



HAL
open science

Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Droz, 418 p., 1993, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, n. 260, <10.4000/books.pulg.4046>. <halshs-00008953>

HAL Id: halshs-00008953

<https://shs.hal.science/halshs-00008953v1>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

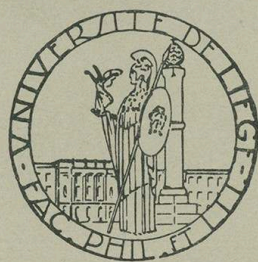
Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège — Fascicule CCLX

**AUX ORIGINES
D'UNE DISCIPLINE HISTORIQUE**

**La Musique et son Histoire en France
aux XVII^e et XVIII^e siècles**

Philippe Vendrix

Chargé de recherches F.N.R.S.



1993

Diffusion
Librairie DROZ S.A.
11, rue Massot, Genève 12

Aux origines d'une discipline historique

La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles

Philippe Vendrix

DOI : 10.4000/books.pulg.4046

Éditeur : Presses universitaires de Liège

Année d'édition : 1993

Date de mise en ligne : 3 septembre 2019

Collection : Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège

ISBN électronique : 9791036516511



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782260672609

Nombre de pages : 417-[14]

Ce document vous est offert par Université de Tours



Référence électronique

VENDRIX, Philippe. *Aux origines d'une discipline historique : La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Nouvelle édition [en ligne]. Liège : Presses universitaires de Liège, 1993 (généré le 16 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pulg/4046>>. ISBN : 9791036516511. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pulg.4046>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mars 2021. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

© Presses universitaires de Liège, 1993

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

PHILIPPE VENDRIX

Chargé de recherches F.N.R.S.

SOMMAIRE

Introduction

Partie I

Chapitre I. Étude bio-bibliographique du corpus

1. LES AUTEURS
2. LES OUVRAGES
 1. L'état manuscrit
 2. La présence de manuscrits et d'éditions
 3. L'inclusion dans des séries et des périodiques
 4. Les compilations et les éditions posthumes
 5. Les grandes entreprises

Chapitre II. Les facteurs de l'intérêt historique

1. DE SALOMON DE CAUS À ANTOINE PARRAN
2. DE CLAUDE PERRAULT À FONTENELLE

Chapitre III. Les sources de la connaissance

1. LES ÉCRITS THÉORIQUES
2. LES SOURCES MUSICALES

Partie II

Chapitre IV. Les origines de la musique

1. THÉORIES MYTHISTORIQUES
2. THÉORIES PRIMITIVISTES ET ESTHÉTIQUES
3. THÉORIES GÉNÉTIQUES
4. THÉORIES RAMISTES ET ROUSSEAUISTES
5. THÉORIES INSTINCTIVISTES

Chapitre V. les transformations de l'art musical

1. THÉORIES DU PROGRÈS CONTINU
2. THÉORIES CYCLIQUES
3. L'IDÉE DE DÉCADENCE
4. LA NOTION DE RÉVOLUTION
5. LA NOTION DE DÉTERMINISME HUMAIN
6. À LA RECHERCHE D'UN MODÈLE

Partie III

Chapitre VI. La musique des anciens

1. LES CIVILISATIONS MÉDITERRANÉENNES PRÉ-HELLÉNIQUES
2. LA CIVILISATION GRECQUE
3. LA CIVILISATION ROMAINE

Chapitre VII. La musique médiévale : gallicanisme et romanisme

1. LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LE GALLICANISME
2. LA MUSIQUE PROFANE ET LE ROMANISME

Chapitre VIII. L'opéra et l'opéra-comique

1. LES GENRES D'OUVRAGES
2. LES THÉORIES HISTORIQUES SUR L'OPÉRA
3. THÉORIES HISTORIQUES SUR L'OPÉRACOMIQUE

Chapitre IX. Les biographies

1. LES DICTIONNAIRES
 2. LES ESSAIS BIOGRAPHIQUES ET LES ÉLOGES
 3. L'AUTOBIOGRAPHIE
- CONCLUSION

Bibliographie

Index

Introduction

- 1 La musicologie, discipline neuve parmi les sciences historiques¹, vit, en cette fin de siècle, un moment difficile de son histoire. Depuis 1985, à la suite de Joseph Kerman², l'interrogation sur son passé devient pratique courante³. Cette tendance, particulièrement perceptible aux Etats-Unis, reflète sans nul doute un malaise. Et la musicologie n'est pas la seule remise en cause⁴. Il en va de toute discipline qui, comme toute culture, ressent la nécessité de se tourner vers ses temps originels en cherchant comment elle est devenue ce qu'elle est afin d'avoir une conscience critique d'elle-même.
- 2 C'est là, peut-on rétorquer, une attitude commune à l'histoire de la musicologie. Depuis ses débuts, quelques érudits ont jugé utile de poser un regard sur les origines et la nature de leur pratique. Pierre Aubry clôturait le XIX^e siècle avec un cours professé à l'Institut catholique de Paris sur *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*⁵. Il remontait aux recherches des bénédictins du XVII^e siècle pour proposer à ses étudiants de nouvelles voies où engager leurs pas. Sporadiquement, quelques musicologues procéderont au même genre de travail, plus en dilettantes qu'en professionnels, considérant souvent ce type de recherche plutôt comme un hommage et un garant que comme une source de remise en question. Elisabeth Hegar publie une étude assez superficielle sur trois grands noms de l'historiographie musicale⁶. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une critique des productions historiques du passé et rarement d'une tentative de compréhension de leurs modes d'expression et de leurs conditions de réalisation.
- 3 En 1962, Warren Dwight Allen inaugure, avec un livre inépuisable, une nouvelle manière de prospecter le passé de la musicologie⁷. La réflexion ne se cantonne plus au relevé des imprécisions. Elle s'élargit à une volonté de percevoir la spécificité d'une discipline parmi d'autres, le moteur de ses émanations. L'impact d'un tel ouvrage tarda à se faire sentir. La musicologie allemande reprit le flambeau dans les années 1970 avec Cari Dalhaus et Hans Heinrich Eggebrecht. La « systematische MuMu-sikwissenschaft » tente alors de définir ses principes épistémologiques, de tisser une filiation entre la pratique moderne et celle des « grands » du XIX^e siècle. Le résultat d'ouvrages tels que *Die Grundlagen der Musikgeschichte* semble pourtant assez décevant. Le dogmatisme teinte ces productions tout comme celles issues des histoires, néanmoins fondamentales, des phénomènes de réception⁸. Ce sont plutôt les études particulières

qui contribuèrent à une vision plus juste du passé de l'historiographie. Des travaux entrepris sur Bonnet-Bourdelot⁹, sur Martini¹⁰, sur Burney¹¹ et plus récemment par William Weber sur le concept de musique ancienne¹² enrichissent le tableau de l'histoire de la musicologie et des attitudes face au passé musical.

- 4 La présente thèse se voudrait une contribution à l'histoire de la discipline que nous pratiquons. Les enseignements de la bibliographie ont orienté la méthodologie vers des considérations globales au départ d'enquêtes spécifiques. Il ne s'agissait en aucun cas de relater toutes les tentatives effectuées par des historiens en un endroit précis à un moment donné, mais plutôt de tenter de comprendre les conditions de leur métier d'historien. Qui fait de l'histoire ? comment et pourquoi ? L'interrogation sur le passé d'une discipline échappe difficilement à la tentation du jugement, et c'est peut-être en cela que réside son intérêt majeur. Reproduire en d'autres termes tout ce qui a été écrit sur l'histoire de la musique à une époque aide peu¹³. Il fallait donc extraire la nouveauté ou souligner la réitération de lieux communs, élément fondamental pour la perception de l'esprit d'un temps.
- 5 La musicologie, comme toute autre discipline, s'inscrit dans le contexte de sa pratique. Par là aussi, il convenait de ne succomber ni à la superficialité des connivences, éclatantes et secrètes, ni au détachement excessif qu'a connu la musicologie néo-positiviste de l'après-guerre. L'histoire des cultures s'offre comme une solution possible à ce dilemme et rejoint, en quelque sorte, le présupposé méthodologique qui a guidé l'élaboration de cette thèse. Il s'agit d'étudier des comportements, des sensibilités, des gestes ou des idées sur la base d'objets précis. Ceci suggère que les sources – ici les écrits concernant l'histoire de la musique –, ne se révèlent mieux qu'à la lumière d'hypothèses qui, pour être tacites, n'en gouvernent pas moins leur organisation. Les habitudes sociales, par exemple, d'un groupe d'auteurs jouent un rôle fondamental dans le décodage d'écrits qui, sans la prise en considération de cet aspect, paraîtraient anodins ou obscurs. Evidemment, il est aisé de retomber excessivement dans le subjectivisme évoqué ci-dessus. Toutefois, et tant que faire se peut, la sélection de ces éléments extrinsèques peut prétendre à une certaine validité dans la mesure où ne transparaît pas, comme c'est le cas dans les écrits de Cari Dalhaus notamment, une autre philosophie de l'histoire trop prégnante qui entraîne dans un tourbillon sans fin : celui qui débute par une philosophie de l'histoire de la philosophie de l'histoire.
- 6 Ces questions fondamentales, je les ai posées à un corpus d'oeuvres limité. Limité, il l'est d'abord dans le temps. Tous s'accordent pour considérer le XVII^e siècle comme le siècle qui a vu naître l'historiographie moderne¹⁴ et le XIX^e comme le « siècle de l'histoire ». C'est donc cette période de gestation qui m'a semblé la plus intéressante, la plus riche d'enseignements sur le devenir de la discipline. Il convenait d'y joindre une limite spatio-linguistique. Le domaine français, souvent négligé¹⁵, s'offrait comme le lieu idéal de cette recherche. La musique y fut fréquemment un enjeu dans les débats entre esthéticiens, philosophes et théoriciens¹⁶; l'historiographie musicale s'est développée à la fois dans des ouvrages célèbres, mais aussi dans la discrétion de cabinets d'érudits, entraînant par là le désintérêt de la plupart des historiens modernes¹⁷. Si cette limite prend comme termes le domaine français et non le royaume de France, c'est pour permettre l'inclusion d'ouvrages publiés par des francophones non-Français dont l'importance n'est plus à souligner. A l'intérieur de cette longue durée – deux siècles –, et de cet espace élargi, il fallait marquer des points de repères précis. Deux traités vinrent à point : *l'Institution harmonique* de Salomon de Caus (1615),

parce qu'elle représente la pénétration ultime en France de l'humanisme musical, et les *Mémoires ou Essai sur la musique* d'André-Modeste Grétry (1789), parce qu'ils clôturent l'Ancien Régime et introduisent à un nouveau mode de penser la musique et de l'exprimer théoriquement.

- 7 Tous les ouvrages concernant la musique rédigés entre 1615 et 1789¹⁸ n'ont pas servi. Le critère de base consistait évidemment en la présence de réflexions historiques. Celles-ci se dissimulent parfois dans des écrits que l'on ne s'attend pas à trouver dans un travail musicologique. Le premier chapitre éclairera sur la définition matérielle du corpus. Cette première approche conditionne les deux chapitres suivants dont l'angle d'analyse reste toujours général. Ceux-ci tenteront de justifier l'existence d'un corpus et les possibles de sa constitution. Les chapitres quatre à neuf pénétreront plus en avant dans les écrits.
- 8 C'est une vision analytique qui gouverne l'organisation de ces six chapitres. Plutôt qu'envisager chaque auteur l'un après l'autre, j'ai préféré m'orienter vers une étude des thèmes abordés par les historiens des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce choix évite de se répéter et, surtout, de tomber dans le gigantisme conditionné par une approche par auteur. Tous ne sont d'ailleurs pas intéressants : on ne peut trouver deux Diderot en deux siècles ! Et cette manie d'écrire sur la musique, particulièrement au XVIII^e, engendra bien des pamphlets et des opuscules qui n'apportent rien par rapport à ce qui avait été dit précédemment. Toutefois, il importe de citer ces noms afin de montrer le rôle primordial joué par la musique dans la société française de l'Ancien Régime.
- 9 L'approche thématique a permis de distinguer deux groupes. Le premier s'occupe de questions générales : les origines et les transformations de la musique, tandis que le second concerne des points particuliers dont les incidences pèsent alors sur le paysage musical français. Quatre domaines appartiennent à ce second groupe : la musique des Anciens, la musique médiévale, l'opéra et l'opéra-comique et finalement les biographies.

- 10 Ce questionnement sur la pratique de la musicologie, Anne-Marie Bragard-Mathy n'a cessé de me le susciter depuis le début de mes recherches, réclamant d'ouvrir les yeux sur le monde complexe de la musique et de ses conditions. Ses encouragements et sa vision humaniste furent déterminantes pour la réalisation de cette thèse. James Anthony et Maurice Barthélemy ont guidé mes pas dans l'univers français des XVII^e et XVIII^e siècles. Qu'ils soient ici remerciés pour leurs précieux conseils et leur immense gentillesse. Herbert Schneider, Manuel Couvreur, Philippe Gilson et Christophe Pirenne n'ont pas hésité à sacrifier leur temps pour me faciliter la tâche. La réalisation matérielle de cette thèse n'aurait été possible sans l'aide du Fonds National de la Recherche Scientifique¹⁹.
- 11 Enfin, qu'il me soit permis d'évoquer les membres de ma famille et quelques amis dont le soutien et la confiance me furent d'un secours sans nom.

NOTES

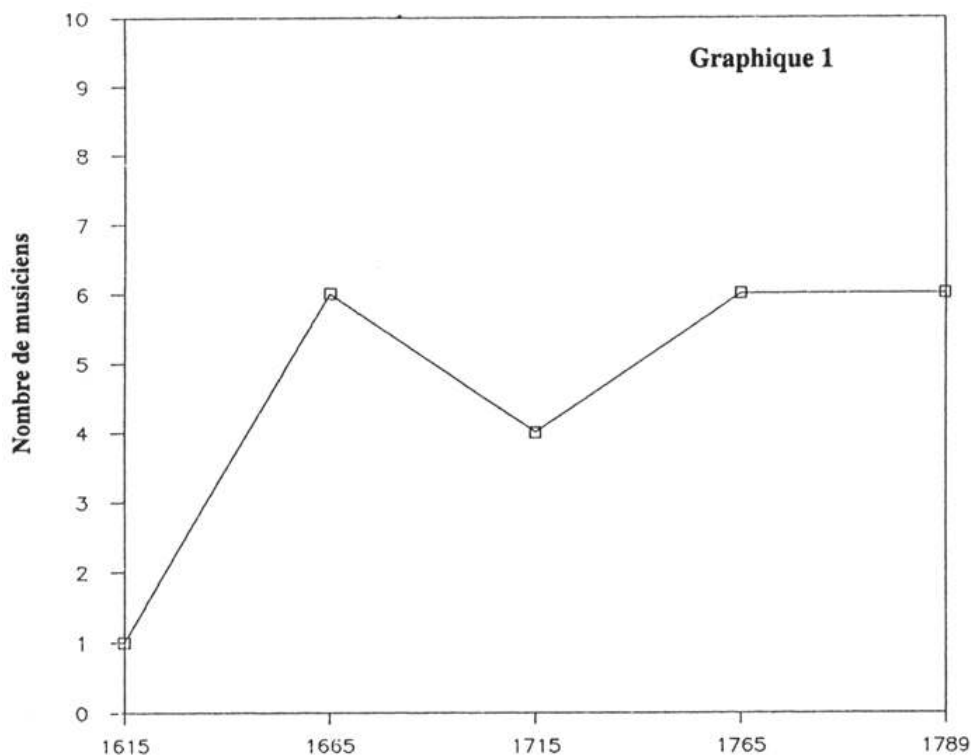
1. Le mot « musicologie » est emprunté de l'allemand « Musikwissenschaft » qui était apparu au XIX^e siècle.
2. Joseph KERMAN, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, 1985.
3. Un seul exemple (et il est de poids) suffit : l'ouvrage remarquable de Leo TREITLER, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, 1989.
4. L'histoire des idées participe de ce mouvement (voir Donald R. KELLY, « What is happening to the History of Ideas ? », *Journal of the History of Ideas*, LI/1 (1990) p. 3-26), ainsi que la nouvelle histoire (voir Roger CHARTIER, « Le monde comme rereprésentation », *Annales ESC*, 6 (1989) p. 1505-1520).
5. Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*, Paris, 1900.
6. Elisabeth HEGAR, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Strasbourg, 1930.
7. Warren Dwight ALLEN, *Philosophies of Music History : A Study in General Histories of Music 1600-1960*, New York, 1962.
8. Hans Robert JAUSS a montré en quoi les études de ses collègues péchaient par dogmatisme dans *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, 1974 (en français, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1990).
9. Demetre YANNOU, *Die « Geschichte der Musik » (1715) von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg, 1980.
10. Angelo POMPILIO (éd.), *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*, Florence, 1987.
11. Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, 1983.
12. Surtout « Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 4 (1989) p. 849-873.
13. C'est le reproche que l'on peut formuler à l'égard des travaux spécialisés qui ont été effectués ces dernières années. Le choix d'un auteur ou d'un ouvrage comme objet d'étude, et s'y cantonner, ne permet pas une compréhension des mouvements généraux des idées à une époque ou d'une époque à l'autre.
14. Charles-Olivier CARBONELL, *L'historiographie*, Paris, 1981, p. 67-83.
15. On ne compte plus les jugements négatifs à l'égard de *l'Histoire de la musique et de ses effets* de BONNET-BOURDELOT (1715).
16. Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990.
17. Cela n'est plus vrai pour l'historiographie générale depuis la publication des travaux de Blandine BARRET-KRIEGEL, *Les historiens et la monarchie*, 4 vols, Paris, 1988.
18. Il n'existe pas de liste exhaustive des écrits concernant la musique rédigés en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les informations fournies par les deux volumes du RISM sur les *Écrits imprimés concernant la musique* (Munich, 1971) doivent être complétées par deux articles d'Albert COHEN, « Survivais of Renaissance Thought in French Theory : 1610-1670. A Bibliographical Study », *Aspects of Médiéval and Renaissance Music*, New York, 1966, p. 82-95 ; « Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France », *Journal of Music Theory*, 16 (1972) p. 16-35. Les ouvrages qui ne sont cités ni par le RISM, ni par Cohen seront décrits avec plus de précisions ou feront l'objet de renvois à une bibliographie spécifique.
19. Soutenue à l'Université de Liège, le 14 mars 1991.

Partie I

Chapitre I. Étude bio-bibliographique du corpus

1. LES AUTEURS

- 1 Les auteurs qui se sont intéressés à l'histoire de la musique forment un groupe disparate par ses origines, ses fonctions, ses fréquentations. Il s'agit donc d'établir une liste de questions discriminatives :
 1. Quels sont parmi les écrivains ceux qui poursuivent une carrière musicale ?
 2. Quelle est la proportion d'hommes d'église par rapport aux laïques ? D'où proviennent-ils et quelles charges remplissent-ils ?
 3. Quelles sont les différentes fonctions des laïques ?
 4. Quels sont les milieux dans lesquels les deux groupes évoluent ?
- 2 1. La première question est fondamentale. Sont-ce des musiciens ou non qui écrivent sur l'histoire de leur art ? Sur 95 auteurs, seulement 17 poursuivent une carrière musicale¹. Ces chiffres prennent plus de valeur lorsqu'ils sont envisagés dans leur évolution chronologique (graphique 1).
- 3 Envisagée seule, la courbe des productions de traités par des musiciens ne serait pas révélatrice si on ne la comparait à la production des non-professionnels. Bien que le nombre d'ouvrages retenus pour la première moitié du siècle soit peu élevé, il oblige à constater que l'historiographie musicale naquit dans des milieux de non-professionnels de la musique. Salomon de Caus (1576-1626) était ingénieur et le père



- 4 Marin Mersenne (1588-1658), avant tout un théologien et un physicien, était très au courant de la théorie musicale. Pourtant, le cas de Mersenne mérite quelques nuances. Ne représente-t-il pas l'exemple le plus accompli de la formation intellectuelle qui avait prévalu depuis le moyen âge ? Le minime s'intéresse à la musique parce qu'il étudie les mathématiques, la géométrie et l'astronomie².
- 5 Au milieu du siècle, la situation semble s'inverser grâce à Antoine Parran (1587-1650)³. En 1607 ou 1608, il entre comme novice chez les jésuites de Nancy. Il en profite pour effectuer des humanités sérieuses, s'adonnant au latin et aux belles-lettres. En 1616, il part pour Bourges puis entre comme supérieur au collège de La Flèche. Compositeur, il introduit des notions d'histoire dans son traité : influence de la génération précédente ou volonté personnelle ? À considérer l'ensemble des écrits théoriques rédigés vers 1640-1660, Parran fait figure d'exception. Ses confrères, lecteurs des ouvrages de Salomon de Caus et de Marin Mersenne, ne révèlent pas ce même souci de montrer le passé⁴. Ce qui distingue Parran de ses confrères et le rapproche de Mersenne, c'est sa formation jésuite. De plus, il a évolué dans un certain milieu intellectuel, travaillant dans une université connue et un collège célèbre. Il n'y a donc pas encore chez les professionnels de la musique une intention généralisée de comprendre leur art au regard de ce qu'il fut. Ajouter à cela que Parran appartient simultanément à deux mondes : celui des jésuites et celui des compositeurs, où, malgré tout, il ne parvint pas à des sommets comparables à ceux de sa carrière d'enseignant.
- 6 L'appel de l'histoire se fait pressant à la fin du XVII^e siècle chez les amateurs comme chez les musiciens. Mouvement global, certes, d'intérêt accru pour la musique et surtout pour l'esthétique musicale. Mouvement particulier chez les théoriciens d'une volonté de connaissance du passé. Les trois grands noms de la théorie musicale aux confins des XVII^e et XVIII^e siècles veulent et font de l'histoire de la musique : René

Ouvrard (1624-1694), Etienne Loulié (1654-1707) et Sébastien de Brassard (1655-1730). Une fois encore, la situation reste complexe.

- 7 René Ouvrard reçoit une formation semblable à celle de Mersenne ou de Parran⁵. Eduqué en Touraine et porté très jeune vers la musique, il est, dès 1658, maître de chapelle à la cathédrale de Bordeaux et publie son premier traité, *Secret pour composer à quatre parties sur toute sorte de basses* (Paris, 1658). Nommé maître de musique à la Sainte-Chapelle où il professe de 1663 à 1679, il poursuit sa carrière d'écrivain avec *L'art et la science des nombres en français et en latin* (Paris, 1677) et *l'Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture* (Paris, 1679). Dans ces deux derniers écrits, il fait montre de connaissances approfondies en mathématique et en géométrie. Architecture, théologie, mathématique et musique voisinent harmonieusement avec un égal souci de justesse⁶.
- 8 Etienne Loulié, élève de René Ouvrard à la Sainte-Chapelle, hérite du goût de son maître pour les études théoriques⁷. Cependant, à la différence de son prédécesseur, il cherche une nouvelle technique pédagogique et délaisse quelque peu les élucubrations héritées d'une longue tradition théorique. Tout comme Ouvrard, ses compositions ne le mirent jamais au premier plan, celui de Jean-Baptiste Lully ou de Marc-Antoine Charpentier. Cela ne l'empêche pas de fréquenter les milieux érudits de Paris, dont celui de l'Académie Royale des Sciences, et d'acquérir une réputation de savant exceptionnel. Une notice du catalogue manuscrit de Sébastien de Brassard, héritier des papiers de Loulié, révèle combien le maître de musique de Mademoiselle de Guise différait de ses collègues musiciens par sa soif de connaissance :

« Ce Mr Loulié estoit [...] bien différent en cela (science de la théorie) de presque tous les Musiciens qui se contentant à la Sortie des Maîtrises de la Pratique ou pour mieux dire de la routine qu'ils y ont acquise ne songent pas seulement à pénétrer dans les raisons qui font que cette routine est bonne : De sorte qu'entre tous les Musiciens de Paris, il estoit presque le seul avec qui on pût raisonner sur la musique.⁸ »
- 9 Seul avec Sébastien de Brassard lui-même⁹. Ce dernier étudie la théologie et devient prêtre en 1675. Sa formation musicale semble n'avoir pas été très poussée même s'il connaissait quelques techniques particulières comme celle de la tablature. Monté à Paris, il est nommé à Notre-Dame qu'il quittera pour Strasbourg où il remplace Mathieu Fourdeaux dans ses fonctions de maître de musique. Sans doute est-ce de cette époque que date son intérêt pour la pédagogie musicale. Il fonde une académie de musique et commence à travailler à son dictionnaire¹⁰. Engagé à Meaux en 1698 et promu chanoine en 1709, il poursuit ses recherches sans interruption jusqu'à sa mort.
- 10 Ces trois hommes, Ouvrard, Loulié et Brassard se connaissaient. Tous avaient reçu, apparemment et certainement pour Ouvrard et Brassard, une solide formation générale qui les disposait au moins à écrire en latin, à élaborer des expériences de géométrie. Tous les trois révèlent une volonté commune de compréhension et d'établissement d'une pédagogie claire. L'histoire les passionne parce qu'ils sont formés dans des milieux où son rôle est fondamental, parce qu'ils sont d'esprit curieux, mais surtout parce qu'ils veulent transmettre un message structuré aux jeunes apprentis.
- 11 Ces trois hommes représentent-ils le point ultime de l'histoire du « quadrivium » ou sont-ils les premiers exemples de ces théoriciens de la musique qui vont faire de l'histoire ? La deuxième solution apparaît comme la plus vraisemblable. En effet, à partir de 1710 environ, le nombre des professionnels de la musique qui écrivent sur

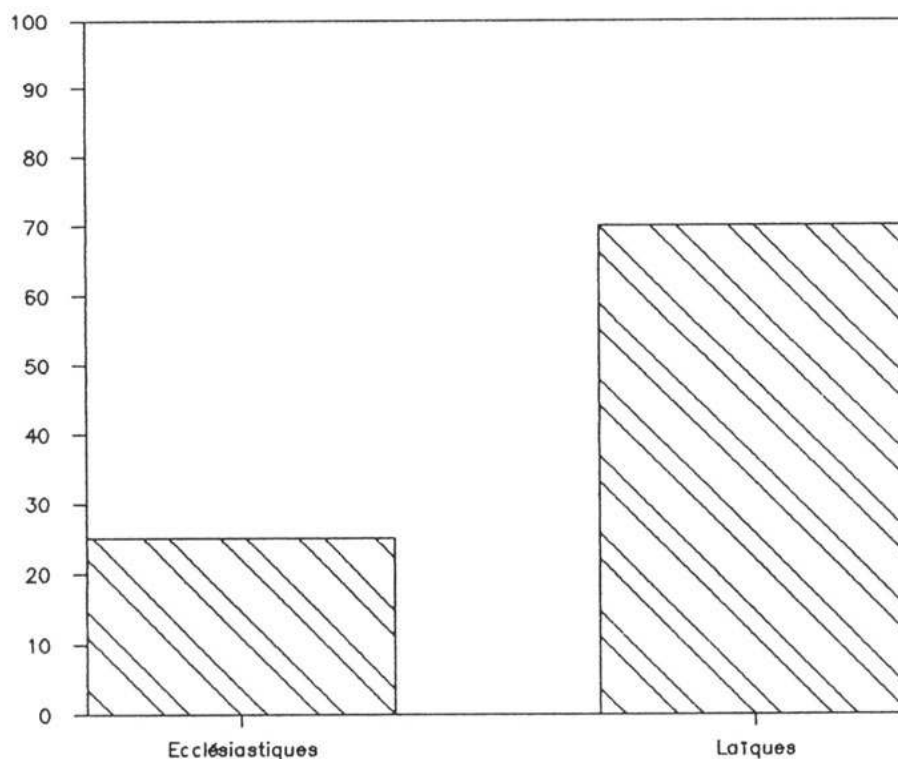
l'histoire de leur art ne cesse de croître. Celui des amateurs aussi. Des difficultés surgissent encore dans la définition de l'appartenance précise à un groupe. Des auteurs comme l'abbé Lebeuf appartiennent aux deux. Ils sont formés comme des professionnels de la musique, exercent diverses fonctions, inaugurant une nouvelle catégorie d'historiens de la musique. Jean Lebeuf, né à Auxerre le 6 mars 1687, connut une enfance difficile, mais trouva le temps de se consacrer à l'étude¹¹. Dès 1712, ses connaissances contribuent à le faire nommer chanoine et sous-chantre dans le diocèse d'Auxerre. Il exerce donc des responsabilités effectives au sein de la vie musicale de son diocèse. D'autre part, sa passion pour l'histoire, son orientation résolument pro-gallicane le poussent vers une voie parallèle, celle de l'érudition historique. Lebeuf publie sans répit, entretient une correspondance avec de nombreux savants, voyage dans le but de compléter ses informations, fréquente le milieu de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. En cet abbé subsiste donc ce qui a été observé à propos de Mersenne ou de Brossard ; cette double carrière de musicien et d'érudit. Mais tout comme ses prédécesseurs, Lebeuf ne peut prétendre à un rôle important dans l'évolution de l'art musical, loin de là. Comme Ouvrard ou Parran, son apport majeur réside dans ses écrits qui sont sans commune mesure avec ses compositions.

- 12 Qui sont alors les musiciens puisque jusqu'à présent, ce ne sont que des pédagogues ou des théoriciens qui ont été rencontrés ? Exceptés Jean-Philippe Rameau, André-Modeste Grétry et Jean-Jacques Rousseau, aucun des auteurs retenus n'a laissé un nom impérissable dans l'évolution du langage musical. Il s'agit donc d'effectuer une distinction entre les musiciens connus pour leurs compositions ou pour leurs écrits. Jean-Philippe Rameau et André-Modeste Grétry occupent bien entendu avec Jean-Jacques Rousseau une place intermédiaire ; leur réputation ayant reposé tant sur leurs écrits que sur leurs œuvres musicales.
- 13 Au premier groupe, n'appartient que Dard (fl. 1761-1779). Il joue du basson à l'Académie Royale de Musique puis à la Musique du Roi et bâtit sa petite réputation sur quelques airs à succès. Le second groupe pose des problèmes de catégorisation. Blainville (1711-c.1777), Chabanon (1730-1792), Laborde (1734-1794) et Lacépède (1756-1825) reçurent une formation musicale poussée et la mirent en pratique. Le premier, riche d'idées, provoque le milieu parisien avec sa symphonie en « double quatuor », sa symphonie sur un troisième mode qui suscite une véritable querelle à laquelle prendront part Jean-Baptiste Serre (1704-1788) et Rousseau¹². Violoncelliste au Concert Spirituel, professeur, il joue un rôle certain dans la vie musicale parisienne du milieu du XVIII^e siècle. Chabanon fut un ami et l'élève de Rameau¹³. Sa première tentative d'auteur-compositeur, *Sémélé*, n'est pas reçue à l'Académie Royale de Musique. Il se lance alors dans une carrière littéraire tout en continuant la pratique du violon où il excellait. Laborde a profité, comme Chabanon de l'enseignement de Rameau. Ses œuvres bénéficieront d'un succès estimable. Lacépède, élève de Franz Beck et de Gossec, publie plusieurs symphonies¹⁴. Excepté Blainville, aucun n'a vraiment marqué le monde musical. Pourtant, ils ne manquent pas de talent et disposent d'un bagage théorique exceptionnellement riche.
- 14 Blainville aurait pu figurer dans le premier groupe. Cependant, l'originalité de ses œuvres l'oblige souvent à prendre la plume, et c'est par là qu'il attire le plus l'attention. Chabanon, Lacépède et Laborde se ressemblent par plusieurs points : ils proviennent tous de la noblesse et reçoivent une formation générale développée. Sans doute rêvent-ils de devenir musiciens ? En tout cas, ils s'y efforcent mais sont rapidement confrontés

à un faible succès et se tournent vers une profession différente sans pour autant négliger ce qui les avait originellement stimulés. Chabanon se fait écrivain, spécialiste de traductions et entre, dès 1760, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres¹⁵. Laborde effectue une carrière politique et diplomatique qui lui vaudra le titre de « premier valet de chambre » de Louis XV. Nommé gouverneur du Louvre, il occupe une situation importante dans la vie de la capitale d'autant plus qu'il avait épousé Adélaïde de Vismes en 1774, sœur du directeur de l'Académie Royale de Musique¹⁶. Lacépède est naturaliste. Correspondant de d'Alembert, proche des milieux scientifiques, il succède à Buffon comme directeur du Jardin de Plantes¹⁷.

- 15 Amateurs éclairés ou professionnels partagés ? La frontière reste trop vague, trop difficile à tracer. Du moins la présence de personnages comme ceux-là illustre-t-elle l'importance croissante de l'histoire de la musique auprès des musiciens de haut niveau exerçant, certes, une profession scientifique ou diplomatique et n'ayant pas un réel besoin de vivre de leur art. Sans doute peuvent-ils être aussi considérés comme les précurseurs des musicologues de profession du XIX^e siècle.
- 16 Jean-Philippe Rameau (1685-1764), Jean-Jacques Rousseau et André-Modeste Grétry (1741-1813) n'appartiennent pas non plus à une catégorie définissable si ce n'est par leur seule personne. Chacun représente un cas particulier. Rameau, originairement virtuose et compositeur, montre très tôt une propension à l'expression théorique. Certes, d'après les éloges, ses pièces de clavecin l'avaient rendu célèbre, mais il se croyait philosophe. Ses traités le conduisent à cette renommée qu'il recherchait. Rameau a tout fait pour y parvenir et dès qu'il reçut l'approbation de l'Académie Royale des Sciences, il laissa libre cours à sa plume, publiant texte après texte. Cette volonté est plus évidente si l'on sait qu'il remportait des succès sur la scène de l'Académie Royale de Musique¹⁸. Grétry réagit similairement : similairement dans le sens de la tentation littéraire, mais inversement dans l'ordre chronologique. Il était, en 1789, un compositeur accompli, avec derrière lui une longue carrière. En 1722, Rameau n'avait pas encore atteint l'apogée de sa gloire. Compositeur à succès, Grétry veut acquérir un nom dans le domaine de la philosophie et de la littérature, à l'imitation de celui qu'il n'avait cessé d'admirer : Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)¹⁹.
- 17 2. Dans la réponse à la première question – quels sont parmi les écrivains ceux qui poursuivent une carrière musicale ? – surgissait souvent un problème avec les musiciens hommes d'Église²⁰. Effectuer une distinction, sans se soucier de leurs capacités musicales pratiques, entre laïques et ecclésiastiques et analyser la carrière de ces derniers, devrait également révéler certaines orientations. La proportion des gens d'Église est importante et continue (Graphique 2).

Graphique 2



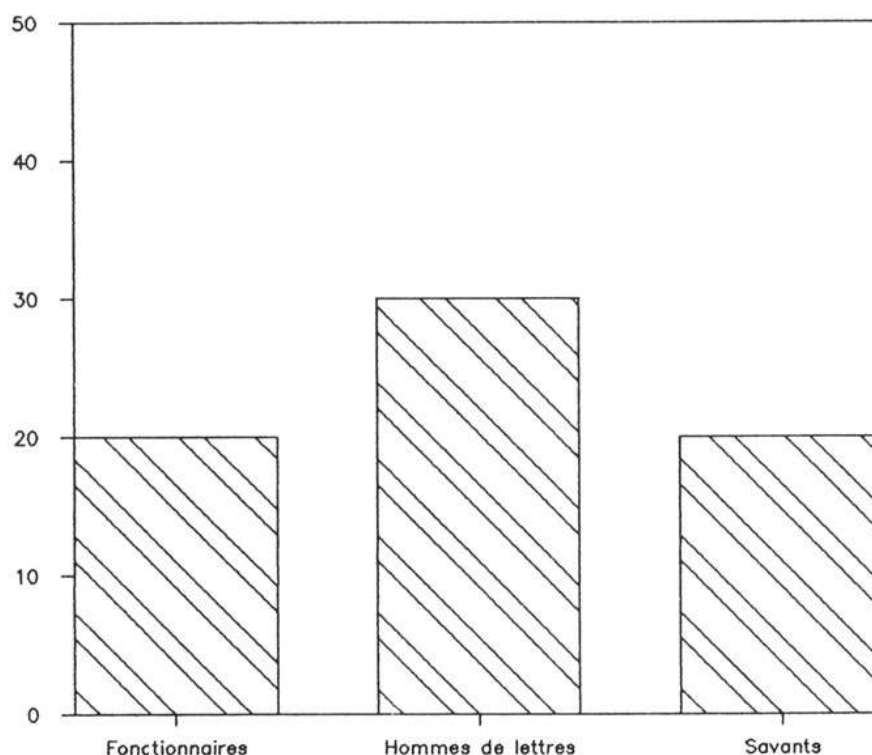
- 18 Pourtant, ces gens d'Eglise ne se ressemblent pas. Que de différences entre le père Mersenne (1588-1648), Dom Mabillon (1632-1707) et l'abbé Arnaud, ne serait-ce que celle de leurs origines²¹. D'un côté, il y a les ecclésiastiques issus de grandes familles ou évoluant dans des milieux influents. Souvent, ils effectuent alors une double carrière d'abbé et de responsable de missions pour l'Etat²².
- 19 L'abbé François de Chateauneuf (c. 1650-1708) est issu de la noblesse piémontaise. Il s'installe à Paris et y fréquente les salons les plus prisés comme ceux du duc de Sully, de la Fare, de Chaulieu. Il entretient même une relation suivie avec Ninon de Lenclos. Tout en portant le titre d'abbé, il effectue quelques missions diplomatiques à l'étranger, mais dut se compromettre dans l'une d'elles, car en 1698, il est exilé à Chateauneuf où il jouit d'un bénéfice²³. Le cas de l'abbé François Arnaud (1721-1784) est un peu différent²⁴. Arrivé à Paris en 1752, il est attaché à la maison du prince de Wurtemberg avant de devenir abbé de Grandchamp et bibliothécaire du comte de Provence. À la différence de Chateauneuf, il parvient à des fonctions aussi importantes que celle d'historiographe de l'ordre de Saint-Lazare grâce à ses relations et surtout grâce à son érudition. En 1771, il entre à l'Académie Française, se passionne pour la querelle des Gluckistes et des Piccinistes en l'ayant peut-être provoquée. Il entretenait des relations avec le monde musical savant et notamment avec le père Martini.
- 20 D'autres abbés, apparemment tout aussi peu préoccupés par leur ministère, mènent une vie uniquement consacrée à la recherche. Charles Batteux (1713-1780) entre dans les ordres après ses études à Reims. Cependant, il décide de mener une carrière scientifique à Paris où, en 1750, onze ans après son arrivée, il enseigne le grec et le latin au Collège Royal. Ses publications largement diffusées et rapidement traduites contribuent à son entrée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en 1754 puis à l'Académie Française en 1765. L'abbé Dubos (1670-1743) avait suivi une trajectoire assez

semblable. Ses études de théologie terminées à la Sorbonne, il débute dans la diplomatie avant d'entrer en 1720 à l'Académie Française et de se consacrer presque uniquement à la publication de traités. Le lazariste Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) s'occupera aussi de problèmes de politique étrangère auprès de Choiseul, mais il s'était préalablement bâti une réputation d'érudit à Marseille puis à Paris au sein de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dont il est élu membre en 1747. Ni Chateauneuf, ni Arnaud ou Batteux ou encore Dubos ne sont des musiciens professionnels. Ce sont pour la plupart des savants ou des philosophes réputés ; et jouissant du titre d'abbé, ils ne se croient pas obligés d'en assurer les devoirs. Dans la plupart des cas, personne ne pouvait les y obliger²⁵.

- 21 Excepté Jean Lebeuf et Sébastien de Brassard, aucun de ces abbés n'exerce de fonctions musicales. Par contre, parmi les ecclésiastiques appartenant à des abbayes, plusieurs occupent des positions importantes dans la vie musicale. Quatre membres de la Congrégation de Saint-Maur se sont intéressés de près à la musique et son histoire : Jacques Leclerc, Pierre-Benoît de Jumilhac, Guillaume Fillastre et Philippe-Auguste Caffiaux. Le premier naît à Langres entre 1615 et 1620²⁶. Après avoir fait sa profession à Limoges, en 1641, il serait devenu sous-prieur de la Trinité de Vendôme qu'il quitte pour l'abbaye de Saint-Pierre à Melun où il meurt en 1671. Son nom figure parmi les bénédictins spécialistes de mathématique. Outre cette qualité, il semble avoir, ainsi qu'il le laisse supposer, pratiqué le chant grégorien.
- 22 Pierre-Benoît de Jumilhac (1611-1682) provient d'une famille noble du Limousin²⁷. Formé à Bordeaux, il s'enfuit pour entrer à Saint-Rémi de Reims. D'abord nommé en 1647 prieur de Saint-Julien de Tours, il obtient successivement les postes de supérieur des religieuses de Chelles, de prieur de Saint-Nicaise de Reims, avant d'exercer des fonctions à Toulouse, Compiègne et Saint-Fiacre. Fatigué par une carrière bien remplie, il se retire, en 1666, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. A Paris, il laisse une impression de modestie et d'obéissance, ainsi qu'en témoigne Dom Tassin dans son *Histoire littéraire de la Congrégation de Saint-Maur* (Paris, 1770).
- 23 Guillaume Fillastre (1634-1697) ne provient pas d'une famille noble. Il doit son entrée dans les ordres à ses talents musicaux qui le firent remarquer dès son plus jeune âge alors qu'il n'était encore qu'enfant de chœur. Son éducateur le mène à l'abbaye de Fécamp afin de le confier à des enseignants de haut niveau. C'est là qu'il passe sa vie, gravissant tous les échelons jusqu'à sa nomination comme maître de musique et bibliothécaire, deux fonctions qu'il remplissait avec succès. Ami et collaborateur de Mabillon, il produisit quantité d'ouvrages érudits. Dom Guillaume Roussel le qualifia « l'un des plus beaux génies et des plus savans hommes que nous ayons, et qui aurait brillé dans la République des Lettres, si sa modestie ne l'avait pas porté à demeurer toujours caché sous le boisseau »²⁸. Ce qui fait de Fillastre une figure remarquable, c'est sa formation multiple. Maître de musique, bibliothécaire, historien, spécialiste de patristique, il dispose d'un bagage auquel ne peuvent prétendre la plupart des historiens de la musique, contemporains et postérieurs.
- 24 Dans son ordre, Dom Philippe-Auguste Caffiaux (1712-1777) lui ressemble par ces multiples qualités. Entré en 1731 à la Congrégation de Saint-Maur, il enseigne à Saint-Nicaise de Reims avant de gagner Saint-Germain-des-Prés. Considéré comme un des paléographes les plus avisés, il collabore à de nombreuses entreprises de la Congrégation et est employé par le roi à la collection des monuments historiques.

- 25 À la différence des abbés mentionnés ci-dessus, ces quatre membres de la Congrégation de Saint-Maur sont réputés pour leur respect des obligations monacales. De plus, ils offrent des qualités idéales : une éducation solide, orientée vers des domaines divers, qui s'ajoute à une connaissance approfondie de la musique dont les mauristes se servaient dans leur abbaye pour participer aux activités des maîtrises. Une grande modestie caractérise chacun d'eux. Fillastre brûle tous ses manuscrits la veille de sa mort ; Jumilhac, issu d'une famille riche et noble, s'astreindra volontairement aux tâches les plus contraignantes de la vie monacale ; Leclerc poursuit sa carrière dans des abbayes de peu d'importance alors qu'il aurait pu entrer à Saint-Germain-des-Prés. Bref, tous possèdent les qualités ordinairement reconnues aux membres de la Congrégation de Saint-Maur. Ceux qui exceptionnellement écrivirent sur la musique dans ce même ordre, Jean Mabillon et Augustin Calmet (1672-1757) vécurent de manière identique²⁹.
- 26 Être mauriste facilitait – même en période de crise – le travail d'historien. Être oratorien au XVIII^e siècle posait beaucoup de problèmes. Le cas de l'abbé Claude-Pierre Goujet (1697-1767) est significatif. Formé par les jésuites, il refuse d'entrer dans cet ordre et prend les ordres mineurs. Janséniste, il s'oppose avec acharnement à la bulle « Unigenitus », donc au pouvoir. Ennemi du cardinal de Fleury, il n'entre pas à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres malgré les travaux d'érudition qu'il publie dès 1720 et malgré le prix Durey de Noinville qu'il reçoit en 1737. Sa prise de position le confronte sans cesse à des entraves pour être édité tandis que Lebeuf ou Caffiaux ne devaient affronter que des difficultés financières et non des interdits idéologiques.
- 27 3. Parmi les laïques, il convient d'abord d'écarter les professionnels de la musique. La plupart des autres sont des fonctionnaires d'état, des savants ou des hommes de lettres. Le terme de « fonctionnaire » désigne celui qui, dans le royaume, exerce une fonction au nom du roi (Graphique 3). Ces fonctionnaires qui se mettent à écrire sont, pour la plupart, d'origine modeste ou appartiennent à des familles de très petite noblesse. Tous effectuent des études solides. Ils forment cependant un groupe aussi disparate que les hommes d'Eglise. Pourquoi écrivent-ils ? Plusieurs raisons les motivent quelle que soit leur situation sociale : le goût, l'ambition, l'éducation et parfois le besoin d'argent.

Graphique 3



- 28 L'histoire de la famille des Bonnet et Bourdelot illustre toutes les facettes de ces stimulations à travers deux générations constituées d'une part par Pierre Bourdelot (1610-1683)³⁰ et d'autre part par Pierre Bonnet-Bourdelot (1638-1708) et Jacques Bonnet-Bourdelot (c.1644-1723)³¹. Le premier étudie la médecine. Ses talents et ses relations lui permettent d'entrer d'abord chez le duc de Noailles, puis chez le prince de Condé. Il rédige des thèses de médecine et s'intéresse de près à la musique. Pierre, neveu du précédent, étudie également la médecine et, dès 1694, soigne Louis XIV. Son frère, Jacques, fut trésorier de la vénerie et conseiller du roi. Des documents attestent ses difficultés financières au début du XVIII^e siècle, et il meurt, aux dires du *Journal des Savants* (janvier 1724), dans « des circonstances assez remarquables, que nous passons ». Tous trois reçurent une éducation soignée. Le goût pour la musique et la passion des études dûrent les orienter vers ce projet d'écrire une histoire de la musique dont Jacques qui ne fit jamais preuve d'un penchant marqué pour la rédaction d'ouvrages scientifiques si ce n'est celui-ci publié à un moment financièrement critique, hérite.
- 29 Néanmoins, le goût semble être la motivation la plus fréquente, même s'il reste parfois difficile de le dissocier de l'ambition. Anne Claude Philippe de Thubières, comte de Caylus (1692-1765) figure certainement dans la première catégorie. Issu d'une famille d'ancienne noblesse, élevé par sa mère, protectrice des arts et musicienne, il n'a pas réellement besoin d'argent et vit uniquement pour sa passion stimulée par son séjour en Italie (1714-1715)³². Son contemporain, Jacques-Bernard Durey de Noinville (1682-1768) suit la même lignée. Conseiller au Parlement de Metz puis maître des requêtes du Roi, il finit sa carrière comme président du Grand Conseil. Lorsqu'il fait de l'histoire, c'est uniquement par goût bien qu'il ambitionne d'entrer à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres où il institue un prix. Goût et ambition peuvent provoquer

des vagues même si parfois ils se combinent harmonieusement, comme chez Claude Perrault (1613-1688). Claude Perrault a tenté et obtenu le succès dans de multiples domaines, en médecine, en architecture, en anatomie. Il aimait s'impliquer dans les polémiques. Son frère Charles (1628-1703) offre un profil relativement identique³³.

- 30 Les savants et hommes de lettres forment une seule catégorie. Où classer D'Alembert (1717-1783) et Fontenelle ? Il est certain que Jean-François Marmontel (1723-1799) ou les frères Parfaict, François (1698-1753) et Claude (1701-1777), appartiennent au groupe des hommes de lettres³⁴. Certains de ces auteurs poursuivent une même carrière : ils partent d'un métier tel que greffier, avocat, médecin, s'efforcent d'obtenir une situation stable et écrivent. D'autres sont de véritables aventuriers. Dès la fin de leurs études, tout aussi sérieuses que celles des fonctionnaires, ils se lancent dans le métier d'auteur. Ils réussissent et décident d'écrire l'histoire de l'art qu'ils ont approché. D'autres échouent et se vengent dans des écrits polémiques où l'histoire devient instrument de bataille. La plupart d'entre eux appartiennent au monde du théâtre.
- 31 François-Antoine Chevrier (1700-1762) représente le type même de l'aventurier. Après des études de droit à Pont-à-Mousson où il est reçu avocat en 1743, il s'établit à Paris où il n'exerce pas. Son caractère brutal le conduit effectivement aux insuccès professionnels et l'entraîne dans différentes aventures. Il en arrive à devoir s'expatrier aux Pays-Bas afin d'échapper à quelque condamnation. Mais entre temps, il publie plusieurs ouvrages, trouvant sans doute là l'unique moyen de survivre. D'autres eurent une vie plus calme comme Nicolas Lemoyne dit Des Essarts (1744-1810) qui débuta comme avocat avant de devenir éditeur puis libraire tout en rédigeant de nombreux ouvrages juridiques et littéraires³⁵.
- 32 Dans la même catégorie figurent les arrivistes types. Issus du même genre de famille que les aventuriers, ils s'installent à Paris et trouvent le filon pour bénéficier rapidement d'une certaine renommée, renommée qui ne les conduira jamais à un siège de l'Académie. C'est le cas de Nicolas Bricaire de La Dixmérie (c. 1730-1793), qui, dès son arrivée à Paris, publie des épîtres flatteuses pour le Roi, ce qui lui facilite l'entrée au *Mercur de France* : il le dirige après Marmontel, sans obtenir de poste plus élevé dans sa carrière³⁶.
- 33 Si les scientifiques sont associés aux hommes de lettres, la raison en incombe à leur volonté de publier des ouvrages littéraires et philosophiques. La séparation des deux fonctionne plutôt par exclusion : un homme de lettres, fondamentalement écrivain, ne publie pas de traités scientifiques, mais tous appartiennent à la République des Lettres. Le cas le plus célèbre est sans doute celui de Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). Cette tendance des scientifiques à rédiger des ouvrages concernant la musique n'est pas spécifique au XVIII^e siècle. Elle poursuit une tradition déjà évoquée pour Mersenne, notamment. Cependant, le XVIII^e siècle verra le renouveau de cette tendance illustrée au siècle précédent par François de La Mothe le Vayer (1588-1672), Pierre Gassendi (1592-1655), René Descartes (1596-1650)³⁷. À l'Académie Royale des Sciences, de nombreuses séances sont consacrées à la musique et principalement à l'acoustique³⁸. La médecine s'intéresse aux problèmes musicaux comme le reflète le grand nombre d'ouvrages sur les guérisons miraculeuses. Pierre-Jean Burette compte parmi ces médecins passionnés de musique³⁹. Partiellement, car Burette reçoit de son père une éducation musicale poussée, mais doit abandonner, pour des problèmes de santé, toute prétention à mener une carrière artistique. Il étudie alors la médecine et gravit tous les échelons de l'enseignement, finissant sa carrière au Collège Royal en tant que maître et,

au chevet du Roi, en tant que praticien. Le cheminement de Burette n'est pas sans rappeler celui de Lacépède.

- 34 Un cas également remarquable et peu connu est celui de Pierre Estève (1720-1779). Ce membre de la Société Royale des Sciences et des Arts de Montpellier où il s'était bâti une réputation solide, quitte la province et gagne Paris où il travaille à l'Académie Royale des Sciences. Parallèlement, il étudie l'œuvre théorique de Rameau, parallélisme non fortuit si l'on connaît les implications scientifiques de la théorie ramiste⁴⁰. Le résultat de ses études paraît dans des ouvrages où se côtoient un goût musical sûr – il avait pris part à la Querelle des Bouffons –, et une connaissance des principes acoustiques et harmoniques. Cette présence de la musique au sein de l'Académie Royale des Sciences contribua sans doute à écarter des formations musicologiques les enseignements approfondis de l'acoustique, même si plusieurs théoriciens tentèrent de faire le lien au XVIII^e siècle⁴¹.
- 35 Les savants ne sont pas que des membres de l'Académie Royale des Sciences, des professeurs de médecine ou de sciences naturelles. Ce sont aussi des férus d'histoire, de numismatique, de diplomatie qui, irrémédiablement, furent à un moment ou l'autre de leur carrière confrontés à la musique.
- 36 Il est également possible de regrouper quelques historiens en considérant comme facteur commun leur activité de librettiste. Un des historiens les plus célèbres de l'Ancien Régime et une figure marquante de la vie intellectuelle française avait procédé de la sorte : Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757)⁴². Au milieu du XVIII^e siècle, ils figurent en plus grand nombre : Alain René Lesage (1668-1747), Jean-François Marmontel (1723-1799), Louis de Cahusac (1706-1759), auxquels il faut ajouter des historiens qui fréquentèrent de près les milieux théâtraux, sans collaborer avec des compositeurs comme les précédents⁴³. Pierre-Jean-Baptiste Nougaret (1742-1826) appartient à ceux-là.
- 37 4. Les auteurs retenus appartiennent à des catégories plus ou moins précises : musiciens, professionnels, hommes d'Église, fonctionnaires, écrivains. Au-delà de toutes ces distinctions, il est permis d'envisager des regroupements en étudiant les milieux dans lesquels ils évoluent. Rien n'interdit à un musicien de fréquenter un salon que visitent également hommes d'Église et de lettres, savants et académiciens. Il y a avant tout ces « lieux » privilégiés par leur destination : les abbayes et les académies. Les premières restent réservées à des initiés ; les autres peuvent accueillir des gens de tout horizon, pourvu qu'ils soient érudits. Être membre d'une académie représente en France aux XVII^e et XVIII^e siècles une élévation dans la classe des savants. On devient personnage privilégié, choisi entre beaucoup pour ses qualités scientifiques⁴⁴. Dans le corpus des historiographes de la musique, un nombre important appartient à une de ces institutions, que ce soit à Paris ou en Province.
- 38 Les académies sont des lieux polymorphes. Des chercheurs de tous les horizons et de toutes les origines se retrouvent avec comme unique souci, théoriquement, d'échanger des points de vue et des informations sur des problèmes particuliers. Il existe cependant des différences de personnalités, globales suivant que l'on appartient à une académie ou l'autre. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres n'aura jamais le prestige de ses consœurs, l'Académie Royale des Sciences et l'Académie Française. Au sein de cette dernière sont regroupés des hommes de lettres à succès ainsi que des personnalités qui n'ont rien écrit. Arnaud, Batteux, Dubos, Gresset, Marmontel, Charles Perrault. Six auteurs aux vies différentes et aux ambitions diverses mais qui tous

jouirent d'un succès littéraire. Jean-Baptiste Gresset (1709-1777), élevé par les jésuites à Amiens, puis au collège Louis-le-Grand, enseigne en province avant d'obtenir un succès foudroyant avec *Vert-Vert*. Quelques années après la publication de cet ouvrage, il entre à l'Académie Française. Charles Batteux (1713-1780), comme Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), est admiré pour des traités d'esthétique et en plus de cela, enseigne dès 1750 au Collège Royal, voie d'accès idéale vers les académies de Paris. Etre membre de l'Académie Française apparaît comme le couronnement suprême d'une carrière. Batteux était d'abord entré à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de même que Charles Perrault (1623-1703).

- 39 Compter parmi les élus de l'Académie Royale des Sciences représente aussi un aboutissement idéal. Les historiens de la musique, membres de cette institution, se distinguent de leurs collègues par leur diversité d'intérêt. Les cas de Pierre Estève et de Claude Perrault ont été évoqués. Reste, à Paris, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dont fait partie une dizaine d'auteurs étudiés.

Nom	Entrée
Charles PERRAULT	1679
Jean MABILLON	1701
Bernard FONTENELLE	1701
Pierre-Jean BURETTE	1705
Nicolas BOINDIN	1706
Bernard de MONTFAUCON	1719
Jacques DUREY DE NOINVILLE	1734
Jean LEBEUF	1740
Jean-François BOYE	1741
Comte de CAYLUS	1742
LEVESQUE DE LA RAVALIERE	1743
Jean-Jacques BARTHELEMY	1747
Charles BATTEUX	1754
Michel de CHABANON	1759
Gaspar LEBLOND	1772
Jean-Antoine AMELOT	1777

- 40 Les académies de province et dans une moindre mesure de l'étranger, comptent parmi leurs membres des historiens intéressés par la musique⁴⁵. Même s'ils sont tous des

provinciaux, leur cas s'organise en trois groupes. Les uns partent d'une académie de province pour s'élever vers Paris ; d'autres reviennent en province après quelques succès parisiens. Le troisième groupe compte ceux qui restèrent attachés à la vie provinciale.

