faisant paraître ses pièces de clavecin, put, avec quelque apparence de fondement, se donner comme organiste des jésuites, titre qui appartenait à Marchand. Cette légère usurpation de qualité froissa sans doute l'amour-propre chatouilleux du titulaire ; toujours est-il que ses dispositions bienveillantes envers son élève se modifièrent tout à coup. Faut-il y voir, comme l'a prétendu Rameau, la cause de la préférence donnée à Daquin, son rival, lors du concours ? L'abbé de Fontenai et Laborde racontent autrement l'aventure, et leur version met l'impartialité de Marchand hors de cause. Il paraît que Rameau avait pris ses précautions contre le mauvais vouloir de son ancien protecteur : un des juges du camp lui avait communiqué d'avance le sujet de fugue. Son concurrent s'en aperçut, s'en plaignit, on recommença l'épreuve, et Daquin l'emporta de haute lutte. Le fait est parfaitement vraisemblable ; Rameau, même au temps de sa plus grande renommée, ne fut jamais classé hors de pair comme exécutant ; son frère Claude passa toujours pour plus habile. Rien n'empêche donc d'admettre que Daquin, moins profond musicien sans doute, ait pu enlever les suffrages par le brillant de son jeu.

Cette déconvenue fermait à Rameau la carrière de Paris, et, de nouveau, le reléguait en province. Il se replia sur lui-même pour préparer sa revanche. Clermont, où il était venu remplacer son frère comme organiste de la cathédrale, lui offrait, avec l'existence assurée, un milieu favorable à ses hautes spéculations, le

calme d'une ville fermée à tous les bruits du dehors, de sévères horizons circonscrits entre de hauts sommets d'aspect imposant, aux grandes lignes sèches et nettes, un rude climat fait pour affermir toutes les énergies. Dans cette solitude laborieuse, son vigoureux esprit acquit toute sa trempe. De l'étude pratique du clavecin et de l'orgue, de la composition à laquelle il se livrait sans relâche, il s'éleva bientôt à une conception plus vaste. La fréquentation de ses confrères parisiens avait pu le convaincre que leur ignorance théorique ne le cédait guère à la sienne ; il n'avait trouvé dans leur tradition que préceptes arbitraires ou puérils. Les traités d'art musical manquaient en France. Brossard, dans son Dictionnaire, s'était borné à une sèche nomenclature des termes de musique. L'Allemagne n'était pas beaucoup plus avancée : les ouvrages didactiques de Printz, de Werckmeister, de Neidt, de Heinichen, de Mattheson, n'allaient pas au-delà d'une méthode pratique d'accompagnement au clavecin. Plus que jamais pénétré de la nécessité de donner à ses études une base scientifique et ne la trouvant nulle part, Rameau décida de la créer.

Àcet endroit de leur récit, tous ses biographes s'excusent et se récusent. Il est convenu que le système de ce grand homme compte parmi les plus belles découvertes de l'esprit humain, mais, par égard pour le lecteur, on se défend de lui apprendre en quoi il consiste. Il doit nous suffire de savoir que, le premier en Europe, Rameau a tenté des voies nouvelles et qu'il a montré le chemin aux harmonistes d'Allemagne et d'Italie. Si, cependant, ce premier essai d'une théorie de la musique n'a eu, même en France, qu'un succès de curiosité, si, comme l'affirme Grimm, il n'a jamais franchi notre frontière, s'il ne va à rien moins qu'à l'anéantissement de l'art d'écrire, encore qu'il soit une conception de génie, — c'est Fétis qui nous livre ces deux aperçus à concilier,

— la considération de priorité ne pèsera que d'un bien faible poids dans notre estime. Que sera-ce si ce mérite même nous échappe, si l'on vient à découvrir que Rameau n'est pas le premier sur sa route, qu'il a devant lui l'Institution harmonique de Salomon de Caus, le Compendium musicæ de Descartes, l'Harmonie universelle du P. Mersenne, — et je ne parle ni des Institutions de Zarlino, ni de la Musurgia universalis de Kircher ! — L'éloge traditionnel du père de la basse fondamentale ne prendra-t-il pas tout l'air d'une mystification académique infiniment trop prolongée ? La question ainsi posée, j'imagine qu'au prix d'un léger effort d'attention, on voudrait en avoir le cœur net. Ce n'est pas assurément ici que la discussion des théories de Rameau peut trouver place. Mais quoi ? la technique doit-elle rester à tout jamais bannie de la critique musicale, et ne peut-elle vraiment y paraître que sous le masque de grands mots biscornus ? Pourquoi ces ménagemens, ces réticences, ces allures de mystagogues, quand il est si simple de convenir une fois pour toutes que la musique n'est ni plus ni moins qu'une langue, qu'elle a sa grammaire, sa syntaxe, sa rhétorique, toutes choses dont on ne peut se désintéresser si l'on veut se faire une idée du style des maîtres ? Et puis, après tout, cette basse fondamentale, elle appartient à l'histoire philosophique du XVIII siècle, tout comme le pouvoir prochain et la bulle Unigenitus à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV, et en abordant par ce côté la question, peut-être y a-t-il chance de trouver à qui parler.

II.

J'ai souvenir d'un tableau exposé au Salon il y a quelques années, lequel représentait Guido d'Arezzo découvrant la gamme. Le peintre avait assis son moine devant un buffet d'orgue, les doigts sur les touches, et chantant d'un air inspiré. La découverte de la gamme, postérieure de deux siècles à l'invention du clavier ! On est si peu habitué à réfléchir, dans les choses de la musique, que le rapprochement n'a probablement choqué personne. La vérité est que notre gamme moderne figure au grand complet parmi les tons du plain-chant de saint Grégoire le Grand. Qu'après cela, l'on s'obstine à en faire honneur à un moine du XI siècle, voilà déjà qui est étrange ; ce qui l'est bien davantage, c'est que sept cents ans après Guido, les savans la cherchaient encore sans être parvenus à la trouver. Mais la musique des mathématiciens a ses règles à elle. Elle n'admet de combinaisons que celles que lui donnent ses proportions et ses calculs ; tant qu'il lui en manque, l'oreille doit s'en passer : au moyen-âge, elle avait imposé la quarte, et proscrit, comme dissonantes, la tierce et la sixte ! On pense bien que les musiciens n'avaient pas longtemps attendu pour secouer ses lisières. Avec l'orgue et, plus tard, le clavecin, ils avaient sous la main toutes les richesses ; ils ne se firent pas faute d'en user. L'harmonie grandissait ainsi chaque jour ; cependant la science, qu'on n'avait pas conviée à son baptême, continuait à la bouder. On sentait bien que certaines notes s'appellent l'une l'autre par une attraction presque irrésistible, mais de là à dégager la loi de leurs affinités, il y avait, pour la méthode empirique, un abîme infranchissable. Rameau eut l'honneur de réconcilier les mathématiques et la musique, les données du calcul et les exigences de l'oreille. Descartes et le P. Mersenne avaient observé