- 41 Tous les auteurs n'appartiennent pas nécessairement à une académie. La cour fut un lieu de rencontre privilégié pour musiciens et hommes de lettres, compositeurs et hommes d'état écrivains. Dans les coulisses de Versailles s'échangent des propos sur les spectacles lyriques. Cette civilisation de cour joue un rôle important lorsque certains esprits catalyseurs y sont impliqués ou que certains membres de la famille royale font appel à des historiens dont ils suscitent la production. Au Palais Royal, c'est autour du duc de Chartres qu'Etienne Loulié et Joseph Sauveur (1653-1716) exposent « à des Princes fort éclairés, et à des personnes d'un esprit profond » leurs théories⁴⁶. Vers 1700, ce même duc se passionne pour la musique des Anciens de sorte que ce fut durant ces réunions que des questions qui allaient alimenter les recherches de plusieurs générations sont énoncées.
- 42 À côté des cercles de la famille royale, les salons occupent également une place active. Lieu de conversation, mais aussi d'émulation, certains auteurs s'y retrouvent. L'abbé de Chateauneuf, par exemple, précise que son ouvrage n'est que la mise par écrit d'une discussion qui eut lieu chez la célèbre Ninon de Lenclos. Cette civilisation des salons qui, dès la fin du XVII^e siècle, remplace progressivement ou plutôt comble le rôle délaissé par la cour, joue un rôle privilégié dans les multiples querelles qui scandent la vie musicale parisienne de 1730 à 1775. Le coin du Roi et le coin de la Reine ne sont que les lieux d'une salle d'opéra⁴⁷. C'est chez d'Holbach, Suard, le comte de Breuille que s'élaborent les pamphlets, que s'arment les polémistes. Certes, une loge de l'Académie Royale de Musique ou de la Comédie-Italienne dépend de l'administration centrale du royaume, mais elle vit de la personnalité de son locataire et des dîners qu'il organise après les spectacles. Ce phénomène justifie la situation des auteurs d'histoires de l'opéra et de l'opéramique. Ni les Parfaict, ni Marmontel, ni Cahusac (1706-1759) ou Nougaret n'occupent une fonction précise au sein d'une des deux institutions lyriques de la capitale même s'ils y ont exercé leurs talents. Une entreprise de vaste dimension peut également provoquer des rencontres de personnages divers. *L'Encyclopédie* est exemplaire à cet égard. Y collaborent des auteurs issus de milieux peu susceptibles de croiser leurs efforts⁴⁸ et qui souvent commencèrent à fréquenter les mêmes salons. S'effectuent ainsi des clivages dans le milieu des historiens, particulièrement vers 1750 entre les « amis » de l'entreprise encyclopédique et les défenseurs de la tradition, comme le comte de Caylus⁴⁹.

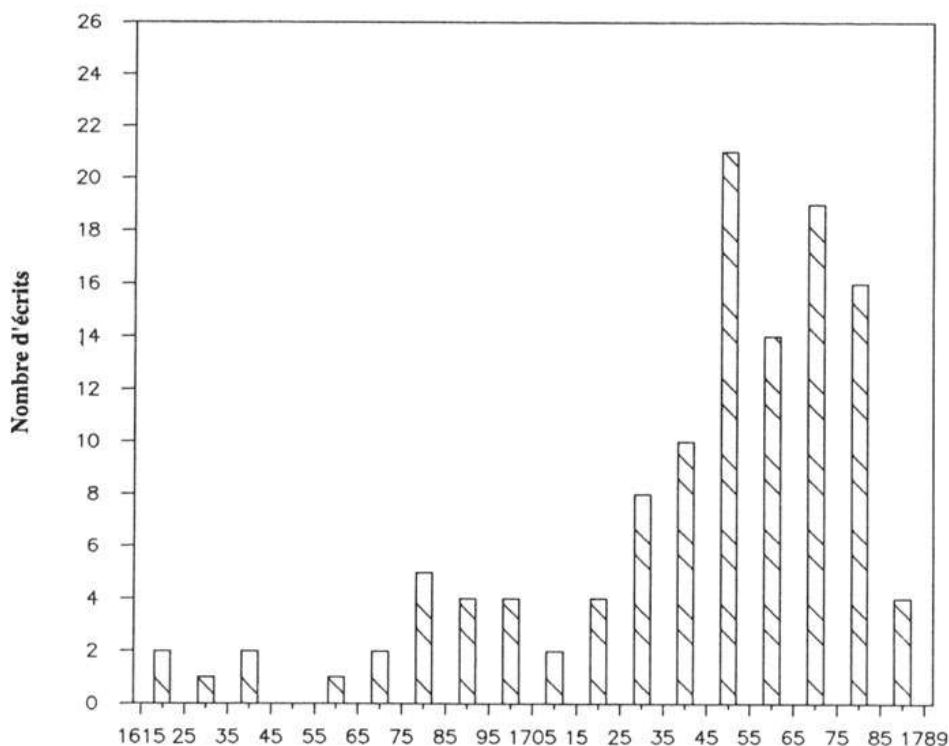
2. LES OUVRAGES

- 43 Les œuvres des historiens ou hommes de lettres étudiés ci-dessus se présentent sous des formes diverses. Articles de journaux voisinent avec des collections volumineuses, des études dans des séries spécialisées, avec de petits livres ou d'immenses in-folio. Ce critère n'apporte pas grand chose si ce n'est qu'il laisse présager une diversité des provenances qui n'est pas sans relation avec les milieux dans lesquels évoluent les auteurs. Par exemple, Dom Rivet publie son *Histoire littéraire de la France* en douze volumes in-quarto pendant que Dom Caffiaux copie son *Histoire de la musique* dans des cahiers tout aussi grands et volumineux. Tous les deux poursuivent en quelque sorte le

type de présentation inaugurée au XVII^e siècle par les *Acta Sanctorum ordinis sancti Benedicti* (Paris, 1668-1701) entre autres. Au contraire, les membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, lorsqu'ils publient dans les *Mémoires*, ne pouvaient guère dépasser un nombre limité de pages conditionné par le temps de lecture accordé à chacun d'eux aux séances hebdomadaires. Si la traduction et le commentaire de Plutarque font exception, la plupart des dissertations de Burette, de Lebeuf et de Caylus dépassent rarement cinquante pages. Ce point reste secondaire de sorte que si diversité il y a, c'est à d'autres niveaux qu'il faut la rechercher⁵⁰.

- 44 La première diversité majeure réside dans la chronologie de production. Le graphique ci-dessous, envisageant des tranches de cinq ans, montre la répartition des ouvrages dans le temps, en prenant un titre comme unité (Graphique 4). L'histoire de la musique devient donc un domaine de recherche de plus en plus prisé au fur et à mesure qu'approche la fin du XVIII^e siècle. Il y a certes un léger ralentissement de la production dans les années 1775-1785, qui est à mettre au compte d'un mouvement général de l'édition⁵¹, de l'absence, pour ce qui concerne la musique, de querelle suscitant des écrits. Ce développement de l'historiographie musicale française concorde avec celui des autres pays⁵². S'il n'est pas permis d'affirmer que l'histoire de la musique naît au XVIII^e siècle, du moins est-il vrai qu'elle connaît alors sa première vague d'expansion⁵³.

Graphique 4



- 45 Ce graphique oriente l'analyse vers une tri-partition chronologique : le XVII^e siècle, la première moitié du XVIII^e siècle et sa seconde moitié. Une datation précise de ces limites n'est pas possible dans la mesure où les ouvrages prennent parfois du retard à la publication, et leur rédaction s'étale sur un grand nombre d'années. De toute manière, 1690-1710 correspond à la rédaction des ouvrages de René Ouvrard, de Sébastien de Brossard et de la production gigantesque de Mabillon. 1750 marque l'élaboration et la

sortie de presse de *l'Encyclopédie* mais aussi des derniers écrits de Rameau et des premiers de Rousseau. Il semble donc, au vu des résultats quantitatifs et des concordances mentionnées ci-dessus, que ces grandes figures du monde de l'historiographie et de la théorie musicale entraînent avec elles une augmentation conséquente de la production.

- 46 Dresser semblable graphique dissimule une enquête préalable sur l'attribution des œuvres et leur datation. Dans la plupart des cas, aucun problème majeur ne survint. Les ouvrages sont publiés au plus tard quelques années après leur rédaction. Cependant, il existe des cas particuliers rendant la chronologie des écrits d'historiographie musicale complexe. Ils résultent de plusieurs facteurs :
1. l'état manuscrit,
 2. la présence de manuscrits et d'éditions d'un même auteur,
 3. l'inclusion dans des séries ou des périodiques,
 4. les compilations et éditions posthumes,
 5. les grandes entreprises.

1. L'état manuscrit

- 47 Le nombre d'ouvrages manuscrits repris dans ce corpus est peu élevé. Il concerne en fait cinq écrivains : Jacques Leclerc, René Ouvrard, Guillaume Fillastre, Etienne Loulié, Philippe-Auguste Caffiaux auxquels s'ajoutent les manuscrits traitant de l'histoire de l'Académie Royale de Musique. Chaque cas est particulier et nécessite un traitement distinct.

a) Jacques Leclerc

- 48 L'œuvre de Jacques Leclerc fut longtemps éclipsée par celle de Dom Jumilhac qui avait bénéficié d'une édition. Pourtant, le premier avait une réputation de spécialiste de problèmes musicaux que n'eut jamais le second. Dom Caffiaux, généralement méticuleux dans ses attributions, avance le nom de Leclerc comme auteur de la *Science et pratique du plain-chant*⁵⁴. Dom Martène a rectifié cette erreur, mais a cependant négligé d'insister sur les similitudes entre l'ouvrage paru en 1673 et les manuscrits de Leclerc⁵⁵. Ces derniers sont conservés en quatre recueils à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms.fr. 19102, 19103, 20001, et 20002). La date de 1665 figure en tête du manuscrit 20001 ; les manuscrits 19003 et 20002 consacrent des passages à critiquer des livres de chant publiés en France jusqu'en 1654. 1665 peut donc être retenue comme date moyenne⁵⁶.

b) Guillaume Fillastre

- 49 A la veille de mourir, Dom Fillastre décide de brûler tous ses manuscrits. Un document exceptionnel échappe à ce sort : les *Mémoires historiques touchant l'établissement, augmentation, conservation et entretien de la musique depuis la Fondation de l'abbaye de Fescamp jusques à présent*. En 1879, l'abbé Julien Loth édite ce manuscrit et le fait précéder d'une introduction détaillée : il y avance que l'ouvrage de Fillastre n'était apparemment pas destiné à la publication étant donné sa faible qualité littéraire⁵⁷. Loth

ne propose pas de date. Il pouvait cependant s'agir d'une première rédaction. Toutefois, si l'on considère que ce manuscrit n'a pas été brûlé, cela signifie que Fillastre s'en était séparé et l'avait certainement soumis à l'assemblée des Seneurs de l'abbaye. Le caractère réquisitoire du texte laisserait penser que c'est peu après sa nomination de maître de la musique que le mauriste rédige son ouvrage afin de proposer des réformes. Or, c'est vers 1661 qu'il entre dans ses fonctions. La rédaction des *Mémoires historiques* peut donc être située aux alentours de 1665.

c) René Ouvrard

- 50 Le 21 mars 1677, alors qu'il était maître de musique à la Sainte Chapelle, René Ouvrard introduit une demande de privilège « pour un ouvrage qu'il a composé en latin et en françois intitulé La musique rétablie depuis son origine et l'histoire des progresz qui s'y sont faits jusques au temps à présent avec l'explication de tous les autheurs grecs, latins, françois, italiens, allemands, espagnols et anglois qui en ont traité ou à dessein ou par occasion et toute sa théorie et pratique tant ancienne que moderne avec plusieurs traittés particuliers qui regardent cette science, comme : phisique, arithmétique, réthorique, poétique »⁵⁸. Jamais cet ouvrage ne fut imprimé malgré cette demande, accordée comme d'habitude pour vingt ans. Le privilège servit Ouvrard pour l'impression d'un traité qui devait faire partie de cette somme : *L'art et la science des nombres en françois et en latin* (Paris, 1677).
- 51 *La Musique rétablie* semble l'avoir occupé les vingt dernières années de sa vie. Entre 1679 et sa mort en 1694, il ne publie guère qu'une révision du *Brevarium Turanense*. Retiré à Tours, il ne parle, dans ses lettres à Claude Nicaise (1623-1701), que de son entreprise qu'il espère vainement conduire à son terme⁵⁹.
- 52 La mort l'emporte en 1694, laissant son manuscrit à la cathédrale de Tours puis à la Bibliothèque municipale (Ms.821-822). Le projet était vaste et s'articule en trois parties :
1. « Prénotions harmoniques »
 2. « Bibliothèque harmonique »
 3. « La Pratique Universelle de la Musique »
- 53 Seules les deux premières parties furent traitées, et encore incomplètement⁶⁰. Les « Prénotions harmoniques » auraient dû contenir huit traittés, considérés comme primordiaux par René Ouvrard, et présentés en latin et en français. Il voulait terminer cette section par une réflexion d'ordre pédagogique. La « Bibliothèque harmonique » se voulait un catalogue historique et bibliographique des compositions et des écrits sur la musique où chaque entrée aurait fait l'objet d'un résumé bilingue. Quant à la « Pratique Universelle de la Musique », elle avait pour objectif d'introduire le lecteur aux problèmes musicaux pratiques, à savoir la composition, l'art du chant et une définition du style musical alors en usage.
- 54 L'histoire proprement dite n'occupe en fait que le chapitre cinq de la première partie : « Abrégé de l'histoire de la Musique depuis ses origines jusqu'à notre temps » (ms. 822, f° 26-28). Ouvrard a-t-il commencé à rédiger simultanément les « Prénotions » et la préface dans laquelle figure cet « Abrégé » ? Par son caractère de planification, d'exposé de projet, il semble qu'on puisse avancer qu'Ouvrard rédigea d'abord les textes préliminaires. Il y veille encore à présenter ses idées en latin et en français alors

que plus loin, il négligera le latin. Il est donc permis de situer la rédaction de cette partie vers 1680-1685.

d) Etienne Loulié

- 55 Patricia Ranum date des alentours de 1699 les œuvres demeurées manuscrites d'Etienne Loulié qui traitent d'histoire musicale⁶¹. Ces textes figurent avec les autres papiers dont Sébastien de Brossard avait hérité (Paris, BN, fr.n.a.6355). Si Patricia Ranum avance cette date, c'est parce qu'elle correspond à un moment important de la vie du compositeur-théoricien ; celui qui le voit s'opposer à Joseph Sauveur dans le cadre de la querelle des Anciens et des Modernes. De ce manuscrit 6355 n'est retenu ici que le texte suivant : *Musique pratique des Anciens, ou Progrez de la Musique pratique des Anciens jusqu'à la Notre* (f° 233-251), dont fait partie notamment le « Mathématicien-Musicien », texte révélateur pour les conditions dans lesquelles fut rédigé ce traité⁶².

e) Philippe-Auguste Caffiaux

- 56 Sous les cotes ms.fr.22536 et 22537 sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris deux forts volumes in-folio contenant 1171 pages intitulés *Essai d'une Histoire de la musique*. Cet immense ouvrage fut rédigé par Dom Caffiaux dans les années 1750. La source la plus tardive envisagée par le savant mauriste date de 1754. Les raisons pour lesquelles Caffiaux n'a pas publié son ouvrage demeurent inconnues. Cependant, l'on sait que la Congrégation de Saint-Maur éprouvait de plus en plus de difficultés à réunir les fonds nécessaires aux frais d'édition de ses travaux.

f) Les manuscrits sur l'histoire de l'Académie Royale de Musique

- 57 Un groupe de quatre manuscrits traite de l'histoire de l'Académie Royale de Musique :
 [Elève de Lully], Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Ms. Po B230 [Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, 1645, jusqu'en 1709].
Académie royale de musique, vulgairement l'opéra, Bruxelles, Bibliothèque Royale, coll. Fétis N° 3843.
Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale de musique vulgairement l'opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et compris l'année 1758. Bruxelles, Bibliothèque Royale, coll. Fétis N° 3842.
 Claude et François Parfaict, *Histoire de l'académie royale de musique*, Paris, Bibliothèque nationale, n.a.6532.
- 58 La datation des trois premiers ne pose pas de problème. Le manuscrit Po B230 s'interrompt en 1709. Le manuscrit 3843 de la collection Fétis arrête ses dépouillements à 1738 alors que le 3842 les poursuit jusqu'en 1758. Tous les deux ont été rédigés par un employé de l'Académie Royale de Musique pour l'administration. Si le premier destinataire reste inconnu, le second est le ministre Amelot de La Houssaie. Ce manuscrit a été recopié au XIX^e siècle⁶³.
- 59 La rédaction du quatrième ouvrage pose plus de problèmes. Il est accessible soit dans la version originale des frères Parfaict (n.a.6532), soit dans la copie effectuée par L.-Fr. Beffara (fr.12355) à la fin du XVIII^e siècle, après qu'il eut été acheté par la Bibliothèque du Roi aux héritiers du duc de la Vallière en 1784⁶⁴. Une notice du copiste précise que :

« Cet ouvrage avait été présenté au Chancelier le 20 avril 1741 par MM. Parfaict afin d'obtenir un privilège pour l'imprimer et remis à Moncrif, censeur, pour l'examiner, mais les registres de la librairie ne contiennent point de privilège, et il n'a pas été imprimé.⁶⁵ »

- 60 Les deux volumes de l'original consistent en 120 et 109 pages précédées de neuf pages de préliminaires. Le texte de Beffara reproduit soigneusement l'original et y ajoute quelques informations pourvues de l'initial « B » qui en révèle l'origine.
- 61 Si l'état manuscrit des deux premiers ouvrages n'étonne pas étant donné leur destination interne, celui des Parfaict intrigue. Eurent-ils des difficultés à trouver un éditeur ? Le privilège, s'il leur fut refusé, quelle en fut la raison ? Avaient-ils le sentiment d'effectuer un travail de faible qualité qui les fit changer d'avis ? Se désintéressèrent-ils du projet parce qu'ils en avaient d'autres en cours ? Les documents manquent pour proposer quelque interprétation.

2. La présence de manuscrits et d'éditions

- 62 Deux écrivains entrent dans cette catégorie : Sébastien de Brossard et Jean-Jacques Rousseau.

a) Sébastien de Brossard

- 63 Les écrits de Sébastien de Brossard ont fait l'objet de quelques analyses⁶⁶. Tous les travaux du maître de musique de Meaux ne sont pas retenus pour le présent travail. Parmi ses imprimés ne figure que la version de 1703 du *Dictionnaire de musique* qui ajoute à la première version de 1701 un « Catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues »⁶⁷. De ses études demeurées manuscrites, deux seulement feront l'objet d'analyse. Il y a d'abord ses papiers afférant à une querelle sur l'introduction de la polyphonie à l'église. Ils datent de 1701-1703 et sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris⁶⁸.
- 64 La seconde source, le *Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocale et instrumentale, tant imprimée que manuscrite*⁶⁹, consiste en 642 pages réparties en 384 pages de catalogue et 258 pages de « Table alphabétique »⁷⁰.

b) Jean-Jacques Rousseau

- 65 L'œuvre théorique de Jean-Jacques Rousseau se concentre sur quelques années et c'est justement la proximité chronologique de ses différents ouvrages dont un, *L'Origine de la mélodie*, est demeuré manuscrit, qui rend ardue l'établissement d'une succession des productions dont on verra l'importance pour la compréhension des idées de l'auteur de *l'Emile*. Des spécialistes semblent avoir résolu cette situation complexe. Aussi la datation utilisée sera la suivante⁷¹ :

1. *Dissertation sur la musique moderne* (1743)
2. articles pour *l'Encyclopédie* (1749)
3. *Discours sur les sciences et les arts* (1750)
4. *Lettre sur la musique française* (1753)
5. *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755)

6. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (1755)
7. *Du Principe de la mélodie ou Réponse aux erreurs sur la Musique* (c.1755)⁷²
8. *Essai sur l'origine des langues* (1761)⁷³
9. *Dictionnaire de musique* (1768)⁷⁴

3. L'inclusion dans des séries et des périodiques

66 Les journaux et revues spécialisées, les séries accusent aujourd'hui comme dans les siècles précédents des retards liés à différents facteurs. L'hiatus entre la fin de la rédaction d'un article et sa publication peut prendre des dimensions importantes et donc influencer sur la diffusion du savoir. Dans certains cas, la lecture publique ou privée pallie cette situation. Ainsi, les séances à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres donnaient l'occasion à ses membres d'exposer les résultats de leurs recherches, résultats dont faisait souvent écho la presse de grande diffusion comme le *Mercur de France*. Cependant, il reste que les dissertations n'étaient publiées sous leur forme complète que plusieurs années après leur lecture, contribuant ainsi au ralentissement des polémiques dans certains milieux savants ou à son orientation vers des périodiques ou séries de caractère journalistique. Dans le tableau ci-dessous figurent la liste des dissertations lues à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres concernant la musique et la date de leur parution dans les *Mémoires*⁷⁵.

- Galland : « De l'origine et de l'usage de la trompette chez les anciens » Lu en 1706-1708 ; I (1717) 104 (Partie « Histoire »).
- Fraguier : « Examen d'un passage de Platon sur la Musique ». Lu en 1716, III (1721) 111 (Partie « Histoire »).
- Burette : « Dissertation sur la symphonie des anciens ». Lue le 2 août 1717 ; IV (1723) 116-131.⁷⁶
- Burette : « Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets attribuez à la musique des Anciens, ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre ». Lue le 21 juillet 1718 ; V (1729) 133-151.
- Burette : « Dissertation sur le rythme de l'ancienne musique ». Lue le 22 août 1719 ; V (1729) 152-168.
- Burette : « Dissertaton sur la mélopée de l'ancienne musique ». Lue le 12 novembre 1720 ; V (1729) 169-199.
- Burette : « Addition à la dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique ». Lue le 1er septembre 1721 ; V (1729) 200-206.
- Burette : « Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique ». Lu le 19 juillet 1726 ; VIII (1733) 1-27.
- Burette : « Examen du traité de Plutarque sur la musique ». Lu le 20 avril 1728 ; VIII (1733) 27-44.
- Burette : « Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque sur la musique ». Lues le 3 mai 1729 ; VIII (1733) 44-62.
- Burette : « Nouvelles réflexions sur la Symphonie de l'ancienne musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a taché d'établir là-dessus dans le quatrième Vol. des Mémoires de littérature ». Lues le 23 août 1729 ; VIII (1733) 63-80.
- Burette : « Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique ». Lue le 3 mars 1730 ; VIII (1733) 80-96.

- Burette : « Dialogue de Plutarque sur la Musique. Traduit en François avec des remarques ». Lu le 18 août 1730 ; X (1736) 111-180.
 - Burette : « Remarques sur le dialogue de Plutarque ». Lues le 18 août 1730 ; X(1736)180-310.
 - Burette : « Suite des remarques sur le dialogue de Plutarque ». Lues en 1734 ; XIII (1739) 173
 - Burette : « Suite de remarques sur le dialogue de Plutarque ». Lue le 10 janvier 1738 ; XV (1743) 293-394.
 - Burette : « Suite des remarques sur le dialogue de Plutarque ». Lue le 24 janvier 1741 ; XVII (1751) 31-60.
 - Burette : « Dissertation servant d'Epilogue et de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la Musique, dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne Musique avec celle de la Musique moderne ». Lue les 13 et 17 juillet 1742 ; XVII (1751) 61-106.
 - Burette : « Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne Musique comparée avec celle de la Musique moderne ». Lu le 17 décembre 1743 ; XVII (1751) 107-126.
 - Lebeuf : « Notice sommaire de deux volumes de poésies françoises et latine, conservés dans la bibliothèque des Carmes-Déchaux de Paris ; Avec une indication du genre de musique qui s'y trouve ». Lue en décembre 1746 ; XX (1753) 377-398.
 - Caylus : « Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poète et musicien dans le XIV^e siècle ; contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages ». Lu en janvier 1747 ; XX (1753) 399-415.
 - Caylus : « Second Mémoire sur Guillaume de Machaut, poète et musicien dans le XIV^e siècle ; contenant l'histoire de la prise d'Alexandrie, et des principaux événemens de la vie de Pierre de Lusignan, roi de Chypres et de Jérusalem, tirés d'un poème de cet écrivain ». Lu en janvier 1747 ; XX (1753) 415-439.
 - Chabanon : « Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens ». Lues le 4 juin 1765 ; XXXV (1765) 360
 - Rochefort : « Recherches sur la symphonie des anciens ». XLI (1776) 365-
 - Chabanon : « Premier mémoire sur les Problèmes d'Aristote concernant la musique ». Lu le 5 février 1779 ; XLVI (1785) 285-303.
 - Chabanon : « Second mémoire sur les Problèmes d'Aristote concernant la musique ». Lu le 5 mars 1780 ; XLVI (1785) 304-325.
 - Chabanon : « Troisième mémoire sur les Problèmes d'Aristote concernant la musique ». Lu le 7 juillet 1780 ; XLVI (1785) 326-355.
- 67 Chaque volume des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* était divisé en deux sections. La première, intitulée « Histoires », contenait des sommaires d'articles, des éloges et des rapports officiels, tandis que la seconde, les « Mémoires », reproduisait les articles scientifiques lus lors des séances. Cependant, cette série ne voit la publication du premier volume qu'en 1717 alors que les travaux avaient été réorganisés dès 1701. Il s'ensuit que les volumes 1 à III comblent l'absence de publications pendant seize ans et rapportent les travaux effectués entre 1701 et 1715 ; les volumes IV à XX (ce dernier publié en 1753) couvrent la période de 1715 à 1749. Malgré cette irrégularité et leur aspect érudit, ces *Mémoires* connurent une large diffusion. Des éditions parallèles furent entreprises aux Pays-Bas, mais ne reproduisent pas intégralement les éditions originales. Les traductions londoniennes de 1741, *Select discourses read at the Academy of BellesLettres and Inscriptions at Paris*, qui annonce quatre volumes et n'en publie qu'un, et de 1761, *The philological miscellany, consisting of select essays from the Mémoires of the Acad of Belles-Lettres at Paris* procèdent de la même manière.

- 68 Les travaux de Pierre-Jean Burette bénéficièrent d'une diffusion encore plus large, non par son *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en françois avec des remarques par M. Burette* (Paris, 1735) qui ne sortit qu'en douze exemplaires, mais par les traductions italiennes et par la somme d'Ugolinus⁷⁷ :
- *Paragone dell'antica colla moderna musica. Dissertazione del Signor Burette. In qui si dimastro che i maravigliosi effetti attribuai alla musica degli Antichi nonprovano niun modo ch'essa fosse più perfetta délia nostra.* Venise : Antonio Grappo, 1748.
 - « Pétri Joh. Buretti Dissertation musicam veterum » in Blasius Ugolinus, *Thesaurus antiquitatum sacrarum complectem selectissima clarissimorum virorum opusula in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri, et civiles illustrantur.* Venise : Johann Gabriel Hertz & Sébastien Collet, 1767. Vol. XXXII, col. DCCXLV-DCCLVI.
- 69 Il faut ajouter aux dissertations insérées dans les *Mémoires* quelques études qui remportèrent le prix fondé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par Durey de Noinville. Des questions touchant alternativement l'antiquité ou le passé national français avaient été mises en concours dès 1733. Aucune question ne concernait spécifiquement la musique mais autorisait son inclusion. Trois des dissertations qui remportèrent ce prix, particulièrement envié parce qu'il donnait lieu à une publication immédiate et permettait des contacts plus directs avec le public, traitent partiellement de musique d'un point de vue historique :
- Concours de 1733 : Abbé Lebeuf, *De l'état des sciences, dans l'étendue de la monarchie française sous Charlemagne.* Paris : Jacques Guérin, 1734.
 - Concours de 1737 : Abbé Goujet, *De l'état des sciences en France, depuis la mort de Charlemagne, jusqu'à celle du Roi Robert.* Paris : Compagnie des Libraires associés à l'impression de la Collection des Historiens de France, 1737.
 - Concours de 1740 : Abbé Lebeuf. *L'état des sciences en France, depuis la mort du Roy Robert, arrivée en 1031, jusqu'à celle de Philippe le Bel, arrivée en 1314.* Paris : Jacques Guérin, 1741.
- 70 Un problème surgit avec l'attribution de la dissertation de l'abbé Goujet. En effet, dans son *Recueil de divers écrits pour servir d'éclair cissement à l'histoire de France, et de supplément à la notice des Gaules* (Paris : Jacques Barois fils, 1738, vol. II), l'abbé Lebeuf publie une dissertation identique. Dans l'*Avertissement* du premier volume du *Recueil*, il précise :
- « En second lieu, afin d'avoir occasion de ne pas donner seule la Dissertation que j'ai écrite en 1736 sur l'état des Sciences en France depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du Roi Robert....Comme on m'a pressé de la faire paroître, en abrégeant quelques Notes très-longues, & augmentant d'autres endroits, je lui ai associé plusieurs autres Pièces... »
- 71 Il faut d'abord savoir que c'est en 1737 que Durey de Noinville met en concours la question concernant l'état des sciences en France de Charlemagne au roi Robert. Il est probable que Lebeuf ait donné à Goujet une chance d'entrer à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, entrée qui lui était refusée pour des questions religieuses.
- 72 En 1764 paraissait le premier numéro d'une série intitulée *Nécrologe [sic] des hommes célèbres de France, par une société de gens de lettre*, dont le ou les rédacteurs annoncent la publication régulière « dans les premiers jours de l'année ». Treize volumes parurent de 1764 à 1778 ; les années 1765 et 1777 manquent. L'ouvrage semble avoir connu un certain succès puisqu'il est réédité à Maastricht en deux temps, les volumes de 1764 à 1775 en 1776 et le volume de 1778 la même année. La difficulté réside dans l'identification des auteurs des éloges. Seul un nombre réduit d'éloges sont signés, et il

est peu vraisemblable qu'un seul homme se soit chargé d'effectuer un tel travail tant il paraît au courant de problèmes spécifiques touchant la célébrité décédée⁷⁸.

Eloge de	Année	Pages
Rameau	1764	39-67
Baurans	1764	69-77
Leclair	1766	119-129
Blavet	1770	307-314
Trial	1772	119-133
Mondonville	1773	97-106
Daquin	1774	191-203
Duni	1776	133-144
Rebel	1776	145-147

⁷³ Le *Journal de musique* illustre parfaitement les difficultés qui surgissent dans le cas d'un ouvrage périodique. Il s'agit en fait du premier périodique uniquement consacré à la musique publié en France. L'entreprise débute par un *Prospectus* distribué à la fin de 1769. De 1770 à 1777, vingt-huit numéros paraissent de manière irrégulière étant donné les difficultés financières auxquelles furent confrontés les différents rédacteurs. Dès le *Prospectus*, A. de Breuille dresse la liste des domaines qui seront abordés, consacrant la première section de chaque numéro à des questions historiques⁷⁹ :

« I. La première (partie) contiendra des recherches historiques sur la musique de tous les Pays, avec des extraits de tous les ouvrages en ce genre, antérieurs à ce jour & des copies gravées de tous les morceaux de mérite dont on aura l'occasion de parler. On y joindra les anecdotes sur les effets de la musique, & sur la vie des musiciens & amateurs célèbres qui ont existé. »

⁷⁴ Il faut donc s'attendre à découvrir au long de plus de 2500 pages publiées des dissertations historiques, des biographies, rédigées par des Français ou traduites et parfois connues longtemps avant la sortie de presse du numéro. Évidemment, les avatars de l'entreprise empêchèrent une organisation identique de chaque numéro au cours de ses huit années d'existence. Le tableau ci-dessous dresse la liste des contributions à caractère historique.

N°	Titre	Page
janv.1770	Recherches historiques	10-25
fév. 1770	Suite des « Mémoires sur l'Histoire de la Musique »	17-28
mars 1770	Eloge de M.Rameau	12-21

avr. 1770	Suite de l'Histoire de la Musique Le Nécrologe des Hommes célèbres	3-6 6-10
mai 1770	Quelques réflexions sur la Musique moderne	3-18
août 1770	Dissertation sur les Instrumens des Anciens, & principalement sur ceux des Hébreux	42-47
sept.1770	Suite de la Dissertation	60-63
oct.1770	Suite de la Dissertation	68-71
déc.1770	Origine des Notes de la Musique	3-14
	Suite de la Dissertation	59-65
jan.1771	Suite de la Dissertation	63-67
fév.1771	Suite de la Dissertation	133-38
mars 1771	Suite de la Dissertation	220-25
avr.1771	Suite de la Dissertation	289-94
1/1773	Vie de D'Aquin	11-22
2/1773	Sur les progrès de la musique en Angleterre	8-12
3/1773	Histoire des progrès de la musique en Russie	25-45
4/1773	Vie de Charles-Henri Graun	5-20
1/1774	Est-il vrai que la musique est favorable à la durée de la vie, & que les musiciens vivent plus longtems que les autres hommes ?	15-22

4. Les compilations et les éditions posthumes

a) La famille Bonnet-Bourdelot

⁷⁵ *L'Histoire de la musique et de ses effets* publiée pour la première fois en 1715 par Jacques Bonnet-Bourdelot pose de multiples problèmes qui résultent d'abord des nombreuses éditions, puis de l'inclusion de l'ouvrage de Lecerf de la Viéville. Le problème fut résolu par Robert Wangermée⁸⁰. Ils proviennent aussi de la détermination du rôle exact joué par les trois « co-auteurs ». L'énigme n'est pas facile à résoudre et il faut se contenter de conjectures⁸¹.

⁷⁶ Le rôle de collation peut être attribué à Jacques qui avait hérité des documents de Pierre Bourdelot et de Pierre Bonnet-Bourdelot :

« Je ne me serois jamais avisé de faire l'Histoire de la Musique depuis son origine jusqu'à présent ; je n'aurois pas même osé l'entreprendre sans des Mémoires assez curieux sur ce sujet, que j'ai trouvé parmi les Manuscrits de l'Abbé Bourdelot mon oncle, aussi connu des Sçavans par ses Ouvrages, que par son Académie des Sciences, & dans ceux de Bonnet Bourdelot mon frère, Médecin ordinaire du Roi, & premier Médecin de Madame la Duchesse de Bourgogne.⁸² »

77 L'entreprise ne fut pas sans peine ainsi que le relate Sébastien de Brossard :

« L'auteur, dont on trouvera icy une lettre attachée, à qui j'ay fourny quantité de mémoires pour faire son livre, dont j'ay redressé quantité de fautes survenues parce qu'il ne sçavoit pas la musique, et qui en reconnoissance me fit présent de son livre quand il fut imprimé.⁸³ »

78 Les thèmes abordés dans certains chapitres permettent d'approcher parfois d'une attribution vraisemblable. Il est certain par exemple qu'une bonne partie du chapitre VI, « De la vénération que les Grecs avoient pour la Musique, de leurs opinions sur son origine, & de leur spectacles », est l'œuvre d'un des deux frères et certainement pas de l'oncle car elle reprend des éléments d'une étude d'André Dacier, datée de 1706 : *La vie de Pythagore, ses symboles, ses vers dorez et la vie d'Héraclès*. Quant au chapitre V, « Sentimens des Hébreux sur l'origine de la Musique & l'usage qu'ils en faisoient », il révèle une telle connaissance de la Bible qu'il est plus que probablement l'œuvre de l'abbé Bourdelot. Le rôle de Jacques a dû se limiter à ajouter des informations récentes aux notes prises par son frère et son oncle. La difficulté réside donc surtout dans l'évaluation du rôle de l'abbé ou de Pierre, deux savants de deux générations différentes. À Pierre, l'on peut être redevable des réflexions sur la musique des Chinois, l'engouement pour les chinoiseries débutant en France dans les années 1690. Le rôle de Pierre Bonnet-Bourdelot semble avoir été assez important, plus que celui tenu par son oncle, l'abbé. Le gros du travail a donc dû être effectué dans les dernières années du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, Pierre étant décédé en 1708.

b) L'abbé de Chateaufort

79 En 1725 paraissait le *Dialogue sur la musique des Anciens* de l'abbé François de Chateaufort, mort en 1708. Dans l'« Avertissement », les circonstances de la conversation que relate l'ouvrage sont décrites avec précision :

« Le Musicien, à l'occasion duquel ceux que représentent Théagène & Callimaque se rendirent chès elle, s'appelloit Pantaléon ; il vint à Paris vers l'année 1705, & je crois que c'est à ce temps-là qu'on peut fixer l'époque de cette conversation savante, dont je ne puis douter que l'on me sache gré d'avoir procuré. »

80 C'est vers donc que les idées de ce *Dialogue* furent brassées. Certaines incertitudes demeurent cependant. Certes, l'abbé fréquentait le salon de la célèbre Ninon de Lenclos. Son exil dans son bénéfice date de 1698. Comment aurait-il pu alors assister à cette conversation et revenir dans Paris alors que, comme de nombreux assidus du quartier du Temple, il se devait d'éviter toute maladresse supplémentaire ? Le délai entre sa mort et la publication ajoute aux doutes. Même si l'abbé de Chateaufort n'est pas l'auteur de ce texte – il fut édité par Jacques Morabier –, son esprit correspond assez bien à l'ambiance régnant à Paris au début du siècle dans les milieux où l'on pouvait discuter de la musique des Anciens⁸⁴. Il semble que le dialogue que Perrault avait voulu mettre en tête de son chapitre sur la musique des anciens dans son *Essai de*

*Physique*⁸⁵ inspire celui de Chateauneuf au point de vue formel mais aussi de l'argumentation comme il sera détaillé plus loin⁸⁶.

c) Jean-Benjamin de Laborde

- 81 Jean-Benjamin de Laborde a publié un des ouvrages les plus volumineux et les plus impressionnants du corpus des écrits concernant la musique au XVIII^e siècle. *L'Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780) n'est pas la compilation que laisse supposer Fétis dans son catalogue :

« La Borde n'a eu qu'une part minime dans la rédaction de cet ouvrage : un employé de la bibliothèque du roi faisait pour lui les recherches ; l'abbé Roussier s'était chargé de ce qui concerne l'harmonie ; l'Abbé Roze passe pour être l'auteur de ce qu'on y trouve sur la composition ; un commis de l'administration de l'Opéra lui fournit les renseignements sur ce spectacle et sur les artistes qui y furent attachés ; beaucoup de choses relatives aux musiciens français sont tirées du *Parnasse français* de Titon du Tillet ; enfin, les notices sur les compositeurs, chanteurs et théoriciens italiens ont été envoyées de Milan.⁸⁷ »

- 82 Laborde ne cache pas qu'il a fait appel à des collaborateurs, qu'il a puisé ses informations dans des ouvrages qu'il a lus :

« Nous déclarons de bonne foi que cet Ouvrage, composé sans prétention, n'est que le résultat de trente ans de lectures, & des extraits qui en étaient le fruit. Nous n'avons eu d'autre projet que celui de rassembler dans un seul ouvrage, presque tout ce qui nous a paru écrit de bon sur la Musique, dans plusieurs milliers de volumes. Voilà l'unique mérite de cette entreprise.⁸⁸ »

- 83 Plus loin, il précise que « plusieurs Gens de Lettres, aussi modestes qu'éclairés (...) ont bien voulu nous aider de leurs lumières »⁸⁹. Il est vrai que Laborde se sert de quasi tous les ouvrages d'historiographie musicale publiés jusqu'à la fin des années 1770. Cependant, il transmet ses informations sous une forme et dans un ordre neufs. L'accusation de Fétis mérite d'être nuancée et résulte sans doute d'une proximité d'événements qui orientèrent son jugement. Certes, Laborde entretenait des relations avec l'abbé Roussier et celui-ci dut certainement le guider à plusieurs reprises⁹⁰. D'autre part, il eut accès, grâce à ses fonctions dans le royaume et à ses amitiés, à des travaux demeurés inédits comme ceux de Paulmy ou de Lacurne de Sainte-Palaye. Quant aux informations sur l'Académie Royale de Musique, elles lui parvinrent peut-être par des voies officielles. Amelot n'avait-il pas commandé à un employé de l'opéra une histoire de l'institution ? Cet autre manuscrit de la collection Fétis, le N° 3843, est également le fruit d'un employé de l'Académie Royale de Musique et fut destiné à l'administration. *L'Essai sur la musique ancienne et moderne* ne mérite en rien le jugement de Fétis.

- 84 Laborde réalise, à la veille de la Révolution, une vaste synthèse et non une compilation, de plus d'un siècle de recherches historiques.

5. Les grandes entreprises

- 85 Les XVII^e et XVIII^e siècles furent, en France, une époque riche en entreprises vastes, immenses. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert reflète cette tendance. À côté de ce monument figure nombre d'ouvrages gigantesques qui d'une façon ou d'une autre présentent des difficultés diverses provenant des délais d'édition, des attributions d'auteurs et des additions. Trois groupes d'ouvrages vont être envisagés : les

productions des mauristes, la grande œuvre de Titon du Tillet et finalement *l'Encyclopédie*.

a) Les productions des mauristes

- 86 Aujourd'hui encore, il est difficile de voir clair dans la masse innombrable des in-folios publiés par les membres de la Congrégation de Saint-Maur. Les allusions à la musique doivent y foisonner lorsque l'on sait que parmi leurs intentions, les mauristes désiraient réviser l'histoire de l'ordre bénédictin, analyser les diverses pratiques liturgiques, rassembler les connaissances sur le passé national français à travers ses multiples manifestations politiques, culturelles et sociales. Les ouvrages des mauristes demeurés manuscrits, ceux de Leclerc, de Fillastre et de Caffiaux ont été traités. *La Science et la pratique du plain-chant* de Jumilhac ne pose plus de problèmes même s'il fut édité sans nom d'auteur et que des controverses tournèrent autour de la date exacte de sa publication⁹¹.
- 87 En revanche, il est bien difficile de retrouver des textes concernant l'histoire de la musique dans des ouvrages volumineux, répartis en plusieurs volumes. Cette difficulté n'est que relative puisqu'une fois l'extrait repéré, il suffit de consulter les listes bibliographiques et les études sur les mauristes pour dater avec assez de précision les textes retenus. La liste la plus complète des contributions des mauristes à la musicologie figure dans un article de Dominique Catta⁹². Il faut cependant compléter ses informations.
- 88 Jean Mabillon a traité de la musique dans ses *Annales Sancti* et dans la *Liturgia gallicana Libri III* mais aussi dans le *Traité des études monastiques* (Paris : Charles Robustel, 1691)⁹³. Au XVIII^e siècle, *l'Histoire littéraire de la France* s'offre comme un lieu idéal de concentration de la recherche musicologique. Le projet remonte à 1711 lorsque Dom Audren avait annoncé « une bibliothèque des écrivains de France ». Cependant, il faut attendre le milieu des années 1720 pour que le projet commence à se concrétiser grâce au dynamisme de Dom Antoine Rivet (1683-1749). Après dix ans de travail, le premier volume sort de presse en 1733. Le retard ne résulte pas seulement de l'ampleur du projet ; il provient également des difficultés financières dans lesquelles se débattait l'abbaye de Saint-Germain-des-Près⁹⁴. Vingt ans seront nécessaires pour publier les douze volumes rédigés sous la direction des bénédictins. A Dom Rivet succédèrent à la direction Dom Taillandier, Dom Clément, Dom Poncet et Dom Colomb. L'entreprise fut récupérée par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et n'est pas encore parvenue à son terme⁹⁵. La musique apparaît dans les volumes V à VII, publiés respectivement en 1740, 1742 et 1746⁹⁶.

b) La grande œuvre de Titon du Tillet

- 89 En 1989, Julie Anne Sadie publiait un long article qui clarifiait la place de la musique dans l'incontournable *Parnasse François* d'Evrard Titon du Tillet (1677-1748)⁹⁷. À côté d'entrées consacrées aux compositeurs ou de leur mention, indexées par Sadie, figurent deux essais :
- « Remarques sur la musique » (1743, p. XVI-XXVIII).
 « Remarques sur la poésie et la musique françaises et sur nos spectacles » (1743, p. XXIX-LIII).

- 90 La difficulté majeure réside dans la succession des éditions et les additions spécifiques à chaque volume. Il existe cinq éditions aux titres relativement similaires :
- 91 1727 : *Description du Parnasse François*
- 92 1732 : *Le Parnasse François*
- 93 1743 : *Suite du Parnasse François*
- 94 1755 : *Second supplément du Parnasse François*
- 95 1760 : *Description du Parnasse François*.
- 96 Il suffit de se rapporter à l'étude de Sadie pour situer avec exactitude toutes les mentions de compositeurs et interprètes.

c) L'Encyclopédie

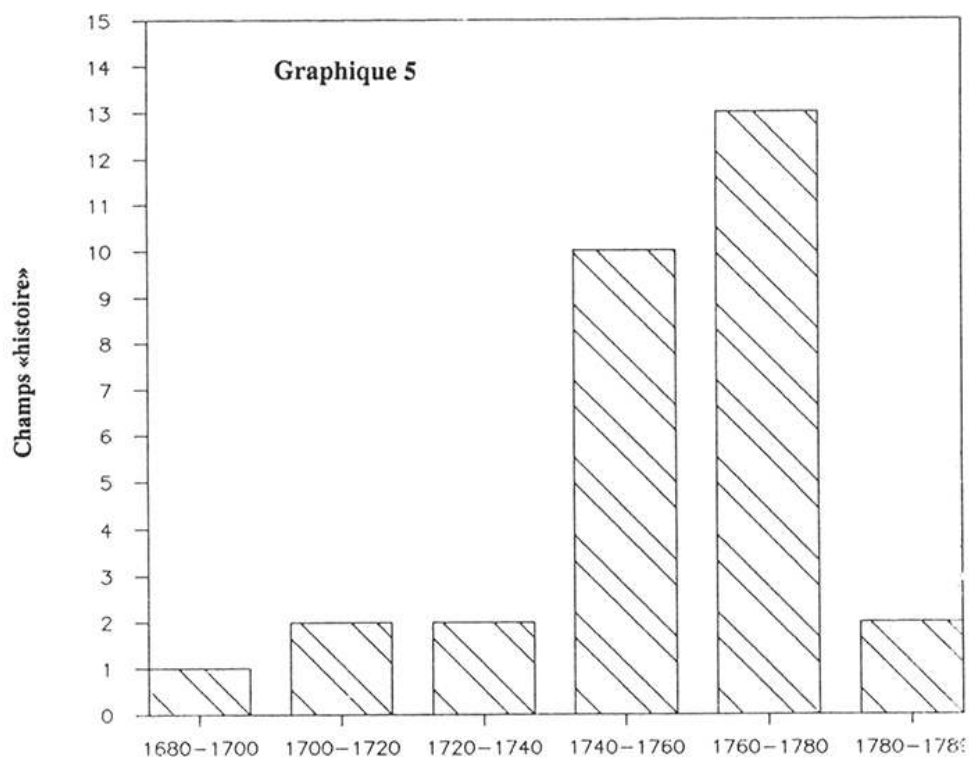
- 97 L'*Encyclopédie* a fait l'objet d'études nombreuses. Elles ont contribué à mettre en évidence la place occupée par les problèmes musicaux que ce soit de théorie, de critique ou d'histoire⁹⁸. Toutes les entrées concernant la musique n'abordent pas nécessairement des questions d'historiographie. N'ont été retenues comme importantes que quelques notices de Louis de Cahusac, du chevalier de Jaucourt (1704-1780) et de Rousseau. Quant au *Supplément*, s'il apporte des éléments fondamentaux pour l'évolution de l'expression théorique, sa contribution au développement de l'historiographie musicale est quasi nulle⁹⁹.

Notice	Auteur	Date
Exécution	Cahusac	IV(1754)
Danse		VI(1756)
Fête		VI(1756)
Florence	Jaucourt	VI(1756)
Consonance	Rousseau	IV(1754)
Musique		X(1765)

- 98 Le *Discours préliminaire* de d'Alembert s'ajoute à ces sources. Quant aux notices de Louis de Cahusac, elles revêtent une importance particulière lorsqu'elles sont envisagées parallèlement à son ouvrage principal : *Traité historique de la danse* (La Haye : Neaulme, 1754).

- 99 Le graphique de répartition chronologique des productions dissimule un autre facteur de catégorisation : les titres. Leur analyse sémantique contribue à une meilleure compréhension de l'historiographie musicale en France aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁰⁰. La première approche distingue les ouvrages contenant dans leur titre le mot « histoire »

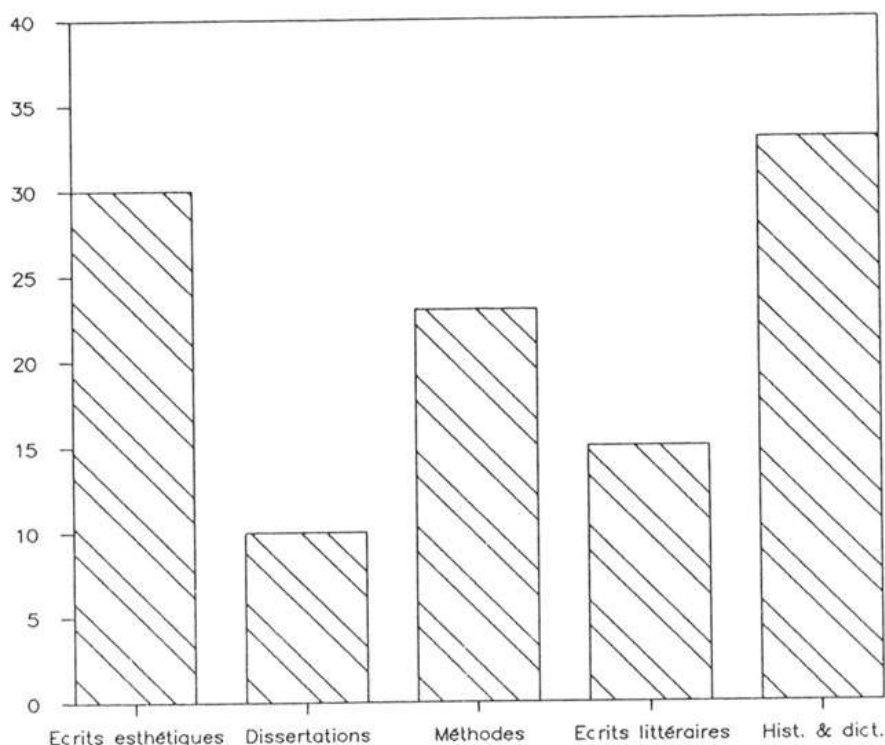
ou « historique », du reste de la production (Graphique 5). Cette quantification fait apparaître combien tardivement les théoriciens de la musique ou tout autre érudit eurent l'idée et l'envie de rédiger une véritable histoire de l'art des sons. Ce retard prend une signification supplémentaire lorsqu'il est mis en parallèle avec la production historiographique d'autres pays d'Europe. Contrairement aux idées généralement reçues, la France semble être pionnière, même si la première réalisation demeure à l'état manuscrit et que la première histoire de la musique publiée en France est postérieure aux éditions allemandes et italiennes. Ce point autorise à insister sur l'émulation des années 1670-1680 et en particulier sur la place de René Ouvrard, Etienne Loulié et Sébastien de Brassard même si, jamais, les deux derniers ne publièrent d'histoire de la musique. Cependant, ils marquèrent leur temps et déclenchèrent un mouvement qui ira continuellement croissant.



- 100 L'ensemble histoire-historique mérite une analyse détaillée. La première constatation réside dans le faible nombre de titres se contentant du syntagme « Histoire de la musique ». La plupart du temps, un ou plusieurs compléments précisent ce syntagme comme dans *l'Histoire générale et philologique de la musique*. À côté du groupe « histoire de la musique » s'impose celui de l'histoire d'une institution ou d'un genre. Le choix se limite aux deux lieux les plus marquants de la vie musicale parisienne : l'Académie Royale de Musique et la Comédie-Italienne ou Opéra-Comique. Finalement, un dernier groupe renferme les histoires qui ne sont ni de la musique ni d'une institution musicale. N'appartient à ce groupe qu'un nombre restreint d'ouvrages pour des raisons exprimées dans l'introduction.
- 101 Quant au groupe des ouvrages comportant l'adjectif « historique », il chevauche deux catégories, celle des histoires et celle des essais esthétiques, qui seront étudiées plus loin dans la mesure où elles ouvrent une orientation que prend l'écriture esthétique en France à partir des années 1730¹⁰¹.

102 L'ensemble histoire ne représente pas la totalité du corpus. Y voisinent des méthodes, des dissertations, des romans, des essais esthétiques¹⁰². La mise en tableau de l'importance chronologique de chacune des catégories révèle également les orientations que prend l'historiographie musicale (Graphique 6). Un élément devrait relativiser ce tableau : la proportion des pages traitant d'histoire. En effet, les méthodes apparaissent quantitativement nombreuses mais ne contiennent, pour la plupart, qu'un nombre minimum de pages consacrées à l'histoire de la musique. En revanche, certains essais esthétiques ne constituent en fait que des histoires. De ce graphique ressortent également des tendances générales de l'écriture esthétique si l'on considère que sont retenus presque tous les traités esthétiques rédigés entre 1700 et 1789. Tandis que les traités de composition et les méthodes s'orientaient facilement au XVII^e siècle vers des réflexions historiques, le XVIII^e siècle marque une spécification des genres. Les méthodes n'offrent quasi plus d'allusions à l'histoire. Le cas des écrits de Jean-Philippe Rameau illustre ce dessein : l'histoire intervient dans ses ouvrages publiés après 1754, c'est-à-dire après que ses principes théoriques aient été exprimés. Il ne veut pas mêler les uns avec les autres même si l'histoire sert à justifier la théorie.

Graphique 6



103 Cette étude des auteurs et de leurs ouvrages laisse apparaître plusieurs éléments qui aideront à mieux comprendre la suite de cette recherche et qui conditionneront son orientation. La diversité des auteurs, de leurs origines, de leurs formations, de leurs fonctions et de leur mode de vie, contraint à envisager les écrits concernant l'histoire de la musique sous l'angle des thèmes abordés. Effectivement, l'analyse des titres, l'analyse de l'évolution chronologique de la production dessine des groupements plus

cohérents que celui des productions des abbés, par exemple. D'autre part, ce chapitre a permis d'insister sur la situation ambiguë de l'historiographie de la musique et de ses travaux. Aucune fonction précise, aucune formation ne laisse présager que tel ou tel fera de l'histoire de la musique dans sa carrière. Ceux qui publient les ouvrages les plus retentissants ne sont parfois même ni musicien - dans le sens d'interprète ou de compositeur même amateur-, ni historien. Ce point est fondamental. Il illustre combien importante était la place de la musique dans la République des Lettres. Cependant, la faible proportion d'ouvrages intitulés « histoire de la musique » reflète la situation délicate dans laquelle se débattait l'histoire en tant que discipline scientifique, mais aussi en tant qu'objet d'intérêt pour un public de lecteurs de plus en plus nombreux.

NOTES

1. C'est-à-dire Qu'à Un Moment Ou Un Autre De Leur Vie, La Musique A Constitué Leur Occupation Principale. Blainville, Brassard, Chabanon, Dard, Fillastre, Grétry, Jumilhac, Laborde, Lacépède, Lebeuf, Leclerc, Loulié, Mersenne, Ouvrard, Parran, Rameau, Rousseau Et Rochefort Ont Pratiqué La Musique En Professionnels.
2. Sur la diversité des passions de Mersenne, voir Armand BEAULIEU, « Un moine passionné de musique, de sciences et d'amitié : Marin Mersenne », *XVII^e siècle*, 41/2 (1989), p. 167-193.
3. Herbert SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, 1974, p. 112-113.
4. En effet, ni Antoine de Cousu, ni La Voye Mignot n'envisagent des questions d'histoire dans leurs traités.
5. Albert COHEN, « René Ouvrard (1624-1694) and the Beginnings of French Baroque Theory », *Report of the Eleventh Congress. Copenhagen 1972*, Copenhagen, 1974, vol. I, p. 336-342.
6. Philippe VENDRIX, « Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVII^e et XVIII^e siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20/1 (1989), p. 3-10.
7. Patricia RANUM, « Etienne Loulié (1654-1702). Musicien de Mademoiselle de Guise, pédagogue et théoricien », *Recherches sur la musique française classique*, 25 (1987), p. 27-76.
8. Sébastien DE BROSSARD, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocale et instrumentale*, PARIS, B.N., ms. Rés.Vm⁸ 20, f^o 273.
9. Yolande DE BROSSARD, *Sébastien de Brossard. Théoricien et compositeur*, Paris, 1987.
10. *ibid.*
11. Paul BERTHIER, « Musiciens d'Auxerre. L'abbé Lebeuf et quelques sous-chantres », *L'abbé Lebeuf. Le jansénisme. XXXI Congrès de l'association bourguignonne des sociétés savantes*, Auxerre, 1961, p. 81-109.
12. Barry BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1962, vol. I, p. 127-144.
13. E. VAN DER STRAETEN, *Voltaire musicien*, Paris, 1878.
14. Barry BROOK, *op. cit.*, vol. II, p. 400.
15. Françoise ESCAL, « Un contradicteur de Rameau. À l'horizon de l'opéra : voix, chant, musique selon Chabanon », *L'opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1982, p. 463-475.
16. Emile HARASZTI, « Jean-Benjamin de Laborde », *Revue musicale*, (1935) p. 109-116.