que l'octave est donnée par la division d'une corde sonore en deux parties égales, qu'elle est ainsi le premier et le plus naturel des intervalles ; la tradition et l'instinct avaient déjà conduit Zarlino au même point ; on avait d'ailleurs remarqué depuis longtemps que, dans la nature, la différence d'une octave à l'autre est si peu sensible qu'un soprano et un ténor croient chanter à l'unisson quand ils chantent en réalité à l'octave. De cet ensemble de témoignages, Rameau conclut hardiment qu'en harmonie, la note et son octave sont identiques ; que, par conséquent, toute note d'un accord peut être transposée d'une octave au grave ou à l'aigu, sans que l'accord soit altéré dans son essence : si donc, disait-il, la fonction de la note dans l'accord est indépendante de la place qu'elle y occupe, la note principale ou fondamentale peut se trouver indifféremment, soit à la basse, soit dans toute autre partie, de telle sorte qu'en rétablissant mentalement cette note dans sa position normale, en d'autres termes, en substituant, par la pensée, la basse fondamentale à la basse réelle, on ramènera tous les accords à un certain nombre d'accords principaux. On avait pris, jusque-là, les différens états d'un même accord pour autant d'accords distincts : le système de la basse fondamentale fit cesser cette confusion. Il ne fallait plus qu'un pas pour découvrir que l'accord renversé obéit aux mêmes affinités, aux mêmes lois d'enchaînement que l'accord principal dont il dérive, et quand Rameau eut poussé jusqu'à cette dernière conséquence, la méthode scientifique de l'harmonie fut créée.

Il y avait bien, sans doute, à faire quelques réserves. Mathématiquement, l'identité des octaves est une erreur qu'Euler se donna bien inutilement la peine de démontrer. Même musicalement, l'équivalence de l'accord fondamental et de ses renversemens est loin d'être absolue. Telle succession d'accords, parfaite-

ment bonne en théorie, peut se trouver accidentellement contrariée, en fait, par la disposition des différentes parties dont l'évolution, elle aussi, a ses lois. En subordonnant exclusivement la marche de l'harmonie à la basse fondamentale, Rameau semblait perdre de vue cette condition du mouvement régulier des parties dans le passage d'un accord à l'autre ; il faisait trop bon marché de l'art du contre-point, qui n'est ni plus ni moins que le style de la musique ; mais, quoi qu'en ait dit Fétis, son système ruinait si peu l'art d'écrire qu'il a suffi à la théorie moderne de le compléter pour asseoir sur ses véritables bases la composition musicale.

C'est une gloire que Rameau eût certainement ravie à ses successeurs, s'il ne s'était laissé détourner de la voie par la tentation de prouver mathématiquement son système. Le génie français procède un peu partout comme à la guerre. Au lieu de cheminer méthodiquement vers le but, il emporte la position d'assaut et s'y fortifie ensuite avec ce qui lui tombe sous la main. Rameau avait trouvé par intuition le renversement des accords ; il se mit en quête de tous les phénomènes d'acoustique dont il pourrait tirer parti pour la justification de ses principes. Quand il eut appris des physiciens qu'un son quelconque n'est jamais entendu isolément, que la note donnée par la résonance d'une corde est toujours accompagnée, dans les deux octaves supérieures, de sa quinte et de sa tierce, il crut que la nature elle-même se chargeait de lui fournir un point d'appui : « en effet, disait-il, non-seulement les vibrations du corps sonore donnent l'accord parfait, mais encore elles le donnent à l'état renversé. » Sur ce fondement nouveau il reconstruisit la théorie de la basse fondamentale dans son Nouveau système de musique théorique, qui suivit, à quelques années d'intervalle, le Traité d'harmonie. Ce fut pour son malheur. Les mathématiques, sur lesquelles il cherchait à

s'appuyer sans les connaître à fond, l'égarèrent, et son inexpérience d'écrivain l'embarrassa dans des explications confuses. Autant qu'on peut comprendre sa pensée, il voulait seulement établir, par la résonance multiple d'une corde, que l'harmonie est conforme à la nature, et qu'en accompagnant le chant, le musicien ne fait qu'imiter un phénomène dont nous sommes chaque jour témoins. Mais son imprudente formule : « L'accompagnement représente le corps sonore, » prêtait le flanc, et la critique ne manqua pas d'en abuser quand elle eut intérêt à tourner Rameau en ridicule. Elle prit cette représentation au pied de la lettre, et les sophismes tombèrent comme grêle sur la tête du musicien : « Qu'est-ce que le corps sonore en action ? C'est le son ; l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son : le son n'a donc pas besoin qu'on le représente puisqu'il est là ; » première objection. — « Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore, et ces sons ne forment que des accords parfaits ; pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances ? » deuxième objection. — « L'instrument dont on accompagne est un corps sonore lui-même, dont chaque son est toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement représente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons, car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore ; » troisième objection. Et vingt autres de même force. Au lieu de rebrousser chemin, Rameau s'entêta ; il imagina des expériences. Il crut s'apercevoir que les cordes d'un violoncelle accordées à l'octave ou à l'unisson les unes des autres vibrent toutes ensemble dès qu'on en attaque une. « — Mais elles ne résonnent pas ! s'écrièrent en chœur ses adversaires. — Si elles ne résonnent pas, elles frémissent ! » Et sur ce frémisse-

ment, nié par les uns, affirmé par les autres, on batailla vingt-cinq ans !

Le Traité de l'harmonie avait émancipé la musique ; le Nouveau Système théorique la fit retomber sous la tutelle des physiciens et des algébristes ; les controverses qu'il suscita dérobèrent à Rameau un temps qu'il eût pu consacrer à son art, mais elles firent plus pour la réputation de l'auteur que trois opéras. Entre la publication des deux ouvrages, Rameau avait résigné ses fonctions d'organiste pour reprendre le chemin de Paris. La manière dont il se fit délier de ses engagemens par le chapitre de Clermont vaut ses meilleurs tours d'écolier. Maret a recueilli cette anecdote dans son éloge historique ; elle perdrait à être contée par un autre. « Le samedi, dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, étant monté à l'orgue, Rameau mit simplement la main sur le clavier, au premier et au second couplet ; ensuite il se retira, et ferma les portes avec fracas. On crut que le souffleur manquait, et cela ne fit aucune impression ; mais, au salut du soir, il ne fut pas possible de prendre le change, et l'on vit qu'il avait résolu de témoigner son mécontentement par celui qu'il allait donner aux autres. Il tira tous les jeux d'orgue les plus désagréables et il y joignit toutes les dissonances possibles. Il avait tant mis d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes que les connaisseurs avouaient que Rameau seul était capable de jouer aussi désagréablement. Le chapitre lui fit faire des reproches, mais sa réponse fut qu'il ne jouerait jamais autrement si l'on persistait à lui refuser sa liberté. On se rendit, le bail fut résolu, et, les jours suivans, il témoigna sa satisfaction et sa reconnaissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. »

III.