17. J. THEODORIDES, « Le comte de Lacépède (1756-1825), naturaliste, musicien et homme politique », *Comptes rendus du 96^e congrès national des Sociétés savantes*, Paris, 1974, t.I, p. 47-62. Pour une vue interprétative de la riche personnalité de Lacépède, voir Jean DEPRUN, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1979.
18. James DOOLITTLE, « A Would-Be Philosophe : Jean-Philippe Rameau », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIV (1959) p. 233-248.
19. Raymond TROUSSON, « Grétry admirateur de Rousseau », *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, 1980, p. 349-363.
20. Sur les dix-sept praticiens de la musique, huit sont des hommes d'Eglise (Brassard, Fillastre, Jumilhac, Lebeuf, Leclerc, Mersenne, Ouvrard, Parran).
21. Henri-Jean Martin a procédé au même genre de travail pour la période précédente et sur un champ d'investigation plus large : *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, 1969.
22. Sur les abbés, particulièrement ceux du XVIII^e siècle, voir Eric VAN DER SCHUEREN, « Les petits abbés dans la France du XVIII^e siècle », *Etudes sur le XVIII^e siècle*, XVIII (1991) p. 159-170.
23. En réalité, Chateaufort fréquentait le quartier du Temple.
24. Eugène DE BRICQUEVILLE, « L'Abbé Arnaud et la réforme de l'opéra au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de Vaucluse*, (1881) p. 224-235, p. 337-350.
25. Il faut signaler la présence dans le corpus de nombreux jésuites : Joseph Amiot, Pierre-Jean Le Grand d'Aussy, Claude-François Ménestrier, Antoine Parran. De plus, presque tous les auteurs envisagés reçurent leur éducation dans un des collèges jésuites de France. Sur les jésuites auteurs de traités musicaux, voir Pierre GUILLOT, *Les jésuites et la musique. Le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège, 1991, p. 245-250.
26. Denise LAUNAY, « Un esprit critique au temps de Jumilhac : Dom Jacques Leclerc, bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur », *Etudes grégoriennes*, XIX (1980) p. 197-219. Quelques travaux de Leclerc sont décrits par Patricia M. RANUM, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles, 1991.
27. Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*, Paris, 1900, p. 15-29.
28. Abbé Julien LOTH, *Mémoire sur la musique à l'abbaye de Fécamp de Dom Guillaume Fillastre*, Rouen, 1879.
29. Blandine BARRET-KRIEGEL, *Les historiens et la monarchie. 1-Jean Mabillon*, Paris, 1988. En fait, Dom Augustin Calmet était membre de la Congrégation de Saint-Vanne et séjourna à l'abbaye des Blancs-Manteaux de 1705 à 1715. Voir Monique TAILLARD, « Calmet (Dom Augustin) », *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990, p. 259.
30. Il faut signaler que Pierre Bourdelot portait le titre d'abbé et qu'en plus, il a effectué des missions diplomatiques. Une fois encore, il s'agit d'un personnage difficilement classable.
31. La meilleure étude biographique de la famille Bonnet-Bourdelot figure dans la thèse de Demetre YANNOU, *Die « Geschichte der Musik » von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg, 1980, p. 150-170.
32. Maurice BARTHELEMY, « Le comte de Caylus et la musique », *Revue belge de musicologie*, XLIV (1990) p. 5-12.
33. Antoine PICON, « Perrault (Famille) », *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990, p. 1184-1187.
34. Avec Alain-René Lesage (1668-1747), André-Guillaume Contant d'Orville (c.1730-début XIX^e), Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777).
35. L. MARTAL, « Des Essarts », *Dictionnaire de biographies françaises*, Paris, 1965, vol. X, col. 1328-1329.
36. Cela devait lui suffire puisque le *Mercurius de France* rapportait gros.
37. Armand MACHABEY, « Quelques savants-musiciens de l'époque de Mersenne », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, XI/3 (1958) p. 193-206.

38. Albert COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton, 1981.
39. Philippe VENDRIX, « Pierre-Jean Burette, archéologue de la musique grecque », *Recherches sur la musique française classique*, 27 (1992).
40. Erwin R. JACOBI (éd.), *The Complété Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, vol. III, p. XLVIII-XLIX.
41. Albert COHEN, *op. cit.*
42. Sur la place de Fontenelle dans l'histoire du livret, voir la section consacrée à « L'opéra et la musique » dans les *Actes du colloque Fontenelle*, Paris, 1987, p. 217-270.
43. Alain-René Lesage a composé pour les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Marmontel a collaboré avec Grétry et Piccini, Cahusac avec Rameau.
44. Blandine BARRET-KRIEGEL, *L'histoire et la monarchie. 3-Les Académies de l'histoire*, Paris, 1988.
45. Daniel ROCHE, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris-La Haye, 1978.
46. Patricia RANUM, *op. cit.*
47. Eeva-Taina FORSIUS, *Der « Goût français » in den Darstellungen des Coin du Roi*, Tutzing, 1985.
48. Une étude récente présentée sous forme de dictionnaire permet de mesurer l'ampleur de ce mouvement de convergences d'auteurs d'origines variées : Frank A. KAFKER et Serena L. KAFKER, *The Encyclopedists as individuals : a biographical dictionary of the authors of the 'Encyclopédie'*, Oxford, 1988.
49. Ce point est important. Il marque la scission qui se produira entre le monde des historiens et érudits et des historiens philosophes. Deux milieux qui correspondront à deux manières d'aborder et de faire de l'histoire.
50. Une étude des formats, c'est-à-dire d'un des aspects de présentation matérielle du livre, révèle quelques tendances qui devraient s'inscrire dans le cadre de l'histoire du livre. La constatation la plus remarquable réside dans la prédominance au XVIII^e siècle des petits formats alors que le XVII^e siècle avait raffolé de gros ouvrages difficilement maniables. Le livre d'histoire devient ainsi un objet portable. Dans le même genre de considération, on pourrait envisager l'introduction des illustrations jusque-là réservées aux grands volumes.
51. Voir Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER, *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, 1984.
52. Voir le chapitre II sur les facteurs de l'intérêt historique.
53. Elisabeth HEGAR, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1740 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Strasbourg, 1933.
54. Dom Philippe CAFFIAUX, *Histoire de la musique*, Paris, BN, ms.fr.22537.
55. Dom MARTENNE, *Histoire de la Congrégation de Saint-Maur*, Paris, B.N., ms.fr.17671, f^o 132-133.
56. C'est la date que retient également Denise LAUNAY, *op. cit.*
57. Julien LOTH, *op. cit.*
58. Michel BRENET, « La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges », *Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft*, VIII (1906-1907) p. 401-466.
59. Albert COHEN, « The Ouvrard-Nicaise Correspondance (1663-1693) », *Music & Letters*, 56 (1975) p. 356-363.
60. Albert COHEN, « René Ouvrard (1624-1694) and the Beginnings of French Baroque Theory », *Report of the Eleventh Congress. Copenhagen 1972*, Copenhagen, 1974, vol. I, p. 336-352. Une édition complète du manuscrit est en cours par Jean Duron et Philippe Vendrix.
61. Patricia RANUM, « Le Musicien Tailleur : Etienne Loulié et la musique des Anciens », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1986, p. 239-258.
62. Dans son article cité ci-dessus, Patricia Ranum joint une édition de ce texte.
63. Paris, Bibliothèque de l'Opéra, rés.516.

64. J.G. PROD'HOMME, « Les Frères Parfait, historiens de l'Opéra », *La Revue musicale*, XI/101 (1930) p. 110-118.
65. Cité par PROD'HOMME, *op. cit.*, p. 118.
66. Yolande DE BROSSARD, *op. cit.* ; Michel BRENET, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile 165...1730 (d'après ses papiers inédits)*, Nogent-le-Rotrou, 1896.
67. Sébastien DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez dans la musique*, Paris, 1705, p. 345-380.
68. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. n.a.f. 5269, f° 15-34.
69. Paris, B.N., Res. Vm8 20. Il existe une copie effectuée par Boisgelon entre 1725 et 1730 avec des annotations de Brossard (Paris, B.N., Res. Vm8 21).
70. Sur le *Catalogue*, voir Rainer SAJAK, *Sébastien de Brossard als Lexikograph*, Dissertation, Université de Bonn, 1974.
71. Jacques DERRIDA, De la grammatologie, Paris, 1967, p. 235-238. Il faut compléter les informations de Derrida par celles de Marie-Elizabeth DUCHEZ, « Principe de la mélodie et Origine des langues », *Revue de musicologie*, LX/1-2 (1974) p. 33-86. La clarification la plus récente des œuvres de Rousseau figure dans l'introduction de Jean Starobinski à l'Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, Paris, 1990, p. 9-54.
72. Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Ms.R 60. Ce manuscrit a été édité par Marie-Elizabeth DUCHEZ, *op. cit.* et par Robert WOKLER, « Rameau, Rousseau and the Essai sur l'origine des langues », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 117 (1974) p. 202-220 et du même auteur, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, New York, 1987, p. 436-501.
73. Rousseau avait laissé cette œuvre manuscrite (Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Ms.R 11). La première édition date de 1781, dans un volume réalisé par DU PEYROU, *Traité sur la musique*, Genève, 1781.
74. Le Dictionnaire occupe Rousseau dès 1754-1755. Il n'existe pas encore d'édition moderne critique.
75. Le dépouillement des *Mémoires* a été effectué par Eugène DE LA ROZIERE et Eugène CHATEL, *Table générale et méthodique des mémoires contenus dans les recueils de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et de l'Académie des Sciences morales et politiques*, Paris, 1856. Pour la musique, l'*Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788) de Johann Nikolaus FORKEL reste encore la meilleure source bibliographique dans la mesure où le musicologue allemand ajoute aux informations bibliographiques des remarques précieuses sur le contexte. Il aide également à mieux évaluer la diffusion des travaux érudits de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
76. Cette dissertation comme toutes celles qui suivent appartiennent à la partie « Mémoires ».
77. Gabriel MARTIN, *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Burette*, Paris, 1748, 3 vols. Ce catalogue s'ouvre par un « Mémoire sur la vie et les ouvrages de M. Burette ».
78. Seuls les éloges de Rameau, Blavet et Trial sont signés, respectivement par C. Palissot de Montenoy, François de Neuf-Château et François (peut-être le même que le précédent).
79. Martine DEPRez, *Journal de Musique (1770 à 1777). Tables et index*, Mémoire de licence : Université de Liège, 1990.
80. Robert WANGERMEE, « Lecerf de la Viéville, Bonnet-Bourdelot et l'Essai sur le bon goût en musique de Nicolas Grandval », *Revue belge de musicologie*, V/3-4 (1951) p. 132-146.
81. Demetre YANNOU, *op. cit.*, ne se concentre malheureusement pas sur ce problème.
82. BONNET-BOURDELLOT, *Histoire de la musique*, Paris, 1715, « Préface ».
83. Sébastien DE BROSSARD, *Catalogue des livres*, Paris, B.N., Res. ms.Vm8 21, F 48.
84. Il pourrait également s'agir d'un dialogue purement fictif comme en avait aussi fait usage Claude Perrault.
85. Paris, 1680-1688, vol. 2. Cette préface fut séparée lors de la publication de l'Essai. Hubert Gillot l'a éditée dans *La Querelle des anciens et des modernes en France*, Paris, 1914, p. 576-591.

86. Il faut également signaler que les *Essais de Physique* de Perrault venaient d'être réédités en 1721.
87. *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis, acquise par l'État belge*, Bruxelles, 1877, N°3195.
88. Jean-Benjamin LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, vol. I, p. v.
89. *Ibid.*, p. VI.
90. Emile HARASZTI, « Jean-Benjamin de Laborde », *La Revue musicale*, 158-159 (1935) p. 109-116.
91. Dom BOUILLART dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près* donne 1672 pour date de l'édition, et il est vrai que le privilège date de cette année. Les seuls exemplaires conservés portent la date de 1673. Voir Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*, Paris, 1900, p. 20.
92. Dominique CATTÀ, « Le chant liturgique chez les Mauristes », *Mémorial du XIV^e centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près*, Paris, 1951, p. 301-312.
93. Dom CABROL, « Mabillon et les études monastiques », *Mélanges de documents publiés à l'occasion du 2^e centenaire de la mort de Mabillon*, Paris, 1908, p. 147-167.
94. Sur *l'Histoire littéraire de la France*, voir Bruno NEVEU, « L'Histoire littéraire de la France et l'érudition bénédictine au siècle des Lumières », *Journal des Savants*, (1979) p. 73-113.
95. Sur les avatars de cette entreprise gigantesque, voir François FOSSIER, « L'Histoire littéraire de la France au dix-huitième siècle, d'après les archives des bénédictins de Saint-Maur », *Journal des Savants*, (1976) p. 255-279.
96. Le relevé de ces mentions figure dans le chapitre VII.
97. Julie Anne SADIE, « Parnassus revisited : the musical vantage point of Titon du Tillet », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque : Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge, 1989, p. 131-157. Notons que ne seront retenues pour cette étude que les entrées « majeures » et non toutes les mentions à des compositeurs relevées par Julie Sadie.
98. Jean-Michel BARDEZ, *Philosophes, Encyclopédistes, Musiciens, Théoriciens*, Paris-Genève, 1980 ; René HUBERT, *Les sciences sociales dans l'Encyclopédie. La philosophie de l'histoire et le problème des origines sociales*, Paris, 1923 ; Richard OLIVER, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, 1947.
99. Kathleen HARDESTY, *The « Supplément » to the « Encyclopédie »*, La Haye, 1977.
100. Cette étude prend comme modèle un travail de François FURET : « L'ensemble' histoire' », *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris-Le Havre, 1970.
101. Il apparaît en fait à partir du moment où la notion de « bon goût » est remplacée par celle de « goût relatif ». Voir Hans Robert JAUSS, *Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, Munich, 1964, p. 22-33.
102. Une telle classification dissimule une ambiguïté typique de la France des XVII^e et XVIII^e siècles : celle de la typologie des genres littéraires et de leur tyrannie également. Les limites entre histoire et roman, histoire et essai esthétique ou essai esthétique et roman demeurent difficiles à tracer. Les *Dialogues* de Chateauneuf, par exemple, cèdent à la tentation romanesque perpétuant la tradition du dialogue tout en relevant de l'essai esthétique.

Chapitre II. Les facteurs de l'intérêt historique

- 1 L'histoire de l'historiographie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles suscite depuis plusieurs années un intérêt que reflètent de nombreuses études¹. Synthétiser ces différents travaux simplifierait la question et ne permettrait pas de mettre en évidence les facteurs qui incitèrent érudits, écrivains et musiciens à rédiger des histoires de la musique. Ce chapitre s'orientera donc directement vers une analyse de certains états de l'historiographie française choisis d'après la relation des auteurs avec ces mouvements d'idées. Ce choix dépend ainsi d'éléments biographiques particuliers et des tendances majeures de la thématique observées lors de l'analyse du corpus.

1. DE SALOMON DE CAUS À ANTOINE PARRAN

- 2 Ce qui rend la période baroque fascinante, c'est sans doute sa complexité dissimulée sous une apparence de confort et de confiance en soi, voire sous une arrogance remuante, parfois rejetée². Le baroque, ainsi défini, ne peut offrir qu'un foisonnement d'idées diverses, contradictoires, complémentaires. Le XVII^e siècle doit assumer ce que l'on a nommé la révolution galiléenne, et la France, foyer culturel actif de ce siècle, vécut intensément la constitution d'un nouvel univers ontologique, d'un nouvel univers cosmique³.
- 3 De Salomon de Caus à Antoine Parran, la France passe de l'humanisme au mécanisme et au cartésianisme. Le XVI^e siècle avait légué un corpus impressionnant d'écrits historiques qui poursuivent, de manière générale, l'absolutisme théologique qui avait prévalu dès le moyen âge⁴. Seul le recours à l'explication théologique a valeur : à l'unité et à la totalité du monde correspond une universalité de l'histoire. Pas de place pour la multiplicité de la réflexion historique.
- 4 D'un autre côté, il y a ces théoriciens des arts et leurs praticiens qui se tournent résolument vers l'antiquité. Intérêt historique ou intérêt esthétique ? La volonté de ressusciter la musique antique relève d'une attitude historique ; la recherche d'un idéal musical effacé par plus de dix siècles nécessite une prospection. Les humanistes italiens, effectivement les premiers, vont proposer des éditions modernes des sources

de la connaissance de la musique grecque au travers des écrivains de l'antiquité et du haut moyen âge⁵. Une pléiade d'auteurs va contribuer à présenter ces théories à la lumière des connaissances d'un savant des xv^e et xvi^e siècles. Tout cela a été dit. Il convient pourtant d'insister sur le fait que cette « résurrection » ne s'attache qu'au seul aspect théorique de la musique grecque et, à de rares exceptions près, par ailleurs douteuses, ne concerne pas la musique notée. Deux aires de recherche vont prévaloir : les modes et le monocorde sans jamais porter un regard historique détaillé.

- 5 L'Académie de Baïf occupe une position assez particulière dans la mesure où elle définit ses ambitions historiographiques : restaurer la civilisation des « Grecs et Romains, au temps que ces deux nations estoient florissantes ». Guy le Fèvre de la Boderie (1541-1598) insère dans *La Gaillarde ou de la Révolution des Arts et Sciences* (Paris, 1578) une illustration plus précise des ambitions du cercle réuni autour d'Antoine de Baïf. Pour lui, un retour à la Gaule, à l'Égypte, à la Grèce, à la Judée, à Rome et à l'Italie s'impose. D'évoquer alors les effets de la musique dans plusieurs de ces civilisations afin de prouver l'utilité de la fusion poésie-musique. Vauquelin de la Fresnaye (c.1536-1607) et Pierre de Ronsard (1524-1585) procèdent de manière identique ; sans esprit critique, cherchant à justifier leurs thèses plutôt qu'à tirer une leçon nouvelle⁶.
- 6 Le principe d'un idéal antique qu'il importe de reconstruire est établi et animera les recherches de plusieurs théoriciens français dont le moindre n'est certes pas Marin Mersenne qui, en disciple de Jacques Mauduit (1557-1627), se passionnera pour les effets de la musique antique⁷. D'autre part, les théories modales et les expériences sur le monocorde ne pouvaient que susciter l'esprit critique des savants, comme Salomon de Caus⁸.
- 7 René Descartes va porter un coup violent à la tradition historiographique française. Développant une philosophie libre de toute présupposition, surgissant spontanément de la raison, il introduit l'idée moderne de progrès. Celle-ci provient de deux expériences formatrices de l'époque moderne. Premièrement, elle est due au dépassement de la science aristotélicienne comme « statu quo » par l'idée d'un progrès scientifique à long terme guidé par la méthode. Elle résulte, deuxièmement, du dépassement dans le domaine littéraire et esthétique de l'idée d'un art antique considéré comme modèle permanent et seul valable, en faveur de l'idée d'un art représentant l'esprit créateur de chaque âge et qui serait aussi valable que celui de l'antiquité.
- 8 L'érudition historique, s'il est permis d'utiliser semblable terme pour la première moitié du xvii^e siècle, se ressent de ces mouvements. Une crise des certitudes ébranle l'édifice élevé par la critique, et les lecteurs réclament de l'histoire des analyses plus générales afin de dresser un tableau du mouvement des civilisations. Parallèlement, provoquant une contestation de l'érudition sur un double front, les libertins élaborent une conception « dilettante » de l'histoire. Un modèle pour les esprits : les histoires antiques, celles de Cicéron, de Lucien, de Denys d'Halicarnasse. L'histoire doit faire œuvre de littérature et non d'érudition ainsi que le proclame La Mothe le Vayer (1588-1672), un savant avec lequel Mersenne entretenait des relations :

« Or tous les maistres ont convenu que l'histoire estoit une des principales parties de l'art oratoire, opus oratorium maxime, dit Cicéron...Aussi voyons nous qu'elle fait des harangues qui ne le cèdent en rien à celles de la Rhétorique... L'historien a encore cela de commun avec l'orateur qu'il est pathétique, et esmeut souvent les affections comme luy... Mais l'historien ne doit pas seulement orner son stile de l'éloquence oratoire, il faut qu'il se serve encore de l'éloquence poétique.⁹ »

- 9 Cette citation illustre une attitude répandue de dédain pour l'érudition ennuyeuse et pédantesque.
- 10 La situation de Marin Mersenne mérite une attention particulière pour ses qualités de savant impliqué dans les recherches scientifiques récentes, de théologien avisé fortement opposé aux libertins, de grand connaisseur en matière de théorie musicale. Bref, en ce minime sont rassemblées les différentes orientations mentionnées ci-dessus : rejet de l'histoire dans les théories cartésiennes, importance primordiale du récit biblique, notamment dans la lutte contre les athées et les libertins. Et pourtant, loin de négliger le passé au nom d'une supériorité des modernes, loin de poursuivre le théologisme historique, plus loin encore de sacrifier à la mode, Marin Mersenne fait de l'histoire. Certes, l'emprise de la Bible reste grande, particulièrement pour la question des origines, mais ce qu'il importe de souligner, c'est comment Mersenne parvient à intégrer mécanisme et histoire. Grâce à la formulation d'une physique des lois, l'auteur de *l'Harmonie universelle* peut poser les bases d'une critique des témoignages, puisque l'argument d'autorité ne suffit plus, même si le miracle demeure respecté. Ainsi, Mersenne reste fidèle à la tradition mais impose une certaine hardiesse. Il illustre remarquablement, comme quelques autres savants du milieu du XVII^e siècle, tels Roberval ou Gassendi, cette grande disparité des modes d'approche¹⁰. L'histoire y est encore un outil au service d'une démonstration, mais cette dernière se déroule sur d'autres plans, théologique et théorique.
- 11 Dans cette ambiance fondamentalement dubitative à l'égard de l'histoire, il est plus que normal de ne trouver qu'un nombre réduit d'ouvrages traitant de l'histoire de la musique. Le cas d'Antoine Parran peut aussi servir d'exemple à la définition de cette période. Exemple, il l'est par sa formation jésuite et sa carrière dans l'ordre. Le minime Marin Mersenne et le jésuite Antoine Parran font-ils de l'histoire parce qu'elle comporte un enseignement moral ? Des éléments biographiques pourraient le laisser croire : l'un lutte ardemment contre les athées, l'autre enseigne dans les collèges. L'idée d'histoire comme véhicule d'une morale joue un rôle important dans la société française du XVII^e siècle. L'enseignement moral de l'histoire vaut parce qu'il repose sur des exemples réels, parce qu'il se fonde sur une expérience dûment vérifiée. L'essor du roman historique appuie cette vogue. Sans céder au genre littéraire, les deux théoriciens de la musique firent, dans leurs analyses historiques, écho à cette tendance. L'hypothèse prend plus de poids chez Mersenne qui exécuta ses premières recherches historiques sur la musique dans le cadre d'un ouvrage théologique écrit à un moment chaud de la lutte contre l'expansion de l'athéisme et le pouvoir des libertins : les *Quaestiones in Genesim* (Paris, 1624). Quant à Parran, si son traité reflète une partie de son enseignement, il y insiste, pour des raisons qui ne peuvent être qu'édification, sur quelques sujets d'histoire de la musique.
- 12 C'est dans un contexte épistémologique fluctuant, mais sur des concepts généraux plus ou moins solides, ou tout au moins bien défendus, que s'élaborent les premiers pas de l'historiographie musicale française.

2. DE CLAUDE PERRAULT À FONTENELLE

- 13 A plus d'un égard, la seconde moitié du XVII^e siècle peut être considérée comme le temps des grands bouleversements dans l'historiographie : la Congrégation de Saint-

Maur établit son programme et débute ses grandes entreprises, la querelle des Anciens et des Modernes incite de nombreux écrivains de tout genre et de toute discipline à prendre position, tandis que René Simon et puis Pierre Bayle, solitairement, posaient les bases d'une nouvelle philosophie de l'histoire et surtout d'une philosophie de l'épistémologie historique. Chacun de ces mouvements, chacune de ces initiatives a fait l'objet d'études détaillées¹¹. Il s'agit une fois encore de considérer sous l'angle de l'apport à l'historiographie musicale ce foisonnement d'idées.

1. La Congrégation de Saint Maur et le gallicanisme

- 14 La création de la Congrégation de Saint-Maur résulte de facteurs multiples réunissant tradition monastique et intérêt national. L'ascétisme spirituel de saint Benoît devait conduire à la fondation d'une congrégation essentiellement vouée à l'étude. La Congrégation de Saint-Maur marque également un aboutissement de la réforme des grands ordres religieux entreprise dans le cadre du mouvement post-tridentin. L'intérêt national prime pourtant. Le rôle de Richelieu reste à cet égard très significatif. Edmond Bishop a montré que derrière ce désir du cardinal d'unifier dans l'esprit de la Contre-Réforme l'ordre bénédictin, et qu'au-delà de l'ambition personnelle, se détache la volonté de s'en servir au profit de l'État afin de concourir, au travers de la recherche érudite, à sa grandeur et à sa réputation¹². Fondée dans un tel esprit, la Congrégation de Saint-Maur, dirigée au milieu du XVII^e siècle par un érudit de grande envergure, Jean-Luc d'Achéry (1609-1685), allait mener la recherche historique dans deux directions. Fruit de la tradition, elle cherchera à la comprendre par son passé ; fruit du nationalisme, elle voudra expliquer les origines du royaume et mettre en évidence sa spécificité.
- 15 Les travaux entrepris par les mauristes durant la seconde moitié du XVII^e siècle s'orientent résolument vers l'histoire de l'Église. Ne ressentait-elle pas l'urgence de la purger de toutes les légendes qui avaient failli causer sa perte ? Tandis que les bollandistes revoyaient systématiquement l'hagiographie, les mauristes vont prêter une attention aiguë à l'histoire de leur ordre qui a marqué la culture ecclésiastique. Mabillon et ses collaborateurs entreprennent de clarifier les siècles d'histoire de l'ordre de Saint-Benoît. Tous les monastères bénédictins font l'objet d'une étude approfondie, toutes les pratiques, générales et spécifiques, sont analysées ; les faits et gestes de tous les membres célèbres sont reconstitués. Le second volet des recherches entreprises par les mauristes concerne les Pères de l'Église. La patristique occupe une place importante dans les milieux religieux érudits du XVIII^e siècle. Quête des sources premières de la religion.
- 16 Dans un ordre où l'art des sons fit toujours partie intégrante de la vie monacale, les conséquences d'un tel programme touchent les recherches sur la musique et son histoire¹³. Non seulement - et afin de remplir au mieux les tâches que les membres s'étaient assignées-, un regard systématique est porté sur les pratiques spécifiques de l'ordre, mais aussi s'élargit à l'époque patristique. Systématisation et spécification représentent les deux tendances qui, originellement énoncées dans un cadre général, affectent le développement de l'historiographie musicale au sein de la Congrégation de Saint-Maur.
- 17 Le gallicanisme qui avait été sous-entendu dans la création de la Congrégation de Saint-Maur, suscita un intérêt pour l'histoire nationale. Il suscita également des réactions

contre les réformes introduites en matière de chant par le Concile de Trente¹⁴. La Réforme et le déclin de la papauté avaient provoqué une crise sans précédent dans l'histoire de l'Église catholique. Elle cherche à remédier à cette situation en refondant ses bases. Toutefois, l'Église post-tridentine allait provoquer en son sein même de nombreuses protestations. La musique s'inscrit dans ce mouvement général. Deux motifs vont entrer en jeu et s'épauler en quelque sorte. Le premier, paradoxalement, est une réaction contre les réformes tridentines du chant grégorien et contre la pénétration des théories musicales humanistes dans ce chant. Et comment mieux réagir si ce n'est en faisant son histoire ? Le deuxième est la tentative d'élaboration d'une nouvelle histoire de l'Église, dans une ambiance portée au nationalisme, celui du parti gallican.

- 18 Dans les dernières années du XVI^e siècle, Grégoire XIII (1502-1585) charge officiellement Pierluigi da Palestrina (1502-1585) et Annibal Zoito (c.1537-1592) de rédiger une édition des « Antiphonaires, Graduels, Psautier et autres livres contenant le chant de manière que, débarrassé des superfluités, des barbarismes et des obscurités, ils fussent conformes au bréviaire et au missel réformés¹⁵. » Les deux compositeurs ne se limitent pas à cette seule tâche : ils retouchèrent, refirent parfois même les mélodies sur base des critères en vogue dans les cercles humanistes. Bref, la mode des adaptations au goût du jour était lancée et aboutit à la fameuse édition médicéenne.
- 19 L'édition de 1595 commandée par Clément VIII (1536-1605) du *Pontificale Romanum* allait poser les bases officielles de la nouvelle conception. Toutes les éditions, tant françaises qu'allemandes, de tous les livres de chant s'inscrivent dans cette lignée. L'Église française a cru au bien-fondé historique des réformes tridentines. Tel est encore l'avis de l'abbé Jean Grandcolas dans son *Commentaire historique sur le Bréviaire romain* :
- « Si au IX^e siècle, le Bréviaire romain mérita tant d'applaudissement, et d'être préféré à tous ceux des autres églises, il paraît avec plus de lustre, après que le pape Pie V l'eut fait revoir ; aussi peut-on dire que, depuis ce temps-là, toutes les églises particulières l'ont tellement adopté, que celles qui ne l'ont pas pris sous le nom de Bréviaire romain, l'ont presque tout inséré dans le leur.¹⁶ »
- 20 C'est la Société des Libraires de Paris qui reçut la charge de publier des *Graduels* et des *Antiphonaires* conformes au nouveau modèle. Suite à des déboires financiers, seuls Vitray et Cramoisy obtinrent les subsides pour poursuivre l'entreprise. Deux franciscains, François Berthod et Paschal fournissent, à partir de 1650, les modèles du *Psautier*, de *l'Antiphonaire* et du *Graduel* qui prévaudront dans le royaume. Simultanément, des tentatives isolées se font jour particulièrement dans la Congrégation de l'Oratoire, dont le porte-parole en fait de chant liturgique était François Bourgoing. Dans deux traités, *Brevis psalmodiae ratio* (Paris, 1634) et le *David françois* (Paris, 1641), il explique clairement ses intentions tant « propagandistes » que théoriques¹⁷. Tous applaudissent ces réformes, même le père Mersenne qui approuva l'ouvrage de Bourgoing en 1634. En 1662, le *Ceremoniale parisiense* codifie la place et les styles de musique en usage dans les églises de la capitale.
- 21 Guillaume Nivers (1632-1714) représente la dernière étape de cette histoire succinctement présentée¹⁸. En 1657, il publie un *Antiphonaire* et un *Graduel* qui reçurent l'approbation de Jean de Bournonville et de Pierre Robert, maîtres de chapelle à Notre-Dame, précisant « que dans la mélodie desdits Chants, aussi docte que pieuse & dévotte, il n'y a rien qui ne soit conforme à l'idée Grégorienne¹⁹ ». Nivers s'explique longuement sur sa technique dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* (Paris, 1683). S'appuyant sur les actes du Concile de Reims de 1564, il démontre la nécessité de retrancher des notes

dans les mélismes trop longs et d'appliquer une nouvelle interprétation rythmique. Au chapitre x, « De la quantité des Notes », il précise :

« Deux grandes questions sont agitées dans ce Chapitre, de la quantité des Notes en nombre, et de la quantité des Notes en valeur : l'une considère la bien-séance Ecclésiastique ; l'autre est fondée sur les Principes de la Musique conformément à la quantité de Grammaire des paroles sacrées. Je soutiens l'affirmative de ces deux propositions et les prouve par l'autorité des Conciles des Pères.²⁰ »

- 22 La réaction à ces nouvelles interprétations du corpus grégorien fut limitée. Il fallait être armé pour combattre des idées unanimement reçues. La Congrégation de Saint-Maur s'offrait comme le lieu idéal et unique pour l'élaboration d'une critique de ces nouveautés. La recherche incessante de vérité, le souci d'une documentation riche et crédible complètement étaient les conditions requises pour une telle réaction, c'est-à-dire les préceptes que Jean Mabillon venait d'émettre au sein de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

2. La querelle des Anciens et des Modernes

- 23 La querelle des Anciens et des Modernes est un moment relativement bien connu de l'histoire de la civilisation française des XVII^e et XVIII^e siècles. Tout a commencé en Italie à l'aube du XVII^e siècle. L'idée d'une perfection atteinte dans des temps reculés fait sentir combien pauvre est l'état actuel. Querelle de modèle donc ; crise d'identité en plus. De cette crise résulte un besoin d'affirmation nationale : si les Anciens sont la perfection, une nation moderne vaut-elle encore quelque chose ? Si les Modernes représentent la perfection, il faut s'observer longuement et en détail. Mais si les étrangers étaient les Modernes ? Les polémistes se mirent en quête d'un champ de bataille. Un genre nouveau ou ressuscité s'offrait à eux : l'opéra, tandis qu'une partie des érudits continuait ses enquêtes sur les écrits théoriques des anciens et particulièrement sur le monocorde.
- 24 La situation n'est pas si simple qu'elle le paraît. Une histoire des différentes étapes de la querelle des Anciens et des Modernes permet de clarifier quelque peu cette confusion. Ses débuts en France transparaissent à travers l'œuvre de Marin Mersenne par l'application systématique de son scepticisme et surtout dans sa correspondance avec le savant italien, Giovanni Battista Doni²¹. Hors le cercle des relations épistolaires du minime, peu d'écrits furent publiés ou rédigés sur ce sujet pendant la première moitié du XVII^e siècle. Situation identique pour les comparaisons de la musique italienne et de la musique française qui n'apparaissent que dans l'ouvrage d'André Maugars rédigé en 1636 et qui ne sera publié qu'après 1650²². Si les Anciens passionnent peu en France à ce moment, la raison en incombe certainement à la faible production théorique humaniste. Ou bien les écrivains évitent le sujet même s'ils n'en ignorent pas les enjeux, ou bien ils se contentent de répéter, sans trop s'interroger, les résultats obtenus par quelques théoriciens italiens²³.
- 25 Un spécialiste des coups retentissants met le feu aux poudres : Charles Perrault qui publie une *Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* (Paris, 1674). Cette querelle de l'opéra n'atteint pas encore la musique, se limitant volontairement au seul aspect littéraire²⁴. Ce même Perrault sent qu'il y a dans la musique, élément fondamental de la vie de cour, un moyen d'appliquer ses théories contre les Anciens. Outre la place de la musique, il y a également intérêt pour ce

commis de Colbert à prouver l'universalité de sa thèse afin de la valider. La musique constitue un chaînon de sa conquête.

- 26 Que cherchent les partisans des Anciens ? Ils défendent l'héritage antique, tel que l'a reconstitué l'humanisme et tel surtout qu'il s'est sédimenté dans la tradition des collèges. En musique, cela représente, d'une part, un corpus musical quasi inexistant, celui des Grecs et des Romains ; et d'autre part, la production de l'Académie de Baïf et de la musique mesurée à l'antique de manière plus générale, c'est-à-dire d'œuvres néoclassiques. Claude le Jeune (c.1530-1600) devient le Malherbe (1555-1628) de la musique à la différence que le poète est encore lu tandis que les œuvres du musicien ne sont plus interprétées. Situation paradoxale si l'on sait qu'Anciens et Modernes en littérature s'accordent sur la valeur de leur illustre prédécesseur. La lutte apparaît donc confuse puisque ce sont plus des tendances que des partis qui s'affrontent. Il s'agit de ramener cette querelle à sa valeur humaine : elle en devient prétexte cristallisant les rivalités.
- 27 Cette interprétation de la querelle des Anciens et des Modernes pose le problème de l'honnêteté de chaque parti. Dans un conflit reposant sur des bases historiques, il faut faire preuve d'un jugement critique perspicace pour avancer ses pions, stimulation pour la recherche et exaspération de l'interprétation textuelle. Et la musique ? Il ne faut pas oublier que la querelle des Anciens et des Modernes est avant tout une querelle de mots et de personnalités dans laquelle la musique ne trouve guère de place dans la mesure où elle ne contient pas en puissance les arguments qui frappent. Ajouter à cela que les protagonistes de ces luttes furent avant tout des hommes de lettres : les Perrault, Boileau, Fontenelle.
- 28 Même si la musique en tant qu'illustration d'une pratique n'occupe qu'une place secondaire dans la polémique, l'inclusion de la musique à travers ses écrits théoriques contribue à conférer à la querelle une dimension nouvelle. Inclure la musique entraîne que chaque élément de la société devient objet de discussion, que chaque aspect s'intègre dans un tableau général et requiert donc un affinement des techniques de l'expression polémique et une solidité de l'argumentation. Cette dernière, et peu importe l'appartenance à un camp ou un autre, se fonde principalement sur les résultats obtenus par une enquête fondamentalement historique. Prouver l'excellence des Modernes implique la prise en considération de la production des Anciens. Le faire mal procure une arme aux adversaires. Il s'ensuit qu'une attention de plus en plus délicate est portée aux méthodes historiques. Le deuxième point de cette argumentation relève de l'analyse des productions d'une société. En effet, ce n'est pas tout de montrer une « technique » d'historien irréprochable ou presque, il faut encore poser un regard discriminatoire sur la masse documentaire accumulée. Les historiens s'orientent ainsi vers l'élaboration d'interprétations fines.
- 29 Envisagée sous cet angle, la querelle des Anciens et des Modernes apporte à l'historiographie de nouvelles méthodes de recherche de la documentation et de nouvelles manières d'interprétation. La musique s'enrichit de ce mouvement. La place de l'art des sons dans la querelle est privilégiée par les partisans des Anciens. La musique inspire de nombreuses pages aux classiques, Platon, Aristote, Cicéron et d'autres qu'étudiaient les lettrés des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce contact amène les historiens à considérer comme incontournable la musique. D'un autre côté s'ajoute le rôle tout aussi important joué par la musique dans la société française de la fin du XVII^e siècle. Jean-Baptiste Lully, protégé de Louis XIV, fournit le modèle de la tragédie

en musique. Les protagonistes de la querelle auront donc pour tâche de louer une époque ou une autre sans heurter la personne du roi.

- 30 La provocation suscita également des recherches durant cette période de polémique. La représentation d'*Alceste* joue à cet égard un rôle catalyseur. Boileau et Racine, d'une part, les Perrault, d'autre part, y perçoivent les enjeux considérables. Même si les discussions tournent principalement autour de questions littéraires, elles introduisent néanmoins un aspect jusqu'ici peu envisagé : celui de l'implication personnelle comme facteur. En effet, au-delà des combats d'idées, règne la rivalité qui opposait la famille Boileau à la famille Perrault. De nombreux écrits en résultent tant au moment de la querelle des Anciens et des Modernes que tout au long du XVIII^e siècle. Il en découle une organisation de l'argumentation qui procède de manière identique, c'est-à-dire qu'à partir du moment où un auteur établit un ordre dans son exposé, il se retrouve chez son détracteur. Le cas se remarque, par exemple, entre l'*Essai de physique* de Perrault et le *Dialogue sur la musique des anciens* de Chateauneuf, aristocrate qui évoluait dans des milieux où les Perrault, bourgeois arrivés, n'avaient pas accès.
- 31 La querelle des Anciens et des Modernes n'occupe pas, comme facteur, la place que beaucoup lui assignent. Cette assertion mérite d'être nuancée. La situation polémique provoque une profusion d'écrits. Celle-ci atteint rarement des sommets d'érudition. Cependant, elle laisse à la postérité des travaux que quelques historiens se donneront pour tâche, hors toute violence, de rectifier. Le cas de Pierre-Jean Burette est exemplaire. Ses premières dissertations lues à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres corrigent, réorientent et complètent ce qui avait été émis dans le dernier tiers du XVII^e siècle, tandis que ses ultimes articles abordent des sujets neufs. Le bilan de la querelle est loin d'être négatif, mais il faut le considérer à plus large échelle chronologique. L'érudition s'efface devant la polémique, tandis que les idées fusent toujours.

3. « La défaite de l'érudition »

- 32 De cette multiplication des lieux de pratique de l'histoire résultent des transformations épistémologiques d'importance. La Congrégation de Saint-Maur avait joué un rôle primordial pour la publication philologique des sources. La querelle des Anciens et des Modernes posait sur de nouvelles bases les relations entre goût et histoire. Au début du XVIII^e siècle, alors que des philosophes s'intéressaient à l'histoire et que des historiens se faisaient philosophes, de nouveaux principes de l'écriture historique voient le jour. Les érudits se doivent d'organiser leurs discours en usant de systèmes de causalité, c'est-à-dire de systèmes ne se référant plus à la seule providence. Cette transformation du discours puise une partie de ses origines dans le mécanisme, mais trouve sa pleine expression avec l'histoire des géomètres : tout est quantifiable, tout entre dans des systèmes taxinomiques ; tendance qui ira en s'affirmant tout au long du XVIII^e siècle, pour aboutir à l'*Encyclopédie*. La présence d'historiens originaires de profession scientifique illustre ce mouvement, facteur d'un renouveau de l'historiographie musicale lorsque l'on connaît le nombre de scientifiques qui s'intéressent aux problèmes musicaux. S'ajoute au mouvement des géomètres et à la formation scientifique, la nouvelle conscience historique introduite par les travaux des philologues comme René Simon et des philosophes comme Pierre Bayle. Parler pour ce dernier d'une « anatomie de la vérité » reflète bien les transformations introduites

dans la perception du déroulement historique ; perception effectuée au moyen de nouveaux principes élaborés à la fin du XVII^e siècle.

- 33 Le tableau qui vient d'être dressé de l'historiographie française dans le dernier tiers du siècle garantit une production quantitativement importante et qualitativement élevée. Il convient cependant de poser un autre regard au départ d'un point de vue plus pessimiste. Il y a d'abord ce contraste entre l'histoire des savants, œuvrant discrètement dans leurs cellules et leurs ateliers, et l'histoire des hommes publics, ces écrivains, artistes et prélats qui guident la mode intellectuelle de Paris. Cette double orientation ne gêne pas. Elle contribue plutôt à enrichir la production historique d'ouvrages divers dans l'esprit et la réalisation. Toutefois, cette bivalence typique à la France de cette époque est lentement minée au profit de la vulgarisation. « La défaite de l'érudition » marque l'aube du XVIII^e siècle. Les querelles du spinozisme et de la diplomatique avaient porté un coup fatal à l'érudition ecclésiastique²⁵. Or les bénédictins, les plus touchés par ces querelles, représentaient une masse unique et expérimentée de travailleurs intellectuels. Lentement s'amorce un repli sur elle-même de l'histoire savante. Elle n'a plus droit de cité comme dans les années 1670-1680. Les conséquences d'une telle attitude pèsent lourdement sur le devenir de l'historiographie musicale. Les travaux tardent à être publiés, les grandes entreprises manquent du soutien unanime des autorités.
- 34 Tandis que l'évêque de Meaux interrompait l'expansion de l'érudition classique, celui que l'on peut considérer comme son homologue pour le monde profane, Boileau, agissait de manière différente, mais avec des conséquences identiques. Dans sa lutte contre les Modernes, il perd, entraînant une nouvelle chute de l'érudition qu'il aurait pu sauver du désastre. Les Modernes qui l'emportent sur les Anciens après avoir accablé de critiques des ouvrages érudits sur l'antiquité, amènent une nouvelle déconsidération de la recherche historique. A quoi sert d'étudier Vitruve puisque Perrault, vainqueur, a montré en quoi l'architecte romain se trompait, mais surtout en quoi les soi-disant spécialistes du théoricien étaient incapables de le comprendre ? À quoi sert d'étudier la théorie grecque de la musique puisque Perrault, encore vainqueur, a montré le peu d'intérêt de la musique grecque devant celle des Modernes ?
- 35 Cette crise à deux niveaux parallèles d'intervention eut des conséquences multiples sur le paysage de l'historiographie française au début du XVIII^e siècle. L'érudition ne disparaît certainement pas, mais elle se doit d'être discrète. Elle se réfugie donc dans des institutions qui survivent, dans d'autres transformées, mais toutes n'auront pas ce pouvoir de publicité qu'elles eurent au XVII^e siècle. Si l'histoire savante, celle qui obéit aux principes épistémologiques de René Simon et de Jean Mabillon, veut survivre auprès du public, elle doit paradoxalement abandonner toute prétention à l'érudition. Les traités abondent dans les deux premières décennies du siècle qui imposent des limites à l'historien. Une dernière conséquence mérite d'être citée : la considération de l'histoire comme outil, particulièrement par les philosophes. L'histoire servait déjà aux romanciers. À la suite de la querelle des Anciens et des Modernes et de Pierre Bayle, une nouvelle interprétation de la place de l'historien dans le monde de la production intellectuelle et donc son rôle est énoncée. Fontenelle en fut le premier énonciateur, et tout le XVIII^e siècle en hérite. D'abord, dans sa catégorisation des disciplines, l'histoire est attachée à présent aux arts et donc exclue des sciences. Ensuite, l'histoire devient un des moyens de justification obligatoire d'une idéologie, d'une pensée. Elle l'était de

façon monolithique jusqu'à la querelle. À partir de 1680, elle devient objet véritable d'interprétation, pouvant se plier à défendre des idées opposées.

- 36 Les retombées de ces bouleversements se font sentir sur la production d'historiographie musicale. Les historiens produisent des travaux d'érudition, mais aucune publicité ne les entoure comme ce fut le cas précédemment. Les Allemands et les Italiens n'éprouvent aucun embarras à se lancer dans des entreprises musicologiques savantes. Le côté positif de cette défaite de l'érudition se situe dans sa récupération par des philosophes. La musique et son histoire deviennent un enjeu pour les philosophes en quête d'une définition de l'origine de la société et d'une définition de la nature humaine. Toutes les grandes figures de la philosophie française du XVIII^e siècle – et ce fait est unique dans l'histoire –, porteront un regard d'historien, certes non érudit, sur le musical et ses sources. De là ce foisonnement d'ouvrages où sont inclus des chapitres sur les origines de la musique. De là également cette présence d'un nombre élevé de non-musiciens dans le corps des historiographes de la musique.
- 37 La valorisation de l'érudition survit malgré tout ainsi que le reflète un épisode de la carrière de Sébastien de Brossard. Le savant est sollicité par Francastel, bibliothécaire du collège des Quatre Nations, pour donner son avis sur une dispute qui opposait deux chanoines de l'église de Sisteron au chapitre sur la musique figurée que les premiers refusaient de chanter, ne voulant s'adonner qu'à la tradition grégorienne. Brossard entame donc, vers 1701-1702, une *Dissertation touchant la musique des églises, selon la pratique tant ancienne que moderne*, qui ne sera jamais achevée. Toutefois, la manière dont le bibliothécaire avait fait appel au maître illustre, malgré l'évidente flatterie, l'importance attribuée à la connaissance historique dans la résolution des problèmes juridiques et contribue ainsi à valoriser le travail de recherche :

« Je suis bien persuadé qu'on ne peut consulter qui que ce soit qui soit plus habile et plus savant dans la Musique théorique et pratique et dans l'histoire des commencemens, des progrès et de la perfection aussi bien que de la renaissance de ce bel art, tant chez les Égyptiens, que chez les Grecs, les Romains, Italiens et François. ²⁶ »

3. DE BURETTE À L'ABBÉ LEBEUF

1. Pratique et théorie de la musique

- 38 Le début du XVIII^e siècle foisonne d'idées neuves tant en France qu'à l'étranger, étranger avec lequel les érudits du royaume entretenaient des relations ou du moins dont ils connaissaient les productions. L'historiographie n'échappe pas à ce mouvement. Mabillon et ses confrères de la Congrégation de Saint-Maur poursuivent leurs vastes entreprises sur des bases épistémologiques solides. La querelle des Anciens et des Modernes revit, après quelques années d'apaisement, des moments intenses avec la querelle homérique. Ce que l'on nomme le « primitivisme » naît dans l'œuvre de Fontenelle. Dans la seconde décennie du siècle, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres affirme son autonomie face à ses rivales plus prestigieuses : l'Académie française et l'Académie Royale des Sciences, et elle établit un programme de recherche qui occupera de recherche qui occupera un cénacle de savants pendant tout le siècle.
- 39 Cependant, la défaite de l'érudition rend tout travail difficile. Il s'en suit que les facteurs d'intérêt pour l'histoire de la musique vivent d'une dualité inévitable : d'une part, faire aboutir ce que le XVII^e siècle avait ébauché et, d'autre part, produire des

travaux dans l'intimité des ateliers de l'histoire que constituent la Congrégation de Saint-Maur et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

- 40 Une fois encore, il faut insister sur la situation particulière de la musique. La France du début du XVIII^e siècle vit encore, et pour longtemps, sous l'emprise de la personnalité de Jean-Baptiste Lully. Il ne s'agit plus du pouvoir de ce seul homme mais de l'image qu'il laisse. Il arriva et travailla à Paris au moment où le royaume cherchait à affirmer son identité nationale. De plus, et surtout, Lully a donné à la France les lettres de noblesse d'un genre dont elle s'enorgueillit, dont elle se doit d'expliquer la formation²⁷. Voilà un facteur spécifiquement musical pour les historiens et qui n'a d'équivalent dans aucun art si ce n'est la littérature. Ce besoin d'affirmation nationale transparait au travers d'une querelle qui n'a originellement rien d'historique dans son argumentation, celle qui oppose partisans de la musique italienne et de la musique française. Petit à petit, le clan pro-français réalise l'importance de transformer en « mythe » la personne de Lully. Leur regard historique se pose sur un passé récent ; celui qui fournit le plus d'armes aux polémistes. À partir de ce moment, nombre d'écrits se consacrent à l'œuvre du Florentin et même si, une fois encore, la bataille modifie les événements, transforme les données, l'habitude est prise d'étudier la production française et les conditions de sa formation²⁸.
- 41 À côté de ce facteur inhérent à la pratique musicale française s'ajoute une tendance générale à l'Europe ; celle de rédiger des histoires de la musique²⁹. Deux dates sont marquantes à cet égard :
- 42 1690 : Wolfgang Caspar Printz publie son *Historische Beschreibung*
- 43 1695 : Giovanni Andrea Bontempi publie son *Historia musica*.
- 44 Ces deux premières histoires de la musique connurent une large diffusion. Brossard avait lu Bontempi et Printz. Si l'historiographie allemande pénétra avec quelques difficultés dans les milieux français, l'italienne et l'anglaise furent appréciées, abondamment citées et parfois même traduites³⁰. Les œuvres d'Alexandre Malcolm, de Peter Prellleur, du Padre Martini figurent en bonne place dans les bibliothèques publiques et privées.
- 45 Les productions italiennes, allemandes et anglaises apparaissent avec plus d'éclat que les françaises. La France fait figure de parent pauvre dans le monde de l'érudition musicologique. Ce phénomène a été relativisé, mais résulte de l'hésitation des Français à publier un ouvrage intitulé histoire. Loin de ressentir une frustration quelconque – il n'y a aucune raison interne –, les théoriciens et historiens de la musique sont néanmoins conscients d'un mouvement général européen dont ils refusent d'être exclus. Les ouvrages des Italiens et des Anglais, principalement, apparaissent donc comme des stimulations.

2. La Congrégation de Saint-Maur au XVIII^e siècle

- 46 Dans les premières années du XVIII^e siècle, la Congrégation de Saint-Maur peut revendiquer le rôle de foyer principal de la production historique française. Les grands du XVII^e siècle – Luc d'Achery, Jean Mabillon –, ont légué des outils qui se raffineront et des projets qui s'accompliront. Même si un certain discrédit obscurcit les recherches des moines bénédictins, l'activité reste intense. Ce qui distingue les travaux des mauristes du XVIII^e siècle de ceux du siècle précédent réside dans le déplacement du centre d'intérêt³¹. Tandis que la première génération des productions (1650-1710)

s'oriente presque uniquement vers l'histoire de l'ordre bénédictin et les sciences ecclésiastiques, la seconde – que l'on pourrait subdiviser en deux, de 1710 à 1750 et de 1750 à 1789 –, fait éclater la lignée dans laquelle s'étaient maintenus les mauristes depuis le milieu du XVII^e siècle. Des grands noms encore, chacun associé avec un domaine spécifique : Dom Bernard de Montfaucon pour la paléographie et l'archéologie grecque ; Dom Rivet, Dom Taillandier et Dom Clément pour l'histoire littéraire ; Dom Clément pour la chronologie ; Dom Caffiaux, Dom Lobineau, Dom Le Noir pour l'histoire des provinces.

- 47 L'esprit qui prévaut dans ces immenses travaux reste identique à celui de Mabillon dont les méthodes et les principes sont appliqués sans grand bouleversement. Si les sujets d'intérêt sont neufs, la raison principale en incombe à l'éclatement de l'unité de la conscience religieuse. Toutes les querelles du dernier tiers du XVII^e siècle et surtout la chasse aux jansénistes enlèvent aux études d'histoire religieuse la fraîcheur, l'impression de propreté et de sincérité que le public et surtout l'autorité y voyaient. La nation ressent un besoin nouveau d'affirmation à travers son passé. L'histoire de la monarchie française, l'histoire des provinces, l'histoire des ordres religieux, l'histoire de ses productions artistiques apparaissent comme les sujets réclamés par le public et l'État.
- 48 Afin d'accomplir cette tâche avec une perfection constante, les mauristes établissent des plans de prospection. Les archives et les bibliothèques sont systématiquement dépouillées, les constructions étudiées en détail, les organisations monacales décortiquées de bas en haut de l'échelle hiérarchique. L'effet de telles entreprises apparaît dans la publication d'immenses volumes et de centaines de livres manuscrits qui restent aujourd'hui encore des sources incontournables par la précision des informations et l'incessante recherche de la vérité.
- 49 Nombreux furent les moines bénédictins qui se confrontèrent à la musique. Elle fut élément de la vie de province, obligation de la vie monacale, divertissement de la vie de cour. Dans ce cadre, elle s'intègre à des travaux de grande étendue. Montfaucon dut s'occuper de représentations d'instruments de musique lorsqu'il dessinait ses planches pour *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paris, 1719), tandis que le groupe attaché à *l'Histoire littéraire de la France* découvrait parmi les ouvrages du moyen âge, enfin exhumés des bibliothèques, un nombre très élevé d'écrits théoriques concernant la musique. En revanche, les mauristes ne prennent plus une part active aux disputes qui animaient les réformateurs du plain-chant. Sans doute forte des leçons tirées par les multiples querelles dans lesquelles elle fut impliquée à la fin du XVII^e siècle, la Congrégation de Saint-Maur préfère se concentrer sur des sujets qui ne portent plus de coups à ses objectifs scientifiques.

3. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

- 50 Lorsque le 1er février 1663, sous le nom de Petite Académie fut créée ce qui deviendra l'Académie des Inscriptions et Médailles, puis Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, une étape nouvelle fut franchie dans la multiplication des « académies de l'histoire », qui avait débuté par la fondation de la Congrégation de Saint-Maur et qui culminera avec le Cabinet des Chartes. L'établissement de la « petite Académie » correspond également à la mise en place de quelques sociétés savantes parrainées ou non par l'État. En un sens, elle poursuit une tradition inaugurée dès la renaissance³².

D'autre part, elle contribue à affirmer le courant gallican. Au rôle de Richelieu dans la formation de la Congrégation de Saint-Maur se substitue ici celui de Colbert. Au travers de cet organisme peut être revendiquée, et avec la collaboration des autres académies officielles, une unité de la production scientifique et artistique. Ambition du pouvoir aussi d'avoir la mainmise sur les arts, les techniques et les lettres. Fruit de la tradition, force nouvelle du gallicanisme, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres s'offre aussi comme le produit d'une monarchie puissante ; d'une monarchie dont l'ambition est de laisser des traces parmi les siècles à venir. De là, la première mission de la « petite Académie » : se consacrer à la gloire du roi et à l'histoire de son règne.