Sa réputation naissante valut à Rameau, de retour à Paris, des élèves de qualité, l'orgue de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, la main d'une jeune fille de dix-huit ans, — il en avait lui-même quarante-deux bien sonnés, — et l'amitié de La Popelinière. Le ménage Rameau eut son appartement dans la résidence quasi royale de Passy ; Marmontel qui décrit en connaisseur tous les agrémens du lieu, — chapelle, théâtre, orchestre et troupe d'opéra en permanence, — nous y montre Rameau improvisant chaque dimanche sur l'orgue des morceaux de verve étonnans. Notre musicien avait déjà pour lui les femmes et la finance ; il eut bientôt l'appui des philosophes, chose non moins essentielle au succès. La philosophie, au XVIII siècle, est essentiellement envahissante. Dans tous les salons à la mode, on la trouve installée au coin du feu, qui pérore, tranche, régente et distribue des conseils : au précepteur, sur la direction de son élève ; à la maîtresse de maison, sur le choix de ses amans. Littérature, morale, éducation, sciences, esthétique, elle se pique de tout et partout s'impose, de l'air de Duclos chez M d'Epinay. À son école, il est reçu que les gens peuvent professer ce qu'ils ignorent, et si l'on fait mine de s'étonner, ils vous répondront avec l'ingénuité d'un personnage d'opérette : « C'est pour apprendre. » D'une habileté merveilleuse à se saisir de quelques notions flottantes qu'ils érigent immédiatement en systèmes, ils plient les faits à la mesure de leurs théories et, pour un peu, persuaderaient aux gens du métier qu'ils n'y entendent rien. « Les musiciens, dira Jean-Jacques, ne sont point faits pour raisonner sur leur art ; c'est à eux à trouver les choses, aux philosophes de les expliquer. » Dans les arts dont la technique est faite et qui ont donné leurs chefs-

d'œuvre, l'instinct du beau, de hautes facultés, l'étude des modèles, et, ne l'oublions pas, les conseils de quelques grands artistes, leur permettaient de tenir cette gageure ; mais la musique, alors à l'état de science occulte, leur en imposait encore. Rameau venait d'en construire la théorie ; ils l'accueillirent comme un prophète, l'enrôlèrent dans leurs rangs, prônèrent de confiance ses doctrines et soutinrent ses opéras. Pour le moment, il n'en était encore qu'aux pièces de clavecin ; son deuxième recueil parut en 1726 ; le troisième suivit cinq ans plus tard.

L'œuvre de clavecin de Rameau est resté l'un des plus remarquables monumens de la musique française ; la verte sève bourguignonne y afflue et l'imprègne d'un franc parfum de terroir. Le maître s'y montre au naturel, avec ses grâces naïves, son harmonie d'un éclat un peu cru, sa langue encore mal assouplie, qui ne bégaie plus, mais qui parfois regimbe, son absolue sincérité, — la probité du génie. Dans l'exécution, une fougue emportée, pas de complications voulues, peu de groupes en action, du décousu çà et là et quelques vides ; mais partout, un feu, une vigueur, une abondance d'idées, une variété d'accent, de coupe et de rythme, une indépendance d'allures surprenante. Notre claveciniste ignore, — et pour cause, — la rhétorique savante des grands organistes d'Allemagne ; par momens, son développement tourne court ; en revanche, chez lui, jamais de remplissage ni d'artifice. Bach et Hændel commandent à l'inspiration ; ils choisissent leur thème, le tournent, le pressent, le tordent en tous sens ; Rameau guette l'idée au passage, la saisit à la rencontre, s'y cramponne et se laisse porter par elle où il lui plaît. Son recueil de 1731 est une galerie de petits chefs-d'œuvre de genre. Ce qu'il s'y trouve de procédés neufs, de tournures piquantes est incroyable. Il ne faudrait pour en faire quelque chose de tout à fait exquis et moderne

que la permission d'enlever cette multitude de trilles et d'agrémens, ce grelottement continuel dont les clavecinistes abusent pour prolonger le son sur leur ingrat instrument. Je cite au hasard le Rappel des oiseaux, l'Égyptienne, la Poule, les Soupirs, les Cyclopes. Ces titres imagés ne sont pas là seulement pour piquer la curiosité ; ils témoignent de sérieuses prétentions descriptives. Rameau s'en explique catégoriquement quelque part. C'était le goût du siècle, conforme à nos préjugés nationaux. On sait quel rôle prépondérant a joué le sujet dans l'art français, même avant que Caylus et Diderot eussent inventé le tableau littéraire. La peinture avait versé dans la poésie ; la musique en fit autant. À ce prix seulement, elle avait obtenu droit de cité parmi les beaux-arts. On s'était demandé longtemps si l'on pourrait, sans déroger, l'admettre à cet honneur. Les académiciens, — ceux qui cherchaient toujours la gamme, — avaient répondu : Peut-être ; mais au dernier rang du moins ; car, quelle est la caractéristique de l'art ? l'imitation de la nature ; or l'imitation, dans la musique, est vague et bornée à un petit nombre d'images. « La musique ne peut qu'imiter les sons et les bruits naturels, ou exprimer les passions ; sous le premier aspect, elle répond au paysage dans la peinture, dans l'autre, c'est le tableau à personnage. » Hors de là, elle n'est plus un plaisir intellectuel, mais un jeu d'enfant qui s'amuse à faire chatoyer le prisme. Sur ce point, les écoles les plus opposées sont d'accord : Le Batteux et Laugier ne parlent pas autrement que d'Alembert et Morellet ; les Beaux-Arts réduits à un seul principe et le Discours préliminaire de l'Encyclopédie s'empruntent réciproquement leurs formules. Seul, Chabanon fait quelques réserves, et c'est probablement pourquoi Grimm trouve qu'il raisonne sur la musique à peu près comme une huître. La conception de la musique absolue, du discours

musical, d'un développement où les idées s'appellent, s'enchaînent, s'engendrent par une déduction presque aussi rigoureuse que celle du raisonnement, échappe à ces intelligences. Le phénomène extraordinaire d'une pensée exprimée sans le secours des signes n'est pas classé dans leur psychologie ; — je ne répondrais pas qu'il soit défini dans la nôtre. Diderot qui a si bien compris, pour les arts du dessin, que l'impression du beau naît essentiellement de l'idée d'harmonie, de proportion, de rapports, Diderot oublie ces choses, dès que la musique est sur le tapis. Quand sa fille se met au clavecin et prélude par des marches harmoniques, il se représente immédiatement les angoisses d'un homme errant dans un labyrinthe. S'il connaissait J.-S. Bach, il chercherait le roman d'une fugue de Bach et, ne le trouvant point, il déclarerait, avec Jean-Jacques, ce genre de composition aussi barbare que les portails de nos cathédrales gothiques. L'école encyclopédique a relevé le vieil aphorisme : Nil intelligit sine phantasmate ; toutes ses idées sont en images. Elle en demande au musicien comme au peintre ; et ce n'est pas assez qu'il nous fasse éprouver les mêmes sentimens de joie ou de mélancolie qu'éveille en nous le spectacle de la nature. Grimm, rendons-lui cette justice, s'en contente, — et Beethoven aussi. Mais, à Diderot, il faut la représentation sensible des choses, la musique à programme, le poème symphonique de Liszt. Certes, pour cette imitation obligatoire et rigoureuse, la musique n'aura pas trop de toutes ses ressources ; elle va prodiguer les modulations, les instrumens, l'harmonie. Doucement, s'il vous plaît ! D'abord, qui est-elle cette harmonie que les anciens n'ont pas connue et dont les sauvages n'ont nulle idée ? Est-elle seulement capable d'exprimer ou de peindre ? En aucune manière. « Quand on calculerait mille ans ses lois et ses rapports, on n'en ferait jamais un art

d'imitation. De quoi l'harmonie est-elle signe et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions ? » Il n'y a que la mélodie qui, en imitant les inflexions de la voix, puisse nous rendre les mouvemens de l'âme. Et quant à ce luxe de parties et d'instrumens qui n'est bon qu'à dérouter l'esprit et à excéder l'oreille, le mieux est de s'en défaire au plus vite. « Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre tous à la fois. Pour qu'une musique devienne intéressante, il faut que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit. »

Ainsi condamnée à être pittoresque ou dramatique, et cependant de plus en plus limitée dans ses moyens, la musique s'était tournée exclusivement vers le théâtre. Rameau, pourtant, voyait arriver la cinquantaine sans avoir pu obtenir un livret d'opéra, tant sa réputation de profond musicien effarouchait les rimeurs : entre toutes les branches de l'activité humaine, la musique a ce privilège que l'ignorance y est un brevet de capacité. L'auteur du Traité de l'harmonie sentit le besoin de se disculper de son savoir ; il adressa à Houdard de La Motte, librettiste en vogue, cette curieuse déclaration de principes : « Quelques raisons que vous ayez, monsieur, pour ne pas attendre de ma musique théâtrale un succès aussi favorable que de celle d'un auteur plus expérimenté en apparence dans ce genre de musique, permettez-moi de les combattre et de justifier en même temps la prévention où je suis, en ma faveur, sans prétendre tirer de ma science d'autres avantages que ceux que vous sentirez aussi bien que moi devoir être légitimes. Qui dit un savant musicien entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes ; mais on le croit en même temps tellement ab-

sorbé dans ses combinaisons qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école où il n'est question que de notes et rien de plus ; de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût. Cependant celui-ci, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaissez plus. Dans son premier feu, il était tout brillant ; mais ce feu se consume à mesure qu'il veut le rallumer et l'on ne trouve plus chez lui que des redites et des platitudes. La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons de notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire, mais qu'on ne trouve pas facilement dans une terre qui manque de semence et qui a fait sur tout ses derniers efforts... Vous verrez que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même ; car je n'y ai en vue que les gens de goût et nullement les savans, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là et presque point de ceux-ci. »

Bien des compositeurs modernes, à qui leur renommée de science profonde a fermé les portes, auraient pu s'approprier ce plaidoyer du vieux maître. J'ignore le succès qu'aurait présentement une semblable requête auprès de nos directeurs de théâtres ; celle de Rameau resta sans réponse. Voltaire, de meilleure composition qu'Houdard, ou simplement désireux d'être agréable à La Popelinière, voulut bien écrire pour son protégé le poème de Samson ; mais les ennemis de l'auteur, exploi-

tant habilement les préventions de l'autorité contre les sujets religieux au théâtre, firent interdire la pièce. Rebuté de ce côté, Rameau se remit en campagne ; à force de démarches, il finit par obtenir, de l'abbé Pellegrin, le livret d'Hippolyte et Aricie,.. contre un billet de 50 pistoles à trois mois. On raconte que l'abbé, quand on lui eut fait entendre la partition, rougit de son procédé et déchira la cédule ; je ne le lui conseillerais pas aujourd'hui. Il y a, dans cette œuvre de début, une alternative singulière de pusillanimité et d'audace, des enfantillages et des traits de génie, deux ou trois récitatifs superbes noyés dans une déclamation pénible, de charmans airs de danse, un gracieux rondeau, la célèbre gavotte chantée : À l'amour rendons les armes, et une page de premier ordre, le tragique trio des Parques, dont on dirait que Mozart s'est souvenu dans la scène du Commandeur, si Mozart n'avait toujours professé l'absolu mépris de la musique française. Pour le reste, la partition de Rameau est faible et languissante. Mais, auprès de celles de Lulli, elle pourrait passer pour moderne, tant les accompagnemens ont de valeur, tant il y a d'imprévu dans la modulation ; on sent courir à travers l'orchestre un souffle de vie nouvelle ; les violons s'émancipent, les instrumens à vent font bande à part au lieu de doubler simplement le quatuor. À la première représentation, toutes ces nouveautés firent scandale ; la soirée du 1 octobre 1733 resta longtemps célèbre dans les annales de l'Opéra. L'orchestre perdait la tête pour quelques arpèges et gammes chromatiques dont on l'avait chargé dans l'accompagnement ; l'audacieuse harmonie du trio des Parques déconcertait les chanteurs ; les murmures du parterre achevèrent la déroute. Nonobstant, le Mercure de France témoignait une satisfaction sans mélange. Ce n'était pas l'avis du musicien qui, dans son chagrin, ne parlait de rien moins que de re-

noncer au théâtre ; mais les éloges de Campra, son rival, et le revirement qui se produisait peu à peu dans le public en faveur de son œuvre, n'eurent pas de peine à lui relever le courage. L'appui des gens de lettres n'y fut pas non plus inutile. Ils engagèrent la lutte contre ces champions de la mélodie que tout nouveau-venu, qu'il s'appelle Lulli ou Gluck, Rossini ou Meyerbeer, est sûr de rencontrer devant lui, prêts à lui disputer le passage. Ce fanatisme mélodique inspira plus tard à d'Alembert, lorsqu'il voulut dire le dernier mot de la querelle, de judicieuses réflexions qu'il faudrait graver en lettres d'or au foyer de tous les théâtres lyriques. « Chez la plupart des Français, dit-il, la musique qu'ils appellent chantante n'est autre chose que la musique commune dont ils ont eu cent fois les oreilles rebattues ; pour eux, un mauvais air est celui qu'ils ne peuvent fredonner, et un mauvais opéra celui dont ils ne peuvent rien retenir. » Or, on n'avait rien retenu d'Hippolyte. Peu à peu cependant les oreilles s'apprivoisèrent, et l'on finit, du moins je le présume, par y trouver quelques airs à chantonner. Les poèmes arrivèrent à Rameau ; il se remit au travail, et pendant un quart de siècle, sa tardive fécondité marqua chaque année par une œuvre nouvelle.