- 51 Cette situation durera jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Le programme que lit, en 1703, Gros de Boze, alors secrétaire, et qui sera publié en tête du premier volume des *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, en 1717, marque une rupture ou plutôt une transformation dans le sens d'un élargissement. Distance par rapport au pouvoir : le puissant Pontchartain chapeaute toujours les travaux des érudits, mais il n'y a plus nécessité de glorifier un roi et de se concentrer sur ses faits et gestes. Cela ne signifie pas que la liberté d'expression y soit pleinement permise³³. Loin de là ! Cette distanciation envers la personne de Louis XIV entraîne un mouvement vers le passé. L'histoire de France de ses origines au XVIII^e siècle devient sujet d'étude. Cet élargissement ne résulte pas de cet unique facteur. S'y ajoute le rôle de la Congrégation de Saint-Maur qui avait donné le ton aux recherches sur le passé des provinces de France.
- 52 L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres fait également figure de relais. La querelle des Anciens et des Modernes s'était épuisée dans la querelle homérique, laissant un champ de recherche dévasté mais riche de ressources³⁴. La Congrégation de Saint-Maur se préoccupa aussi d'antiquité. Ce fut l'œuvre de personnalités qui deviendront membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres³⁵. L'abandon de la polémique, la disgrâce qui pèse sur l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et ses sœurs drainent naturellement l'intérêt pour l'antiquité vers cette association rafraîchie et qui plus est, bénéficie du soutien étatique.
- 53 Ces mouvements dynamiques que furent la querelle des Anciens et des Modernes et la Congrégation de Saint-Maur, atteignirent des sommets grâce à la présence de figures ambitieuses, bruyantes ou inventives : Dom Luc d'Achéry, Dom Jean Mabillon, Charles et Claude Perrault scandent le XVII^e siècle de leurs productions. Pour l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Gros de Boze fut la figure clé, celle des provocations, des programmes, des organisations. C'est lui qui, en lisant son discours, donna une nouvelle ligne de conduite à l'institution.
- 54 Il n'y avait bien entendu pas de mention spécifique concernant l'étude de la musique et de son histoire dans le programme établi par Gros de Boze. Il y était néanmoins fait appel à l'étude de tous les aspects des civilisations des origines au XVIII^e siècle. Cette latitude des domaines contribue à rendre les cinquante volumes des *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* une source remarquable pour l'histoire de l'historiographie générale mais aussi pour l'histoire de l'historiographie de différentes disciplines : art, archéologie, numismatique, épigraphie, musique. Les goûts personnels occupent donc une place importante dans le choix des thèmes abordés lors des réunions, d'autant que Gros de Boze avait ouvert son programme à toute initiative. Ainsi, Pierre-Jean Burette, élevé dans un milieu musical, reçoit le soutien de ses collègues lorsqu'il entreprend de rédiger des dissertations sur la musique des Grecs. Ce

soutien est d'autant plus fort que l'Académicien se proposait de corriger ce qu'avait produit la querelle des Anciens et des Modernes, répondant par-là à un des souhaits de l'institution : la recherche de la vérité³⁶. Dans d'autres cas, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres peut susciter des travaux où la musique se doit d'être incorporée. Des questions mises en concours pour l'obtention du prix Durey de Noinville, dès 1733, portent sur les différents aspects de la civilisation française du moyen âge. La musique ne peut donc être exclue des dissertations présentées. Même si le nombre de travaux de ce genre reste limité, la nouveauté des sujets abordés incite les concurrents à analyser des périodes méconnues, voire inconnues jusqu'alors de l'histoire de l'art musical.

4. DE CONDILLAC À LACÉPÈDE

55 Tandis que la recherche se poursuit, tout au long du XVIII^e siècle, dans des institutions comme l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et la Congrégation de Saint-Maur, des milieux nouveaux, différents, s'intéressent à l'histoire, selon des principes spécifiques et orientent leurs travaux vers des domaines particuliers. Philosophes, écrivains et scientifiques de tous horizons forment cette nouvelle classe. Leur première tâche fut de réhabiliter l'histoire qui avait connu auprès de l'opinion publique une période de crise au début du XVIII^e siècle et qu'en plus, Fontenelle avait inscrite avec les arts, la démarquant nettement des disciplines scientifiques. Cette réhabilitation doit affronter des idées bien ancrées que reflète par exemple la *Méthode pour étudier l'Histoire, avec un catalogue des principaux historiens et des remarques sur la bonté de leurs ouvrages et sur le choix des meilleures éditions* de l'abbé Lenglet Du Fresnoy :

« Nous sommes dans un siècle où l'on s'applique avec soin à l'étude de l'histoire, mais de tous ceux qui s'y adonnent, il y en a peu qui s'en forment une juste idée. On la regarde comme une honnête occupation, qui fait passer agréablement quelques heures. D'autres la considèrent comme un moyen propre à satisfaire leur curiosité ; ils s'imaginent être fort habiles quand ils connaissent les hommes de tous les temps et de tous les lieux.³⁷ »

56 D'Alembert va jouer un rôle important dans la lutte contre ces idées héritées du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle³⁸. Le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* situe cette nouvelle considération dans le cadre d'une entreprise pluridisciplinaire.

57 La première tâche de d'Alembert consiste à illustrer l'importance de l'histoire pour le philosophe. Scission des deux disciplines qui, depuis Descartes, avait engendré mépris et désintérêt de la part de nombreux penseurs. Le rationalisme encyclopédique voit dans l'analyse du passé un moyen de compréhension du présent. C'était avant le milieu du siècle la requête de Montesquieu dans *l'Esprit des lois* (1748) et la mise en pratique de Condillac dans *l'Origine des connaissances humaines* (1746). Cependant, ce que réclame le milieu des Encyclopédistes ne correspond plus à la pratique historique des décennies précédentes. Devant éviter tout empoussièrisme dans des listes de batailles, l'histoire se transforme pour déboucher sur une forme nouvelle dont le sujet ne consiste plus en l'amas de faits, mais en une compréhension de la société. L'analyse du passé devient un moyen de compréhension du présent. D'un autre côté, l'histoire se met au service de ces scientifiques que sont d'Alembert ou Diderot. Elle sert l'ambition de promouvoir l'unité intellectuelle des sciences pour s'ouvrir sur une vérité unique.

58 Ce dynamisme engendré par le milieu des Encyclopédistes, la puissante influence de leurs idées incitent l'historiographie musicale à s'orienter vers des voies nouvelles³⁹. L'intérêt se déplace des compilations de documents vers des études du fonctionnement.

Cependant, à la différence de ce qui s'était passé au début du siècle, grâce, notamment, aux mauristes et aux membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'approche de l'histoire s'effectue d'un point de vue différent. L'histoire devient – elle le fut précédemment mais de manière moins marquante –, un élément au service d'une démonstration de caractère politique, philosophique, moral, parfois théorique⁴⁰. Cette valeur nouvelle accordée à l'histoire influe sur l'évolution de l'historiographie musicale d'autant plus aisément que la seconde moitié du siècle est scandée de querelles les unes plus retentissantes que les autres et qui exigeaient, dans tous les camps, un éventail aussi large que possible d'armes polémiques.

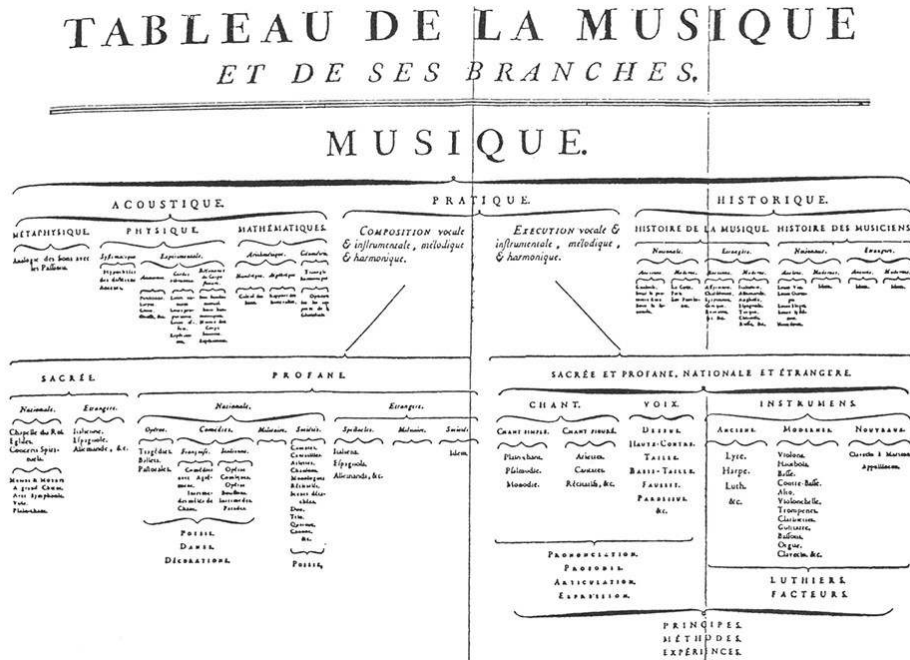
- 59 Toutes ces querelles ont des liens de parenté ; elles s'imbriquent les unes dans les autres, l'une poursuivant les discussions abandonnées par la précédente avec des protagonistes nouveaux. Malgré cela, il reste possible de démarquer trois moments forts : la querelle Rameau-Rousseau, la querelle des Bouffons, la querelle des Gluckistes et des Piccinistes. Il faudrait ajouter des « petites » querelles. Elles ne bénéficièrent pas de la publicité qu'entoura les publications de Rameau ou de Rousseau, mais elles jouèrent un rôle dans le développement du langage musical et des techniques de l'expression théorique comme, par exemple, la querelle du style larmoyant.
- 60 La place occupée par l'histoire varie d'une querelle à l'autre ; les enjeux qu'elle suscite également. Les échanges de textes entre Rameau et Rousseau concernent fondamentalement des questions de théorie. Au-delà de ces débats spécifiques, chacun des protagonistes recourt à l'histoire pour tenter de valider son point de vue par la tradition la plus ancienne. La définition de la formation du corps sonore que ce soit sous forme de l'énoncé mélodique ou de la perception des principes harmoniques prend valeur de recours ultime dans le débat. L'histoire se met au service d'enjeux théoriques ; elle est condition « sine qua non » de la démonstration. Cet aspect incontournable de la construction du discours n'apparaît jamais au début des polémiques. L'histoire se fait bouée de sauvetage de théoriciens en quête d'arguments. La démarche poursuivie dans le cadre de querelles « esthétiques » offre de nombreuses similitudes avec celle qui opposa Rameau à Rousseau. Valider une forme de spectacle ou une autre peut s'effectuer grâce à un nombre élevé de critères que Georgia Cowart a mis en évidence⁴¹. Cette validation recourt aussi à l'histoire mais seulement après avoir épuisé des arguments comme le jugement de goût⁴². Prouver l'ancienneté des spectacles comiques français contribue à réduire le rôle joué par les « Buffoni ». D'autre part, montrer l'importance de la tradition italienne dans l'élaboration de l'opéra, aide les partisans de Piccinni à étouffer la fougue des Gluckistes. Ici encore, l'histoire contribue à enrichir une argumentation et ne consiste pas en un domaine spécifique de recherche.
- 61 Il serait incomplet de présenter l'enjeu polémique comme l'unique facteur de l'intérêt historique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il n'en demeure pas moins le plus déterminant, mais s'ajoute à d'autres plus discrets même s'ils tournent toujours autour des scènes lyriques, lieux marquants de la vie musicale parisienne. William Weber a étudié, dans plusieurs articles, la formation de concepts comme celui de « musique ancienne » dans le cadre de l'Académie Royale de Musique, celui de canon musical⁴³. La tradition, la rareté des nouveautés et le succès de certaines œuvres contribuent à la constitution d'un répertoire de plus en plus étendu dans le temps. Lully est joué jusqu'en 1778 ; Rameau l'est encore à la veille de la Révolution. À l'Opéra-Comique, la situation est semblable, plus accentuée même, puisque de nombreuses œuvres

passeront le cap de 1789 et survivront durant tout le XIX^e siècle⁴⁴. Le Concert Spirituel joue le même rôle pour la musique religieuse et la musique instrumentale⁴⁵. Le public de la capitale se familiarisait donc avec des œuvres de compositeurs décédés parfois depuis des décennies et sur lesquels il cherchait à connaître des détails. De là, cette profusion d'ouvrages généraux présentés sous forme de dictionnaires et destinés à informer rapidement un public avide de renseignements.

- 62 En plus de la constitution d'un répertoire, se développe en France, tout au long du XVIII^e siècle, avec un point culminant aux alentours de 1750, le culte du siècle de Louis XIV⁴⁶. Ce facteur ne provoque guère de nouvelles recherches dans le domaine musical puisque les « classiques » du répertoire de l'Académie Royale de Musique sont ceux qui travaillèrent du temps du Roi Soleil. Quoi qu'il en soit, les deux facteurs se conjuguent. Cependant, louer un siècle entraînait une considération simultanée des différents types d'œuvres créées, en littérature, en architecture, en peinture, en musique, et donc une réflexion à la fois générale et distinctive. Elle entraînait également la conception d'études comparatives. Si une époque est prise comme modèle, comment expliquer la position inférieure d'autres ?
- 63 Un point commun à tous les facteurs qui viennent d'être envisagés réside dans leur caractère national, car même si certaines querelles impliquèrent la musique italienne, ce le fut toujours par rapport à son influence sur les compositeurs et le public français. Certes, quelques historiens se détournèrent du domaine français, mais leur proportion reste faible⁴⁷. Cette situation justifie l'orientation de l'historiographie quasi uniquement vers des problèmes nationaux, orientation qu'évitèrent l'Allemagne et l'Angleterre.
- 64 La dernière décennie de l'Ancien Régime hérite d'une foule d'orientations, d'une masse de travaux qu'elle ne cherche pas à renier mais plutôt à classer afin de permettre le progrès des connaissances. Cette volonté taxinomique, qui culmine dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie*, influence non seulement les domaines théoriques mais aussi ceux de l'historiographie et de l'esthétique, ces deux domaines pouvant se confondre dans un même ouvrage, l'histoire se mettant au service de l'esthétique⁴⁸. Cette rationalisation généralisée résulte de causes diverses, souvent extra-musicales. En effet, elle agit uniquement sur l'expression théorique de la musique et sur l'organisation des informations historiques, mais n'apparaît jamais dans la pratique compositionnelle, du moins avant 1789⁴⁹. Le développement des sciences naturelles, zoologiques en particulier, qui exploitent les systèmes classificatoires, le nombre élevé de théoriciens de la musique formés aux sciences, le besoin de stabilité des fondements esthétiques, consécutif à toute période troublée par de multiples querelles, dirigent l'historiographie musicale vers un nouveau mode d'approche, mais surtout suscite cette recherche d'une expression neuve des connaissances⁵⁰. Y voir une influence de travaux systématiques tels ceux entrepris en Allemagne est une erreur. Les sources citées par les historiens français ne concernent jamais les travaux allemands.
- 65 L'originalité de la pensée française transparaît dans le *Tableau de la Musique et de ses branches* publié dans la première livraison du *Journal de Musique* en janvier 1770 (Illustration 1). Ce tableau reflète pour le domaine musical la tendance taxinomique relevée dès l'*Encyclopédie* et qui avait connu son expression la plus affirmée dans le *Supplément*⁵¹. Cette page souvent reproduite dans les traités de « systematische Musikwissenschaft »⁵², illustre la place accordée à l'histoire de la musique aux côtés de deux domaines :

« La Musique peut être divisée en trois classes principales ; sçavoir, en acoustique, en pratique & en historique.⁵³ »

66 Évidemment, la position latérale de l'acoustique et de l'historique les situe comme des domaines parallèles à la pratique dont les branches offrent une riche panoplie de possibilités. Néanmoins, la volonté des éditeurs du *Journal de Musique* de faire part au public de recherches historiques sur la musique apparaît par la situation dans chaque livraison de ce domaine. Ils le font figurer en première position :



« 1°. Sous le titre de recherches sur la Musique, nous nous proposons de comprendre tout ce qui a été dit ou fait de relatif à cet art, non-seulement par les peuples de l'antiquité, mais encore par les modernes, depuis nombre de siècles successivement, jusqu'au moment de l'établissement de ce Journal. Nous espérons que rien n'échappera à nos recherches. Les matières y seront divisées par paragraphes, avec précision & clarté ; & la collection de ce Journal sera pour tous les amateurs & artistes la bibliothèque la plus complète de leur art. Nous tâcherons de corriger la sécheresse de ce travail par des anecdotes amusantes que nous y placerons sur la Musique, & les Musiciens célèbres de tous les âges.⁵⁴ »

67 La distribution des « branches » de l'« historique » s'organise suivant deux directions : la première considérant l'art musical de manière générale, la seconde comme le produit d'un homme. Il y a là le reflet d'une double tendance qui s'était fait jour dans les écrits historiques français. D'un côté, les auteurs s'attachent à dresser des tableaux généraux, à rédiger des histoires de l'esprit humain dans une vision unitaire⁵⁵. De l'autre, l'émergence de la notion de génie, l'importance attribuée à certains acteurs de l'histoire – surtout Louis XIV –, orientent l'historiographie vers la biographie, insistant sur le rôle des personnalités marquantes et leurs actions⁵⁶. Les dichotomies national/étranger et ancien/moderne qui conditionnent les sous-sections de la branche historique, s'inscrivent dans l'esprit général de l'historiographie française du XVIII^e siècle et concilient les tendances de la critique musicale. Depuis le XVII^e siècle, des querelles affrontaient partisans de la musique française et partisans de la musique italienne, défenseurs des Anciens et panégyristes des Modernes. L'éditeur du *Tableau* parvenait ainsi à allier le souci taxinomique des savants attachés à de grandes

entreprises aux orientations du goût. Quant aux ultimes catégorisations, elles seront envisagées plus loin.

- 68 Le *Tableau de la Musique et de ses branches* ne constitue pas à proprement parler un facteur d'intérêt pour l'histoire de la musique même si des questions qui susciteront la recherche y sont programmées⁵⁷. Il représente avant toute chose la preuve de la présence dans les esprits du dernier tiers du XVIII^e siècle de l'histoire en tant que domaine digne d'être étudié autant que l'acoustique qui bénéficiait du prestige des travaux des membres de l'Académie Royale des Sciences et de l'histoire comme moyen de compréhension du phénomène musical dans son ensemble.

- 69 Mettre en parallèle les réflexions et constatations qui précèdent avec le graphique 4 du chapitre I de la production d'ouvrages concernant l'histoire musicale en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, suscite quelques remarques. Étant donné que la plupart des auteurs retenus appartiennent au milieu des penseurs, des scientifiques, il y a contemporanéité entre l'élaboration de recherches et leur application au domaine particulier représenté par l'histoire de la musique. La production, par exemple, d'histoires générales de la musique connaît une expansion vers 1750, c'est-à-dire au moment où les Encyclopédistes réclament de l'histoire qu'elle aide à comprendre la nature humaine au-delà des amas inutiles de détails. Aux intentions de réformes liturgiques ébauchées par la Congrégation de Saint-Maur dans la seconde moitié du XVII^e siècle correspondent les premières recherches sur le plain-chant prétridentin. Des réseaux relationnels semblables peuvent être tissés entre tous les groupes, illustrant une fois encore l'inclusion nette de la musique au sein de la République des Lettres.

NOTES

1. Le mieux est de se référer à la bibliographie fournie par Blandine BARRET-KRIEDEL dans *Les historiens et la monarchie*, 4 vols, Paris, 1988.
2. Charles-Olivier CARBONELL, « Le discours baroque sur la science de l'histoire », *Actes de la X^e session internationale d'étude du Baroque, 1983 : le discours scientifique du baroque*, 1987, p. 131-140.
3. Georges GUSDORF, *La révolution galiléenne*, 2 vols, Paris, 1960.
4. Claude-Gilbert DUBOIS, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, 1977.
5. Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985.
6. Julien TIERSOT, *Ronsard et la musique de son temps*, Paris, 1903.
7. Albrecht DIETMAR STOLL, *Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus*, 3^e éd., Tutzing, 1983.
8. Mary Helen OBELKEVICH, *Manifestations of Philosophy and Science in the Music of Seventeenth-Century France*, Ph.D., Columbia University, 1983. Les travaux sur le monocorde iront en décroissant au cours du XVII^e siècle. Le thème ne sera plus systématiquement abordé au XVIII^e siècle si ce n'est par quelques membres de l'Académie Royale des Sciences.
9. Cité par Gustave DULONG, *L'abbé de Saint-Réal*, Paris, 1921, p. 23.

10. Armand MACHABEY, « Musiciens-savants et savants-musiciens à l'époque de Mersenne », *Revue d'histoire des sciences et de leur application*, XI (1958) p. 193-206.
11. Blandine BARRET-KRIEGEL, *op. cit.*
12. Edmund BISHOP, « Richelieu and the Bénédictins », *Liturgica Historica. Papers in the Liturgy and Religion Life of the Western Church*, Oxford, 1918.
13. Dominique CATTÀ, « Le chant liturgique chez les Mauristes », *Mémorial du XIV^e centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, 1951, p. 301-312.
14. Edith WEBER, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, 1982.
15. Cité par Amédée GASTOUE, *Le Graduel et l'Antiphonaire romain. Histoire et description*, Lyon, 1913, p. 149.
16. Abbé Jean GRANDCOLAS, *Commentaire historique sur le Bréviaire romain*, Paris, 1727, vol. II, p. II.
17. Bourgoing avait l'intention de divulger dans les paroisses rurales un plain-chant simplifié et en même temps d'attirer un public de choix dans l'Oratoire du Louvre.
18. Gwilyn BEECHEY, « Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) : his organ music and his *Traité de composition* », *The Consort*, 25 (1968-1969) p. 373-383.
19. Cité par Amédée GASTOUE, *op. cit.*, p. 161.
20. Guillaume NIVERS, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, 1683, chapitre X.
21. Cornelis DE WAARD (éd.), *Correspondance du père Marin Mersenne*, Paris, 1932-
22. Jean LIONNET, « André Maugars : Risposta data a un curioso sul sentimento délia musica d'Italia », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIX/4 (1985) p. 681-707.
23. Les *Dai pensieri diversi* (Modena, 1612) d'Alessandro TASSONI contribuèrent à l'introduction en France des idées historiques italiennes sur les Anciens.
24. Bufford NORMAN, « Anciens, Modernes, tragédie et opéra. La querelle sur *Alceste* », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1986, p. 229-238.
25. Blandine BARRET-KRIEGEL, *Les historiens et la monarchie. 2-La défaite de l'érudition*, Paris, 1988.
26. Lettre du 29 novembre 1701. Paris, B.N., ms.n.a.fr., 5269, F 23. Les folios 15 à 34 de ce manuscrit contiennent les éléments de cette querelle. Le folio 34 consiste en une lettre dans laquelle le maître de musique fait part de son projet : « Je me suis donc résolu de faire une dissertation historique dans laquelle je feray voir en parcourant les 17 siècles qui se sont écoulés depuis la naissance de Jésus-Christ jusques à nostre tems, quelle a esté la pratique de ceste église, touchant le chant et la musique ». Les quelques jalons qui auraient dû former cette histoire figurent aux folios 26 à 31, « Remarque sur la Réponse à l'avertissement ». Brossard n'avancera pas plus son projet. Cette question de la pratique musicale dans l'Église réapparaîtra au cours du XVIII^e siècle dans l'ouvrage de Dom J. LIRON : *Singularités historiques et littéraires, contenant plusieurs recherches, découvertes et éclaircissement sur un grand nombre de difficultés de l'histoire ancienne et moderne* (Paris, 1738, t.I, p. 142). La discussion porte en fait sur l'usage d'instruments dans l'Église de Paris, sur base d'une discussion des vers de Fortunat. Dans le troisième tome de ce même ouvrage, Liron traite de l'« Origine de la musique vulgaire dans les églises » (p. 232). Il y avance sur le témoignage de Johannes de Mûris que « la Musique n'a été introduite dans les Eglises que dans le 14^{me} siècle et que jusque-là on ne s'y servait que du Pleinchant ». Il prenait ainsi parti contre Brossard, sans, certainement, connaître le travail que le chanoine de Meaux avait effectué sur le sujet.
27. James R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, New York, 1978, p. 108-129.
28. Herbert SCHNEIDER, *Die Rezeption des Opern Lullys*, Tutzing, 1981.
29. Warren Dwight ALLEN, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York, 1962, p. 70-85.
30. Pour une liste des histoires générales de la musique en langue étrangère citées par les historiens français, voir le chapitre III. Les traductions ne sont pas très nombreuses. Aucune histoire de la musique étrangère n'a été traduite. En revanche, certains traités d'esthétique

contenant des questions historiques l'ont été. Généralement ces ouvrages traitent de l'opéra, et c'est dans les histoires de l'opéra que leur influence sera la plus marquée. Les ouvrages traduits sont : John BROWN, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, 1765 (éd. anglaise originale en 1763) ; Francesco ALGAROTTI, *Essai sur l'opéra*, Paris, 1773 (éd. originale en italien en 1755).

31. Pierre GASNAULT, « Les travaux d'érudition des Mauristes au XVIII^e siècle », *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse*, Bonn, 1976, p. 102-121.

32. Frances YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.

33. Pour le détail des événements qui animèrent la vie de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, voir Alfred MAURY, *L'ancienne Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1864.

34. Chantal GREL, « La Querelle homérique et ses incidences sur la connaissance historique », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1987, p. 19-30.

35. Le personnage le plus illustratif est sans doute Bernard de Montfaucon (1655-1741) qui fut élu en 1719 membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

36. On pourrait également citer le cas de Michel-Paul Guy de Chabanon qui revint à sa première passion lorsqu'il publia ses dissertations sur Aristote et la musique, délaissant ses recherches archéologiques et poétiques qui l'avaient occupé plusieurs années.

37. Nicolas LENGLET DU FRESNOY, *Méthode pour étudier l'Histoire, avec un catalogue des principaux historiens et des remarques sur la bonté de leurs ouvrages et sur le choix des meilleures éditions*, Paris, 1713, t.1, p. 1-2. Sur le rôle de cet abbé, voir Lester A. SEGAL, « Nicolas Lenglet Du Fresnoy : tradition and change in French historiographical thought of the early eighteenth century », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 98 (1972) p. 69-117.

38. Judith SHKLAR, « D'Alembert and Réhabilitation of History », *Journal of the History of Ideas*, XLII/4 (1981) p. 643-664.

39. Cette influence est d'autant plus forte que les maîtres d'œuvre de l'*Encyclopédie* portèrent une attention particulière à la musique. D'Alembert et Diderot occupent une place de choix dans l'histoire de la théorie musicale. Jean-Michel BARDEZ, *Philosophes, Encyclopédistes, Musiciens, Théoriciens*, Paris, 1980. Pour D'Alembert, voir Robert M. ISHERWOOD, « The conciliatory partisan of musical liberty : Jean Le Rond d'Alembert, 1717-1783 », *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor, 1989, p. 95-120.

40. Tel fut le cas au moment de la querelle des Anciens et des Modernes. Voir Pierre ZOBBERMAN, « La vérité des Modernes », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1987, p. 221-228.

41. Georgia COWART, *The Origins of Musical Criticism. French and Italian Music, 1600-1750*, Ann Arbor, 1981, p. 87-113.

42. Sur les vicissitudes de la notion de goût en musique, voir Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990, p. 114-143.

43. William WEBER, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History*, 56 (1984) p. 58-88 ; « Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 4 (1989) p. 849-873.

44. Clarence D. BRENNER, « The Théâtre Italien, its Repertory 1716-1793 », *University of California Publications in Modern Philology*, LXIII (1961).

45. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*, Paris, 1975.

46. Sur le siècle de Louis XIV, voir Gaston HALL, « Le siècle de Louis le Grand. L'évolution d'une idée », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1986, p. 43-52.

47. Il s'agit le plus souvent de brefs articles dans les journaux comme dans le *Journal de musique* sur la musique en Angleterre et la musique en Russie ou encore la traduction de la biographie de Haendel par l'abbé Arnaud.

48. Kathleen HARDESTY, *op. cit.*

49. Philippe VENDRIX, « Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire », *Etudes sur le XVIII^e siècle*, XVII (1990) p. 127-135.

50. Maria RIKA MANIATES, « *Sonate, que me veux-tu ? The enigma of French musical aesthetics in the eighteenth century* », *Current Musicology*, 9 (1969) p. 117-140 ; Alan LESSEM, « *Imitation and Expression : Opposing French and British Views in the 18th Century* », *Journal of the American Musicological Society*-, XXVII (1947) p. 325-330.
51. Ce tableau est attribué à Nicolas-Etienne Framery qui dirigera plus tard la plus grande entreprise encyclopédique musicale de la France du XVIII^e siècle avec son *Encyclopédie méthodique* (Paris, 1791-1818).
52. Ce tableau est reproduit dans l'article « *Musicology* » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 1981) et plus récemment dans Cari DALHAUS et Helga DE LA MOTTE-HABER (éd.), *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber, 1985.
53. *Journal de Musique*, I (Janvier 1770), p. 8.
54. *Ibid.*, p. 5-6.
55. Jean DAGEN, *Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, 1977, p. 109-160.
56. L'œuvre historique de Voltaire reflète cette double tendance.
57. Voir dans le chapitre précédent la liste des articles du *Journal de Musique* retenus dans le cadre de cette étude.

Chapitre III. Les sources de la connaissance

- 1 Arnaldo Momigliano, dans un texte devenu un classique de l'histoire de l'histoire, a montré que c'est à la fin du XVII^e siècle que s'est constituée la relation moderne du passé grâce à une nouvelle attitude face aux sources¹. Cette attitude nouvelle agit à plusieurs niveaux : celui de la collation, celui de l'édition, celui de l'interprétation. Une étape nécessaire, obligatoire dans toute étude de l'histoire de l'historiographie s'attache donc à décrire ces niveaux. Dans ce chapitre seront abordées la collation des sources et leur édition. Partir d'un a-posteriori, celui des précis modernes de musicologie, peut sembler anachronique mais permet d'envisager le problème des sources de manière complète. Une série de questions préliminaires se posent donc :
1. Quelles sont les sources disponibles entre 1615 et 1789 en France ?
 2. Comment les historiens pouvaient-ils se les procurer ?
 3. Sous quelles formes sont-elles présentées pour l'étude ?
 4. Comment évolue l'heuristique musicologique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles ?
- 2 Les réponses à ces questions impliquent une tri-partition des sources semblable à celle des précis modernes de musicologie : les écrits théoriques, les œuvres musicales, les sources complémentaires (littérature, iconographie).

1. LES ÉCRITS THÉORIQUES

- 3 L'étude de la musique, du moins la musique dite savante, en occident, s'effectue auprès des maîtres ou grâce aux traités. Ceux-ci occupent une place primordiale dans la transmission du savoir même s'ils ne concernent pas toujours les aspects pratiques de la composition, par exemple, ou du jeu instrumental. Dans une société où l'écrit joue le rôle de véhicule du savoir, le traité devient le premier outil. La place des maîtres n'en diminue pas pour autant, mais ils sentent eux-mêmes la nécessité de l'écrit. A considérer ceux qui furent parmi les plus grands maîtres de l'enseignement musical en France au XVII^e siècle, René Ouvrard et Etienne Loulié, cette assertion se concrétise : tous les deux rédigent des traités qualifiés de « simples », d'abordables au public le plus large². Dans une semblable atmosphère de recherche pédagogique fondée sur

l'expression écrite, la quête du passé théorique apparaît comme une étape normale, obligatoire :

« Cependant il faut rechercher quelle a été cette Musique des Anciens dont il semble que jusqu'icy il ne nous soit resté que les Eloges sans aucune Pratique. Et c'est le principal sujet ou Dessein de ce Livre. Ce qui ne se peut faire qu'en examinant tous les Auteurs qui en ont parlé ou à dessein ou par occasion, de quelque nation qu'ils ayent été.³ »

- 4 Deux autres motifs, héritage du moyen âge et de la renaissance, justifient la position première des traités comme source documentaire.
- 5 La connaissance théorique de la musique, celle requise par le programme du « quadrivium », celle encore illustrée au XVII^e siècle par Marin Mersenne, s'organise autour de l'écrit. Nombreux sont les traités sur le monocorde au moyen âge qui débute par une analyse des propositions énoncées précédemment⁴. Avec l'apparition de l'imprimerie, il devient pratique courante de comparer sa théorie à celle de ses prédécesseurs et/ou contemporains ; certains étant même considérés comme des « classiques ». Rien d'étonnant à ce que les théoriciens français du XVII^e siècle citent abondamment Zarlino, Cerone, Galilei et d'autres qui avaient participé à l'humanisme musical. La présence de l'esprit de ces auteurs marque un changement dans les fondements de l'expression théorique. L'outil des théoriciens ne réside pas seulement dans leur savoir mais aussi dans le savoir des autres qu'ils se doivent de comparer. Précédemment, le hasard guidait souvent un savant vers un traité écrit par un collègue ou même vers des pratiques particulières, provoquant entre théorie et pratique un fossé temporel que la renaissance et surtout le baroque combleront⁵. Au XVII^e siècle, le passé théorique se fait étape obligatoire.
- 6 L'importance accrue des traités résulte également de deux siècles d'humanisme musical. Les humanistes italiens d'abord, puis français, dans leur quête d'une connaissance de la musique de l'antiquité, ne disposaient au départ que des traités médiévaux, ceux de Boèce, Macrobius, Capella et Cassiodore⁶. Il se servent des œuvres de ces philosophes comme source pour l'étude de l'antiquité. Dans le *De Institutione musica*, Boèce se fait à la fois traducteur, paraphrasseur et commentateur de traités grecs, ceux d'Euclide, de Gaudentius, de Nicomachus et de Ptolémée⁷. Malgré la découverte de nouvelles sources théoriques grecques, Boèce demeure digne de confiance. Son œuvre connaît une large diffusion. Aucune bibliothèque importante, aucun monastère ne peut se passer du *De Institutione musica* sous forme manuscrite ou imprimée. En plus des ouvrages des Italiens, fervents commentateurs de Boèce, la France bénéficiait de l'ouvrage de Pontus de Tyard, *Solitaire second ou Prose de la Musique* (1555) qui se présente comme une synthèse d'idées du philosophe romain⁸. En cinq sujets, le membre de la Pléiade résume l'ouvrage du V^e siècle :
 1. L'histoire de la musique fondée sur la tradition mythologique.
 2. La théorie ancienne de la musique : les modes et les intervalles.
 3. Les « effets » de la musique, mentaux, moraux, métaphysiques et physiques.
 4. La cosmologie de la musique.
 5. La relation entre poésie et musique.
- 7 Sans doute un plagiat des ouvrages de Porphyre, la *Vi'ta Pythagoria* et les *Commentaires sur le Timée de Platon*, le *Commentarium in Somnium Scipionis* de Macrobe éclaire sur les découvertes pythagoriciennes en même temps qu'il analyse le *Timaeus* de Platon. Au moment où Macrobe rédige ses commentaires, Martianus Capella compose son *De*

Nuptiis Philologiae et Mercurii qui lui, se rattache à la tradition aristoxénienne à travers l'œuvre d'Aristide Quintilien. Ne déclarant pas ouvertement sa source, Capella ne fait rien moins qu'un résumé du premier livre du *Péri Mousikè*. Le rôle de Capella fut grand au XVII^e siècle, car il est un des rares théoriciens à décrire, grâce à son inspirateur, la pratique musicale grecque. Quant à Cassiodore, ses *Institutiones divinarum et humanorum litterarum* apportent peu, mais semblent naturellement associées à ses trois prédécesseurs.

- 8 La connaissance des traités antérieurs au XVII^e siècle ne se limitait pas aux seuls noms évoqués ci-dessus à en juger par les tables bibliographiques. Malheureusement, l'idée de dresser de semblables tables n'apparaît, dans les ouvrages d'histoire de la musique, qu'à la fin du XVII^e siècle. Habituellement, les auteurs se contentent de citer le titre ou parfois seulement l'auteur dans le texte et, plus rarement, en marge sous forme abrégée avec de temps en temps des indications de pagination. Pour évaluer le champ maximum des connaissances théoriques aux confins des XVII^e et XVIII^e siècles, il existe un ouvrage fondamental. Le *Dictionnaire de musique* (Paris, 1703) de Sébastien de Brassard fournit un outil idéal d'évaluation des connaissances. En plus des nombreuses entrées, le maître de musique de Meaux a ajouté un « Catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps, de pays etc. soit de la musique en général, soit en particulier de la Musique théorique, pratique, poétique, vocale, instrumentale, ancienne, moderne, plaine, simple, figurée etc. ou seulement de quelqu'une, ou quelques-unes de ses parties, soit d'une manière purement historique, ou Physique, ou théorique, ou pratique etc. soit enfin ex professo ; ou par la suite naturelle de leur dessein, ou Matières principales ; ou par occasion etc ⁹ ». Près de mille noms sont cités et distribués en trois catégories :
1. près de 230 auteurs « que j'ay vûs, lûs, et examinez moy-même ».
 2. une centaine « que je n'ay pas encor eu le temps, ny l'occasion de lire et d'examiner, mais qui sont aisez à trouver, et que j'espère de lire avec le temps ».
 3. à peu près 600 auteurs « que je n'ay point lûs, ny vûs, et que je ne connois que par les yeux, et sur la foy d'autrui ».
- 9 Ce classement effectué par degré de connaissance reflète le sérieux et l'honnêteté du lexicographe. Conscient des ambiguïtés qui pourraient résulter d'une telle liste, il s'efforce à un second classement à l'intérieur de l'unique catégorie qu'il peut prétendre connaître, la première. La langue de rédaction permet de distinguer cinq types d'auteurs :
1. Auteurs qui ont écrit en grec.
 2. Auteurs qui ont écrit en ancien latin et en latin moderne (depuis 1450).
 3. Auteurs qui ont écrit en italien.
 4. Auteurs qui ont écrit en français.
 5. Auteurs qui ont écrit en allemand, en anglais, ou dans d'autres langues étrangères.
- 10 Ce classement par langue revêt une importance particulière puisqu'il illustre les limites linguistiques du champ d'investigation. Brassard prétend n'avoir rien découvert « en Hollandois, en Flamand, en Danois, en Suédois, en Polonois, en Hongrois,... non plus que dans la Langue Hébraïque¹⁰¹⁰. » En revanche, il connaît des ouvrages en persan, en arabe et choisit de ne les point citer « parce qu'étant encor manuscrits, & peu de personnes sachant assez-bien ces sortes de Langue pour en profiter ; j'ay crû qu'il suffisoit de faire connoître au Curieux l'Auteur qui en parle », à savoir Herbelot¹¹.

- 11 À l'intérieur de chaque section, le classement s'organise alphabétiquement. Brossard s'était limité au nom des auteurs, précisant parfois le lieu où l'œuvre peut être consultée. Cet ajout est précieux. Même s'il ne concerne que Strasbourg et Paris auxquels il convient d'ajouter le cabinet de Brossard lui-même qui le suivit dans ses déplacements jusqu'en 1723, il prouve la présence d'écrits théoriques musicaux dans de nombreux centres fréquentés par les chercheurs. Pour Paris, le lexicographe mentionne les bibliothèques des Quatre Nations, du couvent des pères Minimes de la Place Royale, de la Sorbonne, de Saint-Victor et la collection privée de Ballard.
- 12 Près de mille noms ! Brossard connaît ainsi quasi tout le répertoire théorique musical disponible au début du XVIII^e siècle. Il avoue que pendant plus d'une dizaine d'années, il a travaillé « à recueillir des Mémoires, pour donner un Catalogue semblable », et encore se limite-t-il aux théoriciens. Certes, il s'agit d'une première étape qui aboutira, incomplètement, avec le catalogue manuscrit qui accompagnera sa collection personnelle à la Bibliothèque du Roi. Brossard convient de l'immensité de la tâche, « car enfin *Non omnia possumus omnes*, & un homme seul ne peut parcourir tous les Pais & toutes les Bibliothèques, ny lire tous les Livres, ny puiser par conséquent dans toutes les sources qui luy pourraient faciliter le travail¹² » Conscient des lacunes de son catalogue, il fournit en troisième partie à l'annexe de son *Dictionnaire* une méthode de recherche de ces sources. Ces pages resteront uniques dans l'historiographie musicale française du XVIII^e siècle. Jamais historien ne confiera avec autant de détails la démarche qu'il a suivie pour découvrir les écrits utiles à son travail. L'intention du maître de musique ne résidait pas dans un exposé purement méthodologique. Il se voulait un exemple de démarche personnelle « afin d'épargner du moins à ceux qui me voudront faire ce plaisir, la peine & le chagrin de passer inutilement par des chemins déjà battus¹³ » dans la constitution d'une bibliographie exhaustive des écrits sur la musique. Le lexicographe énumère neuf types de moyens d'information :
1. les catalogues de bibliothèques
 2. les périodiques
 3. les dictionnaires et lexiques
 4. les listes d'auteurs
 5. les histoires de la musique
 6. les citations d'auteurs
 7. les chronologies et répertoires
 8. les biographies
 9. les ouvrages d'histoire générale.
- 13 Brossard se rend bien compte que la plupart de ces sources ne peuvent donner lieu qu'à des listes de noms, comme celles qu'il vient de proposer. Il en réalise le peu d'utilité à longue échéance, mais considère son travail comme une première étape vers ce qui lui paraît être l'expression parfaite d'une bibliographie. Cette dernière transparait dans l'ultime recommandation qu'il fait à ses possibles collaborateurs... et à lui-même :
- « Il faudra tâcher de m'envoyer une copie exacte du *Titre*, ou de la première page de ces Auteurs, en quelque Langue qu'elle soit écrite, soit à la main, ou imprimée ; avec le *lieu & Vannée de l'impression* ; le *nom de l'imprimeur & des Vendeurs*-, la Langue du corps de l'Ouvrage ; la forme de la *grandeur du volume*, ou des *volumes*, s'il y a plusieurs *tomes*-, le nombre des *feuilles* ou des *pages*, & le *lieu* même, c'est-à-d. le *cabinet* ou la *Bibliothèque* où ce Livre est, & se peut trouver actuellement.¹⁴ »

- 14 Le programme du RISM ! Et il insiste, par la force de l'habitude, sur l'attention soutenue – on dirait Mabillon –, que doit porter le savant à la rédaction de ses informations :

« Mais ce que je demande avec le plus d'insistance, c'est la *vérité*, la *bonne foy*, un entier *dépouillement de toute prévention* et surtout une *exactitude* sévère et scrupuleuse à bien orthographier... Car enfin, si je suis le premier trompé par des mémoires infidèles, ou peu exactes ; comment pourray-je éviter de tromper le public.¹⁵ »

- 15 L'ambition ultime de Sébastien de Brossard était de rédiger un dictionnaire historique des théoriciens et compositeurs. Il s'exprime sur ses intentions d'une manière unique. Cependant, son collègue de Tours, René Ouvrard, que Brossard connaissait, avait déjà proposé un projet similaire :

Ouvrard : « Pour bien faire l'Histoire de la Musique qui ne nous peut être connue que par les Pièces de cette histoire, c'est-à-dire par les Livres de ceux qui en ont parlé, nous dresserons auparavant une chronologie de tous les Auteurs qui en ont traité ou de dessein prémédité ou par occasion seulement. Puis nous rapporterons ou leurs Livres entiers ou les Extraits qui en contiendront le précis, avec leurs Eloges & la Critique de leur Ouvrage¹⁶ »

Brossard : « Mais un Catalogue historique & raisonné, dans lequel on puisse trouver exactement, non-seulement les *Noms* & les *Surnoms* de ces Illustres ; leurs *Vies*, leur *Siècle*, leurs principaux *Emplois* &c ; mais aussi les *Titres* de leurs Ouvrages ; les *Langues* dans lesquelles ils ont écrit originalement, les *Traductions* & les différentes *Editions* qui en ont été faites ; les *Lieux*, les *Années*, les *Imprimeurs*, & la *forme* de ces *Éditions* ; les lieux mêmes, c'est à dire les *Cabinets* & les *Bibliothèques*, où l'on peut trouver soit *manuscrit*, soit *imprimés* ; & encore (ce qui me paraît le plus difficile, quoique le plus nécessaire & le plus important) les *bons* ou les *mauvais jugements* que les Critiques les plus judicieux en ont fait, soit de vive voix, ou par écrit.¹⁷ »

- 16 Face à l'accumulation, accélérée depuis l'invention de l'imprimerie, de la production théorique sur la musique, les esprits curieux d'histoire et soucieux de le faire systématiquement sentent le besoin impérieux de dresser des listes, de constituer des dictionnaires bio-bibliographiques dont ils se serviraient continuellement comme lieu de référence. Ni Ouvrard ni Brossard ne concrétisèrent leurs projets. Le catalogue manuscrit du donateur de la Bibliothèque du Roi illustre l'embryon de ce qu'aurait pu être ce grand'œuvre, mais reste, puisqu'il s'agit d'une collection personnelle, d'intérêt limité pour la définition du plus large corpus théorique disponible, ce que les listes alphabétiques du *Dictionnaire* fournissent.

- 17 Quoi qu'il en soit de l'avancement de ces projets, les deux théoriciens montrent qu'il est possible pour tout chercheur curieux de disposer d'informations sur des traités et bien souvent de les consulter directement. Il est un type d'écrit théorique concernant la musique qui prend une valeur particulière dans le cas présent : les histoires de la musique. Brossard les évoquait dans la description de sa méthode de prospection :

« 5° La cinquième source, sont quelques *Auteurs*, qui ont écrit *ex Professo*, & en particulier *l'Histoire de la Musique*. J'en ay lû deux ; la première est de *Wolfgang Gaspar Printz*, qu'il avoit d'abord écrite en Latin, & qu'il a publiée en Allemand *in-4°* l'an 1690. La 2e est de *Gio. Andr. Angolini Bontempi*, imprimée en Italien à Perouse *in-fol* l'an 1695. Ce sont deux excellens Livres, que j'estime & conserve très-cherement.

¹⁸ »

- 18 Il convient d'analyser la production de ce type d'ouvrages tant en France qu'à l'étranger et d'en mesurer la présence dans le corpus retenu.

- 19 Des ouvrages tels ceux de Printz, Bontempi ou Bonnet-Bourdelot, ne sont pas nombreux à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle. Bien sûr, et cette thèse

l'illustre bien, beaucoup d'ouvrages sans s'intituler « histoire » traitent abondamment du sujet. Cependant les histoires générales, en tant qu'elles couvrent plus ou moins toute l'histoire de la musique et qu'elles frappent par leur titre, tiennent une place à part dans les sources¹⁹. Le tableau ci-dessous reprend les histoires générales citées par les historiens français.

Auteur	Date	Titre
Printz	1690	<i>Historische Beschreibung</i>
Bontempi	1695	<i>Historia musica</i>
Malcolm	1721	<i>Treatise of Musick... Historical</i>
North	1728	<i>Mémoires of Musick</i>
Martini	1754-78	<i>Storia délia musica</i>
Brown	1763	<i>A Dissertation on..</i>
Eximeno	1774	<i>Dell'origine... délia musica</i>
Burney	1776-89	<i>A General History of Music</i>
Hawkins	1776	<i>A General History... of Music</i>

- 20 Ce tableau est assez révélateur de lignées. Il met en évidence l'absence de pénétration des textes allemands en France alors que l'inverse est vrai²⁰. En revanche, les théoriciens anglais sont familiers aux Français et parfois même traduits²¹. Les Italiens occupent une place particulière. L'ouvrage de Bontempi peut prétendre à une large diffusion. Quant au padre Martini, il entretient des contacts étroits avec le monde musical parisien. Arnaud, Grétry, Floquet et bien d'autres écrivent au célèbre pédagogue²². Cette correspondance, particulièrement celle avec Grétry, montre combien la communication des ouvrages pouvait revêtir un caractère aventureux²³.
- 21 Les filiations françaises méritent aussi quelque attention. L'ouvrage de Bonnet-Bourdelot qui connut de nombreuses éditions figure comme source de plusieurs histoires²⁴. Et même s'il fait l'objet de critiques parfois virulentes, il se présente comme un modèle et souvent comme une source de documentation. Le manuscrit de René Ouvrard ainsi que celui de Dom Caffiaux restent en dehors de ces réseaux d'influences.
- 22 Sébastien de Brossard a montré, grâce au catalogue de son *Dictionnaire*, qu'un esprit curieux pouvait disposer d'un corpus très vaste. Des exemples semblables pourraient être multipliés et ne conduiraient qu'aux mêmes conclusions. *L'Histoire de la musique* de Dom Caffiaux offre un exemple idéal d'accumulation de noms et de fréquentation de sources théoriques²⁵. À la fin du siècle, *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* de Laborde est une compilation critique complétée de nouvelles informations empruntées à des traités d'histoire. Néanmoins, il subsiste quelques incertitudes quant à la forme sous laquelle ces sources théoriques leur étaient accessibles : le mode de citation ne remplit que très rarement les prescriptions énoncées par le lexicographe. Il est certain que beaucoup d'historiens lisaient les manuscrits faute d'éditions. Pour les auteurs antiques et du moyen âge, il semble que la consultation des manuscrits restait pratique courante malgré quelques éditions disponibles. Là encore, il faut se limiter à cette conjecture. Les descriptions de manuscrits ou leur numéro de classement dans une bibliothèque n'apparaissent qu'exceptionnellement. Dom Jumilhac est le premier à fournir une description des manuscrits des œuvres de Jean des Murs et de Philippe de Vitry dont il s'est servi pour rédiger *La science et la pratique du plain-chant* (1673) :

« Celuy d’Aretin appartient à l’abbaye de S.Evroult en Normandie : Il luy fut vraisemblablement donné par un Abbé de la mesme Abbaye nommé Serlon, qui fut fait Evesque de Seez en 1091. d’où ayant esté contraint de se retirer à cause des outrages que luy faisoit Robert Comte de Bellesme, il passa en Italie, ou pendant le séjour qu’il y fut, son mérite & son érudition luy acquit aisément l’amitié des gens de lettres, & luy donna moyen de faire écrire & d’envoyer ce manuscrit à ses Religieux... Il y a encor à Paris un autre manuscrit du mesme Aretin dont l’écriture paroist de quatre à cinq cens ans, lequel a autrefois appartenu à la Bibl. de Laurens Bochel Advocat de Paris... Quant au manuscrit de Jean de Murs, dont je me suis servy il appartient à Mr Jouet digne Maistre de la Musique de Nostre-Dame de Chartres. Il y en a un autre dans la Bibliothèque de St Victor de Paris ; mais il n’est ny correct ny si bien écrit que le précédent, & n’est pas entier.²⁶ »

23 Il est vrai que ces descriptions sont loin de constituer des fiches signalétiques complètes. Néanmoins, elles suscitent deux remarques. Si ce type d’information semble justifiée à Jumilhac, il n’en va pas de même de ses contemporains et successeurs. Le spécialiste du plain-chant, membre de la Congrégation de Saint-Maur, s’inscrit dans la lignée de l’érudition monastique dont la méthodologie était à ce moment enseignée par Jean Mabillon. Certes, l’objectif du mauriste ne réside pas dans la réalisation d’un corpus des sources tels qu’en effectuaient ses frères, mais il trouve normal, à la différence de ses collègues du monde musical, de fournir une description détaillée afin de valider le sérieux de sa démarche²⁷. Deuxièmement, il convient de remarquer la persistance des noms de ces deux théoriciens médiévaux au travers de la renaissance et du XVIII^e siècle. Jumilhac a vu au moins deux versions de chacun des traités de Jean des Murs et de Philippe de Vitry et pas seulement dans la bibliothèque d’une abbaye ou dans le cabinet d’un collectionneur, mais aussi chez le « digne Maistre de la Musique de Nostre-Dame de Chartres ».

24 Cette fréquentation assidue des manuscrits de théorie musicale ne rend pas pour autant les historiens de la musique des paléographes avertis. D’un auteur à l’autre, les lectures se font plus affinées. Cependant, cet affinement ne comble pas les lacunes profondes dont les répercussions seront d’importance pour le développement de recherches particulières. Un document est très révélateur à cet égard. Il s’agit d’une lettre de Dom Stéphane Clément de la Congrégation de Saint-Maur à Martin Gerbert. Elle répond à une requête du « Mabillon d’Allemagne » concernant des manuscrits de Rémi d’Auxerre sur lequel il désire quelque lumière afin de compléter ses travaux érudits de musicologie médiévale²⁸. Quelle surprise de lire que personne n’est apte à déchiffrer un manuscrit du moyen âge, pas même un membre de cette Congrégation alors attelée à l’immense entreprise bio-bibliographique qu’était *l’Histoire littéraire de la France* :

Lettre de Stéphane Clément du 29 août 1774 : « le voudrais être également en état de vous satisfaire touchant les deux manscrits (sic) du commentaire de REMI d’Auxerre sur *Martianus Capella*. Mais je l’honneur de vous repeter ce que je vous ai deia mandé, qu’il n’y a pas ici d’antiquaire capable de les déchiffrer. S’ils étoient entièrement semblables, ils serviraient réciproquement pour s’expliquer l’un par l’autre. Mais ils varient tellement entre eux, qu’on les prendrait pour deux ouvrages differens. Celui qui avoit fait la copie informe, que je vous envojai dans le temps, n’existe plus, & je ne connois personne, qui puisse deviner ce qui a échappé à sa pénétration. Il faudrait un homme, qui eut fait une etude particulier des abbrévations de Musique, mais ou les trouver ?²⁹ »

25 En dehors de manuscrits, les historiens se réfèrent aux éditions. Certes, il n’existe encore aucune édition des traités médiévaux, hormis ceux de Boèce, Cassiodore,

Cappela. Par contre, pour les auteurs de l'antiquité et ceux postérieurs à l'apparition de l'imprimerie, les éditions affluent. Le bilan de ces éditions depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'au début du XVII^e siècle est positif. Les humanistes s'étaient d'ailleurs donné pour tâche de ré甯usciter la musique des anciens et, pour y parvenir, ils avaient besoin d'éditions de traités théoriques qui avaient circulé dans de nombreux centres intellectuels sous forme manuscrite. La frénésie qui s'empara des humanistes italiens entraîna des résultats peu satisfaisants qualitativement³⁰. Dès qu'un théoricien découvrait une copie d'un ouvrage ancien, il le faisait publier au plus vite. De l'humanisme provient un dynamisme et une curiosité illimitée. Cependant, il fallut attendre la Réforme pour voir naître un esprit fondamentalement philologique. Luther montre que même le texte le plus célèbre ne fut jamais édité avec un souci de respect de l'original. Les savants de toute l'Europe réalisent l'importance de l'enjeu philologique. Toutefois, l'édition de traités musicaux ne se ressent de ce nouvel esprit que tardivement. Les éditions critiques restèrent longtemps l'apanage des protestants : des écoles des Pays-Bas s'étaient spécialisées dans ce genre de réalisation.

- 26 Le tableau ci-dessous reprend les théoriciens grecs, romains et du haut moyen-âge fréquemment cités aux XVII^e et XVIII^e siècles et les éditions qui furent consacrées à leur œuvre. La plupart des auteurs sont connus et diffusés avant 1600. Deux monuments se détachent de cette masse : les travaux de Meursius et de Meibom³¹. Tous les deux évoluaient dans les milieux protestants hollandais et étaient rodés aux techniques de l'édition des textes anciens. Très rapidement, ils deviennent les outils de référence des historiens et le demeureront. L'ouvrage publié à Oxford par John Wallis complète les deux précédents et est également abondamment cité³².

AUTEURS	EDITIONS
Alypius	Meursius (1616), Meibom (1652).
Aristide Quintilien	Meibom (1652).
Aristoxène	Gogavino (1562), Bottrigari (1593), Meursius (1616), Meibom (1652), Morellius (1785).
Athenaeus	Bâle (1535).
Bacchius	Mersenne (1623), Morellus (1623), Meibom (1652).
Bryennus	Wallis (1699).
Cleonides	Valla (1497), Davy (1787).
Euclide	Wechel (1557), Forcadel (1566), Dasypodium (1570), Possevini (1593), Meibom (1652), Oxford (1703), Davy (1787).
Gaudentius	Meibom (1652).
Nicomachus	Meursius (1616), Meibom (1652).

Porphyrus	Wallis (1699).
Ptolémée	Wallis (1682), Wallis (1699), Davy (1787).
Theon de Smyrne	Ismaele Bullialdo (1644).

- 27 En France, il faut attendre le dernier tiers du XVII^e siècle pour assister à un véritable travail d'édition de traités selon des principes rigoureux. Deux entreprises dont l'une n'aboutit pas marquent cette époque : l'édition des œuvres de saint Augustin par la Congrégation de Saint-Maur et la *Musique rétablie* de René Ouvrard. La mort interrompit l'ouvrage dans lequel s'était lancé cet ancien maître de musique de la Sainte-Chapelle et pourtant, il promettait d'apporter quelque chose de neuf sur l'édition des textes. Ouvrard s'était rendu compte de la confusion qui régnait dans les esprits, surtout pour la musique des anciens, en raison d'éditions erronées ou tronquées des classiques :

« l'on aura le vray sens de beaucoup de célèbres auteurs comme Platon & Aristote, qu'on verra avoir été mal entendus ou mal expliqués en cette matière dont ils parlent plus notablement que même plusieurs Auteurs de musique.³³ »

- 28 Quant aux traités anciens, il se proposait de consacrer une section de sa « Bibliothèque Harmonique », c'est-à-dire la seconde partie de la *Musique rétablie*, à des éditions exhaustives ou partielles, mais critiques des « propres Auteurs de Musique ». Certes, à Tours, le chanoine ne disposait pas d'un matériel suffisant pour réaliser ses ambitions, mais, durant sa période d'activité à Paris, il avait eu, ainsi qu'il le précise, l'occasion d'étudier des sources et certainement de les recopier. De plus, sa correspondance avec l'abbé Nicaise montre qu'Ouvrard entretenait des relations épistolaires avec le cardinal Bona qui lui envoya un « Catalogue des Livres de Musique du Vatican ». Il reste impossible de savoir si Ouvrard reçut plus d'informations d'Italie concernant les textes théoriques anciens³⁴.