Il y en eut, dans le nombre, dont les jours étaient comptés d'avance ; lui-même ne paraît pas avoir fait grande dépense d'imagination ni d'amour-propre dans les nombreux impromptus, pièces de circonstance et divertissemens de cour, destinés, comme des carrosses de gala, pour une seule occasion solennelle. C'est ainsi qu'il laissa remanier par Rousseau sa Princesse de Navarre transformée en Fêtes de Ramire. Il se réservait pour ses grandes compositions, tragédies lyriques ou ballets, pour les Indes galantes, les Fêtes d'Hébé, Castor et Pollux, Platée, Zaïs, Dardanus, Pygmalion, Zoroastre. L'étude approfondie de ces par-

titions m'entraînerait à l'analyse des poèmes, généralement insipides, qui leur servent de canevas. Pauvres rimeurs que ces La Bruère, ces Mondorge, ces Cahuzac, les collaborateurs attitrés des musiciens du temps. Mais Rameau n'y prenait pas garde ; il se faisait fort, au besoin, de mettre en musique la Gazette de France. La bonne fortune lui vint pourtant une fois en sa vie, de rencontrer un poète : le gracieux auteur de l'Art d'aimer, Bernard, Gentil-Bernard, lui fournit l'occasion de son chef-d'œuvre. Castor et Pollux est le seul opéra de Rameau où, d'une scène à l'autre, l'inspiration se soutienne ; partout ailleurs, il y a des lueurs soudaines et des traits qui portent coup ; ici seulement, un dessein d'ensemble et des perspectives. Dans le prologue allégorique, rendez-vous obligé des jeux, des amours et des ris, de « l'incomparable » Jélyotte et de « l'adorable » Marie Fel, s'épanouissent quelques fraîches mélodies entre de grands airs gothiques à roulades. La belle scène funèbre qui ouvre le premier acte tranche vigoureusement sur cette fade mythologie de boudoir ; nous entrons en pleine tragédie. C'est l'orchestre qui mène le deuil ; le chœur, tantôt reprend la phrase lugubre : Que tout gémisse, tantôt la laisse inachevée. Le récitatif de Télaïre et son air célèbre : Tristes apprêts, sont des modèles de déclamation tragique ; Gluck ne trouvera rien de plus beau. La scène où Télaïre décide Pollux à aller chercher son frère chez les morts est d'un superbe mouvement. L'acte des enfers n'a pas de page comparable au trio des Parques ; mais le chœur syllabique des démons : Brisons tous nos fers a passé longtemps pour une merveille ; c'était, tout au moins, une tentative hardie pour l'époque. Signe caractéristique du temps : ces démons hurlent en majeur ; c'est en mineur que les ombres heureuses chantent leurs amours élyséennes. La rencontre des deux frères au séjour de Pluton est

l'une des plus belles inspirations de Rameau ; les quelques mesures de début ont la note attendrie, trop rare sur les cordes un peu sèches de sa lyre. Mais la fin de l'acte manque d'élan. Le compositeur se relève un instant dans le duo de Castor et de Télaïre. Il redevient lui-même dans la scène finale du cinquième acte, où Jupiter élève Castor au rang des dieux. L'air : Descendez des sphères du monde, est accompagné par un procédé alors tout neuf, dont on a, depuis, singulièrement abusé : les violons exécutent des suites de tierces, pendant que les violoncelles doublent le chant à l'unisson. Le chœur final, en imitations, a du style et beaucoup de grandeur.

Certes, cette œuvre capitale de notre vieux maître n'est pas sans faiblesses ; mais, indépendamment de son importance historique considérable, elle renfermait assez de beautés pour échapper à l'oubli. Au point de vue du détail cependant, les tragédies lyriques qui lui succèdent présentent encore plus d'intérêt ; car c'est le propre du génie de Rameau qu'il est infatigable à la recherche de formes nouvelles et d'effets plus puissans. Dardanus en est la preuve, avec son invocation guerrière qui n'est pas trop loin du choral des épées de Faust, son prélude symphonique de la plus savante facture, et son célèbre « trio des songes, » — un trio avec chœur, ni plus ni moins. Rameau, à mesure que ses instrumentistes se forment, leur taille de plus sérieuse besogne ; lui-même, à la longue, se fait la main, détend son style, varie ses formules et prend son aplomb. Tant de verve et de souplesse de talent chez un homme plus que mûr, — presque un vieillard, — méritait bien cet éloge de Grimm à ses débuts : « Mon étonnement est à son comble quand je pense que l'auteur de Pygmalion est celui du quatrième acte de Zoroastre, que l'auteur de Zoroastre est celui de Platée, et que l'auteur de Platée a fait le diver-

tissement de la rose, dans l'acte des fleurs : quel Protée toujours nouveau, toujours original, toujours saisissant le vrai et le sublime de chaque caractère ! » Mais cette faconde sans redites, cette marche en avant sans trêve, jetaient le désarroi dans le public ; à chaque nouvel opéra, il fallait livrer bataille ; les épigrammes allaient leur train. C'est à propos de Dardanus que J.-B. Rousseau renvoyait l'auteur

Chez les Thraces et les Iroques,
Porter ses opéras bourrus.

Dans l'ouverture de Zaïs, où Rameau avait voulu, paraît-il, peindre la et création, « un roulis de timbales annonce par un bruit sourd le débrouillement du chaos. » Les mauvais plaisans prétendirent que ce roulement représentait l'enterrement d'un officier suisse. Raynal dut justifier le musicien par raison démonstrative, et expliquer aux rieurs ses intentions. À propos de Platée, le même Raynal écrit dans sa Correspondance : « La musique est du célèbre Rameau ; ses partisans prétendent qu'il n'a jamais rien fait d'aussi beau ; ses adversaires soutiennent qu'il n'a jamais rien fait de pire. Comme cette musique est extrêmement singulière, il n'est pas étonnant qu'elle donne lieu à des jugemens si opposés. » Il est donc certain que si tous les opéras de Rameau ne tombèrent pas à plat d'abord, comme Grimm voudrait le faire croire, ils ne s'imposèrent qu'à grand'peine, et, par surcroît d'infortune, leur auteur n'arriva à la pleine possession de sa gloire que pour la voir presque immédiatement décliner.

IV.

En dépit du vigoureux génie qui s'y révèle, les tragédies lyriques de Rameau ne pouvaient se promettre une carrière durable ; si quelque chose doit étonner aujourd'hui, c'est la faveur dont elles ont joui en leur temps. L'opéra héroïque, contemporain des soubrettes de Marivaux et des nymphes de Boucher, est un véritable anachronisme ; et, de fait, il traverse cette époque spirituelle et frivole comme l'ombre du grand roi, promenant l'ennui et glaçant le sourire. Ses beautés, ses défauts mêmes sont d'un autre âge ; la défroque mythologique dont on l'affuble montre la corde ; les grands éclats de voix de ses personnages n'éveillent plus l'écho. Livrée à elle-même, la musique se fût peut-être ouvert d'autres horizons ; mais la poésie qu'il lui faut traîner partout avec elle n'a plus qu'une vie factice ; elle se bat les flancs dans l'épopée, grimace dans l'ode, pleurniche dans l'élégie, minaude dans l'idylle, et n'est vraiment à l'aise que dans la prose rimée. Toutes les sources de l'émotion vraie sont détournées ou taries ; le sentiment de la nature a disparu ; l'air va manquer à l'essor de notre génie musical ; sa verte jeunesse jure avec le ton du jour. Il n'a pas encore trouvé d'expression pour les débauches d'esprit, pour les attendrissemens énervés, pour cette sensualité maladive, raffinée d'extérieur, brutale au fond, qui s'apprête à jeter le masque. La France de Louis XV a bien une musique ; elle n'a certainement pas sa musique. Donc, on bâille ferme à l'Opéra sous l'éventail. L'œil s'amuse encore aux entrechats et aux apothéoses, mais l'oreille n'y trouve plus son compte ; on touche à l'heure de lassitude critique qui livre au caprice les clés du logis.