- 29 Le manuscrit de *La musique rétablie* contient plusieurs dizaines de pages d'édition de traités. L'intention du musicien était de fournir à côté du texte en latin, une version française³⁵. Ce principe, il voulait l'appliquer à son traité et aux textes des auteurs pour différentes raisons :

« Or nous avons jugé à propos de mettre tout cet Ouvrage en Latin & en François. En Latin pour les étrangers, & pour ceux qui aiment cette Langue à laquelle ils désirent davantage & croient que les choses y ont plus de majesté, & parce que d'ailleurs c'est une Langue immuable où se conservent mieux les sciences, une Langue qu'on peut appeller éternelle, puisqu'elle est celle de l'Église qui doit durer autant que le Monde. En françois, pour ceux qui n'entendent que cette langue, ou pour donner une meilleure & plus libre explication du sens des Auteurs, que nous nous contenterons de rendre mot à mot dans le latin, & que nous étendrons davantage en françois.³⁶ »

- 30 Conférant à la version française un aspect qui va au-delà de la traduction textuelle, Ouvrard suivait une tradition qui faisait fortune en France. La traduction est considérée comme une œuvre littéraire et doit absolument fonctionner comme une re-création. Certains y virent une trahison de l'œuvre originale et engagèrent des disputes sur ce qui fut connu sous le nom des « belles infidèles³⁷ ». Dans le cas de traités musicaux, Ouvrard perçoit la difficulté de rendre en français avec des termes qui ont valeur spécifique pour la fin du XVII^e siècle des termes grecs d'une autre époque. Quant au texte latin, si le chanoine de Tours ne s'efforce pas de le rendre sous une forme

littéraire, sans doute faut-il en chercher la raison dans sa volonté de ne pas perdre trop de temps, voire dans la fatigue qu'il manifestait à la fin de sa vie³⁸.

31 Traités traduits par Ouvrard

1. « Explication du Premier Livre des Elémens, ou Principes Harmoniques d'Aristoxène », f° 6-29.
2. « L'Introduction Harmonique d'Euclide », f° 30-47.
3. « L'Abrégé ou Manuel Harmonique de Nicomaque », f° 48-69.
4. « Introduction à la Musique par Alypius », f° 70.
5. « Introduction Harmonique de Gaudentius », f° 78-93.
6. « Introduction à l'Art de Musique par Bacchius f° 94-102.
7. « Traité de Musique d'Aristide Quintilien », f° 104-133.

32 La source d'après laquelle Ouvrard effectue sa traduction est sans aucun doute l'*Antiquae musicae auctores septem* de Meibom³⁹. Le chanoine de Tours ne semble pas se préoccuper des problèmes afférents à la recherche d'un texte original à partir de comparaisons. Meibom lui apparaît crédible. De toute manière, Ouvrard cherche plus à offrir au lecteur une version lisible des traités anciens et non pas à établir la version définitive de ces textes dans leur traduction française.

33 À la fin des années 1670, les mauristes de Saint-Germain-des-Prés décident de publier une nouvelle édition des œuvres de saint Augustin ; entreprise qui ne fut pas sans conséquences néfastes pour la Congrégation puisqu'elle ranima la querelle du jansénisme⁴⁰. Le *De Musica* figure dans le deuxième volume de la série. Les principes d'édition adoptés s'inscrivent dans la lignée de l'érudition ecclésiastique qui s'était inspirée des techniques développées par les savants philologues protestants. À la différence des éditions de la renaissance, les mauristes se refusent à n'offrir qu'une simple reproduction des manuscrits et éditions antérieures. A la recherche d'un texte faisant autorité par une source jugée objective, ils substituent l'élaboration d'un texte correct que la critique a reconstitué par une analyse fouillée de la structure, du style et du langage. Leur méthode s'organise autour d'une source, choisie pour ses qualités ; cette sélection est alors mise en rapport avec les autres sources afin de déceler les interpolations, les altérations majeures du texte. Pour cette raison, dans l'avertissement, les bénédictins fournissent une longue liste de sources consultées pour le *De Musica* :

« A mendis prope innumeris expurgati sunt (*Libri de Musica*) ad Mss. Corbeiensem optimas notae, Arnulfensem, Albinensem, Victorinum, Regium, Vaticanum ; ad lectiones ex Belgicis quatuor per Lovanienses collectas ; et ad esditiones Am. Er. et Lov. Praeterea libri priores ad alium Victorinum et ad Navarricum Mss. collati sunt ; sextus demum liber ad alium Navar. et alium Victo., ad unum majoris conventus Augustiniamorum Paris, et ad Benignianum. »

34 Évidemment ces informations sont de peu d'utilité dans la mesure où seul le lieu de conservation est cité. De même, les directeurs de l'entreprise avaient pris la résolution de ne pas inclure de notes afin de faire avancer au plus vite le travail d'édition du texte proprement dit⁴¹. Malheureusement, les discussions concernant les principes d'édition adoptés par les mauristes n'ont pas touché le milieu des historiens de la musique. Le *De Musica* n'eut d'ailleurs que peu d'influence sur la théorie musicale française au XVIII^e siècle⁴².

- 35 Le monument de l'édition de traités en France au XVIII^e siècle est l'œuvre de Pierre-Jean Burette. Ce professeur de médecine, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres où il présente régulièrement des dissertations sur la musique grecque, se décide à publier le traité de Plutarque dans une version mettant en parallèle le texte grec et le texte français. Son entreprise débute à un moment où il a déjà exposé ses principales conceptions sur le rythme, la mélodie et la méthode compositionnelle des Grecs. S'il s'attèle à une tâche pareille, c'est parce que, comme il le précise, il veut prouver le fondement de ses dissertations contestées malgré leur sérieux. Burette médite longuement son projet d'édition-traduction, lisant au sein de l'Académie deux mémoires relatifs à la méthode qu'il se propose d'adopter et aux qualités du texte⁴³. L'archéologue était effectivement confronté à plusieurs problèmes. D'aucuns contestaient d'abord l'attribution à Plutarque ; Burette se devait de prouver le contraire. D'autre part, ce texte avait déjà connu plusieurs éditions en grec ou en traduction. À nouveau, l'Académicien devait tenter de fournir des raisons valables à son entreprise. Le premier point occupe son « Examen du traité de Plutarque sur la musique », tandis que le second fait l'objet de ses « Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque sur la musique ».
- 36 Chacune de ses dissertations procède avec une clarté propre au savant. La question de l'attribution revêt une importance exceptionnelle dans l'enjeu majeur des discussions qui l'avaient irrité et incité à donner son édition :
- « Mais pour donner à cette preuve (absence de polyphonie chez les Anciens) toute la force qu'elle peut recevoir, il est important de montrer, que l'Écrit en question est véritablement d'un Auteur tel que Plutarque, c'est-à-dire, d'un homme parfaitement instruit de la matière qu'il traite, & qui ait vécu dans un tems, où les Arts, quoique déchus de leur perfection à certains égards, conservoient encore toutes leurs découvertes.⁴⁴ »
- 37 L'argument principal des sceptiques contre l'attribution à Plutarque réside dans le constat du manque d'uniformité de l'œuvre provoquée par l'inclusion de ce traité sur la musique. La réponse de Burette s'articule en trois points :
1. S'il n'y a pas uniformité, c'est parce qu'il y a diversité de sujets dans l'œuvre de Plutarque.
 2. Sa propension à citer sans donner ses sources entraîne une confusion qui ne permet pas à l'œil non averti de déceler ce qui est de Plutarque ou d'un autre auteur.
 3. L'étalement chronologique de ses œuvres sur une longue période oblige à considérer des modifications de style de la première à la dernière de ses productions.
- 38 Burette se rend compte que le côté général de ses arguments ne convainc pas. Tout au plus permettent-ils de rejeter un des termes de la contradiction, celui de la diversité. Restait toutefois à l'Académicien à mettre en évidence les similitudes du *Traité sur la musique* avec d'autres œuvres de Plutarque. Là, l'argumentation s'étoffe. Le savant devient philologue et véritable spécialiste de l'œuvre de Plutarque. Il relève six similitudes :
1. dans la langue et le choix des termes
 2. dans les tournures de phrases
 3. dans le style et ses « ornemens »
 4. dans le corpus des citations poétiques
 5. dans la structure de l'introduction et de la conclusion
 6. dans les idées d'esthétique musicale.

- 39 Cette manière d'envisager le nombre le plus élevé de facteurs dans le traitement des sources laisse entrevoir la qualité scientifique et la portée des résultats des recherches de Burette.
- 40 Clarifier l'attribution constituait la première étape. Préparer le matériel pour une édition en est une autre. Ainsi Burette tient-il à distinguer nettement par deux dissertations les étapes de son travail. Ses « Observations » répondent à ce qu'il appelé l'« histoire littéraire » du *Traité sur la musique*. Il entendait par là le relevé systématique et critique des éditions précédentes, ainsi qu'une étude des commentaires proposés par les éditeurs. Ces « Observations » révèlent que Burette part des éditions antérieures pour l'établissement de son texte, les manuscrits ne lui servant qu'à compléter les informations douteuses des éditions :
- « & lorsque la comparaison des éditions Grecques n'a pu me fournir des lumières suffisantes pour l'éclaircissement de mes doutes, j'ai eu recours aux manuscrits, que l'on conserve encore dans nos Bibliothèques.⁴⁵ »
- 41 Partir des éditions ne lui semble pas une erreur dans la mesure où « elles nous offrent presque les mêmes secours, pour le rétablissement des textes dans leur première intégrité » que les manuscrits d'autant qu'il n'a pas un accès direct à tous.
- 42 Sa quête des éditions du traité l'amène à des considérations sur la connaissance de Plutarque depuis le début du XVI^e siècle. Il constate d'abord que la version latine fut répandue plus tôt que la grecque grâce au travail de Valgulo⁴⁶. La version française, tout aussi célèbre, d'Amyot⁴⁷ ne vaut pas grand'chose pour la simple raison que l'éditeur français agit plus « comme simple Traducteur littéral, plus occupé de rendre scrupuleusement, & mot pour mot, les expressions de son Auteur, que d'en développer le sens⁴⁸ ». Ces critiques de ces prédécesseurs conduisent Burette à s'exprimer avec prudence sur son propre travail dont « les difficultés presque insurmontables » l'obligent à présenter son édition avec un appareil critique développé. Plusieurs centaines de pages de commentaires, presque sur chaque phrase, succéderont à l'édition grecque et française de 1735.

2. LES SOURCES MUSICALES

- 43 L'histoire de la musique ne se fait pas seulement au moyen des traités. Elle doit aussi poser un regard attentif et analytique sur la musique. Cette démarche plus qu'évidente aujourd'hui, se heurtait aux XVII^e et XVIII^e siècles à des obstacles difficilement surmontables : la présence de la musique ancienne au concert, la disponibilité des sources, l'apprentissage des techniques paléographiques. Les obstacles prennent valeur différente suivant les époques, aussi faut-il les envisager successivement⁴⁹.

1. La musique de l'antiquité

- 44 La renaissance, dans sa quête pour une résurrection de la musique antique, n'apporta à l'édition des manuscrits musicaux qu'une contribution extrêmement faible, minime même. L'unique vestige consiste en une phrase extraite de Boèce, publiée en France au XVI^e siècle par Pontus de Tyard et reproduite par Salomon de Caus. Apparemment, l'auteur de *l'Institution harmonique* ne considère pas comme primordial de montrer ce fragment mélodique. Sa copie présente quelques erreurs et la transcription moderne

procède de principes incertains pour l'unique raison qu'« auparavant l'on chantoit avec notes diverses, comme fait mention Boèce⁵⁰ ». Cette phrase musicale restera pour les historiens français du XVII^e siècle l'unique vestige. Souvent même, ils l'ignoreront. D'ailleurs, les quelques spécialistes qui traitent de la musique grecque, ne manqueront pas de signaler cette absence ; absence qui oriente les débats dans une situation particulière, laissant place à un nombre impressionnant de conjectures et d'interprétations qui relèvent plus de l'analyse textuelle que de l'analyse musicale puisque les traités constituent la source majeure.

- 45 La situation connaît un bouleversement au début du XVIII^e siècle avec les travaux de Pierre-Jean Burette. L'Académicien se rend compte qu'après avoir exploité les sources théoriques, il lui faut absolument offrir au public un exemple de cette musique sur laquelle il venait de donner plusieurs dissertations. Ses entrées à la Bibliothèque du Roi et sa connaissance approfondie de la bibliographie musicologique le mirent en contact avec des sources ignorées de ses prédécesseurs. C'est après une étude de la musique que Burette se propose d'offrir une édition de quatre airs grecs⁵¹. Loin de prétendre être le premier à la réaliser, le savant décrit les différentes sources où il est allé puiser en commençant par les ouvrages antérieurs qui reproduisaient ces airs. Dans son *Dialogo délia musica antica, et délia moderna* (Florence, 1581), Vincenzo Galilei avait été le premier à publier trois hymnes à la Muse Calliope, à Apollon et à Némésis avec les notes grecques d'après un manuscrit de la bibliothèque du Cardinal de Saint-Ange vers lequel l'avait guidé Mei et que reprendra, en 1602, Ercole Bottrigari dans son *II Melone* (Ferrare, 1602). En 1672, à Oxford, paraissait une édition grecque des oeuvres d'Aratus dans laquelle se retrouvent les trois hymnes précédents, cette fois copiés d'un manuscrit trouvé en Irlande parmi les papier d'Usserius⁵². Athanasius Kircher, dans son volumineux *Musurgia Universalis* (Rome, 1650), publiait une œuvre de Pindare qu'il prétend avoir découverte dans un manuscrit de la bibliothèque du monastère de Saint-Sauveur près de Messine. Burette, prévenu que le jésuite « étoit ordinairement peu exact », effectua sa propre enquête. Mais s'il ne parvient à mettre la main sur l'original, il n'en découvrit pas moins que cette ode aurait effectivement figuré dans un manuscrit grec de cette bibliothèque.
- 46 Cependant, excepté l'ode de Kircher, les éditions mentionnées ne lui servirent que de points de comparaison avec le manuscrit 3221 de la Bibliothèque du Roi⁵³. Celui-ci contient, en plus des hymnes, la copie de plusieurs traités. L'intérêt, pour l'objet de son travail, réside dans les trois hymnes et « quoique les vers en soient brouillez & confondus les uns avec les autres, elles y paraissent beaucoup plus amples que par-tout ailleurs⁵⁴. » Plus complètes, car l'hymne à Apollon comporte six vers de plus au début et celle à Némésis, quatorze ; confus, car, originellement, « les vers étoient écrits à deux colonnes, en sorte que le premier vers faisoit le commencement de la première colonne, le second celui de la seconde », ce que le copiste n'a sans doute pas perçu. Quant à la musique, elle est notée non seulement pour l'hymne à Calliope mais aussi pour les six premiers vers de celle à Apollon, ce qui n'était le cas ni pour l'édition de Florence, ni pour celle d'Oxford⁵⁵.
- 47 Cette analyse des sources ne résoud pas le problème de l'édition. Burette a seulement constaté qu'il a sous les yeux un manuscrit idéal pour appliquer ses principes d'édition. Ceux-ci figurent dans diverses dissertations et concernent non seulement la notation mais aussi les principes rythmiques, modaux et mélodiques des Grecs anciens. La notation musicale grecque était alphabétique affirme Burette. Ces lettres se limitaient à

n'exprimer que « la nature de la qualité des sons », le rythme étant signifié par la quantification. Les vingt-quatre lettres constitutives du système affectaient des positions différentes contingentes à plusieurs facteurs : si la musique était instrumentale ou vocale et suivant l'utilisation d'un des quinze modes ou des trois genres. Le problème est que, dans la plupart des cas, ces signes furent « horriblement altérés, corrompus, défigurés, & confondus les uns avec les autres, par l'ignorance ou la négligence des copistes⁵⁶. »

- 48 La lecture est donc conditionnée avant tout par le mode et le genre. Chaque système comportait quatre tétracordes, trois conjoints et un disjoint auxquels s'ajoutait un ton, de sorte qu'il y avait seize sons. Le problème se corse lorsque l'on réalise que chaque système supporte dix-huit noms, suite à la disjonction entre la-si du milieu du système, et le la sib des troisième et quatrième tétracordes, et par le fait que l'ut-ré du troisième tétracorde peut prendre valeur différente dans le tétracorde des moyennes. Ainsi, deux lettres s'ajoutent afin de marquer « ces diverses circonstances » et dont l'avantage est de ne susciter aucune équivoque quant à la situation dans le système. Il est dommage que Burette n'ait pas proposé un tableau général de tous les signes.
- 49 Les genres s'élèvent à trois, le diatonique, le chromatique, et l'en l'enharmonique ; chacun possédant un certain nombre de sons dans un certain ordre. Le tronc commun à tous les genres se compose de : si, ut, mi, fa, la, sib, ré ; à ces sons s'ajoutent des sons spécifiques en nombre différents :
1. si, si#, ut, mi, mi#, fa, la, la#, sib, ré (enharmonique)
 2. si, ut, ut#, mi, fa, fa#, la, sib, si, ré (chromatique)
 3. si, ut, ré, mi, fa, sol la, sib, ut, ré (diatonique)
- 50 Quant aux modes, ils dépendent du son le plus grave et leur usage varie en nombre d'une époque à l'autre.
- 51 Le rythme a passionné Burette, d'autant qu'Isaac Vossius avait donné, quelques années auparavant, un traité retentissant contre lequel s'insurge en certains points l'Académicien⁵⁷. Pour Burette, trois catégories de rythmes existaient dans l'antiquité grecque :
1. le rythme simple (une sorte de pied)
 2. le rythme composé (deux ou plusieurs sortes de pieds)
 3. le rythme mixte, « celui qui pouvoit se réduire ou en deux temps rythmiques, soit égaux, soit inégaux, ou en plusieurs autres Rythmes. »
- 52 Ce dernier point mérite un exemple : un vers de six temps syllabiques ou six brèves pourra être interprété dans le rythme mixte de cinq manières :

v v v / v v v		V v / v v / v v
	ou	v - / v -
v v v v / v v		- v / - v

- 53 Malgré la simplicité apparente de ce système, Burette n'en reconnaît pas moins qu'il s'agit d'une matière « des plus obscures & des plus épineuses » et qui reste un « point capital de la Musique des anciens⁵⁸. » Fort heureusement, l'identification rythmique est

facilitée par la présence au début des pièces des deux premières lettres de l'alphabet grec qui, entremêlées, illustrent la succession des longues et des brèves.

- 54 Il ne restait plus à Burette qu'à appliquer ces préceptes aux pièces découvertes dans le manuscrit de la Bibliothèque du Roi et à celle publiée, fort heureusement avec la notation originelle, par Kircher. Son travail paléographique devait débiter par une identification des genres. Le savant précise : « Ces Hymnes sont réputées se chanter sur le mode Lydien, seulement parce que leur chant se trouve renfermé dans les limites de deux octaves, qui forment l'étendue de ce mode ; & nullement, parce que leur modulation en fait entendre souvent les trois cordes, que les Modernes nomment essentielles⁵⁹. » Cette comparaison suscite un développement significatif : Burette refuse d'envisager malgré l'usage des noms modernes des notes pour la facilité de lecture, le système grec selon les principes modernes. Ce serait, comme cela arrive trop souvent, constate-t-il, dénaturer les qualités et les caractéristiques du fonctionnement de leur théorie. L'Académicien définit le mode comme « un certain degré d'élévation dans le système total de leur harmonie, dont les sons se suivent toujours, selon le même ordre » tandis qu'aujourd'hui, les modes se distinguent par leur degré d'élévation, certes, mais encore par les modifications dans l'ordre des sons.
- 55 Le rythme des hymnes se partage entre l'égal et le « double » ; « double » signifiant iambique. Si l'identification métrique de l'hymne à Némésis et à Apollon ne pose aucun problème, celle du dithyrambe à Calliope offre quelques complexités vu « la différente mesure des vers ». Son interprétation – et il en souligne le caractère personnel –, l'amène à voir dans cette hymne une combinaison du rythme iambique et du rythme spondaïque, c'est-à-dire en partie double et en partie égal. L'argumentation repose sur la présence des « Iambos » et « Spon », ce dernier étant un diminutif de « spondéis », ce que n'avaient réalisé ni l'éditeur d'Oxford, ni Galilei (Illustrations 2, 3, 4).

Memoir. Tom. Pl. 2. pag. 299.

I. Dithyrambe à Calliope.

Notes du MS. de la B.R. $z z \phi \phi \phi c c$ $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{accor.} \\ \text{**} \end{smallmatrix} \right\} * * \phi m m z z$
 Notes des MSS. d'Exford & de Florence. $z z \phi \phi * c c$ $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{**} \\ \text{**} \end{smallmatrix} \right\} * i \phi m m z z$

1. $A' - \epsilon \iota \epsilon$, $M \theta \epsilon \alpha$, $\mu \sigma \iota \phi \iota \lambda \eta$, 2. $M \theta \rho \rho \epsilon \varsigma$ d'émès $K \alpha \tau \alpha \rho \chi \eta \nu$ 3. $\lambda \upsilon \rho \epsilon$
A - ciée, Mousa, moi philé,

$z z n n i i m z n * \phi c p m \phi c * p m$
 $z e z z i i m z n i \phi c p m \phi c c c p m$

$z z z z n n i i$
 3. $\lambda \upsilon \rho \epsilon$ de Sôn ep' al' $\epsilon \nu$

de Sôn ap' $al - \sigma \epsilon - \delta \nu$, 4. $E - \mu \alpha \varsigma$ phrè-nas donci-tò 5. $K \alpha \lambda \lambda \iota \sigma -$

$* * \phi * \phi n c c c c c i r \phi r \phi c * m i$
 $p c \phi p \phi n c c c c * z r \phi p \phi c p m i$

$i r \phi r \phi c$
 6. $\epsilon \nu$ t' ep' $\alpha \nu \tau \eta \varsigma$ Sophé

-pèi-a. $\sigma \circ - \phi \eta \alpha$, $M \theta \upsilon \varsigma \delta \nu$ proca-taghè-ti ter- $\rho \nu \delta \nu$, 7. $K \alpha \iota$ Sophé musto de-

$m m i e z i m p c m * m * z m \phi c c$
 $m m i e z i m p c m i m i z m \phi c c$

$i m p c m$
 8. $\Delta \epsilon \lambda \iota \epsilon$ Paï-on,

-ta. 8. $L \alpha - \tau \omega \varsigma$ gonè $\Delta \epsilon \lambda \iota \epsilon$ Paï - on, 9. $\epsilon \upsilon - \mu \epsilon - \nu \epsilon \iota \varsigma$ parè-té moi.

ILLUSTRATION 2

II. Hymne à Apollon.

Memoir. To. vii. Pl. 3. pag. 299

C C C C I C P C P C ϕ M M M M I C ϕ M I M M I M I P M I Z I Z M Z M * *
 & P P Q u o s d u C e x a m p l e s . ϕ M M M M C ϕ M I M M I M P M * Z I Z M Z M Z I

I C I P Q u o s d u C e x a m p l e s .
 1. K h i o - n o t l e p h a r m a c o t e r . I c n o s . 2. R h o d o c i a n a h e s a n t u - g u - p e i o n . 3. P r i n c i p a l i t e m . 4. S i d i o K e i s . 5. C h r o s e i u S i n a -

* * I M Z I M N Z I M I P ϕ C P P C C P M M M M M * *
 M I * M Z I M I Z I Z M I P ϕ C P P C C P M M M M M I M I M P M I Z M P C

S I N Z I M I
 6. I o l l o m e n o s . 7. K o m a i s . 8. T e r t i o n i u a p e i o n i u c u r a n a . 9. M k i n a p o l u s t r o p h e n a m p l e k o i . 10. I g l i a s p o l u k e r d i - a . p a g a n ,

C P M M M C R ϕ M M M I Z Z Z Z Z Z E I E Z P M I Z Z Z I M P C C ϕ C P M M P P C

11. P e r i o d o n h a p t o u m h e l l o s i o n . 12. K o m a i s . 13. S i l h o p u r e s a n t o c t a u . 14. K o u r i n e p e r a t o n h a m e i a n . 15. S e m e t h o r e s e i d e s a t e r o n

M I M M I P M I Z Z Z Z M Z Z M Z I E Z M I Z Z M I P ϕ Z Z C P M M M C P M M M I T M

16. K a t e l m p e n a n o t e t h e r e i u . 17. A n e i o u m e t e a n a e t a d e n . 18. T h a b e i i d e t e r p o n e i e s l u a . 19. G l a u k a d e p a r h e i e . 20. I l l a n i

I M I M M P M I Z Z M I Z I M I ϕ C P M P C C C C C C P C P ϕ P M I Z I M I ϕ C P M P C

21. C h o r o m e t h o r e n h a t a b e n e i u e i . 22. I n i k e n h u r e . 23. K o m a i m e t h e i o i . 24. S o n a t e i d e h e r i u s e e i m e t e o . 25. P a n o m e t h e s a m e n h e l l o s i o n .

ILLUSTRATION 3

III. Hymne à Nemesis.

Memoir. To. vii. Pl. 4. pag. 299.

I M M M M I M M I C P M ϕ M Z Z Z Z E Z I Z M M U I I I I E Z E

1. N e m e c i p t e r o e s - s a , b e z u r h o p a . K u a n o p i T h e a . t h u g a t e r D i k a s . H a K o u p h a p h r u g o n a t a t h a -

I I I I I M I I Z I I M M M M M M M M M C M ϕ P C ϕ P P

4. E p i K h e i s a d a m a u t i K h a l i n o . 5. E c h t h e u s a d h u b r i n d o - u n b r o t o n . 6. M e l a n a p h t h o n o n & c
 le rest est perdu.

ILLUSTRATION 4

56 L'ode éditée par Kircher fait l'objet d'une partie de l'« Addition à la dissertation sur la mélodie ». Constatant que les caractères indiqués au-dessus de cette première ode pythique de Pindare appartiennent – il ne dit pas pourquoi –, au mode lydien, Burette en propose une autre interprétation en notation moderne. Kircher l'avait mise en G-résol, ce qui ne convient pas au lydien qui doit s'exprimer en E-si-mi. De plus, en trois endroits, il confond les notes. Ajouter à cela que le savant allemand n'inscrivit sa mélodie dans aucun rythme « véritable ». Burette avoue la difficulté d'en attribuer un puisqu'y sont mêlés l'égal et le double (Illustration 5).

Ode de Pindare. Mémor. Tenor Pl. 8 p. 19. 318.

Π Η Γ Θ Ι Η Γ Θ Ι Η Γ Θ Ι Μ Ι Θ Ι Μ

Χρῦσε — α φέρμιζε, Α — σόλω — vos ζυ ι — σώλοκαμών Σιώνι — τον

Ι Θ Γ Θ Γ Η Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Μ Ι Μ

Μοισῶν πρῶτα — τον, Τὰς ἀ — χε — ει μὴ βίας, ἀ — γλαί — as ἀρ — χά.

Chœur chantant au son de la Cithare.

V V < V N Z N V < Z N V V < Η Η C Η Η < Η

Πείθονται δὲ — οι — οἱ σά — μα — σιν, Α — γη — σιχόρων ἐπὶ ὄψαι τῶν φρονήτων

V N Z Η < < V V < Η < C V Η N Z N V < Η < Η

Αμ — θε — λὰς τάχα εἰ — λε — λι — ζεσφύα. Καὶ τὸν ἀρχα — τὰν χε — ραυτὸν σφῆνύ — εις.

- 57 Même si les transcriptions de Burette sont loin de répondre aux exigences actuelles de la paléographie musicale, il n'en demeure pas moins qu'elles furent pendant tout le XVIII^e siècle les seuls vestiges d'une musique antique qu'il fallait ramener à sa vraie nature, non seulement au travers d'une analyse textuelle des traités, mais aussi d'une exemplification plus ou moins vraisemblable de ce qu'elle dût être. Les travaux de l'érudit académicien servirent de base aux recherches postérieures. L'événement était d'ailleurs d'importance. Le *Mercure de France* de novembre 1720 rapporte la séance durant laquelle Burette lut sa dissertation et fit exécuter les transcriptions des trois hymnes :

« La séance finit par un morceau très curieux et très bien écrit sur la musique des anciens. La première partie traitait des préceptes qu'il nous en ont laissés, et la seconde l'exécution. Jusqu'à présent, on avoit été hors d'état de porter un jugement certain sur cette dernière partie. Mais trois hymnes grecques, qui se sont trouvés heureusement notés dans un ancien manuscrit de la Bibliothèque du Roi, nous en ont donée une idée moins vague. Un fort bon musicien l'exécuta avec l'applaudissement de l'assemblée. Il faut cependant convenir que ce n'est proprement qu'une espèce de plain-chant, qui n'est point lié, comme le nôtre, par des notes carrées ou égales⁶⁰ »

- 58 Les historiens de la musique grecque possédaient ainsi des exemples sur lesquels ils pourront concrètement appuyer leurs démonstrations. Burette en avait déjà proposé une analyse assez détaillée, destinée principalement à prouver qu'il était impossible d'imaginer un accompagnement quelconque à ce type de mélodie. Ses travaux deviennent la référence à toute histoire. Rousseau cite abondamment l'Académicien tandis que Laborde, à son habitude, offrait une réinterprétation des résultats du savant en des termes clairs. Les dissertations de Burette manquaient effectivement de clarté dans l'explication des signes utilisés par les Grecs. Laborde dresse un immense tableau où il synthétise tous les systèmes et rend compréhensible la lecture des exemples⁶¹. Comme dans de nombreux cas, il n'apporte aucun bouleversement mais rationalise,

sans doute avec l'aide de l'abbé Roussier, les découvertes effectuées un demi-siècle auparavant.

- 59 Mettre en parallèle ce souci d'édition avec la naissance d'une archéologie systématique en France au début du XVIII^e siècle pourrait paraître quelque peu forcé. Cependant, il est bon d'insister sur la constitution, à l'instar des entreprises de la Congrégation de Saint-Maur, de recueils de sources. Toute étude historique qui se veut sérieuse, érudite, doit reposer sur un corpus de documents établi avec des critères scientifiques rigoureux. Sans cette étape, les discussions sur la musique antique grecque se seraient poursuivies sur le ton polémique sans apporter d'élément neuf.

2. La musique du moyen âge

- 60 Du moyen âge, les XVII^e et XVIII^e siècles connaissent encore les mélodies grégoriennes. Elles font partie du paysage sonore de cette époque au même titre que la production moderne. Cependant, ce plainchant n'est pas exactement celui du moyen âge et est loin de recouvrir les aspects divers de la production musicale de cette époque. Divers facteurs poussent les historiens à examiner ce passé enténébré par la renaissance. La recherche des pratiques grégoriennes originelles oblige un retour aux sources musicales du haut moyen âge. L'édition des textes des poètes, trouvères et troubadours, met en contact les philologues avec des documents musicaux. Ajouter la présence dans tous les esprits, même durant la renaissance, du nom de Guido d'Arezzo dont les innovations relèvent de la paléographie. Ces multiples facteurs, combinés à une certaine aisance d'accès des manuscrits, devraient avoir facilité l'usage de la musique médiévale comme source première. Pourtant, les historiens sont confrontés à de nombreuses difficultés.

a. La notation neumatique

- 61 Lire le plain-chant dans la notation carrée sur quatre lignes ne pose aucun problème pour tout historien de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il en va tout autrement des notations neumatiques antérieures au X^e siècle. Personne ne lit les manuscrits en neumes. Chaque fois que les historiens se lancent dans l'approche de cette époque, ils insistent sur l'impossibilité de lire la notation musicale. Ils évoquent plusieurs raisons dont la plus importante reste la pratique de la transmission orale.
- 62 Les historiens prennent conscience de la perte d'une partie de la production au moment de sa codification écrite et trouvent dans la difficulté à lire certaines sources les conséquences d'une existence parallèle de tradition orale et de tradition écrite. Ce type de référence apparaît pour deux périodes : les débuts de la musique et la musique du moyen âge. Il n'existe effectivement aucun monument théorique ou pratique de musique antérieur aux Grecs. De plus, Moïse affirme une longue existence de pratique musicale pour les louanges et pour les lois, idée reprise par Aristote. Ce concept de musique comme véhicule pour les civilisations précédant l'écriture avait été développé, avec d'autres définitions de sources utiles à l'historien, par l'abbé Anselme dans une dissertation lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 26 mars 1715 et intitulée, « Des Monumens qui ont suppléé au deffaut de l'écriture, & servi de Mémoires aux premiers Historiens⁶². » Comme la musique servait à véhiculer les paroles et que l'écriture n'existait pas, il paraît évident pour les historiens des XVII^e et XVIII^e siècles de

ne partir que de ce que les sources littéraires évoquent de cette tradition musicale orale. Pour le moyen âge, le problème est différent. Lorsque les premiers médiévistes analysent la musique antérieure à l'apparition du système d'Arezzo, ils sont mis en présence d'une notation indéchiffrable. Ils évoquent, pour justifier leur désarroi, une coexistence de tradition écrite et de tradition orale.

- 63 Tous n'éludent pas le problème de la sorte. Ainsi, Jean Mabillon, dans ses *Annales ordinis Sancti Benedicti*⁶³ va se risquer à une interprétation partielle de la notation notkérienne et même reproduire les neumes du « Tellus ac Aethra » du sacramentaire de Rathold. Il recopie en fait la lettre de Notker à Lamberti où le moine de Saint-Gall explique le sens des lettres significatives. Quant à sa reproduction du « Tellus ac Aethra », elle est pour le moins fantaisiste. Mabillon paraît embarrassé devant ces hiéroglyphes (Illustration 6).

CHANSONS DE COUCY.

I.
 Pour merdre ne par pte. ne pour fille .
 ne pour floz. nule chanson ne magree. tel ne
 uent de fine amoz. mes li baignant pzoce.
 dont la dame mert amee. ne chantent foiz
 en palce. lors le plaignent sans doloz .

II.
 J'ouuele amoz ou lai mis mon penler .
 ne ser chanter de la plus debonere. quel puit
 el mont ne uoer ne trouuer. si men sermont
 mes cuer de tole fere. et quant lai mis en li
 mentencion. dont ne doi se chanter le de li non.
 four mi penler loze a ma douce amie. pui que
 se lai mon cuer en ma baillie .

ILLUSTRATION 6

- 64 Le savant s'inscrit dans une tendance commune au sein de la Congrégation de Saint-Maur. Tandis que les érudits de Saint-Germain-des-Prés réformaient ou tentaient de réformer la liturgie, ils étaient confrontés à un grand nombre de manuscrits avec musique dont seul l'aspect textuel les intéressait. Semblable attitude retarde l'étude de la notation. L'abbé Lebeuf sera le premier à effectuer une analyse approfondie de chants anciens alors que Jumilhac et Leclerc n'analysent pas de livres de chant antérieurs au xv^e siècle⁶⁴. Le maître de musique d'Auxerre réalise l'originalité d'une telle approche et surtout insiste sur son utilité :

« J'ai crû que les Lecteurs de ce petit Traité ne trouveroient pas mauvais qu'on leur prouât que les anciens manuscrits en fait de chant peuvent avoir leur utilité, &

qu'on peut y recourir dans les occasions où il se trouve des fragmens d'anciens Chants incertains & douteux.⁶⁵ »

- 65 L'étude des sources musicales anciennes devient donc une étape obligatoire pour la restauration d'un corpus dans sa forme originelle. Lebeuf articule son étude autour des corruptions que peut subir ce corpus en analysant non seulement les erreurs « dans l'art de composer » mais aussi « dans l'art d'écrire le Chant, ou de le noter »⁶⁶. On sent le savant rôdé aux techniques paléographiques énoncées lors des premiers travaux de la Congrégation de Saint-Maur. Lebeuf s'efforce de relever le plus grand nombre de facteurs susceptibles d'induire en erreur le copiste. Le premier provient de la confusion entre notes et clefs, ces dernières étant fréquentes. S'y ajoutent l'incertitude de la position de certaines notes et l'inclinaison de la plume sur le papier qui peut provoquer des placements ambigus. Chaque cas est accompagné d'un exemple puisé dans une des nombreuses sources que l'abbé a consultées. Il reste malheureusement difficile de déterminer quels étaient ces manuscrits musicaux, puisque la référence se limite souvent à une forme lapidaire telle que « tirée des anciens Livres de Roüen », ou « dans des Livres de Châlons-sur-Marne & de Langres des treizième siècle⁶⁷. » Ce qui est certain, en revanche, c'est l'étendue géographique de sa prospection. Il cite des livres de Rouen, Paris, Langres, Tours, Sens, Lisieux, Auxerre, Lyon, La Rochelle, Amiens. À la fin de son étude historique, il transcrit même des mélodies telles qu'elles figurent dans quelques-unes de ces sources. Sa prospection se limite pourtant aux notations sur quatre lignes. Il connaissait l'existence d'autres notations, mais refusait de les considérer comme pratiques et les excluait donc de ses recherches.
- 66 Au-delà des problèmes graphiques, Lebeuf analyse en détail la musique elle-même. Le but qu'il s'était assigné – déterminer la spécificité des différentes traditions du plain-chant –, l'y obligeait, d'autant que ses prédécesseurs, et Mabillon en particulier, avaient déjà étudié le problème des liturgies. L'abbé ne craint pas d'entrer dans les détails. Ayant réuni son corpus de livres de chant, il peut procéder, après avoir étudié la question des corruptions, à des comparaisons de mélodies. Le plain-chant est enfin envisagé dans sa diversité.

b. La musique des trouvères et des troubadours

- 67 Dès 1742, lorsque paraît la première étude approfondie sur un trouvère, son auteur, Levesque de La Ravalière tente de proposer quelques textes de Thibaut de Champagne avec la mélodie⁶⁸. Son travail, il le présente comme un complément pour curieux :
- « Ceux qui voudront juger de l'état de la musique de ces temps-là pourront aussi se satisfaire ; ils trouveront à la suite du glossaire quelques chansons notées.⁶⁹ »
- 68 En connaisseur en tout cas des valeurs poétiques et peut-être des qualités musicales, Levesque choisit d'éditer quelques-unes des chansons les plus réussies du roi de Navarre : « Amors me fat commancier Une chançon nouvelle », « De bons amor vient seance et bonté », « Por conforter ma pesance », « En chantant me dolor découvrir », « L'autrier par la matinée », « De chanter ne me puis tenir ». Le romaniste juge bon de prévenir le lecteur par un « Avis sur ces chansons » qui reflète l'attitude typique des médiévistes :
- « Comme les anciens Copistes des Manuscrits où ces airs sont notés, n'ont pas marequé tout ce qui serait nécessaire pour en figurer exactement le Chant, laissant à suppléer ce qu'on sçavoit là-dessus par Tradition ; on a cru, en les imprimant ici, pouvoir y ajouter les b mois quelquefois oubliés, et y figurer quelques brèves, &

devoir éviter les changemens de clef dans le même air, conservant dans le reste le fond du chant. C'est ce qui peut suffire aux personnes versées dans le mouvement des Chants lyriques, pour leur faire prendre celui de ces Chansons, que les Copistes ont laissé à deviner. On espère aussi qu'elles supposeront où il est besoin, les dièses, les croches & doubles croches, que les Noteurs de Chant n'employoient point encore alors, non plus que les guidons que l'on a cru devoir suppléer.⁷⁰ »

- 69 Comme l'abbé Milliot ne se consacre nullement, dans son édition des travaux de Sainte-Palaye, à la musique, il faut attendre Laborde et son *Essai sur la musique ancienne et moderne* pour franchir une nouvelle étape dans le traitement des sources musicales profanes du moyen âge. Loin de prétendre à un dépouillement exhaustif, Laborde n'en entreprend pas moins la rédaction d'une « Table des chansons des XII^e & XIII^e siècles⁷¹. » Comme pour la partie dictionnaire des auteurs, il effectue un classement alphabétique par nom et, à l'intérieur, un classement alphabétique par titre. En face de chaque œuvre, il indique leur présence dans les sources qu'il a consultées, à savoir « dans les Manuscrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairembaut, & de MM. de Noailles ». Des notes complètent ces informations et renseignent sur les cas particuliers d'attribution et, par un système de symboles, sur l'absence de nom d'auteur. Ce besoin de systématisation, qui apparaissait déjà chez les Académiciens médiévistes, atteint ici un stade encore inégalé. La « Table des chansons » doit être complétée par les notices concernant les auteurs et par un chapitre supplémentaire sur « quelques Poètes lyriques Français des quatorzième & des quinzième siècles⁷² ». Surtout, il propose quelques interprétations, en notation moderne, de chansons médiévales. Cependant, Laborde ne risque pas de nouveau procédé paléographique et réduit les principes de notation de chansons à ceux employés dans le plain-chant :

« Toutes les strophes sont sur le même chant. Dans l'original, il est noté sur quatre lignes, comme tout le plain-chant, & sur la clef d'ut à la troisième ligne. Nous l'avons transposé à la clef de sol, & sur cinq lignes, pour le mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs. Nous y avons d'ailleurs ajouté la mesure ordinaire à la plupart des proses des Églises de France.⁷³ »

- 70 Dans ses *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy* (Paris, 1781), qui reprend une partie du chapitre « Chanson de Châtelain de Coucy » de *l'Essai sur la musique ancienne et moderne*⁷⁴, Laborde précise :

« Nous y avons ajouté la musique qui manque à vingt chansons des vingt-quatre rapportées dans cet Ouvrage (*l'Essai*). Elle a été gravée avec le plus grand soin d'après les manuscrits du Roi & de M. le Marquis de Paulmy.⁷⁵ »

- 71 Le travail de gravure y est effectivement de loin plus soigné que dans *l'Essai*. Si aucune transcription moderne n'est proposée – peut-être. Laborde avait-il reçu des critiques de sa première tentative-, les *Mémoires historiques* offrent la reproduction la plus proche de l'original jamais publiée au XVIII^e siècle (Illustration 7).
- 72 Même si Laborde parvient à des résultats peu satisfaisants pour la paléographie musicale, il révèle une méthode d'approche des sources reflétant la prise de conscience des problèmes inhérents à la musique des trouvères et des troubadours. Il y a d'abord ce souci de découvrir la source la plus fiable au départ des textes poétiques. Ensuite, et cela apparaît dans les *Mémoires historiques* mais peut résulter d'une incompétence, Laborde préfère proposer une reproduction de l'original à la transcription. Son attitude est à cet égard proche de Mabillon lorsqu'il publiait « Tellus ac Aethra ». Ni l'un ni l'autre ne percèrent les secrets de ces notations, mais tous deux réalisèrent

l'importance de reproduire le plus fidèlement la source, ouvrant la porte à la diffusion du matériel de réflexion.

des Chants. 421

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mode	Mode	Temps	Prola-	Carac-	Caractères	Maxi-	Lon-	Breue	Semi-	Mini-	
majeur	mineur		tion	ères	nouveaux	me	gue	breue	me	me	
				vieux							
1	Parfait	Impar-	Impar-	Impar-	O 25	III C	12	4	1	1	1
2	Impar-	Parfait	Impar-	Impar-	O 2	I C	12	6	2	1	1
3	Impar-	Impar-	Parfait	Impar-	C 3	III C	12	6	3	1	1
4	Impar-	Impar-	Impar-	Impar-	C 12	I C	8	4	2	1	1
5	Impar-	Impar-	Impar-	Impar-	C 2	I C	8	4	2	1	1
6	Parfait	Parfait	Parfait	Parfait	O 33	III C	27	9	3	1	1
7	Parfait	Impar-	Parfait	Parfait	O 45	III C	18	6	3	1	1
8	Impar-	Parfait	Parfait	Parfait	O 3	I C	18	9	3	1	1
9	Impar-	Impar-	Parfait	Parfait	C 5	I C	12	6	3	1	1
10	Parfait	Parfait	Impar-	Parfait	O 32	III C	18	6	2	1	1
11	Parfait	Impar-	Impar-	Parfait	O 22	III C	12	4	2	1	1
12	Impar-	Parfait	Impar-	Parfait	O 2	I C	12	6	2	1	1
13	Parfait	Parfait	Parfait	Impar-	O 33	III C	27	9	3	1	1
14	Parfait	Impar-	Parfait	Impar-	O 23	III C	18	6	3	1	1
15	Impar-	Parfait	Parfait	Impar-	O 3	I C	18	9	3	1	1
16	Parfait	Parfait	Impar-	Impar-	O 32	III C	18	6	2	1	1

ILLUSTRATION 7

c. La notation proportionnelle

- 73 S'il est une musique indéchiffrable, presque ignorée des historiens de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est bien celle du bas moyen âge. Peu de facteurs incitaient les érudits et les « connoisseurs » à poser un regard attentif sur ce que leur époque affublait du terme péjoratif de « gothique ». Le chant grégorien appartient à la tradition tandis que la poésie lyrique des trouvères et troubadours aide à la constitution d'une histoire des débuts de la monarchie et reflète un art de cour. Il semble que les vestiges des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles se sont évanouis. Et pourtant, ils représentent des documents pour l'histoire, ils sont le produit d'un art de cour aussi. Les raisons de l'absence de tout monument de cette période dans les écrits historiques se doivent d'être cherchées ailleurs. D'abord, les musicologues ne négligent pas complètement cette époque puisque Philippe de Vitry, Jean des Murs sont fréquemment cités. Le problème fondamental se situe au niveau de la lecture des manuscrits.
- 74 La notation sur quatre lignes est familière aux musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles. En revanche, les signes de mesure, les valeurs de notes, les couleurs, les proportions demeurent des secrets pour beaucoup. Quand ils se risquent à une étude de la notation proportionnelle, les théoriciens ne perçoivent pas les multiples aspects d'un tel procédé :

« Encor que ie ne blasme, ny ne rejette pas entièrement les signes précédens des modes, des temps, & de la prolation, puisqu'il est nécessaire d'en connoistre la valeur & les accidens pour entendre la Musique des anciens marquées en cette

manière, néantmoins ie ne doute pas que l'on ne puisse exprimer leurs pensées par les seuls nombres⁷⁶ »

75 Pourtant, Mersenne en était resté, ainsi qu'il apparaît dans l'illustration 7, au stade de l'interprétation des signes de mesures et des rythmes dans leur état le plus simple⁷⁷. Il ne propose aucun modèle de transcription. Quant au système qu'il explique, il constitue le type le plus simple et le plus tardif de la notation proportionnelle, encore frais dans les esprits du début du XVII^e siècle.

76 René Ouvrard expliquera plus clairement, ne se contentant pas d'une table, le système de la notation proportionnelle en justifiant ses origines et sa tendance à la complexité. L'analyse de la « musique figurée », constate-t-il, montre un développement et un raffinement des techniques d'expressions qui entraînent un perfectionnement du système de notation. Cependant, une évolution parallèle des deux aurait conduit à une multiplication des signes de notation, rendant toute lecture peu aisée :

« Pour ne pas multiplier inutilement les caractères, on a fait en sorte que les Notes mêmes portassent les marques ou figures de leur valeur.⁷⁸ »

77 Un siècle plus tard, la connaissance des notations proportionnelles n'a pas progressé. Laborde, dans le chapitre sur « la manière d'écrire la Musique, depuis le XIV^e siècle environ, jusqu'au XVI^e siècle » de *l'Essai sur la musique ancienne et moderne*,⁷⁹ reprend les termes et les définit, mais il n'entre pas dans le détail des ligatures, ne constate pas plus qu'Ouvrard les différents systèmes en usage. Contrairement à son prédécesseur, il insiste sur la « confusion » de la notation proportionnelle :

« Le peu qu'ils nous en ont laissé, la confusion que l'on trouve dans leurs signes & leurs caractères, ne permetent guères d'en dire davantage ? D'ailleurs comme ils étaient fort ignorans dans cet art, on ne peut tirer de leurs ouvrages aucune utilité⁸⁰ »

78 Ce rejet de plusieurs siècles de production musicale, pour des raisons d'incompréhension des systèmes de notation, contribue à expliquer l'absence presque totale de travaux sur la période de 1300 à 1500. L'idée d'un ésotérisme de la notation était bien ancrée dans les esprits et conduisait irrémédiablement à un désintérêt général. Sébastien de Brossard avait participé activement à la diffusion de ce préjugé, précisant que les musiciens anciens se servaient de leur système proportionnel « non pas pour rendre la Musique plus belle, mais pour faire des énigmes, & se faire valoir par la difficulté⁸¹ », deux traits que rejette la France du XVIII^e siècle.

3. La musique des temps modernes

79 La période de deux siècles couverte par cette thèse oblige à nuancer ce qui sera compris sous le titre de musique des temps modernes : toute musique de n'importe quel compositeur mort depuis l'apparition de l'imprimerie musicale. En effet, à partir du moment où une société écoute des œuvres d'un compositeur décédé, elle adopte une attitude d'historien. Et cette pratique n'était pas courante aux XVII^e et XVIII^e siècles. William Weber a étudié dans quelques articles « la contemporanéité du goût musical⁸² » ainsi que les premières pratiques de concerts historiques⁸³. Cependant, la musique des temps modernes intéresse également théoriciens et historiens de la musique ; intérêt conditionné par la pratique dans la plupart des cas.

80 William Weber a démontré que la persistance, au répertoire, d'œuvres de compositeurs décédés ne relevait pas d'une volonté historique mais plutôt d'une convention. Ainsi en

est-il du *Requiem* de Jean Gilles ou de l'une ou l'autre œuvre exécutée au sein de la Chapelle Royale. À l'Académie Royale de Musique, des raisons tout aussi a-historiques expliquent le maintien des productions de Lully et d'autres compositeurs du début du siècle. Cependant, cette fréquentation directe d'œuvres « anciennes » suscite la réflexion de quelques-uns sur une musique qui peut ne plus correspondre au goût moderne. Cette réflexion prend d'autant plus de valeur qu'elle se fonde sur les partitions sans que ne puisse être portée une accusation d'antiquaire, d'érudit irrémédiablement tourné vers un passé enterré. Bref, l'analyse des sources musicales du passé s'intègre dans la vie musicale du présent.

- 81 Cette place particulière qu'occupe la production lyrique des confins des XVII^e et XVIII^e siècles vers 1750, transparait dans la querelle qui opposa Rameau et Rousseau et introduit à un nouveau mode d'approche de la source musicale⁸⁴. Les deux hommes vont pouvoir appliquer leurs théories à des monuments anciens et prouver ainsi l'application généralisée de leurs conceptions. Leurs études du monologue d'Armide de Lully reposent sur la musique elle-même⁸⁵ et n'auraient sans doute été possible sans le maintien de l'œuvre sur la scène de l'Académie Royale de Musique. Ce cas d'influence de la pratique musicale sur le développement historiographique, unique avec celui du plain-chant post-tridentin, mérite une attention particulière. Sur quel texte reposent les analyses ? Comment se constitue chez l'un et l'autre un vocabulaire spécifique adapté à ce nouveau domaine de l'historiographie musicale qu'est l'analyse ?
- 82 Un préalable s'impose. Ni Rameau ni Rousseau ne voulaient faire œuvre d'historien. Les enjeux appartiennent au domaine de la théorie ainsi que l'a savamment démontré Cynthia Verba⁸⁶. Cela signifie que leur démonstration ne sert pas, comme c'était le cas pour l'étude des sources grégoriennes pré-tridentines, la valorisation ou la dévalorisation d'un passé, mais plutôt aide à percevoir l'intérêt d'une méthode compositionnelle ou d'une autre. Même si ces textes s'intègrent dans une polémique du goût, ils n'en restent pas moins des documents fondamentaux pour l'évolution de l'expression théorique du passé musical.
- 83 Rameau ne dut pas avoir de problème pour le texte. Des œuvres de Lully, *Armide* est une de celles qui pose le moins de difficulté. La première édition par Ballard en 1686 résulte d'une étroite collaboration entre le compositeur et l'éditeur. Celle de 1710 est l'œuvre de De Baussen, un employé de Ballard. Elle se présente comme une version réduite où à la basse n'est ajoutée qu'une et parfois deux parties. Quant aux éditions postérieures de Ballard, en 1713, 1718 et 1725, elles utilisent les planches de De Baussen⁸⁷. Ces sources, pratiquement identiques, étaient accessibles à Rameau. Quant à Rousseau, il put tout autant s'en servir que de la reproduction de Rameau dans le *Nouveau système*. Les différences, comme le souligne Cynthia Verba, sont minimes entre l'édition Ballard ou De Baussen, Rameau et Rousseau. En revanche, entre la version du *Nouveau système* et celle des *Observations*, Rameau a introduit des changements importants dans l'harmonie, ajouté des agréments et modifié le texte. Même si les transformations de l'harmonie trouvent leur justification dans le cadre de la théorie harmonique ramiste, il n'en demeure pas moins que cette infidélité par rapport au texte original, musique et parole, reflète une absence de recherche de l'authenticité, un désintérêt pour la valeur du monologue en tant que monument historique. Bref ne règne pas encore de souci de rétablir dans son état premier la partition. Cette attitude s'inscrit dans une pratique commune à l'Académie Royale de Musique où les partitions sont systématiquement

revues pour les adapter au goût du jour ou aux conditions de représentation alors en vigueur⁸⁸.

- 84 Si ces reproductions d'une page de musique ancienne apportent peu au développement de l'expression historique, l'analyse proprement dite contribue à un enrichissement quant à l'attitude face à une source. Les concepts mis en œuvre et les méthodes adoptées sont décrites dans l'article de Cynthia Verba. Rameau ne prétend pas aider l'auditeur à comprendre un langage musical du passé, mais tente d'aboutir « à des Observations dont les Compositeurs, même pourront tirer quelques fruits⁸⁹. » Il insiste cependant sur les résultats de l'analyse qui « prouve assez de quoi Lully étoit capable », répondant ainsi à la remarque de Rousseau qui projetait ses résultats en les généralisant : « les François n'ont point de Musique & n'en peuvent point avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux⁹⁰. » Ce qui importe le plus au-delà des enjeux polémiques et des résultats quant à la prééminence de la mélodie ou de l'harmonie, l'absence d'attention à la prosodie, réside dans le choix d'un exemple emprunté à un répertoire ancien. À partir du moment où un modèle, base d'une explication, est puisé dans le passé, la porte s'entrouvre sur l'analyse des productions anciennes en dehors du contexte particulier des représentations de l'Académie Royale de Musique.
- 85 Ce cas reste unique dans la littérature historiographique française. Il est certes possible de découvrir dans quelques traités de composition des XVII^e et XVIII^e siècles des exemples tirés du répertoire ancien. Marin Mersenne l'avait fait avec Jacques Mauduit pour illustrer la technique de l'Académie de Baïf. D'autres répéteront ce type d'exemplification⁹¹. Toutefois, ces exemples ne servent jamais à prouver l'excellence d'une pratique musicale ou la valeur spécifique d'une école. Les réflexions de Rameau et Rousseau sur le monologue d'Armide prennent d'autant plus de valeur qu'elles correspondent à une pratique de leur temps. La musique des temps modernes – et les mêmes résultats apparaissent à la lecture des textes de Martini⁹² –, ne fait donc pas l'objet d'une étude destinée à en comprendre le sens, à en percevoir la beauté en tant que monument. Rameau et Rousseau anticipent sur une pratique musicologique qui deviendra courante seulement à la fin du XVIII^e siècle.
- 86 Un élément fondamental des débuts des temps modernes réside incontestablement dans l'invention de l'imprimerie. Tous les historiens de la musique furent conscients des bouleversements occasionnés par cette nouveauté. La compréhension des sources passe donc aussi par l'étude de l'imprimerie musicale. Le sujet n'intéressait guère jusqu'à ce qu'une querelle confronte deux éditeurs parisiens sur l'invention d'un nouveau procédé typographique. En 1765, Pierre-Simon Fournier publie un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la Musique* (Berne-Paris, 1765) dont le but était d'expliquer un nouveau système mis au point⁹³. Moins d'un an plus tard, les père et fils Gando répondent à Fournier, principalement pour lui contester son auto-attribution de l'invention de nouveaux caractères, avec les *Observations sur le traité historique et critique de Monsieur Fournier le Jeune* (Berne-Paris, 1766). Les deux ouvrages contiennent de longues démonstrations historiques. Chez Fournier, le rôle des digressions historiques est d'introduire à ses inventions, mettant ainsi en évidence ce qui le sépare de la tradition. Chez Gando, l'histoire devient un outil, comme dans toute controverse, pour mieux prouver le manque de sérieux de l'adversaire et concurrent. Au-delà de toutes les implications

personnelles, apparaît dans ces deux opuscules un intérêt approfondi pour le livre de musique sous un aspect qui n'avait jamais touché les historiens.

- 87 Ni Fournier, ni Gando ne prétendent écrire l'histoire de l'édition musicale depuis ses origines jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Fournier donne le ton, se limitant au domaine français et à deux aspects : la politique de l'édition musicale et le développement des caractères de fonte. L'aperçu historique se bâtit donc autour de deux champs ; celui spécifique des inventions de quelques imprimeurs et celui général des conditions de travail. Fournier recourt à de nombreux documents, cite de multiples sources et révèle aux lecteurs des noms, sans doute ignorés de la plupart, d'éditeurs actifs à Paris durant le XVI^e siècle. Quant aux problèmes de politique commerciale, ils tournent autour d'une analyse des textes de la Maison Royale qui confèrent à la famille Ballard un pouvoir de plus en plus étendu⁹⁴ ; textes complétés par les archives privées de Guillaume le Blé et de la famille Sanlecque.
- 88 Gando répondit point par point au traité de Fournier et débute, puisqu'il suit l'ordre de son détracteur, par des remarques sur les notions historiques. Gando ne bouscule pas l'ordre chronologique, mais fournit des précisions qui avaient échappé, peut-être volontairement, à Fournier. Ainsi ajoute-t-il que le Blé a travaillé pour Le Roy et Ballard. Surtout, il n'éprouve pas cette rancœur face à la famille Ballard : il loue la qualité de certaines gravures qu'ignore Fournier. Il cherche plus de vérité et refuse à admettre certaines prises de position peu critiques de son confrère.
- 89 Ces éditeurs n'étaient pas des historiens de la musique. Ils n'en parlent d'ailleurs pas ! En revanche, ils montrent qu'il était possible de consulter et d'analyser des documents anciens. La bibliothèque de Ballard contenait un grand nombre d'éditions anciennes relativement accessibles. Les documents officiels pouvaient tout autant être étudiés. Autrement dit, les éléments nécessaires à une histoire de la musique des temps modernes, du moins en France, étaient à la disposition des historiens, et si lacune il y a, la raison en incombe donc plus à une absence d'intérêt qu'à des difficultés matérielles et à des impossibilités méthodologiques.
- 90 Il serait inexact de ne donner qu'une image négative de l'approche des sources musicales des temps modernes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, ou de les réduire aux conséquences des polémiques. Les collectionneurs et les historiens se préoccupèrent de rassembler un corpus d'œuvres postérieures à l'invention de l'imprimerie. Sébastien de Brassard reste à ce point de vue la figure marquante de la France de l'Ancien Régime. Sa soif de collectionner manuscrits et éditions ne se limitait pas uniquement aux écrits théoriques. Elle s'étendait à toutes les productions musicales. Un sondage dans sa collection révèle bien des enseignements non seulement pour évaluer les types d'œuvres qu'il lui était possible d'acquérir mais aussi pour contribuer à une connaissance de la diffusion des sources musicales aux confins des deux siècles⁹⁵.

3. LES SOURCES LITTÉRAIRES ET ICONOGRAPHIQUES

- 91 La plupart des historiens de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles reçurent une éducation solide fondée entre autres sur l'étude des auteurs classiques de l'antiquité. Sans prétendre tous lire le grec, ils avaient fréquenté Platon et Aristote en version latine, cette dernière langue constituant un véhicule du savoir apprécié même par les musiciens et relativement connue par les maîtres de musique des églises et abbayes. Les textes les plus célèbres étaient édités et ce dans des conditions souvent excellentes.

- 92 Il ne s'agit pas ici de faire le relevé de toutes les allusions à des textes littéraires. Cependant, il convient d'en souligner l'importance dans l'argumentation. Un auteur aussi réputé et exploité que Platon prend valeur de document irréfutable. Là réside la particularité des sources littéraires classiques. Elles comblent les lacunes musicales, elles confirment des idées parce que plus flexibles que les traités et plus compréhensibles que les partitions anciennes. Malgré cette acceptation de la source littéraire comme outil historique, quelques-uns sentent encore le besoin de se justifier montrant par là qu'une opposition à une telle pratique existait :
- « mon intention est de faire voir que la lecture des anciens Romains de Chevalerie n'est pas aussi inutile que bien des gens le pensent communément.⁹⁶ »
- 93 Si *La Curne de Sainte-Palaye* se justifie, la raison en incombe aussi à une volonté de reconsidérer les sources littéraires de manière systématique⁹⁷. Semblable désir reflète un malaise issu de l'utilisation quelque peu anarchique des textes littéraires. Rarement, ils sont cités avec des références exactes à une édition ; aucune date ne situe l'extrait. Souvent même, ces derniers sont maltraités : des erreurs de copie voisinent avec des altérations qui contribuent à une transmission fantaisiste du passé littéraire. Le cas fut particulièrement vrai pour le moyen âge qui commençait seulement à susciter l'intérêt des érudits qui voulaient à tout prix éviter les imprécisions des nombreux ouvrages publiés sur l'antiquité, truffés de citations. Il est tout naturel pour *La Curne de Sainte-Palaye* d'insister sur ce point d'autant que, par exemple, les *Pastourelles* de Froissart contiennent « beaucoup de détails... concernant les habillements de ce siècle-là, les instruments de Musique champêtre, et divers usages de ces espèces », et foisonnent d'allusions « à des événements historiques⁹⁸ ».
- 94 Le souci philologique s'allie donc à un élargissement du champ de prospection⁹⁹. Tout texte, grâce à la réévaluation de la source littéraire, devient susceptible d'être porteur d'un message. Pour l'antiquité, les conséquences de cette attitude portent moins de fruits que pour le moyen âge ; la querelle des Anciens et des Modernes ayant exploité au maximum les informations transmises par les littérateurs grecs et romains. En revanche, les romanistes profitent le plus possible de cette ouverture qui facilite le travail de reconstitution d'une musique illisible. Quant à la musique des temps modernes, elle ne fait pas l'objet d'études à partir des productions littéraires. Les textes le plus fréquemment utilisés par les historiens du XVIII^e siècle, lorsqu'ils traitent du XVII^e siècle, relèvent de la critique. Certains, comme Dom Caffiaux, procèdent à des dépouillements systématiques de périodiques pour reconstituer l'histoire des publications musicales, pratiques et théoriques ; d'autres tentent au travers des comptes rendus de spectacles de recréer une ambiance musicale et d'évaluer la qualité d'une œuvre.
- 95 La source littéraire porte en elle une double valeur qui persiste du début du XVII^e siècle à la Révolution. Document que l'historien se doit de restituer suivant des principes philologiques rigoureux, elle légitime également l'activité historique elle-même. Au-delà des querelles, le référant à une activité prônée par les classiques – c'est-à-dire les appels de l'histoire qui apparaissent dans Platon, Pline, Cicéron, etc. –, justifie la production érudite. Parallèlement, ces classiques agrémentent les textes, leur conférant un cachet d'érudition subtilement dissimulé dans une forme quasi romanesque et en tout cas, éloigné des dissertations des « pédants »¹⁰⁰. Il dépend de l'usage, souvent inavoué et fréquemment multiple, qu'en font les auteurs. Cette ambiguïté apparaît aisément dans les travaux traitant de l'antiquité, alors que les

médiévistes, inscrits dans la lignée de l'érudition monastique, marquaient nettement leur volonté de découvrir des renseignements plus que se justifier¹⁰¹.

- 96 L'image comme source de la connaissance détient aux XVII^e et XVIII^e siècles divers statuts, variant d'un auteur à l'autre. Le document iconographique ne joue pas de rôle important dans l'historiographie française avant le début du XVIII^e siècle, c'est-à-dire avant l'impulsion donnée par les publications de Bernard de Montfaucon. Lorsque des illustrations apparaissent au XVII^e siècle, il s'agit le plus souvent de schémas explicatifs. Marin Mersenne agrmente son texte de planches qui rendent ses explications plus claires et ne fait que poursuivre une ancienne tradition¹⁰². La première utilisation de l'image en tant que document illustrant une démonstration historique figure dans la *Musurgia Universalis* (1650) d'Athanasius Kircher. Son influence fut d'autant plus forte que son ouvrage était lu par tout qui s'intéressait à la musique¹⁰³.
- 97 C'est au début du XVIII^e siècle que deux auteurs vont poser les fondements de ce qui sera l'iconographie musicale historique en France au XVIII^e siècle. D'un côté, il y a l'ensemble des publications de Bernard de Montfaucon, mauriste influent, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et producteur inlassable de recueils de planches¹⁰⁴. Il a posé les bases d'une méthodologie de la source iconographique dans le « Prospectus » et la « Préface » de son *Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719)¹⁰⁵. Pour le mauriste, l'image occupe une place de complément aux textes littéraires ou autres dont la compréhension demeure souvent mystérieuse :
- « Le dessein général de l'Ouvrage est donc, non seulement d'expliquer mais aussi de représenter en figures tout ce qui est susceptible dans les anciens Auteurs, tant Grecs que Latins, tant Ecclésiastiques que Profanes.¹⁰⁶ »
- 98 Ce point ne constitue pas l'unique enseignement du document iconographique. Il peut aussi informer l'historien moderne sur des aspects de la société que négligent de considérer les écrivains :
- « On trouvera souvent dans les images des histoires muettes que les anciens auteurs n'apprennent pas.¹⁰⁷ »
- 99 Montfaucon organise son travail comme ses confrères, prospectant lui-même tant que lui permettent les obligations de l'ordre, entretenant des relations épistolaires avec nombre de savants en France et à l'étranger, collectant quantité d'informations dans une riche bibliographie. Une fois les sources réunies, il procède de manière analytique, se refusant d'offrir au public un recueil de chefs-d'œuvre de l'art¹⁰⁸. Ainsi décortique-t-il chaque peinture de vase, fresque et autre document pour en distribuer les éléments dans la section correspondante¹⁰⁹. Il choisit de ne pas représenter un joueur de lyre mais l'instrument.
- 100 L'autre lignée vient encore d'Italie et s'inscrit dans la tradition inaugurée par Kircher. Lorsque Filippo Bonanni publiait son *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, indicati e spiegati* (Roma, 1722), il cherchait plus à offrir un recueil plaisant au lecteur qu'une somme documentaire comparable à *l'Antiquité expliquée et représentée en figures* (Paris, 1719) de Montfaucon. Il est indéniable que Bonanni, jésuite lui-même, s'est inspiré de son prédécesseur allemand¹¹⁰. Surtout, son ouvrage connut une large diffusion à travers l'Europe.
- 101 Le statut de l'image comme source de la connaissance historique connaît des fluctuations au cours du XVIII^e siècle ; fluctuations dépendant souvent de la tradition dans laquelle l'historien s'inscrit¹¹¹. Souvent même, deux tendances se côtoient. La première considère la source iconographique comme document utile pour étayer une

argumentation. La seconde utilise l'image comme un repos pour l'œil, un divertissement pour le lecteur. Ainsi s'explique l'abbé de Chateauneuf :

« mais il m'en coûtera moins de vous les copier ici que de vous en faire la description¹¹² »

« Il vaut mieux tâcher de vous délasser par des figures, ajouta-t-il, en nous montrant celles qui suivent.¹¹³ »

- 102 L'esprit de Mersenne et l'esprit de Kircher ou ceux de Montfaucon et Bonanni, se retrouvent dans ces deux citations. Évidemment, dans un cas, il s'agit d'un schéma tandis que dans l'autre, l'interlocuteur reproduit de mémoire un dessin de vase. Le recours aux arts plastiques devient procédure courante dans les écrits sur la musique des anciens. Lorsqu'un auteur anonyme répond au *Dialogue* de Chateauneuf, en 1726, avec des *Observations sur la musique, la flûte, et la lyre des anciens*, il débute par une justification de sa méthode fondée principalement sur les monuments de l'antiquité :

« Il s'en faut bien que nous soions obligés de nous en rapporter à l'autorité des Sculpteurs ; c'est un joug qu'on ne doit point s'imposer contre la raison, & lorsque je vous parlerai des Instrumens de musique des Anciens, j'espère que vous conviendrez avec moi, qu'il est plus charitable de décider sur la simple représentation de pareils monumens, lorsque le raisonnement fondé sur l'expérience, peut nous faire avancer des conjectures plus équitables.¹¹⁴ »

- 103 Le statut de l'image dépend également de son objectif. Elle ne contribue qu'à compléter des informations d'ordre organologique¹¹⁵. À ce titre, elle connaît son expansion maximale dans les ouvrages traitant de la musique antique et des musiques extra-européennes. Il semble que les voyageurs qui avaient relaté leurs expériences, recouraient volontiers à l'illustration. Il en résulte une foule de croquis pris sur le vif dont la fidélité reste souvent des plus douteuse. Les spécialistes de musique antique bénéficiaient quant à eux de l'engouement pour la recherche archéologique. Les documents découverts prenaient le chemin des grands centres intellectuels où ils pouvaient être reproduits dans des conditions idéales de travail.

- 104 Par cet aspect, l'historiographie musicale s'intègre au mouvement général de l'antiquomanie dont fit écho en France un grand nombre de publications. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres s'était déjà spécialisée dans l'étude de l'image par les médailles et la numismatique. Il suffit à ses membres d'élargir leurs techniques aux conditions nouvelles. Les Encyclopédistes se présentent comme le point culminant d'une tendance qui avait vu le jour avec Montfaucon. D'Alembert élève le rôle de l'image dans son *Discours préliminaire* :

« Un coup d'œil sur l'objet ou sa représentation en dit plus qu'une page de discours. »

- 105 Il y a là une nouvelle épistémologie de la présentation d'ouvrages. Les planches s'offrent comme un mode d'application formelle d'une démonstration scientifique et privilégient ainsi le « phénoménal sur l'événementiel, le générique sur le spécifique¹¹⁶. »

NOTES

1. Arnaldo MOMIGLIANO, « Ancient History and the Antiquarian », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950) p. 285-315. En français dans *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, 1983, p. 244-293°
2. René OUVRARD écrit un *Secret pour composer en musique par un art nouveau, si facile, que ceux mesmes qui ne sçavent pas chanter, pourront en moins d'un jour composer à quatre parties sur toute sorte de basses* (Paris, 1658) et Etienne LOULIE, *Eléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très court, et divisez en trois parties* (Paris, 1696). Cette tendance est générale au dernier tiers du XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Parmi les 105 titres d'ouvrages concernant la musique écrits entre 1671 et 1710, relevés par Albert COHEN, 11 contiennent l'adjectif « facile » dans leur titre (« Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France », *Journal of Music Theory*, (1972) p. 16-35). Pour la période 1660-1670, sept ouvrages sur 19 utilisent l'adjectif ou l'adverbe. Ce relevé a été effectué d'après la liste fournie par Albert COHEN dans « Survivals of Renaissance Thought in French Theory 1610-1670 : A Bibliographical Study », *Aspects of Médiéval and Renaissance Music*, New York, 1966, p. 82-95.
3. René OUVRARD, *La musique rétablie*, Tours, Bibliothèque municipale, ms.822, f° 3.
4. Fabrizio DELLA SETA, « Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo », *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Florence, 1989, p. 75-100.
5. Il faut se refuser à l'idée généralisée de la théorie succédant à la pratique.
6. Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985.
7. Calvin BOWER, « Boethius and Nicomachus : an Essay Concerning the Sources of *De Institutione Musica* », *Vivarium*, 16(1978) p. 1-45.
8. Edition moderne de PONTUS DE TYARD, *Solitaire second ou Prose de la Musique*, par S.F. BARIDON, Genève, 1950. Il faut ajouter qu'un bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur se spécialisera dans l'étude de Boèce et publiera un ouvrage très documenté dans lequel la musique n'occupe malheureusement qu'une place minime : Dom François Armand GERVAISE, *Histoire de Boèce*, Paris, 1715 (dans le tome deux aux pages 137-149 figure l'analyse des livres de musique de Boèce).
9. Sébastien DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1705, p. 345-380. Les références se font ici d'après l'édition in-8 de 1705. Les données y sont identiques à celles de l'édition in-folio de 1703.
10. Sébastien DE BROSSARD, *op. cit.*, p. 353.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 346.
13. *Ibid.*, p. 359.
14. *Ibid.*, p. 375.
15. *Ibid.*, p. 380.
16. René OUVRARD, *op. cit.*, f° 9-10.
17. Sébastien DE BROSSARD, *op. cit.*, p. 346.
18. *Ibid.*, p. 361
19. Sur les histoires générales de la musique, voir Warren Dwight ALLEN, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York, 1962, p. 3-85.
20. Il suffit de consulter les listes bibliographiques fournies par les historiens allemands tels que Gerbert, Forkel, etc.
21. Voir chapitre II.
22. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, New York, 1979.
23. Georges DE FROIDCOURT, *Correspondance générale de Grétry*, Bruxelles, 1964, p. 26-40.

24. *L'Histoire de la musique et de ses effets* de Jacques BONNET-BOURDELOT fut éditée en 1715 (Paris), 1721 (Amsterdam), 1725 (Amsterdam), 1726 (Amsterdam), La Haye et Francfort (1743).
25. Cette fréquentation mérite d'être relativisée. Caffiaux procède plus par dépouillements de périodiques que par une analyse directe des traités.
26. Pierre Benoît DE JÜMIHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673.
27. Dans sa préface, Jumilhac a précisé l'organisation de son ouvrage. Ainsi, la septième partie « contient les autoritez, qui sont employées pour servir de preuve et d'éclaircissement » (*op. cit.*).
28. Michel HUGLO, « La musicologie au XVIII^e siècle : Giambattista Martini & Martin Gerbert », *Revue de musicologie*, LIX/1 (1973) p. 106-118.
29. G. Pfeilschifter, *Korrespondanz des Fürstabtes Martin II. Gerbert von St Blasien*, Karlsruhe, 1931, vol. I, p. 166-167.
30. Alberto GALLICO, « Die Kenntnis der griechischen Theorikerquellen in der italienischen Renaissance », *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikrezeption und Satzlehre*, Darmstadt, 1989, p. 7-38.
31. Joannes MEURSIUS, *Aristoxenus. Nicomachus. Alypius. Auctores musices antiquissimi, hactenus non editi*, Leiden, 1616 et Marcus MEIBOM, *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, Amsterdam, 1652.
32. John WALLIS, *Johannis Wallis... operum mathematicorum volumen tertium. Quo continentur Claudii Ptolemaei, Porphyrii, Manuelis Bryennii harmonica*, Oxford, 1699.
33. René OUVRARD, *op. cit.*, f° 22.
34. Albert COHEN, « The Ouvrard-Nicaise Correspondance (1663-1693) », *Music and Letters*, 56 (1975) p. 356-363.
35. Comme pour la première partie de son traité, Ouvrard abandonne vite la version latine. Tandis qu'elle persiste tout au long de l'introduction de la première partie, elle n'occupe que quelques pages dans la seconde.
36. René OUVRARD, *op. cit.*, f° 10v.
37. Voir Roger ZUBER, *Les Belles infidèles et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, 1968.
38. En fait, Ouvrard recopie quasi textuellement l'auteur dont il s'inspire. Voir ci-dessous.
39. Se succèdent dans Meibom : Aristoxène, Euclide, Nicomaque, Alypius, Gaudentius, Bacchius, Aristide Quintilien.
40. A.M.P. INGOLD, *Histoire de l'édition bénédictine de saint Augustin avec le journal inédit de Dom Ruinat*, Paris, 1903.
41. L'histoire de cette édition et les techniques employées ont été étudiées par J. DE GHELLINCK, *Patristique et moyen âge. Etudes d'histoire littéraire et doctrinale*, Bruxelles-Paris, 1948, t.III, p. 412-484.
42. L'influence de saint Augustin s'est plutôt effectuée de manière indirecte sur les théoriciens de la musique, au travers de mouvements religieux proches de la pensée augustinienne comme le jansénisme. Lorsqu'il y a allusion à Augustin, elle procède de manière générale et non particulière, excepté dans *YHarmonie Universelle* de Marin Mersenne. Le minime est le seul théoricien qui parlera en détail de saint Augustin. Encore considère-t-il que le philosophe ne traite pas de la musique, « dont il se contente d'expliquer la description », mais plutôt « des pieds & des vers » (*Harmonie Universelle*, Paris, 1636, t.II, p. 424-430).
43. Burette débute le 20 avril 1728 avec son « Examen du traité de Plutarque sur la musique » et conclut ses travaux sur le sujet en juillet 1742.
44. Pierre-Jean BURETTE, « Dialogue de Plutarque sur la Musique. » *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XI, 43-44.

45. Pierre-Jean BURETTE, « Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque sur la musique », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, VIII (1733) p. 72.
46. Charoli Valgullii prooemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum, Brescia, 1507.
47. Jacques AMYOT, *Les Oeuvres morales et meslées de Plutarque translattées du grec en françois*, Paris, 1572. Cette traduction fut souvent rééditée.
48. Pierre-Jean BURETTE, *op. cit.*, p. 83.
49. Il existe peu d'études sur les tentatives paléographiques effectuées avant 1800. Un seul article aborde le problème de manière générale : Friedrich W. RIEDEL, « Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde », *Acta Musicologica*, XXXVIII/1 (1966) p. 3-27. Les travaux de Charles Burney ont été étudiés par Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, 1983 et Don HARRAN, « Burney and Ambros as Editors of Josquin's Music », *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, New York, 1971, p. 158-175.
50. Salomon DE CAUS, *Institution harmonique*, Francfort, 1615, « Partie deuxième », p. 2.
51. Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, V (1729) p. 169-199 et « Addition à la dissertation sur la mélodie de l'anciennes musique » V (1729) p. 200-206.
52. Il s'agit de J. FELL (éd.), *Arati Solensis phoen., Theon. schol., Eratosth. cat., alia, Dionysii Hymni*, access. annot. in *hymnos Edmundi*, Oxford, 1672.
53. Ce manuscrit porte à présent la cote Parisinus gr.2532, et dans le catalogue de Thomas MATHIESEN, le n° 95 (*Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, Munich, 1988).
54. Pierre-Jean BURETTE, *op. cit.*
55. Une comparaison entre les textes poétiques et musicaux des différents manuscrits conservant ces hymnes figure dans Egert POEHLMANN, *Denkmaler Altgriechischer Musik*, Nuremberg, 1970, p. 13-31.
56. Pierre-Jean BURETTE, *op. cit.*
57. Isaac VOSSIUS, *Depoematum cantu et viribus rythmi*, Oxford, 1673.
58. Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation sur le rythme de l'ancienne musique », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, V (1729) p. 152-168.
59. Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique », *op. cit.*
60. *Mercur de France*, (novembre 1720) p. 185.
61. Jean-Benjamin DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, pl.IV, p. XX.
62. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, VI (1724) p. 31-59.
63. Paris, 1713, vol. IV, p. 689.
64. D'après un témoignage personnel de Lebeuf, on peut imaginer une certaine familiarité des musiciens d'églises avec la notation neumatique. Il écrit : « C'est le lieu où j'ai commencé à connaître les anciennes écritures, par la nécessité où l'on étoit de faire l'office dans des livres manuscrits gothiques de toute sorte d'âges » (*Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissements à l'histoire de France*, Paris, 1738, vol. I, p. 309). Cité par J. LECLERCQ, « L'abbé Lebeuf, liturgiste », *Nouvelle Clio*, X (1958) p. 158.
65. Jean LEBEUF, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741, « Avertissement ».
66. *Ibid.*, p. 43.
67. *Ibid.*, p. 34.
68. LEVESQUE DE LA RAVALIERE, *Les Poésies du Roi de Navarre*, 2 vols., Paris, 1742.
69. *Ibid.*, p. XVII.
70. *Ibid.*, p. 303-304.
71. Jean-Benjamin DE LABORDE, *op. cit.*, vol. II, p. 309-352.
72. *Ibid.*, p. 353-396.
73. *Ibid.*, p. 354.

74. *Ibid.*, p. 235-307.
75. Jean-Benjamin DE LABORDE, *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, Paris, 1781, «Avertissement».
76. Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, vol. II, p. 423.
77. *Ibid.*, p. 421.
78. René OUVREARD, *op. cit.*, f 57.
79. Jean-Benjamin DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, vol. I, p. 149-156.
80. *Ibid.*, p. 156.
81. Sébastien DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1705.
82. William WEBER, « The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, LXX/2 (1984) p. 175-194.
83. William WEBER, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History*, 56 (1984) p. 58-88.
84. Jean FERRARI, « La querelle Rousseau-Rameau », *Musique et Philosophie*, Dijon, 1985, p. 57-76.
85. Jean-Philippe RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726, p. 80-90 et *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754, p. 55-114. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.
86. Cynthia VERBA, « The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics », *Journal of the American Musicological Society*, XXVI/1 (1973) p. 69-91.
87. Herbert SCHNEIDER, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Tutzing, 1981.
88. Lois ROSOW, « From Destouches to Berton : Editorial Responsibility at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society*, XL/2 (1987) p. 285-309.
89. Jean-Philippe RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754, p. 55.
90. Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 92.
91. Herbert SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, 1972, p. 60-65.
92. Etienne DARBELLAY, « L'Esemplare du padre Martini. Une exégèse musicologique moderne du stile osservato ? », *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*, Florence, 1987, p. 137-171.
93. Pierre-Simon FOURNIER avait publié un *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique, inventé et exécuté dans toutes les parties typographiques*, Paris, 1756.
94. James ANTHONY, « Printed Editions of André Campra's *L'Europe galante* », *The Musical Quarterly*, LVI (1970) p. 54-73.
95. Cet aspect a été étudié par Rainer SAJAK dans sa thèse, *op. cit.*
96. La Curne de Sainte-Palaye cité par Lionel GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, 1968, p. 248.
97. Prendre exemple dans les écrits de La Curne de Sainte-Palaye, n'éloigne pas de la musicologie. Il a lui-même abordé le sujet dans ses travaux sur la littérature médiévale. De plus, il était membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et fréquentait de nombreux historiens particulièrement intéressés aux problèmes d'histoire de la musique.
98. LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, « Notice des poésies de Froissart », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XIV (1741), p. 223. Cette dissertation fut lue en 1738.
99. Un parallélisme pourrait également être tracé entre le souci philologique et l'émergence de la notion d'écrivain qui avait débuté, ainsi que l'a montré Alain VIALA (*La naissance de l'écrivain*, Paris, 1985), par une légitimation de l'appartenance du texte. Il est, à ce propos, intéressant de souligner la simultanéité entre l'attitude des écrivains et celle des compositeurs tout aussi soucieux, une fois que leur partition est éditée ou leur musique connue, que des mains viennent corrompre leurs créations. Semblable étude aiderait à cerner la formation de l'identité du compositeur en France sous l'Ancien Régime.

100. Jean-Jacques Barthélemy illustre cette ambiguïté de l'historiographie en France au XVIII^e siècle. Il figurait parmi les érudits de son époque. S'il publie tout d'abord ses résultats sur la musique grecque sous un titre quelque peu ardu, bien qu'encore évocateur de la conversation de salon, *Entretiens sur l'état de la musique grecque, vers le milieu du quatrième siècle, avant 1ère vulgaire* (Amsterdam-Paris, 1777), la version définitive de l'ouvrage dans lequel ces *Entretiens* devaient figurer, porte un titre alléchant pour tout lecteur : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (Paris, 1788). La littérature, source prédominante de son ouvrage, possède un double statut de documentation et de plaisir littéraire.
101. Cela est d'autant plus vrai pour les romanistes que la littérature médiévale ne semblait pas pouvoir faire-mais la situation se modifiera-, l'objet de quelque appréciation esthétique.
102. L'usage de schémas dans des traités concernant la musique est une pratique très ancienne. Arnaud de Zwolle en est sans doute l'exemple le plus célèbre.
103. L'appartenance de Kircher à l'ordre des jésuites peut sans doute expliquer partiellement sa volonté d'illustrer son ouvrage, lorsque l'on sait l'importance de la philosophie des images dans cet ordre.
104. L'œuvre de Bernard de Montfaucon n'a plus fait l'objet d'étude approfondie depuis la somme quelque peu vieillie d'Emmanuel DE BROGLIE, *Bernard de Montfaucon et les bernardins, 1715-1750*, 2 vols, Paris, 1891.
105. Cette collection fut complétée dans les années 1720 par plusieurs autres volumes et totalise un ensemble de quatre volumes publiés.
106. Bernard DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en images*, Paris, 1717, « Prospectus », p. 2.
107. *Ibid.*, vol. I, « Préface », p. x.
108. Montfaucon prend conscience de ce point et y insiste lorsqu'il introduit à la section consacrée aux arts : « le Troisième Tome... On y parlera de tous les arts, c'est-à-dire des instrumens plutôt que des ouvrages de chaque art en particulier, puisque ce sont proprement les ouvrages des arts, qui font presque tout le sujet de ce recueil » (*Ibid.*, « Prospectus », p. 3-4).
109. Pour la musique, il faut consulter la seconde partie du tome III, p. 342-347 et les planches 190-192.
110. Pourtant les chercheurs italiens, les « antiquaires », font figure de pionniers dans l'établissement de recueils iconographiques élaborés avec des préceptes rigoureux.
111. Seul Arnaldo MOMIGLIANO (*op. cit.*) a abordé le statut des sources non-littéraires dans l'historiographie des XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, il effectue plus un rapide survol des problèmes qu'une analyse détaillée.
112. Abbé DE CHATEAUNEUF, *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris, 1725, p. 50.
113. *Ibid.*, p. 62.
114. ANONYME, *Observations sur la musique, la flûte et la lyre des Anciens*, Paris, 1726, p. 8-9.
115. Comme par exemple dans les discussions sur le nombre de cordes sur la lyre des Grecs.
116. Alain-Marie BASSY, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, 1984, p. 140-161.

Partie II

Chapitre IV. Les origines de la musique

1. THÉORIES MYTHISTORIQUES

- 1 Lorsque, dans la dédicace de son *Institution harmonique* (1615), Salomon de Caus prévient qu'il va rassembler « plusieurs opinions, & choses alléguées, tant par les Antiques, comme aussi par aucun Modernes¹ », le lecteur se prépare à lire un résumé des idées transmises jusqu'au début du XVII^e siècle par les théoriciens de la musique et les historiens. Que signifie, dans la seconde décennie du XVII^e siècle, rassembler plusieurs avis sur les origines de la musique ? Perpétuer une tradition ancestrale qui confronte Jubal et Pythagore, religion chrétienne et légende grecque, action divine et acte de réflexion humaine. Caus passe rapidement sur le problème, se contentant de noter que la « Musique a esté inventée un peu après la création du monde² » tandis qu'elle devient science, c'est-à-dire digne d'attention, seulement lorsque Pythagore invente le monocorde. Il rassemble brièvement les deux opinions afin de se concentrer sur l'objet propre de son traité. En fait, il combine considérations arithmétiques et géométriques sur le musical dans le sens où il présente la musique comme une harmonie de toute abstraction logique, sensation morale et esprit divin qui est présent dans le théâtre de la vie naturelle et de la vie éternelle. L'ingénieur maintient que, même si la musique existe sous forme d'une science dont les mouvements peuvent être étudiés suivant les lois de la logique, ses fondements dépassent tout contrôle quantifiable puisqu'ils sont réglés par une harmonie spirituelle qui transcende les activités du monde. Parce qu'elle résulte de cette situation, la musique diffère des autres disciplines sœurs.
- 2 Quelques années plus tard, Marin Mersenne aborde à son tour le problème des origines de la musique. Son premier contact avec la musique, du moins dans une perspective historique, procède d'un dessein apologétique. Les *Quaestiones in Genesim* (1624) prétendaient réduire à néant une foule d'ouvrages, produits de l'athéisme, qui inondaient Paris. Cette œuvre gigantesque ne se sert en fait du texte de la Bible que comme canevas à cette lutte acharnée et s'offre plutôt comme le lieu privilégié d'exposition des idées que Mersenne avait en matière non seulement d'exégèse mais aussi de mathématique, de physique, d'astronomie, d'agriculture, de linguistique et de

musique. Le savant y révèle son tempérament juvénile, plein d'incertitudes et d'impatiences. Il y révèle également son attachement sincère à l'Écriture sainte : Jubal, ainsi qu'il est écrit dans l'Ancien Testament, a inventé la musique. Fruit de la volonté divine, elle atteint chez les Hébreux, dès ses débuts, un degré de qualité inégalé si ce n'est par les Grecs. Mersenne ne cherche pas plus loin, ni même à situer cette création avec précision dans le temps. D'ailleurs la chronologie de la Bible ne l'embarrassait guère puisque, sans connaître la date de la création ni la succession des principaux événements, la création reste une donnée de foi qui ne rend en rien irrationnelle l'hypothèse de l'éternité du monde³.

3 À partir des *Questions harmoniques*⁴ et des *Préludes à l'harmonie universelle*⁵, Marin Mersenne commence à contester ses théories des années 1620. Avec *l'Harmonie Universelle* (Paris, 1636), une autre voix que celle des *Quaestiones in Genesim* se fait entendre. Ce revirement sérieux n'eût été possible, pour un esprit semblable à celui du minime, sans une critique sérieuse des témoignages rendue possible par la physique des lois, principe fondamental du mécanisme⁶. Tout en respectant toujours le miracle, Mersenne veut éliminer a priori les récits mythiques, les exagérations, et seul le principe physique le lui permet. L'argument d'autorité ne lui suffit plus.

4 Mersenne repose la question des origines dans un nouveau contexte et avoue d'emblée son attachement à la théorie pythagoricienne, c'est-à-dire à l'idée d'invention de la musique grâce à un développement du système perceptif. Il parvient à l'énoncé de sa théorie en montrant la contradiction qui règne entre la tradition qui veut que l'homme « a été créé droit, iuste, & sçavant⁷ » et la réalité du développement progressif des facultés et des connaissances. À cela s'ajoute la constatation des différences qui rend caduque toute interprétation monolithique du phénomène originel. L'homme crée un langage, car il sent le besoin de s'exprimer et établit ce langage pour et en fonction de son environnement social. De là provient la disparité des cultures musicales. Mais surtout, cette logique l'autorise à ne plus suivre aveuglément l'Écriture sainte. L'audace d'une telle interprétation, Mersenne la modère en rattrapant tout par sa conception de la nature. Sa proposition XIV du premier livre « De la voix », cherche à savoir « si la nature n'avoit point donné la voix dont on exprime les passions, à sçavoir si l'on inventeroit les mesmes voix dont elle use, ou si l'on en pourroit inventer de meilleures & de plus convenables⁸ », ce qui illustre une pensée qui a déjà poussé aux extrêmes le mécanisme. Le minime reste convaincu de la volonté divine et de son rôle sur la formation de l'homme ; aussi en conclut-il sur un constat d'échec dissimulé :

« Il ne suffit pas de dire qu'une chose est naturelle à l'animal, ou à quelque corps, si l'on ne montre pourquoy elle luy est naturelle : mais parce que ceste démonstration suppose la parfaite connoissance de l'animal, ou du corps, laquelle l'homme ne peut avoir eu en ce monde, il faut élever nostre esprit à Dieu au lieu de l'occuper plus long-temps dans ces considérations, & admirer sa providence & sa sagesse, qui est si éminente en chaque créature, qu'il nous est impossible de la comprendre, iusques à ce qu'il ait osté le cachet qui nous ferme ce mystère, & qu'il nous ait éclairés de la lumière de gloire.⁹ »

5 Marin Mersenne, s'il offrait aux alentours de 1635 une nouvelle formulation de la question des origines, et pas seulement de la musique, offrait également une disparité de modes d'approche qui n'allait pas favoriser une orientation précise et délimitée de la recherche sur les fondements et les origines de la musique, car le débat sur les limites de la connaissance humaine restait intense¹⁰.

- 6 La mythistoire religieuse gouverne, dans le *Traité de musique* (Paris, 1640) d'Antoine Parran, la conception des origines de la musique. Non seulement elle la gouverne mais elle l'impose car s'il écrit « avec asseurance & vérité, que le premier inventeur de cet Art libéral après Adam... a esté Iubal », il juge bon de ne pas « recourir à un Mercure, & à sa lyre de quatre ou sept cordes » qui est « une fable qui ne doit estre mise en ligne de compte¹¹. » Ajouter à cela la confusion qui règne dans son explication étymologique de la musique où il n'adopte pas une position nette :
- « quelques-uns disent venir de Moys qui signifie l'eau en langue Egyptienne, pource qu'elle a esté inventée près des eaux, comme disoit Moysicus... Secondement de Musa, que l'on dit estre un instrument très excellent en Musique. Bref, à l'opinion de Saint-Isodore, elle prend son étymologie des Muses, dont le nombre est égal aux instrumens qui forment la voix.¹² »
- 7 Par ces quelques remarques, Parran illustre la tendance commune à la première moitié du XVII^e siècle. À l'emprise de l'explication théologique mythistorique qui s'affirme être la seule complètement crédible, s'ajoute la tradition mythologique païenne¹³. Le jésuite, comme précédemment le minime, n'ose prendre une position arrêtée¹⁴.
- 8 *La musique rétablie* c.1690 (de René Ouvrard marque un tournant dans l'historiographie musicale française du XVII^e siècle. Le chanoine décide effectivement d'éliminer de son tableau historique tous les récits mythologiques qui faisaient jusque-là la matière principale des développements sur les origines de la musique et de reposer le problème de la musique dans ses rapports avec Dieu et la Bible. Il parvient à l'exposé de sa théorie en affirmant que la « Musique est aussi ancienne que le Monde puisque la Nature a toujours inspiré à tous les hommes de chanter dès le berceau¹⁵ ». Ce don, ancré dans le fors intérieur de l'être humain, rend « inutile de chercher qui en a été l'auteur ». Idée audacieuse, car à aucun moment, Ouvrard n'identifie le premier homme à Adam, ni même ne pose clairement que son récit fera abstraction des événements historiques les plus reculés.
- 9 Le premier âge de la musique correspond à celui de la musique naturelle :
- « c'est-à-dire l'inclination que la Nature a donné à tous les hommes de chanter, d'aymer la musique, d'entonner par toute la terre ses Intervalles de la même manière, sans communication & sans étude.¹⁶ »
- 10 Ici, comme ailleurs dans ses théories sur le beau architectural, René Ouvrard réduit à une simple inclination « naturelle » la découverte de la musique pour replacer sa théorie prémonitrice de la génération harmonique. En effet, la nature contient les éléments qui constitueront les premiers chants. Ces éléments sont d'ordre harmonique : l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte. Le fondement de la musique est universel et contenu dans l'organisation physique de la nature.
- 11 Que deviennent alors la tradition biblique et la tradition mythologique dans un univers où tout apparaît appréhendable par la raison mathématique ? Ouvrard s'ingénie à ordonner les phénomènes les plus anciens selon une dichotomie naturel/artificiel. Jubal pour les Hébreux, Amphion et Orphée pour la Grèce ou l'Égypte, relèvent de la seconde catégorie, « cela veut dire qu'ils ont été plus illustres entre ceux qui ont travaillé à perfectionner ce bel Art, & s'en sont fait remarquer comme les Pères & les premiers Auteurs ». S'ils furent les premiers que l'histoire a retenus, ils n'en sont pas pour autant les inventeurs puisque les effets de la nature se sont fait sentir dès les origines.

- 12 Ouvrard, théologien avisé, ne rejette pas le miracle originel. Il cherche plutôt à prouver, comme le faisait Malebranche à la même époque, que Dieu ne doit pas être vu comme intervenant dans le cours de l'histoire, mais comme le gestionnaire omniscient du monde. Dieu avait prévu, dans sa préscience infinie, par une sage combinaison du physique et du moral, du naturel et du surnaturel, que les lois de la communication des mouvements entraîneraient des bouleversements et des créations. Cette théorie est explicite dans son *Architecture harmonique* (Paris, 1679) : Dieu a insufflé au corps humain des proportions harmonieuses, parfaites, dont on doit rechercher la correspondance dans les créations architecturales¹⁷. La musique fonctionne de la même manière : le monocorde met en évidence des rapports simples qui entretiennent une relation avec les proportions physiologiques, de sorte qu'en les utilisant dans la musique, l'homme se rapproche de la volonté divine.
- 13 La pensée de René Ouvrard n'est pas isolée. Elle ne fut pas non plus un lieu commun. Phérotée de Lacroix, dans *L'art de la poésie françoise et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode* (Lyon, 1694) a tenté de clarifier un raisonnement proche de celui du chanoine de Tours. Le point de départ de ses réflexions se situe également dans la division de la musique en deux grandes catégories contenant chacune une série de respectivement six et trois espèces :

NATURELLE	1. Divine 2. Originale ou Première 3. Universelle 4. Céleste 5. Élémentaire 6. Mixte ou Composée
ARTIFICIELLE	1. Métrique 2. Rhythmique[sic] 3. Harmonique ou Canonique

- 14 Le point de départ de toute chose est la musique divine puisqu'elle recouvre l'ensemble des proportions que Dieu a mises en toute chose. D'elles découlent naturellement les proportions présentes dans les autres parties de l'univers, des astres et cieux (musique céleste), aux éléments (musique élémentaire), en passant par l'ordre et les mouvements (musique universelle). La musique originale « est celle d'où l'on tire les autres espèces de Musique qu'on peut appeler dérivées¹⁸ ». La musique artificielle provient donc de la musique naturelle, condition « sine qua non » :
- « Il est certain que la Musique Artificielle n'est qu'une imitation de la Naturelle, autrement elle ne seroit point Musique.¹⁹ »
- 15 Le passage d'une à l'autre s'effectue de deux manières suivant la condition sociale de son réalisateur. Si Lacroix mentionne, « on croit que Jubal... est le premier qui l'a fait éclater dans le Monde²⁰ », il préfère recourir à deux capacités de l'esprit : le raisonnement et l'imitation. Comme l'homme réfléchit « naturellement » sur les proportions et les accords de tout ce qui l'entoure, il est logique qu'il ait produit la musique artificielle. Par contre, celui qui, comme un berger, ne dispose pas des mêmes facultés de réflexion, procède par imitation de la nature. L'originalité de Lacroix transparait également par son pressentiment de la théorie qui unira la naissance du

langage et celle de la musique, car l'oreille, constate-t-il, écoute attentivement les inflexions vocales liées à la prononciation des lettres.

- 16 L'*Histoire de la musique et de ses effets* (1715) de Bonnet-Bourdelot mérite sa qualification par Pierre-Jean Burette de « compilation très informe²¹ ». Il s'agit effectivement bien d'une compilation que Jacques Bonnet-Bourdelot a publiée, du moins pour les origines de la musique. Il devait être bien embarrassé devant la quasi-absence de renseignements sur ce problème :
- « Quantité d'Historiens, & de Relations de Voyageurs, nous apprenent que la Musique est en usage par tout l'Univers, mais fort peu nous instruisent de son Origine.²² »
- 17 Bonnet-Bourdelot choisit d'exposer toutes les théories possibles, ou apparemment possibles pour lui, des origines sans toutefois les regrouper dans un chapitre ou même établir des relations entre elles.
- 18 Lorsqu'il traite de la musique des Hébreux, Bonnet-Bourdelot trouve dans la Genèse une explication des origines crédibles vu que « les opinions des Auteurs prophanes doivent céder aujourd'hui à celles de l'Écriture Sainte²³ ». Aussi, affirme-t-il que Jubal fut l'inventeur de la musique même si le récit de Moïse ne précise pas de quelle manière l'idée lui vint, ni ce qu'il en fit. En fait, si Bonnet-Bourdelot se tourne vers le récit biblique, c'est un peu par dépit :
- « Je crois ce sentiment le plus orthodoxe, car sans ces preuves, l'origine de la Musique nous seroit aussi inconnue que la situation du Paradis terrestre, ou que la source du Nil, ce qui doit terminer toutes contestations sur celle de la Musique.²⁴ »
- 19 Jubal vivait en l'an 230 après la création du monde ; or peu après, le déluge a ravagé le globe. Bonnet-Bourdelot n'envisage pas une continuité. Il aborde les origines de la musique dans quelques nations sans établir de lien avec celle des premiers Hébreux. Le système grec, d'abord. Mercure produisit le premier système en construisant un instrument diatonique sur lequel il pouvait jouer ses compositions basées sur l'ordre du tétracorde. Hérodote situe cet événement « environ l'an 2115 du monde ». Bonnet-Bourdelot range ces dires de l'historien antique dans la catégorie des récits vraisemblables. Plusieurs historiens modernes considèrent encore cet épisode véridique, ce qui n'est pas sans le rassurer. De plus, l'auteur de *Histoire de la musique et de ses effets* se rallie aux thèses avancées par le père Paul-Yves Pezron, qui, dans son *Antiquité de la nation et de la langue des Celtes, autrement appelez Gaulois* (Paris, 1703), prouve l'existence historique des divinités grecques. Au moment où Mercure établissait les fondements de la théorie musicale grecque, la Gaule commençait à la pratiquer :
- « On doit demeurer d'accord que les Gaulois l'ont possédé dès l'an 2140 du Monde.
²⁵ »
- 20 Comment l'idée vint aux Gaulois de faire de la musique, n'est pas le propos de Bonnet-Bourdelot. Il ne veut que rapporter ce qu'écrivirent sur le sujet Diodore de Sicile ou Grégoire de Tours. Il établit cependant une distinction qui pourrait laisser supposer qu'il avait perçu la relativité des théories originelles sur la musique. Ainsi classe-t-il les Gaulois parmi les nations qui admettent le déluge universel. La situation devient plus complexe encore lorsqu'il s'agit d'introduire les Chinois qui pratiquèrent la musique « avant les Européens²⁶. » L'auteur préfère ne pas recourir à la chronologie chinoise qui

lui semble fabuleuse. Néanmoins, il reconnaît Fossius comme l'inventeur de la musique, « près de trois mille ans avant la naissance de Jesus-Christ²⁷ ».

- 21 La relation des origines de la musique est assez confuse dans l'*Histoire de la musique et de ses effets*. Cependant, elle vaut la peine d'être mentionnée pour plusieurs raisons, dont la moindre n'est pas que cet ouvrage marque les débuts d'un genre en France. La qualité majeure de l'œuvre réside là où elle semble pêcher pour beaucoup de critiques : la compilation. Aucun auteur n'avait jusqu'alors cédé aux tentations mythiques et miraculeuses de manière si totale. Que ce soient les Gaulois, les Grecs, les Chinois, ou les Hébreux, tous participent aux origines de la musique. L'intérêt d'un relevé de tous ces récits est de susciter une remarque primordiale pour le devenir du champ heuristique :
- « il s'ensuit de là que les Caldéens, les Egyptiens, les Hébreux, ni les Grecs, ne sont pas sans contredit les seuls Inventeurs de la Musique.²⁸ »
- 22 Dès la préface, Bonnet-Bourdelot avait déjà soulevé le problème de la relativité des théories originelles et avait mentionné les querelles qui séparaient les anciens peuples sur l'invention des arts. L'*Histoire de la musique et de ses effets* se rattache par l'articulation et non la liaison des phénomènes, historiques ou non, à la pratique historiographique du XVII^e siècle qu'avait illustrée Parran dans ses remarques, certes plus succinctes, mais pareillement organisées. Un élément perturbateur intervient dans cet ouvrage : la multiplicité des systèmes chronologiques. Une chronologie du monde d'inspiration biblique est employée dans les chapitres concernant les Hébreux, les Grecs et les autres peuples liés à la Bible ; une chronologie axée sur la naissance du Christ qui servira pour l'histoire des progrès de la musique mais également pour situer plus aisément des civilisations éloignées comme, par exemple, la Chine.
- 23 Cette diversité des systèmes référentiels rattache également l'œuvre de Bonnet-Bourdelot à l'historiographie baroque. Cet usage rend, au lecteur familiarisé avec chacun des systèmes, le discours plus précis : la liaison avec des événements extérieurs mais considérés dans un de ces systèmes en est plus aisée. Ce lieu commun à nouveau exposé ici illustre aussi les incertitudes de l'auteur : l'emprise de la mythistoire y côtoie la prise de conscience de civilisations extérieures à la chrétienté. Devant ce nouvel horizon, Bonnet-Bourdelot hésite et préfère la multiplicité des solutions à l'élaboration d'un système unique et universel. Se retrouve ainsi l'orientation qu'il désirait conférer à son travail : réunir différents avis sur des questions d'histoire de la musique²⁹.

2. THÉORIES PRIMITIVISTES ET ESTHÉTIQUES

- 24 Bien avant de rédiger ses ouvrages philosophiques, Fontenelle avait associé musique et poésie dans ses vers³⁰. Les références au monde musical y sont multiples. Les quatre tragédies en musique auxquelles il collabora³¹ l'obligent à envisager les relations existantes entre les deux arts. Son travail de librettiste le conduit à des réflexions sur la musique. C'est surtout par son rôle dans la querelle des Anciens et des Modernes et plus encore par son contact avec les protagonistes de la querelle homérique des années 1710, que Fontenelle va se préoccuper de retrouver l'origine absolue de la poésie, art dans lequel il excelle et qui entretient, dans la pratique qu'il en donne, des rapports étroits avec la musique.
- 25 Le *Discours sur la nature de l'épique*, couronné par l'Académie en 1687, donne la poésie pastorale pour « la plus ancienne de toutes les poésies » car la « condition de Berger est

la plus ancienne de toutes les conditions³² ». L'homme chante par oisiveté. Fontenelle ne tente pas de découvrir la nature des éléments de ce chant primitif ni de quelle manière ils sont apparus à l'esprit humain³³. En décrivant cette étape comme primitive, l'auteur rend possible l'histoire des progrès de la poésie puisque la formation des groupes sociaux dans lesquels l'homme gagne en politesse, succède à l'état de berger, ce qui suppose un perfectionnement nécessaire et souhaitable de la poésie pastorale³⁴.

- 26 Plus tard, Fontenelle, ayant réalisé l'insuffisance de sa théorie, aborde à nouveau le problème en l'enrichissant cette fois d'une explication plus raisonnée. *Sur la poésie en général* (1751) introduit la donnée quasi irrécusable de la nature humaine et de son fonctionnement. Si l'homme produit quelque chose, c'est parce qu'il en ressent le besoin, même si cette perception est le fruit du hasard. L'occasionnalisme de la thèse du *Discours sur la nature de l'épique* se trouve ainsi intégré dans un schéma rationnel. De même, le plaisir qui avait été considéré comme cause de l'invention prend valeur d'effet : une invention procure du plaisir mais le plaisir ne provoque pas l'invention. En termes clairement définis, Fontenelle envisage deux origines possibles à la poésie ; le chant ou les lois :

« Je n'imagine guère pour origine de la poésie, que les lois ou le chant, deux choses cependant d'une nature extrêmement différente.³⁵ »

- 27 La genèse de la poésie issue du chant implique la notion d'imitation : l'homme chante à l'imitation des oiseaux. Il effectue un choix parmi ces derniers, préférant ceux, parce qu'ils procurent du plaisir, qui organisent leurs chants de manière plus suivie, c'est-à-dire ceux qui donnent « une légère apparence de suite³⁶ ». L'homme va perfectionner cette « composition » et finalement lui adjoindre des paroles qui, en se calquant sur la régularité du chant, produisent des vers. Si les lois peuvent être considérées comme une origine, il faut y voir la recherche par l'homme, avant l'écriture, d'une organisation rythmique du discours qui facilite la mémorisation des textes des lois fondamentales. Fontenelle précise qu'il est fort probable que ces deux origines furent étroitement liées :

« Amphion et Orphée sont peut-être devenus législateurs parce qu'ils étaient chantres.³⁷ »

- 28 Dans sa volonté d'émanciper l'esprit humain de toute contrainte extérieure, Fontenelle envisage la relation de cette poésie-musique originelle avec Dieu et considère cette association comme la preuve d'un manque de raisonnement inconcevable au XVIII^e siècle :

« Les premiers Poètes n'eurent qu'à se porter pour inspirés par les Dieux, pour envoyés des Dieux, pour enfants des Dieux, on les en crut.³⁸ »

- 29 Quoique Fontenelle n'ait jamais explicitement décrit le fonctionnement originel de la musique, il n'en demeure pas moins qu'il imagine une approche qui aura une grande importance pour le XVIII^e siècle. Certes, une évolution se dessine du primitivisme du *Discours sur la nature de l'épique* à celui de *Sur la poésie*. Dans le premier cas, Fontenelle définissait l'état de nature comme un moment mythique assez charmant, comme un refuge en quelque sorte de la vie mondaine. Ceux qui s'associeront à ces idées, ne considéreront jamais ce point de vue comme l'image d'une réalité passée ou comme une anthropologie politique³⁹. Au contraire, le « second » primitivisme pose de manière neuve les relations originelles entre poésie, donc parole et musique. La controverse va devenir possible, et tous les historiens de la littérature et des beaux-arts s'y adonneront : la musique donne-t-elle naissance à la parole ou la parole donne-t-elle

naissance à la musique ? Dans la première question sont sous-entendues des recherches sur les origines du phénomène musical hors les accents prosodiques : Fontenelle reste fidèle au principe d'imitation des chants de la nature, mais il n'exclut pas d'autres théories qui seront développées par la suite. En s'intéressant à l'esprit humain et surtout en tentant de l'émanciper, Fontenelle reste fidèle au principe d'imitation des chants de la nature. En s'intéressant à l'esprit humain et surtout en tentant de l'émanciper, Fontenelle tourne le dos à la tradition et ouvre la porte aux recherches psychologiques et physiologiques. Si la musique ne naît que parce qu'il y a l'homme, comment procède-t-il pour en découvrir les éléments latents dans la nature ou en lui-même ? quels sont les facteurs qui entrent en jeu ? et à quel moment de son histoire, l'homme est-il apte à percevoir ? Toutes les questions qui naissent des écrits de Fontenelle font de lui l'historien clé du début du XVIII^e siècle, justifiant les théories mythohistoriques qui avaient prévalu jusqu'alors, unissant schéma rationnel d'analyse et étude de la perception.

- 30 La nouveauté des théories de Fontenelle va susciter des réactions immédiates. Toute une partie des *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts* (Lyon, 1749) de Juvenel de Carlenca constitue une tentative de réponse à ce qu'il qualifiait de « conjecture d'un bel esprit de siècle⁴⁰ ». Cette critique vise avant tout le *Discours sur la nature de l'épique*, non seulement pour des raisons particulières, tel que le refus de considérer Théocrite dont l'œuvre est tardive, mais surtout pour des raisons philosophiques et religieuses : l'homme, formé par Dieu, cherche à l'admirer, à le célébrer et le fait, au départ, avec des sons inarticulés. Ensuite, prenant conscience des images que lui offre la nature, de l'harmonie et des cadences que lui suggère la comparaison des sons et des paroles, il peut donner l'expression qui convient :

« Telle est la nature de l'ancienne Poésie : son unique tâche était de publier les louanges de Dieu. Telle est son origine, tel enfin l'usage qu'en firent les Hébreux.⁴¹ »

- 31 Attribuant à la musique liée à la parole, une fonction et une nature surnaturelles, Juvenel de Carlenca la suppose évidemment parfaite dès son origine. Opposition évidente à Fontenelle qui, en insistant sur l'état primitif de cet art originel, ouvrait la porte à une théorie du progrès :

« C'est parmi le Peuple de Dieu que la Poésie lyrique a pris naissance. Conduite par l'Esprit Saint, elle a été parfaite dès son origine ; & elle étoit inséparable de la Musique, parce qu'elle devoit servir à l'instruction de la postérité, & que l'on retient mieux les paroles mises en chant.⁴² »

- 32 Lorsque Juvenel de Carlenca traite de la musique, il semble oublier ce qu'il avait écrit à propos de la poésie. Par exemple, les pages consacrées au poème lyrique, dont est extraite la citation ci-dessus, envisageaient la création de la poésie-musique originelle comme un phénomène extraordinaire, miraculeux, tandis que dans l'article consacré à la musique, l'imitation de phénomènes naturels est au fondement de la musique pratique. De plus, cette imitation concerne une partie du paysage sonore naturel, partie qui ne sera jamais définie. L'auteur se contente de parler de « l'imitation des sons dont la Nature se sert pour exprimer ses passions & ses sentiments⁴³ ».

- 33 Le but des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1719)⁴⁴ de l'abbé Jean-Baptiste Dubos n'était pas de définir les origines des arts mais plutôt d'expliquer en quoi consiste la beauté et de définir les qualités « soit naturelles, soit acquises » des hommes qui se sont illustrés dans les arts. Néanmoins, quelques allusions disséminées au long des trois volumes permettent de cerner l'idée que Dubos se faisait des origines de la musique⁴⁵. Un point fondamental pour lui réside dans le fait que les arts ne naissent pas pour des causes morales, mais bien pour satisfaire des plaisirs dans un période troublée socialement. La meilleure preuve en est que les arts sont plus florissants durant les guerres qu'en temps de paix. La musique, née à un moment de crise indéterminé dans le temps, est le « troisième des moyens que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poésie, & pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression⁴⁶ ».
- 34 En définissant le génie, Dubos introduit l'étude des causes qui déterminent le progrès des arts et par extension leur origine :
- « On appelle génie l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne savaient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine.⁴⁷ »
- 35 Ce phénomène est d'autant plus aisé pour la musique que les sons, dont le pouvoir émotif touche l'homme, puisqu'ils sont les signes des passions, furent « institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie⁴⁸ ». Dubos s'inscrit donc dans la lignée sensualiste : notre sensibilité fait partie intégrante de nos organes dont la constitution dépend d'agents physiques, que Dubos ne cherche pas à définir de manière génétique. Les qualités acquises interviennent dans le cœur de l'histoire ; quant aux origines, il est possible de les définir en considérant les réponses sur un être sensible des qualités de la nature. L'originalité de l'abbé Dubos, au début du XVIII^e siècle, réside dans la recherche d'une théorie en s'éloignant du dogmatisme et du rationalisme des « géomètres ».