L'occasion et le moment servirent à souhait Pergolèse, — Pergolèse, dis-je, et non pas l'opéra italien, car, de toutes les produc-

tions de l'Italie, la Serva padrona, cette œuvre unique et exquise, fut la seule qui sut s'acclimater à Paris. La musique italienne de l'époque n'est pas encore l'art d'allures tapageuses et de facile conscience, absurde et irrésistible, que nous avons connu à Ventadour. Son théâtre à la mode, où le mauvais goût commence à se donner carrière, garde cependant le sérieux. Ses Démophons, ses Sophonisbes, beaucoup moins vivans, sont aussi solennels que nos Pygmalions et nos Anténors. J.-J. Rousseau leur trouve « une monotonie ennuyante, » des scènes toujours les mêmes, filées sans vivacité et avec peu d'esprit, d'éternels récitatifs, des airs jetés au même moule. Même la comédie de Pergolèse retarde un peu sur l'heure du siècle. Ne lui demandez ni la touche galante de Watteau, ni le ton licencieux de Voltaire, ni la pétulance endiablée de l'abbé Galiani. Telle qu'elle est pourtant, on y trouvait assez de vivacité, de naturel et d'enjouement pour se reposer avec délices de la déclamation solennelle, toujours grimpée sur le ton de l'honneur, qui régnait à l'Opéra sans partage. Si les femmes ne s'engouèrent pas du premier coup, ce fut la faute du piètre talent de la Tonelli, et du mauvais vouloir de l'orchestre ; mais après quelques regrets donnés aux décors, à la danse, à toutes les pompes de la musique nationale, elles subirent le charme de l'autre. Les philosophes firent comme elles ; c'était leur droit assurément, de prendre plaisir aux gentillesses de Zerbine, et leur droit aussi de dire avec M. Bredouille qu'il ne faut point s'alambiquer l'esprit pour savoir pourquoi une chose vous plaît. Ou, du moins, s'ils se croyaient tenus de rendre raison de leur goût, rien ne les forçait à renier leurs anciennes préférences. Il y avait assez à louer chez les Italiens pour expliquer les prédilections du Coin de la reine ; pas assez cependant pour y tout sacrifier aveuglément. Les plus chauds partisans de la musique ultramontaine

étaient, jusqu'alors, convenus de la supériorité de la nôtre au point de vue du théâtre : « Les Italiens, écrivait Jean-Jacques, ont porté la musique au dernier point de perfection par rapport au but qu'ils se sont proposé, c'est-à-dire d'arranger et de combiner les sons avec goût pour faire briller la voix et les instrumens. La musique italienne me plaît souverainement, mais elle ne me touche point : la française ne me plaît que parce qu'elle me touche. » Avec leurs idées sur l'art, interprète obligé des sentimens et des passions, les philosophes s'étaient naturellement prononcés pour la française, et le Genevois plus ouvertement que personne, dans cette lettre de 1750, que M. Jansen a reproduite d'après les manuscrits de la bibliothèque de Neufchâtel : « Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir, tenons-nous-en à la nôtre, et surtout quand il est question de l'opéra. » Mis en demeure de se prononcer trois ans plus tard, lors de la querelle des Bouffons, Jean-Jacques Rousseau avait donc toutes sortes de raisons personnelles pour tenir la balance égale entre les deux musiques. Eût-il été converti dans l'intervalle, qu'il pouvait s'en expliquer sans rompre avec lui-même ; car si la musique française lui avait paru plus dramatique, il avait déclaré l'italienne plus musicale, et c'est bien quelque chose apparemment que la musique, même à l'Opéra.

Passe encore pour détrôner la musique française ; mais ne pouvait-on du moins la laisser vivre ? Était-elle incapable d'acquérir les dons qui lui manquaient, de se parer de sourire et de grâce, tout en restant sincère et pathétique ? N'y avait-il pas, dans ces représentations italiennes, une occasion toute trouvée pour elle de réchauffer sa raideur native au contact d'un art en pleine éclosion ? Moins novice, Jean-Jacques eût ressaisi, sous

l'apparent laisser-aller des maîtres napolitains, la trace des fortes leçons de Leo et de Durante ; loin de proscrire la science dans la musique, il aurait compris que l'école française n'avait fait encore que la moitié du chemin ; en l'encourageant à poursuivre sa route, il lui épargnait un siècle de piétinement et d'efforts. Mais, prendre les intérêts de la musique française, c'était travailler pour Rameau, son plus illustre représentant, et Rameau s'obstinait à traiter Jean-Jacques en apprenti musicien. Il fallait donc les englober, l'art et l'artiste, dans une réprobation commune. La Lettre sur la musique française leur signifia à tous deux leur congé, de par ce foudroyant syllogisme : « Toute musique nationale tire son caractère de la langue ; or, la langue française est essentiellement réfractaire à la musique : donc une musique française est impossible. » Dardanus, Amadis et Castor, ayant ainsi cessé d'exister, la question se trouvait simplifiée du tout au tout : l'Italie possédait le monopole de la musique ; il lui était permis d'en abuser. C'étaient tous ses défauts légitimés du coup. Mais que parle-t-on de défauts ? Elle va recueillir par droit d'aubaine toutes les qualités jusqu'alors usurpées par sa rivale, et Jean-Jacques s'empressera de lui en faire hommage. Voici d'abord l'énergie et la passion : « Quand on commence à connaître la mélodie italienne, on ne lui trouve que des grâces et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentimens agréables, mais pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique. » Voici maintenant l'intérêt ; qui donc se plaignait tout à l'heure de fatigue et de monotonie ? Quelque barbare sans doute. « Ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie et l'ennui dans les tragédies italiennes, c'est l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens et peindre

tous les caractères avec telle mesure et tel mouvement qu'il plaît au compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne ; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaie sur un mouvement vif, grave sur un mouvement modéré ; le chant n'y fait presque rien ; la mesure seule, ou, pour parler plus juste, le seul degré de vitesse, détermine le caractère. Mais la mélodie italienne trouve, dans chaque mouvement, des expressions pour tous les caractères, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent, et change, sur le même mouvement, de caractère, au gré du compositeur. » Ecco il vero Pulcinella !

On avait accepté de bonne grâce les leçons du Petit Prophète ; la Lettre sur la musique française envenima le débat et lui donna les proportions d'une affaire nationale. L'incartade de leur compromettant allié gênait les philosophes du Coin de la reine en leur attirant chaque jour de nouveaux adversaires ; ils se sentaient entraînés peu à peu sur le terrain des personnalités blessantes. Laugier, Morand, Cazotte, Rochemont, Caux de Cappeval et bien d'autres, avaient riposté vigoureusement, en prose et en vers, aux pamphlets de « l'Allemand et de l'Allobroge. » Rameau, à son tour, prit la défense de l'harmonie dans ses Observations sur notre instinct pour la musique. Tandis que Rousseau n'avait voulu trouver de caractère musical que dans la mélodie, Rameau démontrait victorieusement que l'harmonie n'est pas moins nécessaire à l'expression pathétique ; que toutes deux sont également naturelles, et qu'elles constituent, dans la musique, ces proportions dont le sentiment instinctif nous fait goûter l'œuvre d'art. C'était l'application judicieuse des théories de Leibniz et de Briseux ; Diderot pouvait s'y rallier en tout honneur. Mais quand

parurent les premiers fascicules de l'Encyclopédie et que Rameau, qui s'y trouvait assez malmené, eut répondu de bonne encre, en relevant un certain nombre de bévues à la charge de Jean-Jacques, son substitut, toutes les colères furent déchaînées. Vainement le musicien déclarait n'en avoir qu'à Rousseau et protestait de son estime pour les directeurs de l'Encyclopédie ; son attaque, survenant à l'un de ces momens critiques où le sort de la gigantesque entreprise, attaquée chaque jour avec fureur, se trouvait à la merci du moindre incident, les mit hors d'eux-mêmes. Le point d'honneur encyclopédique était en jeu ; d'Alembert et Diderot refusèrent de séparer leur cause de celle de leur collaborateur et prirent énergiquement son parti. Rameau, mis au rang des Fréron, des Poinsinet et des jésuites de Trévoux, eut toute la bande des philosophes à ses trousses. Comme sa brochure avait paru sans nom d'auteur, ils affectèrent d'abord de croire qu'elle ne pouvait être de lui, car le moyen d'admettre qu'un homme qu'ils avaient aidé de leurs conseils et de leur plume leur eût témoigné tant d'ingratitude ? Rameau bondit sous l'affront : bien loin d'être l'obligé des encyclopédistes, c'étaient eux, au contraire, qui lui avaient emprunté ses idées, d'Alembert notamment, dans ses Élémens de musique. Il aurait pu ajouter que toute sa doctrine était en germe dans la Génération harmonique, publiée à une époque où il n'était guère question de d'Alembert ni de Diderot. Ces perfidies faisaient néanmoins leur chemin. Raynal les propageait dans ses Nouvelles littéraires, Grimm, dans sa Correspondance ; et Burney, plus circonspect d'ordinaire, les reproduisait, quelques années plus tard, trompé sans doute par un manuscrit de la main de Diderot, qu'il dit avoir vu à son passage à Paris, en 1770, et qui ne peut être que l'analyse, en forme de dialogues, des piètres leçons d'harmonie de Be-

metzrieder. Mais c'était peu de discréditer Rameau comme auteur, il fallait encore laver les collaborateurs de l'Encyclopédie du reproche d'ignorance musicale, tâche d'autant plus ingrate que l'imperfection du travail de Jean-Jacques n'était pas niable, — les éditeurs en firent l'aveu lorsqu'ils sollicitèrent le privilège d'une édition nouvelle. N'osant plus cette fois s'attaquer à Rameau sur son terrain, on l'entreprit pour les propositions scientifiques dont il avait fortifié sa doctrine. D'Alembert lui chercha querelle à propos des Propriétés du corps sonore ; il le combattit dans la nouvelle édition de ses Élémens de musique ; il le harcela dans les articles techniques de l'Encyclopédie. Mais l'inventeur de la basse fondamentale n'était pas homme à reculer pour si peu. À philosophe philosophe et demi : d'Alembert prétendait lui montrer l'harmonie ; il se mit à lui enseigner l'algèbre. À partir de ce moment, le débat n'est plus qu'une mêlée confuse, un de ces imbroglios nocturnes où les gens vont à tâtons, se heurtent sans se voir, crient sans s'entendre, tombent les uns sur les autres et se gourment à grand bruit dans les ténèbres. C'est ainsi que les relations de Rameau et des encyclopédistes commencèrent par des complimens et finirent par des bourrades. Palissot a oublié la scène dans sa comédie des Philosophes ; Molière, il est vrai, s'en était chargé pour lui.

V.

Contre ses puissans adversaires Rameau avait beau entasser brochure sur brochure ; c'est par un opéra qu'il eût fallu répondre, et son feu s'épuisait. La collaboration de Marmontel ne lui avait que médiocrement réussi ; la Guirlande de fleurs, les Sybarites eurent

peu de succès ; les Paladins, son dernier ouvrage, allèrent à deux ou trois représentations tout au plus. Lui-même se sentait vieillir. « J'acquiers chaque jour du goût, disait-il, mais je n'ai plus de génie. » Même ses belles créations d'autrefois perdaient du terrain. On avait eu beau renvoyer les Bouffons dans leur pays, et faire exécuter militairement les pièces de Mondonville, avec des factionnaires dans les couloirs, les plaisanteries du Coin de la reine portaient leurs fruits. L'Opéra-Comique, qui venait de fusionner avec la Comédie-Italienne, attirait seul la foule ; l'Opéra restait désert. Les journaux du temps sont remplis de lamentations sur son sort. Ce fut le moment que prit Diderot pour lancer la mordante satire où il se met lui-même en scène, dialoguant avec le propre neveu du musicien. On a beaucoup discuté sur la raison d'être de cet interlocuteur mal connu ; Goethe l'a pris pour une création de fantaisie pure ; M. Gustave Isambert, qui a reconstitué, pièces en mains, l'identité et l'état civil du personnage, éprouve lui-même quelque embarras à justifier le choix qu'en a fait Diderot. La partie musicale du Neveu de Rameau lui paraît une diversion, presque un hors-d'œuvre, au milieu d'une attaque en règle contre les détracteurs de l'Encyclopédie. Il semble cependant qu'à ce dernier titre, Rameau devait avoir une place d'honneur dans le panthéon satirique du philosophe. Un parent pauvre de Rameau, musicien lui-même, cynique et envieux pardessus le marché, voilà bien l'homme qu'il fallait à Diderot pour se donner la réplique et dauber à deux, de droite et de gauche, sur la musique comme sur les travers du cher oncle. Écoutons le neveu : « S'il fait du bien à quelqu'un, c'est sans s'en douter ;.. il ne pense qu'à lui ; le reste de l'univers lui est comme d'un clou à soufflet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir quand elles voudront ; pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour

elles continuent de résonner la douzième et la dix-septième, tout sera bien. Cela est heureux pour lui, et c'est ce que je prise particulièrement dans les gens de génie. » Et le philosophe d'interrompre : « Doucement, cher homme ;.. c'est un homme dur, c'est un brutal, il est sans humanité, il est avare, il est mauvais père, mauvais époux, mauvais oncle ; mais il n'est pas décidé que ce soit un homme de génie, qu'il ait poussé son art fort loin et qu'il soit question de ses ouvrages dans dix ans. » Il n'y a qu'une haine de dévot ou d'encyclopédiste capable de distiller tout ce fiel. Mais la peinture de mœurs est si vive, les vices de l'époque sont fustigés d'une main si leste, qu'à peine songeons-nous que le bout du bâton frappe sur les épaules d'un grand homme devenu vieux ; ce famélique neveu, vivant du nom de son oncle, et qui n'ose avouer son enthousiasme pour la musique italienne, ce malin philosophe qui l'excite peu à peu jusqu'à lui faire mimer et chanter en plein Palais-Royal des airs de Pergolèse, la stupéfaction des joueurs d'échecs du café de la Régence, la mine penaude et les palinodies du parasite quand il s'aperçoit qu'il s'est trahi, — peut-on une scène plus comique ?