- 36 En 1737, Jean-Baptiste Gresset tentait de réunir en un essai, *Discours sur l'harmonie* (Paris, 1737), les différentes tendances qui avaient été développées dans la définition des origines de la musique. Il lui fallait donc concilier le concept de nature avec le message biblique, la constitution physiologique de l'homme avec le principe d'imitation. Son point de vue est fondamentalement génétique, considérant « heureux un Art, dont l'Histoire est l'éloge⁴⁹ ». La musique répond à trois prérogatives : l'antiquité de son origine, son pouvoir et ses effets, sa vénération par tous les peuples. Gresset articule sa réflexion autour de ces points et les imbrique les uns dans les autres de manière à appuyer plus fermement sa théorie.
- 37 Avant d'entrer en matière, il réclame, chez l'historien, un abandon des récits merveilleux, fabuleux, le recours aux divinités qui enténébrent et voilent les origines. La démarche historique se doit de respecter des principes évidents à la raison et ne pas oublier que « les fleuves les plus majestueux dans leur cours n'ont été d'abord que de foibles ruisseaux partis souvent d'une source ignorée⁵⁰ ». Tout comme une prospection méticuleuse permet de déterminer cette source, il reste possible de découvrir le processus originel qui donna naissance à la musique. Gresset prend ses distances vis-à-vis de la Bible : si Jubal fut l'inventeur de la musique instrumentale, cela signifie que le chant était déjà à son époque un art, puisque l'instrument n'y servait qu'à

l'accompagnement de la voix. L'idée de construire un instrument vint à Jubal soit par imitation, soit par génie. L'imitation est effectivement le moyen par lequel fut inventée la musique. Ce phénomène se produisit au commencement de la vie humaine, lorsque la compagne du premier homme trouva, par hasard, que sa voix l'autorisait à rivaliser avec « les gracieux accens des oiseaux ». Le premier être humain imite par plaisir. Toutes les étapes du processus se trouvent ainsi justifiées sauf l'idée d'imiter, qui devient une possibilité selon le développement physiologique et une continuation par plaisir. Gresset fait appel à la divinité pour expliquer la provenance de l'idée d'imitation de l'harmonie latente dans la nature :

« À chaque instant du jour la Nature vous répétera par toutes ses voix, que l'Harmonie est un présent qu'elle a reçu des Cieux pour charmer ses ennuis & pour faciliter ses travaux.⁵¹ »

- 38 *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris, 1746) de l'abbé Batteux constituent sans conteste un des essais les plus importants de l'esthétique française de la première moitié du XVIII^e siècle. Sa motivation première est de présenter « un principe assez simple pour être saisi sur le champs, et assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détails⁵² ». Ce principe, dénominateur commun à tous les arts et point de départ de sa réflexion, c'est l'imitation⁵³. Toutefois, l'art n'est pas une imitation directe : il suggère et impose la réalité par le biais de l'illusion. Il s'ensuit que, puisque la musique, comme la poésie, la sculpture, est artifice, imitation, travail, elle n'est pas spontanée mais issue d'un phénomène culturel caractérisé. Il ne récuse pas pour autant l'existence d'une musique originelle, proche de la parole divine et qui serait l'expression des débuts de l'humanité :

« Les éléments des arts furent créés avec la nature. Mais les arts eux-mêmes, tels que nous les connaissons, tels que nous les définissons maintenant sont bien différents de ce qu'ils étaient quand ils commencèrent de naître.⁵⁴ »

- 39 L'homme a créé la musique, comme les autres arts, par ennui d'une nature simple et uniforme, mais aussi parce qu'il se trouvait dans une « situation propre à recevoir le plaisir⁵⁵ ». La musique naît donc d'un choix parmi les éléments naturels ; éléments que l'homme rassemble pour produire une œuvre plus parfaite que la nature elle-même, ce qui ne l'empêche pourtant pas de rester naturelle. La création de la musique est subordonnée aux fins que l'homme y recherche. Batteux avait effectivement défini trois espèces d'arts suivant ce réseau de rapports :

« Les uns ont pour objet les besoins des hommes que la nature semble abandonner à lui-même dès qu'une fois il est né... C'est de là que sont sortis les Arts mécaniques. Les autres ont pour objet le plaisir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie & des sentiments que produisent l'abondance & la tranquillité ; on les appelle les beaux Arts par excellence, tels sont la Musique, la Poésie,... La troisième espèce contient les Arts qui ont pour objet l'utilité & l'agrément tout à la fois : tels sont l'Eloquence & l'Architecture.⁵⁶ »

- 40 Cette trichotomie des arts sous-entend un schéma historique. La musique naquit dans un temps où l'homme ne se préoccupait plus seulement de « soutenir ou de défendre⁵⁷ » mais où il sut que la justice et la vertu pouvaient le rendre heureux. Dès qu'il prit conscience de cela, l'homme « se livra aux plaisirs qui vont à la vérité de l'innocence. Le Chant & la Danse furent les premières expressions des sentimens⁵⁸ ». Que l'homme se tournât vers la musique et la danse se justifie par le fait que « les Gestes & les Tons sont

comme le dictionnaire de la simple Nature ; ils contiennent une langue que nous savons en naissant⁵⁹ », ce qui n'est pas le cas de la parole qui est un langage d'institution.

- 41 La musique, expression d'assouvissement des plaisirs au moyen d'éléments puisés dans la nature, ne se trouve cependant pas, chez Batteux, définie dans sa forme « latente ». Sa théorie n'aurait d'autre intérêt que de figurer dans un ouvrage largement diffusé s'il n'y était fait mention, un grand nombre de fois, à la notion de génie. Il ne suffit pas que les éléments du musical soient contenus dans la nature pour que la musique existe. Il faut le déclic que seul le génie peut fournir, dans la mesure où l'organisation sociale le permette. La phrase fondamentale figure au début des *Beaux-arts* : « Ce sont les hommes qui ont fait les Arts : & c'est pour eux-mêmes qu'ils les ont faits⁶⁰ ». Certes, Dubos n'est pas loin : il avait énoncé une théorie du génie et il fondait les arts sur le procédé d'imitation. Toutefois, la relation du génie avec la nature s'effectuait selon un code sensualiste qui pourrait également justifier sa relation aux périodes troublées de la croissance créatrice. Avec Batteux, le débat s'oriente vers les satisfactions de l'esprit. C'est pour cette raison d'ailleurs que l'art est meilleur que la nature : il comble l'esprit. L'abbé Batteux revient ainsi, après quelques décennies marquées par les théories sensualistes, à un rationalisme esthétique et introduit, dans les théories musicales, à la simultanéité des deux approches.

3. THÉORIES GÉNÉTIQUES

- 42 L'année où Batteux publiait ses *Beaux-arts*, Etienne Bonnot de Condillac offrait un ouvrage où il se proposait également de réduire « à un seul principe », non plus les arts mais « tout ce qui concerne l'entendement⁶¹ ». Cet objectif revient à tenter de définir les opérations de l'âme, ce qui nécessite l'étude des origines et des progrès des signes. De là, la place accordée à l'examen du langage dans la seconde partie de l'essai. L'épistémologie historique de Condillac se fonde sur un principe de réduction à la raison de l'expérience réelle. Effectivement, partant du fait que la reconstitution historique ne peut donner, du moins pour la définition des origines, des résultats satisfaisants – il suffit de se reporter à toutes les études déjà effectuées –, Condillac entreprend une reconstitution non-historique, assuré qu'elle atteindra son but puisqu'elle se réalise dans l'irréalité la plus complète. Néanmoins, le moyen mis en œuvre pour parvenir à un résultat demeure fondamentalement génétique : l'analyse qui « consiste à remonter à l'origine des idées, à en développer la génération et à en faire différentes compositions ou décompositions, pour les comparer par tous les côtés qui peuvent en montrer les rapports⁶² ». Condillac prenait conscience des dangers qu'une telle reconstitution, fondée uniquement sur l'analyse, faisait naître. Revendiquant la raison, il peut affirmer que son récit relève de la « vraisemblance ». La raison lui permet de démontrer « que les choses qui nous paraissent les plus singulières ont été les plus naturelles, et qu'il n'est arrivé que ce qui devait arriver ». Ce recours à la nécessité naturelle ne provoque pas une exclusion des récits bibliques. Condillac se donne même pour objet de « connaître les facultés dont Dieu, malgré le péché de notre premier père, nous a conservé l'usage ». Adam et Eve bénéficièrent incontestablement d'un secours extraordinaire pour disposer de la faculté de réfléchir et de communiquer leurs pensées :

« Adam et Eve ne durent pas à l'expérience les exercices des opérations de leur âme, et, en sortant des mains de Dieu, ils furent par un secours extraordinaire, en état de réfléchir et de se communiquer leurs pensées.⁶³ »

43 Condillac devait trouver une issue afin de valider historiquement, sans entrer en contradiction avec le message biblique, la théorie des origines qu'il allait exposer. Le récit du Déluge, dont s'étaient abondamment servis d'autres écrivains avant lui, vient à propos :

« Je suppose que, quelque temps après le déluge, deux enfants de l'un et l'autre sexe, aient été égarés dans des déserts, avant qu'ils connussent l'usage d'aucun signe...⁶⁴ »

44 L'événement clé au moment où ces deux enfants se retrouvent isolés, est l'invention des signes. La première manifestation de celle-ci relève de la gestuelle. Des gestes manifestent les expressions et les intentions. Ce langage d'action provient de l'urgence des besoins et de la recherche des satisfactions fondamentales de l'existence. Il associe des cris aux gestes. La familiarisation avec ces signes développe la mémoire des premiers êtres humains, et lentement, car non seulement le niveau d'intelligence reste faible mais aussi parce que l'organe de la parole était encore inflexible, ils étendent le répertoire des signes. Cette succession, signe faculté de l'esprit, sépare Condillac de ses prédécesseurs et surtout de Locke auquel il fut trop souvent comparé⁶⁵. Tandis que le penseur anglais considérait le langage comme un moyen inventé pour communiquer des idées déjà formées, le penseur français envisage cette invention comme un moyen par lequel l'intelligence humaine commence à se former.

45 La parole succède alors au langage d'action en en conservant néanmoins le caractère, de sorte que « pour tenir la place des mouvemens violens du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par intervalles fort sensibles⁶⁶ ». L'usage des « grands intervalles » provient d'abord du fait que les organes encore rudes ne peuvent physiologiquement former de petits intervalles. De plus, les premiers êtres humains ressentent la nécessité naturelle de marquer leurs discours d'inflexions nettement différenciées et éprouvent des difficultés à inventer des nouveaux mots, ce qui les oblige à se servir des cris naturels qui « introduisent nécessairement l'usage des inflexions violentes, puisque différens sentimens ont pour signe le même son varié sur différens tons⁶⁷ ». Condillac s'interroge pour savoir si ce langage relève ou non du chant. Plutôt que de se référer à la musique dont les sons sont définissables harmoniquement, il préfère l'expression de « langue-prosodie ». Loin d'exclure la musique, cette expression montre que la langue-prosodie « participoit du chant⁶⁸ » dans la mesure où il ne suffirait aux musiciens que de quelques modifications pour en noter les intervalles.

46 Les hommes disposent d'un langage à deux paramètres : le mode et le ton qu'il ne leur reste plus qu'à raffiner. Évidemment, le développement de l'invention du vocabulaire contribue à dissocier le chant de la prosodie, pour « les raisons qui l'en avoient fait approcher⁶⁹ ». La musique, à proprement parler, naît donc d'un choix de certaines formules prosodiques flatteuses pour l'oreille et que l'homme se complaisait à répéter. Si elle fut cultivée en ce temps d'établissement des sociétés, ce fut pour contenter des besoins, « pour faire connaître la religion, les lois et pour conserver le souvenir des grands hommes et des œuvres qu'ils avaient rendues à la société⁷⁰ ». En cela, elle fonctionne comme la poésie. Condillac ajoute un rôle supplémentaire à la musique : il la compare à la déclamation pour les langues modernes en ce qu'« elle apprenoit à régler la voix, au lieu qu'auparavant on la conduisoit au hasard⁷¹ ». L'invention de l'écriture provoque un changement d'objet. La musique et la poésie ne se bornèrent quasiment qu'à la satisfaction des plaisirs. Cette nouvelle limite ou attribution contribua au perfectionnement rapide des arts puisqu'ils n'avaient de cesse de plaire. Définir

techniquement la musique de ce temps de formation revient, pour Condillac, à déterminer si elle procédait diatoniquement ou harmoniquement. Poursuivant son approche sensualiste, il constate, se référant aux travaux de Jean-Philippe Rameau, que, puisque le principe harmonique relève de la résonance des corps, il s'ensuit que « les rapports des sons doivent être bien plus sensibles dans la succession harmonique », l'harmonie au sens moderne leur étant inconnue.

- 47 *L'Essai sur l'origine des connaissances* poursuit la lignée sensualiste qu'avait inaugurée Fontenelle au début du siècle et lui ajoute les théories originelles de l'anglais Warburton dont *l'Essai sur les hiéroglyphes* se voulait également une étude de la formation des signes⁷². L'originalité du système de Condillac et sa force transparaissent dans l'effort pour prouver la continuité et la cohérence absolue de la formation de l'esprit. Son idée selon laquelle la connaissance de la nature humaine doit éclairer la façon dont les sociétés se sont formées et dont l'esprit humain a progressé, occupera une place de choix dans l'entreprise gigantesque qui vit le jour en 1751 : *l'Encyclopédie des arts et métiers*.

- 48 Le problème des origines est une des questions fondamentales de *l'Encyclopédie* : il domine même toutes les recherches relatives aux modalités particulières de la vie sociale⁷³. Tout devient objet de développement de théories génétiques : l'éloquence, la religion, les arts, etc. La méthode mêle étroitement, à la manière de Condillac, histoire et justification logique ; situation qui n'est pas exempte de malentendus. Effectivement, les philosophes de *l'Encyclopédie* confondirent souvent deux problèmes qu'il eût fallu traiter isolément selon des méthodes différentes. Le premier de ces problèmes est le fondement de la société, objet d'éthique sujet à des spéculations rationnelles ; le second, l'origine historique de la société, qui réclame une prospection expérimentale et qui fut, en l'occurrence, abordé selon la méthode mise en œuvre quelques années plus tôt par Condillac.
- 49 Louis de Cahusac reprend le schéma de *l'Essai sur l'origine des connaissances* lorsqu'il note à l'article « Geste » que la parole ne constitue qu'une étape dans l'évolution de l'expression des émotions. Un langage gestuel précéda le langage sonore :
- « L'homme a senti dès qu'il a respiré, et les sons de sa voix, les mouvemens divers du visage et du corps, ont été les expressions de ce qu'il a senti, ils furent la langue primitive de l'univers au berceau ; ils le sont encore de tous les hommes dans leur enfance.⁷⁴ »
- 50 Dans l'article « Chant », le même auteur indique que le chant, forme première de la musique, a été produit spontanément par le simple exercice des organes de la voix, à l'imitation des bruits naturels. Rousseau est du même avis :
- « Il paraît que la musique a été un des premiers arts. Il est aussi très vraisemblable que la musique vocale a été trouvée avant l'instrumentale.⁷⁵ »
- 51 Il précise alors que les hommes ont imité les oiseaux.
- 52 Cahusac ne clarifie pas le passage du langage gestuel au langage musical ou plutôt au langage « modulé ». Ce dernier, plus voisin de l'expression primitive, dut précéder le langage articulé et il faut l'assimiler au chant naturel :

« L'un (modulé) fut l'ouvrage de l'instinct, l'autre fut une suite des opérations de l'esprit... Cette espèce de langage, qui est de tous les pays, est aussi entendu par tous les hommes, parce qu'il est celui de la nature.⁷⁶ »

- 53 Ce chant constitue le premier moyen employé par l'homme pour exprimer oralement ses émotions. Plus tard, il servit à la célébration des actions de grâce en l'honneur de la divinité. Il fit finalement partie des fêtes, comme Rousseau l'indique :

« Les Anciens n'avoient point encore l'usage des lettres, qu'ils avoient celui des chansons : leurs lois et leurs histoires, les louanges des dieux et des grands hommes furent chantées avant que d'être écrites.⁷⁷ »

- 54 Trois points particulièrement importants ressortent de ces réflexions. D'abord, la musique naît de l'instinct naturel d'imitation. Puis, comme tous les arts d'expression procèdent du même principe d'imitation, il s'ensuit que le chant primitif, ainsi que la danse sont à l'origine des autres arts. Troisièmement, l'influence attribuée aux croyances et aux sentiments religieux paraît prépondérante pour la formation de cet art premier. Il ne s'agit pas d'assigner aux arts une origine proprement religieuse, mais de prouver que leur emploi fut naturel dans les manifestations culturelles. Le moyen d'éviter un recours à la volonté divine s'exprime par la théorie du besoin : l'origine de l'art et donc du langage « modulé » répond à des besoins.

- 55 L'invention du langage articulé modifie les paramètres évolutifs de cette phase embryonnaire. Le plus important de ceux-ci est lié à la formation des sociétés. Le plaisir intervient. De même, le chant avec paroles oriente l'art vers un nouveau raffinement :

« Le mot peignant seul l'affection qu'on veut exprimer, l'inflexion devient par-là moins nécessaire, et il semble que sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, la nature se repose lorsque l'art agit.⁷⁸ »

- 56 Semblable réflexion reste floue. Avancer que « la plupart de nos inventions sont l'ouvrage non d'un homme, mais des hommes » est parfois vrai. Néanmoins, la négligence des faits connus relève de l'intention première des Encyclopédistes, à savoir, constituer une doctrine. Le non-recours aux travaux d'érudition et l'établissement d'un discours coordonné leur évitent l'ennuyeuse et même aride exposition des faits. Une assertion générale conditionne ce détournement devant l'histoire événementielle : la réduction aux phénomènes naturels des phénomènes humains, ou autrement dit, les montrer à la fois dépendant de la nature humaine et soumis aux lois de la nature universelle. L'homme sent en lui ce besoin d'exprimer ses émotions, et il le fait dans les limites assignées par son développement physiologique et en puisant des éléments dans la nature.

- 57 Jusqu'à présent, la théorie génétique de la musique exposée dans l'*Encyclopédie*, principalement par Cahusac, n'offrait aucune vue fondamentalement neuve. Elle perfectionnait certains aspects du système de l'*Essai sur l'origine des connaissances*. Où les Encyclopédistes innovent, c'est lorsqu'ils pénètrent l'histoire de la civilisation. Évidemment, à ce stade de l'évolution de l'esprit humain, la musique et le langage parlé avaient été formés. Tandis que la plupart des écrivains et théoriciens précédents s'orientaient directement vers la Grèce antique sans tâcher d'établir un lien entre leurs hypothèses originelles et les premiers vestiges des civilisations connues, ou se tournaient vers les récits mythiques et bibliques, les Encyclopédistes tentèrent une nouvelle voie transitoire : l'Égypte. Ce n'était pas nouveau excepté que cette civilisation n'avait jusqu'alors été perçue que comme la patrie de Moïse. Pour Diderot, Cahusac, Jaucourt et la plupart des autres collaborateurs de l'*Encyclopédie*, le peuple égyptien est un des peuples issus de la dispersion de l'espèce humaine. Peu importe comment.

L'unanimité règne pour attribuer aux Égyptiens la fondation des beaux-arts. Sans donner de détails, car « leur origine se perd dans l'antiquité la plus reculée⁷⁹ », Cahusac insiste sur leur rôle, notamment pour la danse :

« Les Égyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action... Sur une musique de caractère, ils composèrent des danses sublimes.⁸⁰ »

- 58 Par recoupement, puisque rien n'est clairement expliqué à propos de la musique, et que la musique est support de la danse, il s'ensuit que c'est là que l'art musical a pris racine pour s'étendre aux autres contrées.
- 59 Une fois encore, sans se soucier des données historiques, les Encyclopédistes bâtissent un système théorique pour des raisons cette fois-ci plus idéologiques que rationnelles. Avant toute chose, il y a leur volonté de nier le miracle juif. Replacer au Proche-Orient la création ou le perfectionnement premier des arts et de la musique aurait entraîné à suivre la Bible et à considérer le peuple juif comme créateur. Le choix d'un peuple, d'une civilisation se rattache aussi à leur élaboration d'une théorie monogénétique qui sous-entend l'unité d'origine de la culture universelle. S'ils ne se justifiaient pas pour la musique, il n'en demeure pas moins qu'ils élaborèrent, pour certains arts, des réseaux de transmission des connaissances et des pratiques, de l'Égypte à la Chine, par exemple.
- 60 La réunion des deux idées maîtresses des origines de la musique telles qu'elles sont développées dans l'*Encyclopédie* ouvre la voie à une réflexion plus cohérente que ce qu'elle avait été jusqu'alors. Il devient possible de suivre le chemin parcouru depuis les fondements naturels du musical et leur première perception au sein d'une société humaine, jusqu'à l'élaboration d'un art musical dans le cadre de la première civilisation humaine.

- 61 L'*Encyclopédie* et surtout son « Discours préliminaire » permettent à Jean le Rond d'Alembert d'évoquer le problème des origines de la musique. Si ses préoccupations majeures s'orientaient plus vers l'élaboration de la théorie des principes de l'harmonie, il reste qu'il a énoncé quelques avis sur la formation du langage musical. « La musique qui ne peint rien n'est que du bruit⁸¹ », écrit-il dans son discours, se rattache au courant commun de l'esthétique française de la première moitié du XVIII^e siècle. De là à avancer que la musique a pour modèle les cris, les chants des oiseaux, et les bruits naturels, il n'y a qu'un pas. Si l'homme a pu imiter ces éléments, c'est suivant une évolution de la perception de ses sensations.
- 62 Le donné pour d'Alembert correspond à l'ensemble des sensations qui contiennent le principe de toute connaissance. La seule réflexion sur cet ensemble suffit à bâtir n'importe quelle science ou n'importe quel art. Elle s'effectue en trois étapes : prise de conscience, d'abord, par l'homme de son existence, ensuite de son corps et finalement des objets extérieurs à son corps. L'homme, réalisant l'existence d'êtres semblables non seulement par la constitution mais aussi par les besoins, ressent la nécessité d'inventer des signes afin de véhiculer la communication de ses idées. C'est ici que d'Alembert se distancie des postulats de Condillac. Avancer que « le fruit des réflexions que les hommes ont faites sur la génération de leurs idées » est l'invention des signes, revient à renverser les démarches de l'*Essai sur l'origine des connaissances*. L'homme élabore en lui l'idée d'une expression sonore, tandis que Condillac affirmait que l'expression sonore éveillait des facultés intellectuelles et ouvrait au monde des idées. Dans les *Réflexions sur*

la musique en général et sur la musique française en particulier qui paraît anonymement en 1754⁸², d'Alembert définit un langage originel dont les signes avaient la forme des sons qui éveillaient telle idée ou tel sentiment. La valeur sémantique des expressions sonores résulte de conventions ; chacun de ces sons n'ayant rien en lui qui le rendit signe d'une idée plutôt que de telle autre. L'idée de mesure entraîne ce langage sonore vers une nouvelle direction parallèle à celle de la langue. D'Alembert insiste sur cette connivence entre expression musicale et expression verbale parce qu'elle conduit à une organisation des signes :

« J'imagine que la peinture (musicale) du lever du soleil paraîtrait nulle à un peuple dont la langue n'admettrait pas ces façons de parler.⁸³ »

63 *L'Histoire générale, critique et philologique de la musique* (Paris, 1767) de Charles Henri de Blainville peut, sur la question des origines de la musique, être considérée comme un sous-produit de *l'Encyclopédie*. L'auteur n'a, semble-t-il, pas perçu les intentions des Encyclopédistes et a tâché d'intégrer leurs avis dans un schéma traditionnel, sans arrière-pensée idéologique ou même religieuse. Le concours de plusieurs causes et l'effet du hasard sont à la base de l'imitation et de la « production artificielle » des sons contenus dans la nature. Plus loin, reprenant la supposition émise par Condillac, il va élargir l'ensemble des facteurs responsables de l'origine de la musique :

« Ne supposons même sur la terre aucun des hommes qui l'habitent, n'y laissons que leurs enfants, sans instructions & sans connoissances. Je soutiens que, tant par nécessité que par hasard & par usage, ils viendront à bout d'inventer, avec le temps, toutes les choses nécessaires, soit pour la vie, soit pour les plaisirs.⁸⁴ »

64 Ayant défini les facteurs, Blainville en donne trois exemples : l'imitation de « l'haleine des vents, & le souffle de certains animaux », l'amusement recherché par les oisifs et les idées suscitées par le choc des corps. Le point le plus particulier du chapitre sur les origines dans cet ouvrage se situe dans la liaison de l'invention d'instruments de musique à ces facteurs. Ainsi, par exemple, le premier donne l'idée des flûtes tandis que le troisième suscite l'invention de percussions.

65 L'homme, précise Blainville, parvint à un niveau de connaissance assez élevé, ainsi que l'enseigne la Bible. Cependant, le Déluge allait tout détruire. L'Égypte devint le foyer de la renaissance. Le musicien n'y imite pas seulement les sentiments champêtres qu'il éprouvait jadis, il suit la poésie de sorte que la musique « prit ton convenable, soit aux Hymnes, soit aux Cantiques ; genre de Musique qui fut la même sans doute parmi les Hébreux »⁸⁵. Blainville ajoute encore une phrase qui montre son incompréhension totale des théories originelles les plus neuves :

« C'est donc véritablement aux temps des Egyptiens qu'on peut placer la première époque de la Musique, puisque c'est à Mercure à qui on attribue l'invention de la lyre, ainsi que du premier Tétracorde.⁸⁶ »

66 Les relations de causalité, assez incompréhensibles, la recherche d'une conciliation vaille que vaille entre une théorie imitative et le récit biblique illustrent l'état des réflexions sur les origines de la musique dans la plupart des ouvrages théoriques sur la musique édités dans le deuxième tiers du siècle. Il semble même qu'il y ait un certain dédain de la part de ces théoriciens devenus historiens le temps d'une préface ou d'une introduction, à l'égard de ces questions dans lesquelles se débattent les savants et les philosophes. Le « Qu'importe qu'aient été les premiers Instrumens qu'inventa Jubal »

est symptomatique d'une nouvelle rupture. Tandis que certains cherchent à approfondir des points obscurs d'un passé lointain, d'autres prétendent n'y voir aucun intérêt puisque les systèmes d'alors diffèrent totalement de ceux qu'ils connaissent au XVIII^e siècle.

- 67 Un exemple de compilation à la manière de Blainville a été réalisée en 1765 par Meusnier de Querlon en introduction à un ouvrage réalisé par Jean Monnet⁸⁷. On trouve dans son texte un amalgame bref et sans justifications du principe d'imitation, de la notion d'expression des sentiments et de situation sociologique dans un monde bucolique. Son survol du problème transparait dès le ton de la première page :

« La chanson est évidemment la première & la plus ancienne Poésie.⁸⁸ »

- 68 La chanson naît de la conjonction de deux facteurs inhérents à la nature humaine même s'ils surgissent « malgré nous ». Le premier relève de la physiologie et du caractère de l'homme qui tend à exprimer « soit par les accens de la voix, soit par les mouvemens du corps » la joie et la douleur. Cette expression s'effectue par l'imitation, parce que l'homme est « l'animal de tous le plus imitateur », des « accens » des oiseaux.

- 69 Deux points méritent d'être soulignés. D'abord, l'usage du terme accent tant pour l'homme primitif que pour l'oiseau. Meusnier de Querlon n'explique pas ce qu'il signifie par là ; néanmoins, il n'attribue pas aux oiseaux la qualité de chanter. Ensuite, son choix des sentiments qui suscitent des expressions vocales et gestuelles sort partiellement de l'ordinaire. Effectivement, s'il voit dans l'amour la première source d'inspiration des chants, il attribue une place importante au vin⁸⁹ :

« Le Vin a fait aussi plus de Chansonniers que toutes les eaux de l'Hipocrène.⁹⁰ »

- 70 S'inspirant de Fontenelle, il situe ces débuts de l'art au moment où l'homme vivait « à la condition pastorale, la plus ancienne parmi les hommes⁹¹ ». L'homme entretenait alors des rapports étroits avec la nature, lieu idéal d'inspiration. S'il fallait définir l'attitude de Meusnier de Querlon, il faudrait l'associer à ces historiens qui n'ont que faire des théories originelles et qui puisent çà et là des idées qu'il suffit de relier, sans insister, pour fournir – c'est son but –, une préface à une histoire de la chanson.

- 71 Tandis que Charles-Henri de Blainville essayait de rendre compte des dernières découvertes dans le domaine des origines de la musique, Dard évite d'en parler et se justifie⁹². Son scepticisme prend sa source dans les spéculations historiques chimériques à tel point que « peu s'en faut qu'on ne lui (la musique) donne une origine plus ancienne que le monde⁹³ ». La recherche d'un état originel provient, assure-t-il, d'une tendance typique de l'homme à déifier ses goûts et ses passions. Il suffit de se reporter à toutes les fables que chaque nation a créées. Cela n'empêche que si les effets merveilleux qu'on attribue à la musique des anciens sont des fantômes, la musique conserve des qualités inégalables.

- 72 Fabulation, déification ne sont pas les seules raisons évoquées par Dard. Parce que « les arts qui naissent sont longtemps enveloppés des vestiges de l'ignorance & de la barbarie⁹⁴ », il y a peu d'intérêt à se passionner pour une musique dont non seulement il ne reste aucun vestige mais qui, de plus, ne possède pas des caractéristiques dignes d'attention. Aussi, Dard commence-t-il son histoire de la musique par celle des Grecs :

« Les Égyptiens, les Chaldéens, les Chinois, les Bactriens, les Phéniciens, veulent s'attribuer chacun en particulier le mérite de l'avoir cultivée dans sa naissance ; mais quoiqu'ils soient tous plus anciens que les Grecs, nous la rapporterons cependant à ces derniers.⁹⁵ »

- 73 Chaque fois qu'il évoque les débuts de la musique, il le fait en des termes prudents. S'il affirme que les instruments ont servi à l'établissement de la musique et contribué à ses progrès, il n'en demeure pas moins qu'il a vainement « tenté de trouver des faits qui puissent constater leur invention & leurs inventeurs.⁹⁶ »
- 74 L'attitude de Dard n'a rien en commun avec la tendance illustrée par Blainville. Si cette dernière se devait de clarifier le problème des origines, Dard préfère passer outre, et surtout, car c'est cela aussi qu'il vise indirectement, ne pas s'adonner aux fantaisies de certains philosophes et historiens qui se plaisent à créer un état originel dont on ne peut rien savoir. Il reste que Dard introduit dans ses justifications un facteur que les esthéticiens avaient tenté de dissocier des récits historiques : la relativité du goût. Ce n'est pas parce que la musique des premiers temps ne répond en rien aux canons appréciés au XVIII^e siècle ou même au XVII^e siècle qu'elle mérite d'être rejetée. Il est étonnant qu'en 1769 un écrivain ne tienne pas compte de ce principe fondamental. Sans doute faut-il en rechercher la cause dans ce parti pris, qui n'est pas isolé à la fin des années 1760 – et il suffit de se référer aux critiques des livrets d'opéras⁹⁷ – d'anti-philosophisme : ce qui intéresse est ce qui plaît, ce qui peut trouver place dans la société actuelle.
- 75 On ne peut pas dire que les théories de Dard firent fortune dans la seconde moitié du XVIII^e siècle même si elles se rattachent à un mouvement général. L'histoire de la musique, et particulièrement de ses origines, reste l'apanage ou des philosophes ou des historiens, ce terme incluant les amateurs passionnés d'histoire et les musiciens en quête d'une compréhension chronologique du phénomène musical.
- 76 La tradition mythohistorique qu'avait illustrée l'*Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet-Bourdelot connût, aussi paradoxal que cela puisse paraître, un renouveau dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans l'*Histoire de la musique* (c. 1754) de Dom Caffiaux et, en 1780, dans l'*Essai sur la musique* de Laborde. Ces deux volumineux ouvrages avaient été précédés de la *Lettre sur la Musique ancienne & moderne* de Saunier de Beaumont, publiée à Paris en 1743, véritable plagiat de Bonnet-Bourdelot, d'ailleurs abondamment cité. Les écrits manuscrits de Dom Caffiaux ont plus d'intérêt, d'abord parce qu'ils renferment une foule de renseignements mais aussi parce que l'auteur s'était fixé comme objectif la rectification des erreurs commises par Bonnet-Bourdelot.
- 77 Le problème des origines se trouve résolu rapidement par le bénédictin :
 « Il est certain que Dieu, auteur de tous les arts et de toutes les Sciences, doit être l'auteur de la musique, que nous avons fait considérer comme le premier et le plus intéressant de tous les arts. Il ne reste donc qu'à savoir à qui le dispensateur de tout bien a voulu la communiquer le premier.⁹⁸ »
- 78 Comme il trouve dans la Genèse qu'Adam parlait, il en déduit qu'il était musicien car « la parole n'est qu'un son articulé d'un instrument sonore que l'auteur de la nature a mis en nous⁹⁹ ». La place de Jubal se réduit à celle d'inventeur d'un instrument de musique. L'explication du phénomène qui donna l'idée à Adam de faire de la musique, puise ses fondements dans les théories métaphysiques du beau du Père André¹⁰⁰. Sans appliquer rigoureusement les classifications de « Beau essentiel », de « Beau naturel » et de « Beau d'institution », Dom Caffiaux n'en tente pas moins de construire un schéma assez identique. Le premier homme, Adam, a été sensible aux sons de la nature, de sorte qu'il voulut les imiter ou « peut-être même que les divers sons que la nature faisoit retentir de toutes parts pouvoient-ils lui faire naître l'idée de réduire en art, et de transmettre à la postérité une science dont il avoit apporté les premiers principes en

voyant le jour¹⁰¹ ». Si le recours aux théories du Père André se conçoit encore, au milieu du XVIII^e siècle, comme un fondement de choix pour une élaboration d'une philosophie de l'histoire – et cette influence transparaisait aussi dans les écrits de Rameau –, il semble paradoxal d'associer, dans un même ouvrage, plusieurs théories originelles. Dom Caffiaux procède de la sorte. Dans son premier livre, « Histoire de la musique depuis la Naissance du monde jusqu'à la prise de Troye », les références aux mythologies grecques, égyptiennes abondent et introduisent de nouvelles interprétations des origines de la musique bien qu'il ait prévenu le lecteur du peu de fiabilité de ces récits. Le mauriste, malgré des connaissances encyclopédiques qui transparaissent au travers de l'appareil critique de son *Histoire*, adopte finalement une attitude assez similaire à celle de Bonnet-Bourdelot. Convaincu de la valeur unique du message biblique, il n'ose pas pour autant rejeter toutes les tentatives d'explications élaborées par les différents peuples.

79 Laborde se donnait pour tâche une compilation semblable par ses intentions à celle de Bonnet-Bourdelot ou de Dom Caffiaux :

« Nous n'avons eu d'autre projet que celui de rassembler dans un seul ouvrage, presque tout ce qui nous a paru écrit de bon sur la Musique, dans plusieurs milliers de volumes¹⁰² »

80 Ainsi exprimée, l'optique de *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* ne peut laisser présager une vision neuve des origines de la musique. Du même ton catégorique que celui que prenait Dom Caffiaux, Laborde avance :

« La Musique ayant eu pour premier objet les louanges de la Divinité, doit être aussi ancienne que les hommes.¹⁰³ »

81 Bien qu'il veuille chercher « comment elle fut trouvée », il ne fait qu'affirmer encore des origines divines. Il s'appuie sur un jugement de valeur des autres théories émises :

1. Prétendre comme Caméléon Pontique que la musique est issue du chant des oiseaux est une « opinion extravagante ».
2. La voir comme une imitation du son des vents, à la manière de Lucrèce, relève du « plus de vraisemblance ».
3. Au contraire, faire des analogies avec l'ondoyement des eaux, tel Zarlino, est aussi extravagant que l'associer au chant des oiseaux.

82 Il est difficile de justifier semblable attitude en 1780, surtout de la part d'un homme qui revendiquait la lecture de plus de mille ouvrages ! Elle ne s'explique pas non plus par un engagement religieux ou philosophique, comme ce fut le cas pour Dom Caffiaux. Laborde paraît se désintéresser du problème et négligeait volontairement les progrès effectués en historiographie musicale depuis Bonnet-Bourdelot, tandis que Blainville, par exemple, n'effectuait qu'une synthèse des dernières théories. Son rejet évident des théories imitatives pourrait être le résultat d'une influence des traités d'esthétique musicale où la notion était remise en cause.

4. THÉORIES RAMISTES ET ROUSSEAUISTES

83 C'est après 1750, après qu'il a reçu l'approbation de l'Académie Royale des Sciences pour ses travaux, que Jean-Philippe Rameau décide d'aborder la musique d'un point de vue philosophique et esthétique :

« C'est dans la Musique que la nature semble nous assigner le principe physique de ces premières notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toutes les

sciences, je veux dire les proportions, Harmonique, Arithmétique et Géométrie, d'où suivent les progressions de même genre, et qui se manifestent au premier instant que résonne un corps sonore.¹⁰⁴ »

84 Si les sciences découlent des principes de la musique, il devient primordial d'en rechercher les origines et leur fonctionnement originel. Pourtant Rameau attendra la fin des années 1750 pour développer les principes qu'il avait énoncés dans la préface de sa *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) et que venait d'illustrer l'architecte et esthéticien Charles Briseux dans son *Traité du beau essentiel appliqué particulièrement à l'architecture* (1752).

85 Le *Code de musique pratique* (1760) marque l'orientation des recherches entreprises par Rameau durant les quatre dernières années de sa vie. Il veut y démontrer que la nature a donné à l'homme le sens de l'harmonie, mais qu'il l'utilise sans la savoir, en s'acharnant parfois à la nier. De 1760 à 1764, Rameau va s'efforcer d'étayer son assertion en tentant de répondre à une question primordiale : comment les premiers hommes ont-ils découvert les lois de la musique ? Il y a d'abord son rejet des théories qui n'envisagent pas l'homme tel qu'il est :

« En attribuant la science infuse à Adam, comme quelques-uns l'ont fait, tout est dit : mais considérons l'homme tel que nous pouvons le concevoir ; voyons-le tomber des nues avec sa compagne sur une terre inculte, où tout n'offre à ses yeux que confusion, de quelque côté qu'il regarde ; imaginons-le d'ailleurs plein d'esprit ; d'imagination & de jugement : son premier soin sera sans doute de chercher à s'instruire : du moins pour subvenir à ses besoins.¹⁰⁵ »

86 L'homme met en œuvre ses capacités de réflexion pour mettre de l'ordre dans la nature qui s'offre à lui ; ordre nécessaire à sa survie et qui impose un moyen de communication. La procédure s'articule en deux étapes successives. D'abord une découverte empirique d'un phénomène et ensuite la formulation de ses principes. La musique est donc révélée à l'homme par étapes ainsi que le sont toutes les autres disciplines scientifiques. Cette analogie de processus perceptif permet à Rameau de consolider sa considération de la musique en tant que science physicomathématique.

87 Pourtant, Rameau ne peut pas se contenter de définir la découverte empirique sous la forme d'une perception des moyens d'expression des passions. Prise de position qui le gêne puisqu'il ne saura comment traiter la voix : émission sonore ou traduction physique des passions. En fait, son intention est de prouver que son système musical existe à l'état latent dans le monde physique. Autrement dit, lorsqu'il s'est agi de la création du musical, l'homme n'a dû que se rendre compte de la construction « naturelle » de ce phénomène, sans nécessité de bâtir un schéma de réflexion. La faculté unique à laquelle recourt l'homme est l'ouïe ; sens en éveil dès l'enfance et bien avant tous les autres :

« Quels autres effets que ceux de la Musique peuvent occasionner en nous des sensations capables d'y faire naître des idées propres à la Géométrie ? Pour quelle raison la Nature nous auroit-elle prévenus en faveur de cet art dès l'enfance, pendant qu'il y règne encore une entière indifférence par tout ce qu'elle offre à nos yeux ?¹⁰⁶ »

88 L'audition guide l'homme pour la perception du phénomène de résonance inscrit dans la nature. Ainsi va-t-il percevoir les rapports d'octave, de quinte par l'ouïe qu'il ne visualisera qu'après l'audition. De cette manière, Rameau établit une hiérarchie des sens en faisant prévaloir l'ouïe ; preuve de son assertion de sa *Démonstration du principe de l'harmonie*.

89 Il reste à Rameau à expliquer comment le premier homme, perdu devant la nature mais pourvu du sens de l'ouïe, a réagi. L'homme entend des bruits autour de lui mais aussi les sons émis par son « alter ego » pour communiquer. Ce langage originel fonctionnait par gestes et inflexions vocales qui avaient l'avantage, par rapport au discours suivi, de produire un grand nombre de sons consonants « dont il suffit d'être une fois frappé, pour que le plaisir qu'on en éprouve engage à le répéter¹⁰⁷ ». L'homme réagit de la même manière face aux sons extérieurs. Le hasard le met en contact avec des consonances qui lui procurent un plaisir qu'il veut répéter. Rameau répond ainsi à Rousseau qui, dans l'article « consonance » de *L'Encyclopédie* avait écrit :

« La considération des rapports est tout à fait illusoire pour rendre raison du plaisir que nous font les accords consonans. La considération des rapports n'est pas moins inutile dans la théorie de la musique.¹⁰⁸ »

90 Rameau tente d'aller plus loin encore et cherche à montrer que la nature humaine elle-même serait à l'origine de la musique, en prenant comme preuve la « fantaisie de chanter ». Quant à savoir qui est ce premier homme qui commença à chanter, par fantaisie ou par plaisir des consonances, cela importe peu ; alors, autant s'inspirer de la Bible :

« Jubal, à qui l'on attribue l'invention des Instrumens, ne l'a pû faire sans avoir une juste idée d'un parfait rapport entre les intervalles qui formoient ces Instrumens. Adam n'est mort que 56 ans avant la naissance de Lamech, père de Jubal ; donc celui-ci peut avoir vû Adam ; donc ce dernier, ou du moins l'un de ses descendans avant Jubal, a pû chanter le premier. Mettons que ce soit Jubal même, n'importe.¹⁰⁹ »

91 Dans la *Lettre de M*** à M**** (1762), Rameau considère cet état primitif comme particulièrement propice à la prise de conscience de la présence de la résonance du corps sonore dans la nature, car l'homme « cédoit à des impressions plus vives & plus vraies¹¹⁰ ». Le compositeur ne veut pas prendre un ton nostalgique, ni même proposer une résurrection de cet état, mais justifier par l'histoire, du moins son histoire, le fondement naturel de son système musical. Prétendre que l'homme possédait dès le début la connaissance du fonctionnement de la musique et était plus apte que les gens du XVIII^e siècle à en percevoir les origines naturelles confirme Rameau dans sa conviction que la musique est source des autres sciences¹¹¹.

92 L'attitude de Rameau diffère de celle développée par Fontenelle, Condillac et surtout Rousseau¹¹². Le théoricien-compositeur se refuse, parce que cela perturberait son schéma, de recourir à une théorie des signes. Elle aurait supposé une interprétation de la nature alors qu'il soutient que la musique est l'expression directe du principe de la résonance. L'homme est un « corps passivement harmonique » qui, à un moment donné, laisse éclore sa latence musicale. En écartant la liaison au langage, Rameau diffère de ses contemporains et prédécesseurs. L'origine de la musique résulte d'une combinaison de contingences et d'occasions. La cause importe peu – ce fut le langage mais c'eut pu être autre chose –, pourvu qu'elle remplisse la condition obligatoire de l'expérience d'audition harmonique.

93 Les théories génétiques de Rameau datent des dernières années de sa vie, cela a été dit. Mais son intention était-elle uniquement de prouver le fondement naturel de son système en recourant à l'histoire ou n'était-il pas plutôt ce qu'écrivit un collaborateur de la *Correspondance littéraire* du 15 novembre 1764, à savoir « prouver évidemment l'existence de la Très-sainte Trinité par le moyen de son principe de l'harmonie » ? Les deux solutions sont possibles. Ou Rameau persiste dans ses principes et cherche des arguments pour étayer sa thèse ou bien, se rattachant, sans le savoir, aux écrits de René

Ouvrard, s'inscrit-il dans le courant illustré par Malebranche¹¹³ ? La seconde solution correspond assez à l'esprit d'un homme né en 1683 et qui finit sa carrière d'écrivain par un appel au Créateur¹¹⁴ :

« Effectivement, puisque tout ce qui existe dans l'univers tient à des rapports infinis, la science des rapports est à la fois celle du Créateur et celle de l'homme, avec cette différence que l'Auteur de l'Univers voit tous les rapports possibles dans un seul et unique point.¹¹⁵ »

- 94 A l'appui de cette solution, on peut invoquer des traités sur le « beau essentiel » publiés entre 1700 et 1740, tels ceux de Castel ou du Père André. Rameau n'a-t-il pas également développé des théories analogiques entre proportions harmoniques et proportions architecturales avec l'aide de Briseux et comme l'avaient fait René Ouvrard et Blondel plus d'un demi-siècle auparavant, en se référant au principe de reflet d'une harmonie divine ?

- 95 Le rôle de Jean-Jacques Rousseau dans l'élaboration de théories génétiques de la musique a déjà fait l'objet de plusieurs études qui montrent son importance dans le devenir des philosophies de l'histoire durant le dernier tiers du XVIII^e siècle¹¹⁶. La clarification de la chronologie des œuvres de Rousseau ayant trait à l'histoire de la musique joue un grand rôle pour la perception de l'évolution des idées de l'écrivain. La place de l'analyse des théories rousseauistes après celles de Rameau se justifie par la position clé qu'elles occupent tandis que l'esthétique baroque vit, pour reprendre l'expression de Catherine Kintzler, son « naufrage »¹¹⁷. De plus, née des premières réflexions destinées à l'*Encyclopédie*, mais aussi d'une volonté personnelle de répondre aux postulats ramistes et de justifier un engagement dans la Querelle des Bouffons, cette place ne pouvait être comprise sans l'exposé de ces étapes.
- 96 Le postulat rousseauiste, connu de tous, veut que la musique soit née de l'imitation des accents produits par l'expression immédiate des passions. Rousseau n'est pas parvenu, dès ses premiers écrits, à une telle formulation. Il lui a fallu en définir progressivement tous les termes, à savoir la notion d'imitation, la définition de l'accent par rapport à d'autres valeurs phoniques. La *Lettre sur la musique française* introduit, en 1753, au point le plus chaud de la Querelle des Bouffons, les deux concepts, d'une manière qui relève du sentimental et du polémique. Si son objet premier demeure de prouver la suprématie de la musique italienne sur la musique française, Rousseau n'en néglige pas pour autant des points d'esthétique générale, même s'ils s'attachent à l'argumentation polémique.
- 97 Le premier postulat fondamental concerne l'étroite dépendance de la musique par rapport à la langue :
- « Si l'on demandait lequel de tous les peuples doit avoir la meilleure musique, je répondrais que c'est celui dont la langue y est la plus propre.¹¹⁸ »
- 98 Il n'y a là rien d'étonnant dans une France qui s'interrogeait, depuis l'introduction de l'opéra, sur les rapports qu'entretiennent les deux moyens d'expression. Néanmoins, Rousseau pressent une formulation théorique de cette relation sur des bases nouvelles, lorsqu'il mentionne le rôle de l'accent dans la langue italienne. Toutefois, il n'insiste pas, le mettant sur le même pied que d'autres qualités, comme la douceur, la sonorité. Il avouera, dans une lettre de la *Nouvelle Héloïse*, qu'il était alors en période de gestation :

« Je n'apercevais pas dans les accents de la mélodie appliqués à ceux de la langue, le lien puissant et secret des passions avec les sons : je ne voyais pas que l'imitation des tons divers dont les sentiments animent la voix parlante donne à son tour à la voix chantante le pouvoir d'agiter les cœurs.¹¹⁹ »

99 Originale également est la nécessité de l'unité de mélodie :

« Pour qu'une musique devienne intéressante... il faut qu'elle ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.¹²⁰ »

100 La valeur de ce précepte, Rousseau en trouve la confirmation dans la musique italienne qui le suit fidèlement. L'incertitude de la pensée du théoricien transparaît dans l'imprécision des relations qu'il établit entre harmonie, mélodie et mesure. « Quoique le chant, écrit-il, tire son principe par caractère de la mesure,... il naît immédiatement de l'harmonie », et cela bien qu'il n'hésite pas à considérer l'harmonie une « mauvaise parure. »

101 Avant de développer ses théories musicales, Rousseau avait besoin de poser le problème de l'origine du langage et de former l'hypothèse logique d'un état de nature originel, sans chant, ni langue ou société. Le *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) avait déjà illustré l'orientation de ses préoccupations sur la société et le langage. Surtout, Rousseau y déclarait le conflit de la nature et de l'histoire qu'il soutiendra dans ses essais ultérieurs sur la musique¹²¹. Il développe et cristallise les termes un peu confus du discours de Dijon dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1754). L'anthropologie rousseauiste s'articule autour de deux états ; celui de nature et celui de société¹²². Le langage intervient dans son schéma par rapport à la société et encore il renonce à « la discussion de ce difficile problème, lequel des deux a été plus nécessaire de la Société déjà liée, à l'institution des langues, ou des langues déjà inventées à l'établissement de la Société¹²³ ». Alors que la première partie du second discours immobilise le temps dans un état de pure nature que Rousseau explique par l'ablation supposée de l'esprit, même s'il existe en puissance, la seconde partie de l'œuvre vit de mouvement, suivant une logique préconçue qui lui confère un aspect cohérent. Si Rousseau y renonce à situer exactement le moment de l'introduction du langage universel formé des cris de la nature, des inflexions de la voix et des bruits imitatifs et sa transformation, présentée dans l'énoncé grâce à la théorie des climats, en « langues particulières », sans doute faut-il y voir une conséquence de l'usage fréquent du hasard. Choix délibéré d'une intervention de la contingence qui permet à l'auteur de laisser le champ libre à d'innombrables possibilités.

102 C'est ici plus qu'ailleurs que surgit la question des rapports de semblables conjectures à Dieu. « Écarter tous les faits¹²⁴ » recouvre plusieurs significations telle une distanciation par rapport à des éléments qui ne pourraient qu'encombrer la claire démarche de son discours. La Genèse ne relève pas de la même catégorie que les écrits des historiens et le danger d'en relater les épisodes réside dans l'introduction du miraculeux. L'apostrophe de Rousseau peut, d'un autre côté, être comprise comme l'illustration de sa volonté de ne pas faire œuvre d'historien – il avait confessé le caractère conjectural de ses théories –, mais de définir la nature des choses. La raison seule doit guider l'écrivain d'aujourd'hui. Surtout, il faut éviter de considérer les arts et les sciences comme des choses « qu'il a fallu faire enseigner par les dieux, faute de concevoir comment ils les auraient apprises d'eux-mêmes¹²⁵ » même si Rousseau avoue qu'il est « convaincu de l'impossibilité presque démontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humain.¹²⁶ »

- 103 De 1756 à 1765, Jean-Jacques Rousseau rédige cinq ouvrages où il tentera d'éclairer sa théorie musicale qui peut, à présent, reposer sur un système cohérent, celui du second *Discours* : le fragment de *l'Origine de la mélodie*, *L'Examen de deux Principes*, *l'Essai sur l'origine des langues*, les lettres 1-48 et 11-23 de la *Nouvelle Héloïse* et le *Dictionnaire de musique*. L'orientation, et c'était celle des discours de 1750 et 1753, reste fondamentalement généalogique. Elle tourne, par certains aspects, le dos à la tradition qui avait prévalu. Avant tout, il s'agit de déterminer ce que Rousseau rejette. Ses allusions à la peinture, dans *L'Examen* et dans le fragment, sont révélatrices. Dans l'art pictural, les gens qui ne connaissent que la couleur, ne parviendront à le décrire que par des comparaisons de coloris. Introduire le dessin représenterait pour eux une atteinte au goût. Cependant, ces gens-là feraient tout pour réduire l'œuvre à leur point de vue ; autrement dit, assureraient que « pour bien philosopher il faut remonter aux causes physiques ». Rousseau se refuse à subir l'extension du rationalisme scientifique, atteignant la philosophie musicale de Rameau en son cœur. Le schéma dichotomique mélodie/harmonie – dessin/couleur apparaît comme un argument de poids.
- 104 La méthode à laquelle Rousseau s'attache pour décrire les origines de la langue dont il avait souligné les liens avec la musique, reste celle mise en œuvre pour la recherche des origines de l'inégalité : la création d'une conjecture hors du temps mais indispensable.
- « Ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent.
127 »
- 105 La *Lettre sur la musique française* avait insisté sur la mélodie. Les écrits postérieurs se voudront une définition de la nature de la mélodie, en créant son état premier, hypothétique.
- 106 Rousseau se doit d'abord de régler les rapports entre musique et langage. Il part de l'analogie du système imitatif de la peinture avec celui de la musique. Le premier s'élève au rang d'art grâce à l'imitation qui s'effectue par le dessin. Or l'équivalent musical du dessin est la mélodie. La nature mimétique de la mélodie est définie par son attitude devant les inflexions vocales produites par les passions et déterminées formellement par l'accent de langue. Rousseau crée ainsi un système cohérent où sont incluses les valeurs originelles qui étaient apparues dans la *Lettre* : imitation, mélodie, accent.
- 107 Le procédé mimétique n'est pas exposé de la même manière qu'il le fut par la plupart des esthéticiens de la première moitié du XVIII^e siècle. Avec *l'Essai*, on assiste à un renouvellement de la théorie de l'imitation ; renouvellement conditionné par une définition des rapports entre objet et produit. Partant du mythe platonicien de la caverne, Rousseau construit une pensée du « simulacre comme statut fondamental de la représentation¹²⁸ ». En fait, l'objet représenté n'existe pas hors son imitation, de sorte que celle-ci relève de la production d'une fiction et prend valeur de suppléance par « une espèce de discours » :
- « Il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature.¹²⁹ »
- 108 Tout le système expressif musical repose sur un jeu d'illusion :

« Je perdais à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyais entendre la voix de la douceur, de l'empoiement, du désespoir ; je croyais voir les mères éplorées, des amants trahis, des Tyrans furieux.¹³⁰ »

- 109 Certes, Rousseau exprime cette nouvelle interprétation du principe mimétique en des termes incertains, flous. Toutefois, elle l'autorise dans *l'Essai* à reconsidérer ces analogies entre peinture et musique, qui le conduisirent à l'énoncé de deux principes fondamentaux pour le phénomène perceptif. Tandis que la nature offre à l'homme une vision globale de toutes les couleurs, il n'en est pas de même de la musique. La nature dissimule le système harmonique et lorsqu'elle l'offre à l'homme, « c'est successivement », de sorte que « chaque sens a son champ qui lui est propre¹³¹ ». La comparaison du fonctionnement perceptif dans les deux arts se poursuit par la définition du principe de la relativité différentielle. La couleur est une valeur « absolue », alors que le son n'est que « relatif », c'est-à-dire qu'il « n'a par lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître ; il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre¹³² ». Dès la *Dissertation sur la musique moderne* (1743), Rousseau avait pressenti les principes du fonctionnement de la perception auditive :

« La méthode que la nature m'a indiquée m'apprend donc non pas à trouver un son fondamental proprement dit, qui n'existe pas, mais à tirer d'un son établi par convention les mêmes avantages qu'il pourrait avoir s'il était réellement fondamental, c'est-à-dire à en faire réellement l'origine et le générateur des autres sons.¹³³ »

- 110 Il avait besoin de définir aussi précisément que possible cette relation du langage, verbal ou musical ou pictural, par rapport aux choses, aux éléments appréhensibles par une démonstration chiffrable et tactile, non seulement pour justifier des différences nationales des systèmes musicaux, mais surtout pour poursuivre sa démonstration historique en posant, avec certitude, que la musique « tient plus à l'art humain ». Il faut noter que la définition de tous ces principes lui aurait suffi s'il n'avait voulu fournir qu'une nouvelle formulation du fonctionnement de l'imitation musicale. Or, et cela transparait dans tous ses écrits, Rousseau est en quête d'un passé pour de multiples raisons qui ont déjà été évoquées.
- 111 Il lui reste donc à définir la congénitalité de la musique et du langage et de ses avatars dans la transformation de l'état de nature à l'état de société. Cette congénuité apparaît originellement sous la forme d'un premier langage qui lui fournit un modèle normatif qu'il fait reposer sur le rapport entre accent et articulation. L'article « accent » du *Dictionnaire de musique* montre combien l'élément est fondamental parce qu'il représente « la modification de la voix parlante dans la durée ou dans le ton des syllabes et des mots¹³⁴ ». Ainsi défini, la preuve est évidente qu'il existe un « rapport très exact entre les deux usages des accents et les deux parties de la mélodie, savoir le rythme et l'intonation ». Or, le *Discours sur l'inégalité* avait avancé que l'accent ou le cri de la nature devait être « le premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergétique¹³⁵ ». C'est au départ de ces accents, expressions de l'imitation supplétive des affections et passions du sujet parlant que naît la musique :
- « Les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même.¹³⁶ »
- 112 Il apparaît à la description de la formation de cette musique-langue originelle que le principe de la mimétique semble fonctionner de manière « directe » plutôt que supplétive, puisqu'il faut que cette langue se tienne au plus près de la « nature », afin

de lui être mieux accordée. Transparaît ici le conflit entre le système normatif que Rousseau élabore et l'état de nature qu'il construit. Il est significatif, à ce propos, de recourir à la chronologie des écrits. Tandis qu'il renouvelait le concept d'imitation, Rousseau percevait combien il était difficile, quasi impossible, de l'abandonner, s'il voulait conserver sa théorie politico-anthropologique. Ceci autorise à accepter, partiellement, l'assertion de Derrida, prétendant que Rousseau « dit ce qu'il ne veut pas dire, décrit ce qu'il ne veut pas conclure.¹³⁷ »

- 113 .Comme la nature de la musique est conditionnée par la nature du langage originel, il faut en rechercher les caractéristiques dans la signification que transmettent les sons inarticulés :

« La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux sont de son ressort.¹³⁸ »

- 114 Tandis que cette première langue fonctionnait par mots peu articulés, par quelques consonnes intercalées entre des voyelles, la musique offrait une palette sonore variée, les combinaisons rythmiques et d'accents y foisonnaient. Il est possible d'en percevoir les caractéristiques dans la mélodie d'aujourd'hui. Mais son idéal de perfection a dû être atteint par les Grecs qui, utilisant de petits intervalles, obtenaient un effet de continuité idéal dans l'inflexion.