Au milieu de ces amertumes, il venait pourtant à Rameau quelques retours de faveur. À la reprise de Dardanus, le public de l'Opéra lui fit une ovation ; dans les derniers mois de sa vie, le roi lui avait conféré la noblesse ; sa mort remit pour un instant Castor et Hippolyte en honneur ; mais ces dernières fumées de gloire se dispersèrent bientôt à tous les vents. Cependant, la musique, aux mains des philosophes, se dépouillait un à un de ses attributs et retournait à l'état sauvage. Dans l'Encyclopédie, Grimm, au mot Poème lyrique, renchérissait encore sur les paradoxes de Rousseau. Jean-Jacques avait recommandé les accompagnemens à l'unisson ; Grimm interdit les duos, étant contraire à la nature

que deux ou plusieurs personnes parlent à la fois sur la scène ; on aurait voulu revenir au plain-chant de Lulli qu'on n'aurait pas fait mieux. En même temps, et toujours sans doute pour se conformer à la nature, Grimm prescrivait de maintenir une démarcation rigoureuse entre l'air et le récitatif, « le récitatif pour les momens tranquilles, et l'air pour les momens passionnés du drame, » sans oublier, bien entendu, la ritournelle et la reprise ! Les musiciens s'abandonnèrent donc à la « simple nature. » À force d'entendre discuter sur les vibrations et les résonances, ils avaient fini par se persuader que l'harmonie était l'affaire des mathématiciens et non la leur. Les traités de Rameau tombèrent en oubli. On avait tant répété que le musicien n'a qu'à chanter comme le rossignol dans la forêt, et il est si commode de croire que le travail n'est bon qu'à étouffer l'inspiration et le génie ! L'inspiration, elle coulait pure et charmante en ces premiers printemps de notre opéra comique ; combien de sources vives dont, avec un peu d'artifice, on pouvait féconder le cours ! Grimm dit, de Rameau, qu'il avait des idées, mais qu'il ne savait qu'en faire. Tous ceux qu'il loue le plus volontiers, Duni, Philidor, Monsigny, Grétry lui-même, sont-ils à l'abri du reproche ? ils ont suffi à la fortune de l'opéra comique, soit ; mais à côté de l'opéra comique, n'y avait-il pas place pour d'autres manifestations d'un art national ? La symphonie, la musique de chambre nous étaient-elles interdites ? Les pièces de clavecin de Rameau, ses ouvertures pittoresques n'étaient-elles point un premier pas à la rencontre de Haydn et d'Emmanuel Bach ? Rameau, dit encore Grimm, aurait pu créer la musique dans son pays. Tel est aussi notre avis ; mais qui donc nous a dissuadés de tirer meilleur profit de ses leçons ? Si ce n'est point Voltaire, c'est bien assurément Rousseau et ses adeptes. Jamais la critique ne fut maniée par des

esprits plus déliés qu'au dernier siècle ; jamais elle n'eut plus beau jeu que dans la controverse musicale. La musique française, faisant ses premiers débuts au milieu d'une société raffinée à l'excès, s'y trouva face à face avec une philosophie armée de toutes pièces qui prétendit la faire marcher, de prime abord, au même pas que la littérature et les beaux-arts. Comme tous les fruits tardifs, elle a porté longtemps la peine de ce vice d'origine. Ce qu'il y avait d'idées justes, — et il y en eut beaucoup, — dans l'esthétique des philosophes, n'allait pas à sa taille ; on ne voulut ni compter avec sa nature, ni lui passer ses enfances, ni lui chercher ses véritables modèles. Faut-il s'étonner, après cela, si elle n'a pas tenu toutes ses promesses ?

Ce que ce déplorable malentendu entre l'art et la littérature nous a fait perdre de terrain, on le devine quand on remarque avec quelle curiosité attentive l'Allemagne avait suivi le premier essor de notre musique nationale. Le débat entre l'opéra français et l'opéra italien soulevait chez nos voisins des polémiques ardentes, et c'est à notre tragédie lyrique que Haendel et Telemann donnaient hautement la palme. Chaque nouvel ouvrage de Rameau était, dès son apparition, signalé et analysé dans la Critica musica de Mattheson. Les jugemens qu'en porte le musicologue de Hambourg ne pèchent pas par excès d'indulgence ; c'est tout au plus s'il y trouve deux onces de sens commun et un grain de bon goût. Mais songeons que Mattheson, auteur d'un Traité d'harmonie pratique, devait voir d'un mauvais œil la concurrence de l'organiste de Clermont. Ses critiques n'empêchèrent pas Marpurg, théoricien d'une tout autre portée, d'adopter avec enthousiasme la doctrine de la basse fondamentale. Ce fut même une question longtemps débattue que de savoir si J.-S. Bach en avait été ou non partisan ; Marpurg et Kirnberger échangèrent à ce su-

jet quelques injures. Comme il y a des passages de Bach dont l'analyse logique est impossible en dehors du système de Rameau, l'affirmative paraît certaine, et cette communauté d'idées avec le plus grand musicien du siècle est encore un titre de gloire pour le maître français. Il faut donc que Grimm soit bien mal informé des choses de son pays quand il déclare que le Traité de l'harmonie est resté inconnu à l'étranger. Tous les théoriciens allemands l'ont successivement discuté ; beaucoup y puisèrent, mais avec une perspicacité qui sut faire la part des spéculations creuses et des principes féconds. Les propriétés du corps sonore les toucheront peu ; ils ne se rembarqueront pas, derrière Estève, Blainville et Baillère, à la recherche de la gamme ; ils laisseront l'abbé Roussier déduire les accords des divisions du zodiaque. Pour eux, ils s'en tiendront aux doctrines purement musicales de Rameau et, adoptant son point de départ, ils ne permettront plus qu'il soit mis en question. L'abbé Vogler et Gottfried Weber en ont fait la base de leurs célèbres systèmes d'harmonie, et, de nos jours même, M. Helmholtz a repris pour son propre compte la thèse de la Génération harmonique. Ainsi, pendant que nos compositeurs se détournaient des voies péniblement ouvertes par un homme de génie, leurs rivaux fondaient leur tradition sur ses doctrines ; la théorie musicale fut encore une de ces idées françaises qui germèrent en terre étrangère. L'opéra de Rameau, lui aussi, nous revint de l'étranger sur la fin du siècle, et quand Gluck fit son entrée à Paris, chargé des dépouilles opimes de notre musicien national, Jean-Jacques l'accueillit en réformateur. Nous avons profité de sa méprise, mais la gloire de Gluck appartient aux Allemands. N'avais-je donc pas raison de dire que l'Allemagne nous doit bien une édition de Rameau ? En nous

donnant cette petite leçon, elle paierait du même coup sa dette de reconnaissance à l'art français.

René de Récy.

Sources et licence

Texte : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Critique_musicale_au_si%C3%A8cle_-dernier_-_Rameau_et_les_Encyclop%C3%A9distes. Domaine public ; transcription Wikisource CC BY-SA 4.0. Mise en forme : liregratuitement.-com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.