- 115 Le schéma nature-société ou nature-progrès conditionne l'exposé du devenir de cette langue originelle. Celle-ci procédait de sons inarticulés. Le passage s'effectue donc, d'un état à l'autre, par l'articulation progressive. Le concept d'articulation est difficile à cerner et recouvre plusieurs significations. Il s'agit, d'abord, de l'ensemble consonne ; ensuite, et surtout, il désigne le processus de symbolisation. Dans ce sens, il faut y rechercher la transformation d'une langue en langues puisque la convention régit la signification et que celle-ci diffère, théorie des climats à l'appui, d'un lieu à l'autre. Quant à considérer ce changement comme facteur ou comme conséquence de la formation des sociétés, il y renonce ainsi qu'il a été précisé plus haut. Michel Murat a rendu sous forme d'un tableau explicite, reproduit ci-dessous, l'opposition entre accent et articulation ; opposition qui introduit dans la langue originelle le principe de progrès¹³⁹.

Articulation	Accent
Nord	Midi
Besoin	Passion
Langage d'action	Langage vocal
Harmonie	Mélodie

- 116 L'analyse de ce tableau conduit à la caractérisation de la nature des transformations de la musique. L'objectif de Rousseau – élément typique de sa logique d'exposer ses résultats dans une rhétorique cohérente –, est énoncé clairement. Il veut montrer

« (comment) le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole, dont il tire son origine ; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix ; et comment enfin, bornée à l'effet purement physique des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature.¹⁴⁰ »

- 117 L'opposition nord-midi n'a pas grande valeur et découle plus d'une justification dans la Querelle des Bouffons que d'une description de l'histoire de la musique. Si la musique passe de l'expression des passions à celle des besoins, c'est parce que la langue primitive s'oriente vers des finalités de caractère pragmatique. La preuve de la dénaturation de la langue réside dans le recours à la gestuelle, mais aussi dans l'usage de « placards au coin des rues et des soldats dans les maisons¹⁴¹ ». La langue délaisse les douces inflexions pour la rudesse des articulations, l'expression immédiate pour la rationalisation froide et discontinue du discours.
- 118 Il ressort, d'une telle situation, que la mélodie « d'abord si adhérente au discours¹⁴² » se dirige peu à peu vers une existence séparée. La rupture s'accomplit lorsque « la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature¹⁴³ ». Ajouter aussi que les transformations de la langue entraînent des modifications du langage musical. Aux intervalles simples, reflets d'un chant délicatement nuancé, succède l'usage d'intervalles plus grands qui s'offrent aux recherches physiques et géométriques. Ainsi, l'élargissement des systèmes combinatoires supplée à la diminution des nuances expressives. De plus, point important de la dégénérescence, l'harmonie fait son entrée. Il y a donc rejet de la nature puisque l'harmonie ne relève pas d'un système de signes mais d'un système théorique qui exclut toute imitation des passions :
- « Quand on calculerait raille ans les rapports des sons et les lois de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où est le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions ?¹⁴⁴ »
- 119 Décrire cette scission entre langue et musique, cet éclatement d'une expression originelle en langues et musiques, c'est déjà entamer l'évolution de la musique. Il était pourtant nécessaire de montrer ce second état dans le chapitre concernant les origines, dans la mesure où le premier se situe volontairement hors du temps. Marie-Elisabeth Duchez a remarquablement synthétisé la structure du discours rousseauiste sur les origines, particulièrement appliqué au texte sur *l'Origine de la mélodie*. Elle distingue six étapes¹⁴⁵ :
1. Une allusion aux « conjectures » (état de nature originel) délaissé pour
 2. une réflexion sur « la nature des choses mêmes », le son, la voix, l'accent, et ses incidences dans la musique grecque ; ce qui autorise et justifie
 3. une description de l'état idéal de la musique en Grèce.
 4. Une réflexion sur la nature des consonances, l'absence d'harmonie.
 5. Une entrée dans l'histoire obligée pour justifier la dégénérescence de la musique.
 6. Une conclusion réaffirmant la primauté de la mélodie.
- 120 Ce texte est évidemment un des premiers qu'écrivit Rousseau. Plus tard, il cherchera à exclure toute allusion directe à la mélodie grecque, préférant confiner cette union dans un monde imaginaire, mais plus facile à manier. En dehors de cette légère différence, la rhétorique restera identique.
- 121 Les études ne manquent pas sur la valeur intrinsèque des théories rousseauistes de l'origine de la musique. Par contre, ce qu'il faut souligner avec plus d'insistance, c'est la place de celles-ci dans l'historiographie musicale française du milieu du XVIII^e siècle. Les ressemblances avec le texte de Condillac abondent. Pourtant, les deux philosophes divergent sur bien des points. Tout d'abord, *l'Essai sur l'origine des connaissances* partait

de l'intellect et de la sensorialité, tandis que Rousseau insiste sur le primat de la sensibilité et sur la souveraineté du cœur. Ensuite, et ce point est extrêmement important pour Rousseau lorsqu'il aborde l'état de société, l'invention du langage ne provient pas des besoins mais des passions. Si l'on envisage ses textes seulement du point de vue de la recherche généalogique de la musique, il n'y a pas un véritable bouleversement qui soit survenu. Au contraire, mais cela dépasse le sujet de cette thèse, l'intégration de ces théories originelles joue un rôle fondamental pour la constitution de son anthropologie politique. La musique originelle constitue un élément significatif de cet état de nature que Jean-Jacques voudrait voir renaître, ou naître, afin de sauver la société de sa dégénérescence. Elle est également une réponse aux visions mécanistes de la perception et expression des émotions, à celles qui concevaient l'art comme « capable de susciter l'émotion par la voie matérielle, en s'adressant à la machine du corps sensible, puisque la passion est par elle-même un phénomène physique¹⁴⁶ ». La musique s'exprime, pour Rousseau, par l'accent, phénomène immatériel, et au moyen de la voix directement au cœur.

5. THÉORIES INSTINCTIVISTES

- 122 Une des caractéristiques majeures de l'esthétique musicale d'une partie des Lumières fut de provoquer un éclatement de la notion d'imitation, conséquence d'un élargissement du concept de nature qui n'implique plus seulement le monde extérieur mais également les sentiments humains¹⁴⁷. Trois esthéticiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Morellet, Chabanon et Boyé vont ainsi proposer de nouvelles solutions à deux problèmes fondamentaux pour l'élaboration de théories génétiques, à savoir la signification universelle de la musique basée sur l'imitation des expressions de la passion humaine et la signification d'une musique absolue. A la base de leurs recherches se situent les réflexions nouvelles de Denis Diderot sur la musique dès le début des années 1750 et qu'il ne développera pas par la suite¹⁴⁸. Diderot prend pour point de départ l'idée alors acceptée que la musique imite, que ce soit la nature ou les passions et qu'ainsi elle se situe dans un réseau de relations semblable à celui tissé entre le langage et les choses. L'intérêt de ses recherches réside dans l'approfondissement de la notion de parallélisme entre le fonctionnement de la musique et celui de la langue, remettant en question la définition de la musique en tant que langage. Diderot effectue un relevé des analogies formelles et ne peut que constater qu'apparemment, langue et musique fonctionnent de manière identique : propriétés graphiques, syntaxe. Les problèmes apparaissent lorsque le savant tente de rendre compte des analogies essentielles :

« La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans la durée des sons. Et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de rayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc. ; et la plupart des objets ? Comment se fait-il donc que, des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que, montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux ?¹⁴⁹ »

- 123 Ce texte de Diderot, en évoquant les ambiguïtés d'une définition du fonctionnement de l'imitation de la nature, illustre combien il est difficile en 1750 de maintenir la musique

dans un système des beaux-arts dont l'imitation reste l'unique principe unificateur. Le recours au « je-ne-sais-quoi », sous forme du hiéroglyphe, s'impose comme catégorie d'analyse de la sensibilité. Diderot évite ainsi de rejeter la notion d'imitation puisque l'hiéroglyphe sert à décrire l'action commune à chaque art avec des moyens différents, mais sous le couvert du mystérieux. L'auteur du *Neveu de Rameau* mêle à ces hiéroglyphes l'importance de l'idée de rapports, idée développée dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*. Il n'en exclut pas pour autant la notion de plaisir, ni même la théorie d'imitation. Le plaisir s'explique par une perception des rapports contenus dans la nature. Or c'est une idée fondamentale de l'*Encyclopédie* que la création d'un art entretient des relations étroites avec la notion de plaisir. En quelque sorte, Diderot parvient à éliminer la théorie ramiste de toutes ses prétentions totalitaires – le beau est issu des rapports qu'ils soient perçus inconsciemment ou non –, à relativiser le concept d'imitation, et à introduire une étude des qualités spécifiques de la musique. Le point de vue de l'écrivain ne fut jamais clairement historique. Il ressort cependant de ses textes que les origines de la musique ne doivent pas nécessairement être recherchées en relation avec les autres arts : elle est née d'une perception, sans doute inconsciente, de rapports qui lui sont propres.

- 124 En novembre 1771, le *Mercur de France* publiait un texte répercutant de l'abbé Morellet : *De l'expression en musique*. L'intention du philosophe est d'accommoder la théorie de l'imitation musicale telle que la définissent la plupart des esthéticiens français du milieu du XVIII^e siècle de manière à inclure la musique instrumentale. Partant d'une dichotomie que Batteux avait déjà formulée entre nature physique et passions humaines prises comme catégories d'imitation, Morellet concentre son attention sur la première et constate que, dans ce cas, la musique procède comme un langage métaphorique, c'est-à-dire par analogie. Le musicien choisit des objets dans la nature qu'il peut imiter par les sons ou le mouvement de sorte que réalité et produit musical possèdent entre eux un point en commun. Quant aux passions, elles s'organisent autour de deux modes d'expression : les cris inarticulés et le discours articulé. Et c'est parce que la musique en imite la première forme qu'elle a tant de pouvoir émotif. Cette imitation reste possible par des instruments de musique, à la différence qu'il est impossible de nommer la passion imitée. La musique prend un sens pour elle-même et relève du « je-ne-sais-quoi ».
- 125 Le premier homme procéda donc par analogie pour inventer la musique, puisant dans les bruits de la nature et l'expression inarticulée de ses passions pour créer un nouveau langage qui embellit la nature, physique ou humaine :
- « L'imitation dans tous les arts doit embellir la nature.¹⁵⁰ »
- 126 La théorie de Morellet représente une apologie de l'imitation en tant qu'art et fact humain, à condition que la notion d'imitation soit élargie à celle d'analogie. L'art ne doit pas se réduire à copier mais plutôt à embellir. Le fait de libérer la musique de son attachement aux sons articulés lui confère une valeur nouvelle : elle est devenue art par ses propres ressources. Il y a là un rejet des théories, développées depuis Fontenelle, qui voyaient l'émancipation de la musique dans sa libération propulsive de la parole¹⁵¹.
- 127 Michel-Paul Guy de Chabanon voudra tourner le dos à toutes les théories sur l'imitation énoncées avant lui. Il ne cherche pas, comme l'abbé Morellet, un élargissement de la notion. Un des objectifs majeurs de ses *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* (Paris, 1779) est de prouver son assertion initiale : l'instinct musical

guide l'invention de la musique. Le problème sera de savoir si cet instinct procède ou non par imitation. Sa méthode consiste à analyser la musique des enfants et des sauvages car « la Musique prise ainsi au berceau, doit conserver tous les caractères de son institution naturelle, & tous ses titres originels qu'aucune convention n'a falsifiées¹⁵² ». Son ouvrage de 1785, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, pose la problématique de manière plus ouverte :

« Dans quelle vûe la nature paroît-elle le [le langage naturel que serait la musique] leur avoir donné ? Quels en sont les caractères primitifs ? Peut-on lui attribuer le mérite de l'universalité ? Seroit-il vrai que le chant fût un par toute la terre ; que, en résultant des proportions harmoniques, qui sont une loi invariable de la nature, sa principale constitution fût invariable aussi.¹⁵³ »

- 128 Chabanon va répondre positivement à ces questions. Même s'il existe quelques différences liées à l'époque, au climat, il y a une langue commune à tous les peuples, ou que du moins, ils peuvent tous comprendre. Quant à l'harmonie, elle demeura longtemps inconnue des hommes, ce qui n'empêche que ses fondements sont naturels. Où Chabanon se sépare de la tradition, c'est lorsqu'il affirme que le chant ne fut pas la première expression des émotions dans les sociétés primitives. Cette erreur, dont il relève la fréquence chez ses prédécesseurs et contemporains, en déclarant ouvertement la guerre à Rousseau et aux Encyclopédistes, repose, prétend-il, sur une mauvaise présomption, à savoir que le mot est mère de la chanson. Chabanon suggère que les premiers hommes s'exprimaient plutôt par des chants sans paroles qui procèdent de la musique instrumentale. De plus, et surtout, leurs intentions n'étaient pas d'imiter leurs émotions, puisque, reprenant Morellet, la musique est incapable de décrire une passion précisément. Il en va de même de l'imitation des phénomènes naturels. Elle existe en musique mais seulement dans des œuvres produites dans des milieux sociaux plus évolués et là-même, elle ne prend valeur que si elle s'intègre à une action dramatique.
- 129 Pour intéressante qu'elle soit, la théorie de Chabanon n'en manque pas moins de fondements parce qu'il n'est pas parvenu à expliquer comment fonctionnait la musique originellement. Il y a bien des allusions, au moyen des analogies musique-architecture, à la question des rapports. Chabanon trouve une réponse facile : il y a en l'homme un instinct musical. Comment sort-il de sa latence ? La réponse de l'auteur se limite à l'élimination d'une solution possible : ce n'est pas par imitation, parce que la musique ne parvient pas à imiter. Conjecturer la formation d'un art musical sans paroles, semblable à l'art instrumental, laisse également supposer un état de raffinement qui provoque une diminution de la capacité de progrès dans l'histoire.
- 130 Le troisième esthéticien qui va tenter de développer une nouvelle théorie sur l'élargissement du concept d'imitation est Boyé, figure importante qui influencera encore Hanslick. *L'expression musicale mise au rang des chimères* (Paris, 1779) aborde les problèmes d'une manière amusante et un peu provoquante. Boyé veut tout rejeter pour établir de nouvelles normes de compréhension du fonctionnement de la musique. Le point fondamental de sa réflexion se situe dans l'abandon de l'idée selon laquelle la musique devrait imiter la déclamation afin de rendre efficacement l'expression des passions. Au départ des théories symboliques de Langer sur le vocabulaire¹⁵⁴, il soutient que si les mots ont une prosodie et un sens prédéfini, il n'en est rien des notes musicales :

« Enfin, tout l'art Musical possible ne sauroit noter ni les cris, ni les plaintes, ni les gémissements, ni les exclamations, ni les sanglots, ni les ris, ni les pleurs : c'est un fait incontestable.¹⁵⁵ »

- 131 Il démontre astucieusement sa constatation par la notion d'imitation. Si la passion emploie comme moyen d'expression naturel les accents du chant, la musique, art d'imitation, devrait « imiter les accens du Chant par les accens du Chant¹⁵⁶ ». Boyé pousse plus loin l'auto-critique de la théorie de l'imitation : d'aucuns prétendent que l'art consiste en une imitation sélective de la nature, or la musique est constituée « des sons fixes & déterminés, des cadences, des port-de-voix, des martellements, des roulades, &c... Je vous défie de pouvoir dire que rien de tout cela soit pris dans la nature¹⁵⁷ ». La confusion majeure provient explique-t-il, des esthéticiens qui mêlèrent caractère et expression. Il en profite pour placer un nouveau sarcasme :

« S'il étoit permis de confondre ainsi les caractères avec les passions, quoique les uns soient aux autres à-peu-près ce que le repos est au mouvement, ma robe de chambre aurait donc de l'expression ; car ma Cuisinière me disoit l'autre jour que le dessein en est triste.¹⁵⁸ »

- 132 Le ton du discours laisse dans l'ombre bien des points de la pensée qui auraient mérité d'être éclairés d'autant que Boyé, en rejetant l'esthétique qui avait prévalu, semble revenir à des concepts baroques comme celui de statisme, ou d'émotion abstraite de la musique¹⁵⁹.

- 133 L'attitude de Boyé devant les origines reste dans la lignée de Chabanon. Pourtant, pour appuyer son hypothèse, il lui fallait absolument découvrir à la musique des origines qui puissent ne pas entrer en contradiction avec sa théorie. Sa vue réductrice – la musique n'imité ni les phénomènes naturels, ni les expressions des passions – le conduit à n'envisager la fin de la musique que dans le plaisir ;

« L'objet principal de la Musique est de nous plaire physiquement, sans que l'esprit se mette en peine de lui chercher d'inutiles comparaisons. On doit la regarder absolument comme un plaisir des sens, et non de l'intelligence.¹⁶⁰ »

- 134 Le problème qu'il évite est de définir comment un homme a pris, au cours de l'histoire de l'humanité, conscience du plaisir de la musique, puisque il n'en a pas cherché l'exemple ni dans la nature physique, ni dans la nature humaine. Il en vient même à imaginer une union de la musique et du langage verbal aux débuts par la prédominance de la voix sur les instruments ; voix qui ne peut fonctionner sans la parole. Les premiers musiciens s'attelèrent donc à conférer à la musique un sens en relation avec le texte, pas par désir, mais par obligation. Si les musiciens s'en sont affranchis, il n'en demeure pas moins qu'elle fut suffisamment forte pour orienter la recherche esthétique vers la notion d'expression.

- 135 Le récit de Boyé manque de cohérence s'il est envisagé sous l'angle de l'historiographie. En fait, son texte se justifie pour d'autres raisons : une réhabilitation de la musique instrumentale malmenée par les théories imitatives et une satire, le ton et l'insistance sur le rôle des sens plus que sur celui de l'intellect, des philosophes du goût. Tout comme celle de Morellet ou de Chabanon, la philosophie esthétique de Boyé, si elle a contribué à détacher la musique de ses liens avec les autres arts, à diriger l'attention vers ses qualités spécifiques, manque de l'unité qu'offraient l'*Essai sur l'origine des connaissances* de Condillac, l'*Encyclopédie* ou encore les écrits de Rousseau. Elle s'offre comme parenthèse, néanmoins constituante, dans un mouvement de recherche sur les origines de la musique fondée sur les phénomènes naturels.

- 136 L'intention du comte de Lacépède était de dresser une table de poétique de la musique. Aussi ses travaux sur les origines de la musique sont-ils conditionnés par le caractère signifiant. La conclusion de la première partie de *La poétique de la musique* (1785) illustre sa démarche :

« Ainsi les différentes parties de la musique ont reçu leurs origines. Amours, douleur, terreur, c'est à vous qu'elles les doivent.¹⁶¹ »

- 137 Un tel plan laisse supposer une totale acceptation du principe d'imitation. Néanmoins, Lacépède subit l'influence de Morellet, Chabanon et Boyé, lorsqu'il montre combien il est difficile de conserver une place à la musique dans un système des beaux-arts axé sur l'imitation de la nature :

« Et pourquoi passerions-nous les bornes que la musique ne peut passer ? Elle est assez riche pour que nous disions ce qui lui manque et que sa nature l'empêche d'acquérir ; elle a donc besoin qu'on fixe ce qu'elle peut avoir de vague, qu'une expression étrangère vienne compléter son sens.¹⁶² »

- 138 Le premier facteur introduit par Lacépède est l'expression d'une passion douloureuse, la musique ne peignant bien que « les événements tristes, que les sensations déchirantes, que les situations mélancoliques, que les sentiments sombres & profonds¹⁶³ ». L'instinct semble guider ses débuts. Peu après, mais toujours avant le Déluge, l'homme cherche à communiquer ses sentiments amoureux à sa compagne et réciproquement. De là provient le duo. Le Déluge oblige les hommes à célébrer Dieu : la musique devient moyen de prière au régisseur du monde. Ces louanges s'exprimaient par des chants choraux où les voix des hommes mêlées à celles des femmes et des enfants produisaient des chœurs à l'octave. Cependant, certaines voix ne s'intégraient dans aucun des deux groupes de sorte qu'une troisième voix est apparue naturellement, posant les fondements de l'harmonie. Cet établissement résulte, tout comme les premières expressions musicales, de l'instinct :

« Ce n'est point par des combinaisons réfléchies, ce n'est pas par une suite de raisonnemens, que les hommes sont parvenus à former ce premier chœur ; au milieu de leur affreuse calamité, ils ne pouvoient que sentir.¹⁶⁴ »

- 139 Les chants des premiers hommes étaient organisés grâce à la danse, seule occasion où la musique exprimait des sentiments heureux. Celle-ci leurs confère une forme régulière, en distribue les parties différentes, et donne l'idée de cultiver les répétitions. L'emprise de cette expression de la joie croît et domine l'inspiration des chants choraux :

« ... ce chœur de réjouissance à prendre une forme régulière, à être coupé en petites portions, à être périodiquement répété. Ainsi fut formé le premier chœur de joie, le premier où les accens du bonheur dominèrent sur les autres accens, & en quelque sorte régnèrent seuls.¹⁶⁵ »

- 140 La danse ne fut pas seule à contribuer à la formation d'un art musical mesuré. Les hommes s'adonnèrent à célébrer les triomphes de leurs dieux ou de leurs héros dans une forme facilement mémorisable. Les procédés antiphoniques naissent : le peuple répond aux invocations du prêtre ou du héros. Pour faciliter ce jeu, le poète distribue son texte en segments brefs sur lesquels se plaque la musique.

- 141 Tous les peuples ne réagirent pas de la même manière. Lacépède intègre la théorie du climat de Dubos à son schéma général et procède comme il venait de le faire pour les sentiments de terreur et de joie avec l'expression de la barbarie. Tandis que les

contrées « fortunées » produisent des chants pathétiques et joyeux, d'autres, aux « climats disgrâciés & à demi envahis par les glaces¹⁶⁶ », s'adonnent aux chants guerriers et aux chœurs militaires. Si l'instinct fait découvrir aux habitants de certaines parties du monde les avantages de l'harmonie, c'est la physiologie qui empêche les autres d'en percevoir les qualités. La mise en catégories des caractères poétiques de la musique contraint en quelque sorte Lacépède d'appliquer à chaque cas, dans la mesure où il inclut la théorie des climats, une nouvelle genèse du musical même si l'instinct demeure le mécanisme premier.

- 142 Il n'est pas seul. Lacépède trouve le moyen de placer la théorie de l'imitation lorsqu'il traite de l'invention des instruments. C'est parce que le berger entend que les roseaux produisent des sons proches des accents de la voix, qu'il inventa les instruments à vent. A partir du moment où le premier instrument est construit, l'homme n'aura plus recours à l'imitation mais à l'expérience pour élargir sa gamme d'instruments :

« Cependant l'on tendit des cordes de métal ou de boyau : l'expérience apprend qu'elles ressonnoient lorsqu'on les faisoit vibrer, en les pinçant, en les frappant légèrement, ou en les pressant & les agitant doucement par le moyen d'un archet.

¹⁶⁷ »

- 143 Les propositions de Lacépède ne frappent pas par leur originalité. D'autres avaient développé avant lui le rôle de l'instinct, l'influence des climats sur la formation de musiques régionales, l'apparition de l'harmonie par l'intervention naturelle d'une troisième voix, l'imitation comme génératrice de l'idée du premier instrument, l'expérience comme procédé d'expansion et de raffinement. La nouveauté réside dans l'intégration de ces idées au sein d'un poétique générale de la musique. Même s'il est possible de déceler des prémonitions de cette conception dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, il n'en demeure pas moins que *La poétique de la musique* est la première tentative d'explication de définitions pré-romantiques de la musique comme celle de Forkel¹⁶⁸ ou de Grétry¹⁶⁹. L'intérêt, pour les tentatives de reconstitution historique des débuts de la musique, se situe dans un déplacement du point de vue et de la manière d'aborder le problème. Débarrassée des contraintes de la raison, la musique relève plus de l'instinct que d'un principe finalement géométrisable comme l'était celui d'imitation. Il faut chercher le moteur de la musique là où elle touche : elle naît de l'homme pour l'homme. Lacépède, s'il ne satisfait plus les exigences de la raison, introduit à la réflexion romantique sur le phénomène musical. Une des conséquences de ce point de vue réside dans l'affaiblissement de l'intérêt historique. Tandis que précédemment, tous les théoriciens se sentaient « obligés » de poser des fondements génétiques à leurs essais, les esthéticiens du dernier tiers du XVIII^e siècle évitent la question, n'y voyant pas un enjeu de premier ordre puisque l'important est de découvrir les chaînons du réseau entre le fonctionnement de l'art et l'expression individuelle des sentiments.

NOTES

1. Salomon DE CAUS, *Institution harmonique*, Francfort, 1615, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 1-1'.
3. Marin MERSENNE, *Questions inouyes ou récréation des scavans*, Paris, 1634, p. 102-103.
4. Marin MERSENNE, *Questions harmoniques*, Paris, 1634, p. 339.
5. Marin MERSENNE, *Les préludes de l'harmonie universelle*, Paris, 1634, p. 221.
6. Peter DEAR (*Mersenne and the Learnings of the Schools*, Ithaca, 1988, p. 48-116) a remarquablement montré les implications philosophiques de l'application du mécanisme aux différentes branches du savoir.
7. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. II, p. 11.
8. *Ibid.*, p. 14-15.
9. *Ibid.*, p. 15.
10. Les implications des théories historiques de Mersenne concernent également la hiérarchisation musicale vocale-musique instrumentale. Voir Philippe VENDRIX, « La dichotomie vocal/instrumental dans la théorie musicale aux confins de la Renaissance et du Baroque », *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, 1992 (sous presse).
11. Antoine PARRAN, *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris, 1639, p. 2-3.
12. *Ibid.*, p. 3.
13. James MACKINNON, « Jubal vel Pythagoras, Quis sit inventor musicae ? », *The Musical Quarterly*, LXIV/1 (1978) p. 1-28. Si certains auteurs préfèrent présenter les deux possibilités, d'autres choisissent résolument d'attribuer à Jubal ou à Pythagore l'invention de l'art musical. Cette dualité persistera au XVIII^e siècle, même si de nouvelles théories qui parviennent à concilier tous les avis furent énoncées. Ainsi, Jean-Etienne MONTUCLA, dans son *Histoire des mathématiques* (Paris, 1758) tranche sans discussion : « La découverte que Pythagore fit sur le son, est une des plus belles de ce Philosophe, & elle donna naissance à une quatrième branche des Mathématiques, sçavoir, la musique » (*op. cit.*, vol. I, p. 122).
14. Don HARRAN a montré en quoi l'attachement au texte de la Bible revêtait une valeur spécifique pour les historiens chrétiens. Étant donné que l'être humain tient de la nature divine, l'acte de parole l'aide à mieux percevoir l'esprit de Dieu et à le distinguer et des animaux et des autres humains (« Moses as poet and musician in the ancient theology », *La musique et le rite. Sacré et profane*, Strasbourg, 1986, p. 233-251).
15. René OUVRARD, *La musique rétablie*, Tours, Bibliothèque municipale, Ms.822, f^o 21.
16. *Ibid.*, f^o 24.
17. Philippe VENDRIX, « Proportion harmonique et proportion architecturale dans la théorie française des XVII^e et XVIII^e siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20/1 (1989) p. 3-10.
18. A. PHEROTEE DE LACROIX, *L'art de la poésie françoise et latine , avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode* , Lyon, 1694, p. 630.
19. *Ibid.*, p. 620.
20. *Ibid.*, p. 621.
21. Cet avis fut partagé par un grand nombre de théoriciens du XVIII^e siècle.
22. Jacques BONNET-BOURDELOT, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715, p. 2.
23. *Ibid.*, p. 106.
24. *Ibid.*, p. 108.
25. *Ibid.*, p. 255.
26. *Ibid.*, p. 169.
27. *Ibid.*, p. 170.
28. *Ibid.*, p. 170.
29. LECERF DE LA VIEVILLE, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (Bruxelles, 1705) avait pris position en sens inverse : « Ils (les oiseaux) ont chanté les premiers ; & selon un Auteur très-vénérable, ils ont fait songer les hommes à chanter aussi. Si ç'a été

Prométhée ou *Maneros*, honorez comme inventeurs de la Musique, qui ont reçu des oiseaux cette jolie Science, vous ne vous en souciez pas beaucoup » (« Seconde lettre », p. 153). Lecerf se range parmi les auteurs qui considéreront frivole de s'interroger sur les origines de la musique.

30. Robert FINCH, *The Sixth Sense. Individualism in French Poetry 1686-1760*, Toronto, 1966.

31. *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Thétis et Pélée* (1689), *Enée et Lavinie* (1690). Voir Béatrice DIDIER, « Fontenelle et la poétique de l'opéra », *Actes du colloque Fontenelle*, Paris, 1988, p. 235-246.

32. Bernard LE BOVIER DE FONTENELLE, *Œuvres complètes*, éd. par G.-B. DEPPING, Paris, 1818, t. III, p. 52.

33. Fontenelle sait qu'il part sur des postulats qui sont faux, à la fois chrétiens primitifs et payens mis ensemble. Il réalise qu'il ne peut pas aller plus loin.

34. Il convient de rappeler l'importance du rôle joué par Fontenelle dans la diffusion de l'idée d'Arcadie issue d'Italie.

35. *Ibid.*, t. III, p. 35.

36. *Ibid.*, p. 36.

37. *Ibid.*, p. 37.

38. *Ibid.*

39. On pourrait situer le texte de CAYLUS, *Lettre sur l'origine de la musique* (manuscrit que Maurice Barthélemy date des années 1752-1754, dans « Le comte de Caylus et la musique », *Revue belge de musicologie*, XLIV (1990) p. 5-12), dans la lignée du primitivisme idyllique du premier Fontenelle. Caylus imagine tout un scénario, faisant de la création de la musique le sujet d'une pastorale digne d'être mise en musique. Fruit des amours d'Eros et Psyché, Volupté crée la musique, car, à l'aide d'un roseau, « elle trouva moyen de peindre par les sons les différentes agitations d'un cœur amoureux : langueurs, larmes, délices, joie douce et naïve... La Volupté ne s'en tint pas à ce coup d'essai ; elle inventa plusieurs instruments ayant tous des beautés particulières et propres à caractériser et à peindre tous les différents mouvements de l'âme » (cité d'après Maurice BARTHELEMY, *op. cit.*, p. 7). Cependant, l'intention de Caylus n'était pas de proposer une nouvelle interprétation des origines de la musique mais plutôt de prendre position dans la querelle des Bouffons qui battait alors son plein dans la capitale française.

40. Félix JUVENEL DE CARLENCAS, *Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts*, Lyon, 1749, vol. I, p. 80.

41. *Ibid.*, p. 62.

42. *Ibid.*, p. 70-71.

43. *Ibid.*, vol. II, p. 300.

44. Cette édition en deux volumes fut suivie d'une nouvelle édition revue et corrigée en trois volumes à Utrecht en 1732 et à Paris en 1733.

45. Sur l'abbé Dubos en général, voir Alfred LOMBARD, *L'Abbé Du Bos : Un initiateur de la pensée moderne*, Paris, 1913. Pour ses théories musicales, John NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language*, Yale, 1986.

46. Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1717, vol. I, p. 430.

47. *Ibid.*, vol. II, p. 6-7.

48. *Ibid.*, vol. I, p. 430.

49. Jean-Baptiste GRESSET, *Discours sur l'harmonie*, Paris, 1737, p. 3.

50. *Ibid.*, p. 4.

51. *Ibid.*, p. 28.

52. Charles BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 9.

53. Pour la musique, voir Ruth CATZ et Ruth HACOHEN, « *Ut Musica Poesis. The Crystallization of a Conception Concerning Cognitive Processes and 'Well-Made Worlds'* », *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Aesthetik. Théorie. Festschrift Cari Dalhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, 1988, p. 17-38.

54. Charles BATTEUX, *op. cit.*, p. 319-320.

55. Cette notion de plaisir comme moteur de la création que l'on trouvait aussi chez Gresset et qui est un point commun aux théories primitivistes et esthétiques, perdurera tout au long du XVIII^e siècle. On en trouve trace dans *l'Origine des découvertes attribuées aux modernes* de Louis DUTENS (Paris, 1776) : « La musique est aussi ancienne que le monde ; elle semble née avec l'homme pour l'accompagner dans sa pénible carrière, adoucir ses travaux, & charmer ses peines ; ce fut là son premier usage » (*op. cit.*, vol. II, p. 236-237). Lorsqu'un historien recourt au plaisir comme source de création, il fait chaque fois allusion à Quintilien.
56. Charles BATTEUX, *op. cit.*, p. 6.
57. *Ibid.*, p. 68.
58. *Ibid.*, p. 69.
59. *Ibid.*, p. 264.
60. *Ibid.*, p. 7-8.
61. Etienne BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, 1746, éd. par Raymond LENOIR, Paris, 1924. La meilleure introduction à Condillac est de Jacques DERRIDA, *L'archéologie du frivole*, Paris, 1990.
62. CONDILLAC, *op. cit.*, p. 211-212.
63. *Ibid.*, p. 111.
64. *Ibid.* Condillac reprend une mise en situation qu'avait proposée Pufendorf dès le dernier tiers du XVII^e siècle dans *Les devoirs de l'homme et des citoyens* (1673).
65. Jean DAGEN, *Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, 1977, p. 96-106.
66. CONDILLAC, *op. cit.*, p. 118.
67. *Ibid.*
68. *Ibid.*, p. 119.
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 151.
71. *Ibid.*
72. La *Divine Legation of Moses* de WARBURTON (Londres, 1737-1741) avait été traduite en français sous le titre d'*Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens* en 1744.
73. René HUBERT, *Les sciences sociales dans l'Encyclopédie. La philosophie de l'histoire et le problème des origines sociales*, Paris, 1923.
74. Louis DE CAHUSAC, « Geste », *Encyclopédie*, Paris, 1757, t. VII.
75. Jean-Jacques ROUSSEAU, « Musique », *Encyclopédie*, Paris, 1765, t. X.
76. Louis DE CAHUSAC, « Chant », *Encyclopédie*, Paris, 1753, t. III.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*
79. Louis DE CAHUSAC, « Ballet », *Encyclopédie*, Paris, 1752, t. II.
80. *Ibid.*
81. Jean LE ROND D'ALEMBERT, « Discours préliminaire », *Encyclopédie*, Paris, 1751, p. XII.
82. Maurice BARTHELEMY, « Essai sur la position de D'Alembert dans la Querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, 6 (1966) p. 159-175. Voir également Robert M. ISHERWOOD, « The conciliatory partisan of musical liberty : Jean Le Rond d'Alembert, 1717-1783 », *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor, 1989, p. 95-120.
83. Jean LE ROND D'ALEMBERT, *Eclaircissements*, dans *Œuvres complètes*, Paris, vol. IX, p. 244.
84. Charles-Henri BLAINVILLE, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, 1767, p. 5.
85. *Ibid.*, p. V.
86. *Ibid.*

87. Anne-Gabriel MEUSNIER DE QUERLON, « Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française », *Anthologie française ou chansons choisies, depuis le 13e siècle jusqu'à présent*, Paris, 1765.
88. *Ibid.*, p. 1.
89. Ce récit est un lieu commun des héroïnes du théâtre ou de l'histoire d'Anacréon.
90. *Ibid.*, p. 3.
91. *Ibid.*, p. 5.
92. DARD, *Origine et progression de la musique, suivies du parallèle de Lully et de Rameau*, Paris, 1769.
93. *Ibid.*, p. 1.
94. *Ibid.*, p. 3.
95. *Ibid.*, p. 2.
96. *Ibid.*, p. 20.
97. Karin PENDLE, « Les philosophes and opéra-comique : The Case of Grétry's Lucile », *The Music Review*, XXXVIII/3 (1977) p. 177-191.
98. Dom CAFFIAUX, *Histoire de la musique*, Paris, B.N., ms.fr. 22357, f° 565'.
99. *Ibid.*, f° 69.
100. Yves-Marie ANDRÉ, *Essai sur le Beau où l'on examine en quoi consiste précisément le Beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit, et dans la musique*, Paris, 1741.
101. Dom CAFFIAUX, *op. cit.*, f° 566'.
102. Jean-Benjamin DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, p. V.
103. *Ibid.*, p. 1.
104. Jean-Philippe RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1750, p. VI.
105. Jean-Philippe RAMEAU, *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa « Démonstration du principe de l'harmonie »*, Paris, 1752, p. 215.
106. *Ibid.*, p. 93.
107. *Ibid.*, p. 216.
108. Jean-Jacques ROUSSEAU, « Consonance », *Encyclopédie*, Paris, 1754, t. IV.
109. Jean-Philippe RAMEAU, *op. cit.*, p. 216-217.
110. Jean-Philippe RAMEAU, *Lettre de M*** à M****, Paris, 1762, p. 6.
111. Philippe LESCAT, « Conclusion sur l'origine des sciences. Un texte méconnu de Jean-Philippe Rameau », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris-Genève, 1987, p. 409-424.
112. Anne-Marie CHOUILLET a brillamment montré les différentes étapes de la scission de Rameau avec le milieu des Encyclopédistes (« Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris-Genève, 1987, p. 425-443).
113. C'est à une conclusion assez identique qu'aboutit Herbert SCHNEIDER dans son étude du dernier traité de Rameau : *Vérités également ignorées et intéressantes tirées du sein de la nature* (1764) (*Jean-Philippe Rameaus letzter Musiktraktat*, Stuttgart, 1986, p. 71-102).
114. Voir Catherine KINTZLER, « Rameau : le sujet de la science et le sujet de l'art à l'âge classique », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris-Genève, 1987, p. 461-469.
115. Jean-Philippe RAMEAU, *Origine des sciences*, Paris, 1762, p. 8.
116. Marie-Elisabeth DUCHEZ, « Principe de la mélodie et Origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie*, LX/1-2 (1974) p. 33-86 ; Robert WOLKER, « Rameau, Rousseau and the *Essai sur l'origine des langues* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 117 (1974) p. 179-230 ; Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, 1985 ; et surtout Jean STAROBINSKY, « Présentation » et « Etudes annexes », *Rousseau. Essai sur l'origine des langues*, Paris, 1990, p. 9-54, 147-189.
117. Catherine KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, 1983.

118. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753, dans *Ecrits sur la musique*, Paris, 1979, p. 269-270.
119. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Nouvelle Héloïse*, 1761, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1964, vol. II, p. 131.
120. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, 1753, *op. cit.*, p. 283.
121. Jean STAROBINSKI, J.-J. Rousseau, *la transparence et l'obstacle*, Paris, 1971.
122. Victor GOLDSCHMIDT, *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*, Paris, 1974.
123. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, 1755, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1964, vol. III, p. 151.
124. *Ibid.*, p. 132.
125. *Ibid.*, p. 145.
126. *Ibid.*, p. 151.
127. *Ibid.*, p. 123. Sur les similitudes de méthodologie entre le *Discours* et l'*Essai*, voir Henri GRANGE, « L'*Essai sur l'origine des langues* dans ses rapports avec le *Discours sur l'origine de l'inégalité* », *Annales historiques de la Révolution française*, XXXIX (1967) p. 291-307.
128. Michel MURAT, « Jean-Jacques Rousseau : imitation musicale et origine des langues », *Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de philologie et littérature romane de l'Université de Strasbourg*, XVIII/2 (1980) p. 145-168.
129. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, 1761, Paris, 1990, p. 125.
130. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 133-134.
131. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, 1990, p. 130.
132. *Ibid.*, p. 131.
133. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dissertation sur la musique moderne*, 1743, dans *Ecrits sur la musique*, Paris, 1979, p. 54.
134. Jean-Jacques ROUSSEAU, « Accent », *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768.
135. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 148.
136. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, 1990, p. 114.
137. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, 1967, p. 349.
138. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, 1990, p. 123-124.
139. Michel MURAT, *op. cit.*
140. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 142.
141. *Ibid.*, p. 143.
142. *Ibid.*, p. 138.
143. *Ibid.*, p. 142.
144. *Ibid.*, p. 123.
145. Marie Elisabeth DUCHEZ, *op. cit.*
146. Catherine KINTZLER, *op. cit.*, p. 154.
147. Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 19-39.
148. Denis DIDEROT, *Ecrits sur la musique*, éd. par Béatrice DURAND-SENDRAIL, Paris, 1987, p. 7-26.
149. Denis DIDEROT, *Lettre à Mademoiselle de la Chaux*, 1751, dans *ibid.*, p. 84.
150. MORELLET, *De l'expression en musique*, Paris, 1771, p. 132.
151. Sur ce processus, voir John NEUBAUER, *op. cit.*
152. Michel-Paul GUY DE CHABANON, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779, p. 21.
153. Michel-Paul GUY DE CHABANON, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, p. 2.

154. A plusieurs reprises les historiens de la musique se sont servis de travaux réalisés par des linguistes. Sur l'apport des linguistes à l'historiographie, voir Daniel DROIXHE, *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800). Rationalisme et révolutions positivistes*, Paris, 1977.
155. BOYE, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Paris, 1779, p. 6.
156. *Ibid.*, p. 10.
157. *Ibid.*, p. 11.
158. *Ibid.*, p. 15-16.
159. Maria RIKI MANIATES, « *Sonate, que me veux-tu ? The enigma of French musical aesthetics in the eighteenth century* », *Current Musicology*, 9 (1969) p. 117-140.
160. BOYE, *op. cit.*, p. 23.
161. Bernard DE LACEPEDE, *La poétique de la musique*, Paris, 1785,1, p. 46.
162. *Ibid.*, p. 78.
163. *Ibid.*, p. 6.
164. *Ibid.*, p. 29-30.
165. *Ibid.*, p. 32-33.
166. *Ibid.*, p. 33.
167. *Ibid.*, p. 37.
168. Johann Nicolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788, vol. I, p. 69 : « Sie ist eine Sprache unseres Herzens ».
169. André-Modeste GRETRY, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Liège, 1787, p. 154 : « un élan de l'âme, le langage du cœur ».

Chapitre V. les transformations de l'art musical

1. THÉORIES DU PROGRÈS CONTINU

- 1 Le premier schéma des transformations de l'art musical apparaît dans le *Proème de l'Institution harmonique* (1615) de Salomon de Caus : « De l'origine de la musique, et comme elle a prins son accroissement iusques à nostre temps¹ ». Sa synthèse, extrêmement claire, s'inspire des informations précédemment fournies par Zarlino et que Pontus du Tyard avait diffusées en français. Caus distingue quatre stades dans l'évolution de la musique :
 1. La « Musique... a esté inventée un peu après la création du monde. » Postulat commun à l'historiographie musicale des débuts du XVII^e siècle.
 2. Avec les théoriciens grecs, la musique devient science. Pythagore invente le monocorde et établit le système des proportions. « Quelques temps après », Aristoxène développe une théorie sensitive de la perception tandis que Ptolémée « qui vivoit 150 ans après la Rédemption de nostre Seigneur », qualifiait les intervalles. La même civilisation grecque apparaît comme le lieu « d'invention de chanter avec la voix » qui a précédé « l'invention des instruments. » Caus, via Plutarque, cite Héraclidès qui déclare qu'Amphion fut « le premier qui accompagna le ieu de la Cित्त्र avec la voix. »
 3. L'invention de la polyphonie est située « un peu auparavant du Pape Benedict qui vivoit l'an de nostre Salut 1018 » et ne peut être attribuée aux anciens car, en fait, « il ne s'en peut rien dire de certain... d'autant que les auteurs antiques et modernes n'en font aucune mention ». Et encore une fois, malgré la déclaration d'incertitude, il affirme qu'il « se peut aparemment voir, que les Grecs ny Latins n'en ont point usé ; ou bien ç'a esté fort simplement ». Simultanément à l'invention de la polyphonie, Guy Aretin, « lequel vivoit au temps du Pape Benedetto VIII en l'an de grace 1018 & avant ledit temps », trouvait les principes de la gamme. Quant aux compositions, elles évoluaient dans le sens d'une multiplication des consonances, jusqu'à ce que le pape Jean XXII tente, dans un décret de « 1316 », d'en réduire le nombre.
 4. Cette multiplication qui aboutit à la complexité de la musique constitue la quatrième étape de la chronologie de Salomon de Caus. Loin d'arrêter l'évolution, cette complexité croissante offrit aux compositeurs de nouvelles possibilités de sorte que « passés 156 ans, & depuis

encore, l'on si est tellement exercé, qu'il semble que la Musique est en son période, après le grand nombre d'excellens compositeurs qui se trouvent maintenant. » De ce siècle et demi de musique, le théoricien ne retient qu'un nom : Roland de Lassus qui ouvrit de nouvelles voies aux musiciens et qu'exploitent à présent « Claudin le Jeune, du Caurroy, Marenzio, Philip et plusieurs autres modernes. »

- 2 Même si Salomon de Caus considérait ces informations « comme choses plutôt prolives que nécessaires, à la connaissance d'icelle (la science de la musique) », son tableau reste le plus complet de ceux offerts en France dans la première moitié du XVII^e siècle. Il n'en est pas pour autant exempt de contradictions liées à l'héritage humaniste et à la pensée chrétienne. Comment la musique fut-elle inventée « peu après la création du monde » si la musique vocale date des premiers temps de la civilisation grecque ? Caus ne cherche pas à organiser logiquement ses informations mais plutôt à les juxtaposer dans un schéma chronologique ainsi que l'avaient fait ses prédécesseurs de la seconde moitié du XVI^e siècle. Il insiste, au contraire, avec justesse, sur des dates clés de l'histoire de la musique : les inventions de Guy d'Arezzo dont le traité était connu de tous les théoriciens de la musique, l'invention de l'imprimerie, la chute de l'Empire Romain d'Orient. Son tableau est déterminé par l'idée de progrès : l'art musical ne cesse de s'enrichir au cours des siècles. Salomon de Caus est un homme fondamentalement moderne et ses recherches d'ingénieur le prouvent suffisamment. Ses idées de l'évolution de la musique ne pouvaient que s'inscrire dans le même esprit et c'est sans doute pour cette raison qu'il préfère s'inspirer de Zarlino que de tout autre théoricien humaniste qui n'aurait pas eu conscience de l'enrichissement continu de la science musicale.

- 3 La réflexion historique occupe chez Antoine Parran une place secondaire ; l'objectif premier de son *Traité de la musique* (1639) étant d'offrir une méthode de composition à la manière de nombre de ses contemporains². Cependant, à la différence de ceux-là, Parran tente de dresser un rapide tableau historique, rapide car, comme il le précise dans sa dédicace, « il ne faut plus que la Musique cherche ses titres d'honneur dans les pensées des Philosophes, ou Poètes anciens. » La rupture est consommée : praticiens et théoriciens, dans le sens de spéculateurs et historiens, évoluent désormais dans deux univers différents. L'idéal humaniste semble atteindre ici son point extrême de désintégration. Cette quête des qualités de la musique ailleurs que dans les écrits des philosophes ou poètes, pourrait également signifier un intérêt pour les monuments de l'art musical et non plus seulement pour les impressions qu'en ont quelques écrivains.
- 4 Parran consacre quelques pages aux « Inventeurs de la musique » et, loin d'appliquer son attention à la musique, il ne se concentre quasi que sur les théoriciens. Son schéma chronologique est plus confus que celui de Salomon de Caus, tout comme le sont ses considérations sur les origines de la musique. Pourtant, Parran est prolive en détails et en noms. Sa troisième période inclut le haut moyen âge négligé par son prédécesseur. Sa culture livresque apparaît plus riche non seulement pour les anciens Grecs et les Pères de l'Eglise, mais aussi pour les humanistes :
1. La Bible, étape première et immanquable, montre les origines de la musique.
 2. Les premiers théoriciens sont grecs. Quant à la pratique musicale, elle animait toutes les manifestations tant chez les Grecs que chez les Romains.

3. « Ceux qui ont pertinamment traités après ces anciens, ont été Ibinus, les Saints Severin, Basile, Hilbaire, Augustin, Ambroise, Gelase, & autres. » Pour Parran, Saint Grégoire et Saint Léon se sont associés pour inventer le plain-chant qu'ils divisèrent en « deux tomes, à scavoir, en l'Antiphonaire & Graduel. »
 4. Le dernier stade historique débute avec Gafforius et culmine avec « Charles Gesualdus » ; entre eux, « Jacques le Febure », Lassus, Zarlin, Salinus, Kepler et même Salomon de Caus.
- 5 Parran ne cherche pas un fil conducteur à ces quatre étapes. Là où Salomon de Caus voyait un incessant enrichissement du langage qui offrait des possibilités multipliées aux compositeurs, Parran ne voit qu'une succession de périodes marquées par des écrits théoriques, quelques inventions, et parfois un compositeur.

- 6 Dans *La Musique rétablie*, René Ouvrard consacre quelques pages à un *Abrégé de l'histoire de la Musique depuis son origine jusqu'à notre temps*³. Il y élabore un tableau historique en dix âges :
1. Le premier âge qu'il nomme « Enfance dans le berceau », est représenté par la musique naturelle.
 2. La musique artificielle, le deuxième âge, « a été inventée pour réduire en Art la Musique naturelle. » Age de codification des sons par l'écriture : le caractère arbitraire des signes en justifie la variété. Les premiers systèmes furent fondés sur les lettres de l'alphabet, puis sur des points « disposés en haut et en bas selon leurs intervalles & cela sans lignes jusqu'au temps de Guy Aretin environ l'an 1000 de N.S. »
 3. Le troisième âge est celui de la pratique raisonnée, cela signifie que la musique est devenue art et science. Aristoxène inaugure cette étape.
 4. Ensuite, vient l'âge de la spéculation ou théorie, le quatrième, dont « Pythagore a été l'auteur, Ptolémée le Promoteur parmi les Grecs & Boèce le Restaurateur, parmi les Latins. » Peu satisfaits des théories sensorielles, ils ont posé les bases d'une réflexion mathématique sur le phénomène musical.
 5. Le cinquième âge est celui du « simple chant, ou chant Ecclésiastique. » Cette musique fut adoptée car elle convient à la gravité de l'Eglise. On en distingue de plusieurs types suivant celui qui les a inspirés : chant grégorien, chant ambrosien.
 6. Le XI^e siècle, limite inférieure du sixième âge, voit avec Guy d'Arezzo d'importantes transformations : la notation, les règles de composition. C'est à cette époque que sont ébauchées les premières oeuvres polyphoniques.
 7. Le septième âge est celui de la « musique à plusieurs Parties ou Voix. » La preuve de l'existence de la pratique polyphonique est fournie par le décret du pape Jean XXII de 1316.
 8. La musique postérieure à cette date et qui constitue le huitième âge, évolue vers un raffinement des principes de composition polyphonique. Des œuvres à plusieurs voix sont écrites sur une basse puisée dans le répertoire du chant ecclésiastique.
 9. Au neuvième âge, les voix deviennent de plus en plus indépendantes. Cet âge représente le degré de perfection des principes de composition émis vers 1300.
 10. Vers 1600, le dixième âge débute par des changements qui provoquent une rupture. Un nouveau style naît, lié à l'invention de la basse continue par Giulio Caccini, la propension à mêler les instruments aux voix.
- 7 Un tel abrégé suscite maintes remarques non seulement à cause de sa longueur par rapport aux textes de Caus ou Parran, mais aussi par la précision et le mode d'approche

qui sont mis en œuvre. Aux quatre ou cinq étapes, Ouvrard substitue une division en dix âges qui, même si elle reprend des éléments déjà jugés primordiaux, tend à un raffinement de la perception historique et à une meilleure distinction des différents mouvements. Il y introduit un critère qui n'était encore apparu dans aucun écrit historique de manière si évidente : la rupture aux confins des XVI^e et XVII^e siècles.

- 8 La grande originalité de *l'Abrégé* réside dans l'ensemble des facteurs pris en considération pour la subdivision. Ouvrard ne se limite pas au simple énoncé d'événements comme ce fut le cas avant lui. Il tente de décrire ce qui fait la spécificité de chaque âge dans la pratique compositionnelle. Evidemment, pour les périodes précédant l'apparition du chant grégorien, il ne peut que recourir aux écrits théoriques. Au contraire, du cinquième au dixième âge, ce sont les œuvres musicales qui servent de justification à sa découpe. Ses remarques peuvent parfois être très précises. Le huitième âge, par exemple, décrit en quelques lignes la technique du motet sur cantus firmus :
- « composer seul à seul une partie à la portée de sa voix sur le chant Ecclesiastique tenu par les voix les plus basses..⁴ »
- 9 Ouvrard, lorsqu'il était maître de musique à la Sainte-Chapelle eut peut-être accès à des œuvres qui y étaient conservées. Dans son traité, il donne quelques notions de paléographie musicale qui le montrent familier avec les systèmes proportionnels. Parran dût également l'être mais son objectif n'était pas de traiter ce sujet.
- 10 D'autre part, René Ouvrard poursuit une tradition médiévale qui, dans l'intention de voir l'art musical comme un tout se développant, recourt à une cosmologie. Cette prise de position transparaît dans l'usage d'une terminologie spécifique (« musique naturelle », « musique artificielle »), mais aussi dans l'idée sous-jacente au schéma historique : la musique est d'origine et d'essence divine, et si l'homme progresse dans la connaissance de l'art musical, c'est parce qu'il apprend de plus en plus à connaître ce fantastique don de Dieu. Toutefois, cette cosmologie aux implications historiques disparaît lorsqu'il aborde le cinquième âge, c'est-à-dire lorsqu'il traite non plus d'écrits théoriques mais de musique notée.
- 11 Ouvrard, contrairement à ses prédécesseurs, n'a pas une vision unique des transformations de la musique. Progrès, perfectionnement et rupture voisinent. Par exemple, l'écriture polyphonique telle que décrite dans les traités du XIV^e siècle évolue vers un raffinement atteint à la fin du XVI^e siècle, au moment où Caccini provoque une rupture. De la sorte, le chanoine reconnaît à chaque période sa spécificité et développe une théorie qui annonce les schémas cycliques. Il peut également se produire des renaissances comme avec Boèce, à la fin de l'époque romaine⁵. Autrement dit, Ouvrard refuse toute simplification, refuse l'énoncé d'un schéma strictement linéaire qui aboutirait à la perfection représentée par son époque⁶.
- 12 Une dernière remarque pour tenter de confirmer l'influence augustinienne sur René Ouvrard, influence déjà perçue dans ses théories originelles. Ainsi, *l'Abrégé* du théoricien peut être subdivisé en trois groupes :
1. Le premier âge, celui de la formation de la musique.
 2. Du deuxième au quatrième âge, époque de l'antiquité grecque et de l'empire romain, période de spéculation.
 3. A partir du cinquième âge, avec l'apparition du chant ecclésiastique.

- 13 Or, saint Augustin, dans la *Cité de Dieu* (Livre VIII, ch.IX) considère trois âges dans l'histoire du monde :
1. Du Déluge à la philosophie grecque
 2. La philosophie grecque et romaine
 3. L'avènement du christianisme.
- 14 Ajouter à cela les concepts, repris par Ouvrard tels que musique artificielle, naturelle, spéculative, qui marquent une persistance de l'esprit médiéval.
- 15 Etienne Loulié, formé à la Sainte-Chapelle de Paris, s'inscrit dans la tendance brillamment illustrée par René Ouvrard. Ses conceptions de l'évolution de l'art musical perpétuent en quelque sorte le schéma en dix âges de son prédécesseur tout en l'orientant d'une manière personnelle. Dans les quelques pages restées manuscrites qu'il consacre à des sujets historiques, ce grand pédagogue se donne pour tâche de comprendre ainsi qu'il le précise au début de sa dissertation sur *l'Origine de la Musique à plusieurs parties différentes* :
- « Je ne prétens pas icy faire un discours historique, et marquer dans quel siècle la Musique à plusieurs parties a commencé à paraître, mon dessein est seulement de dire de quelle manière je pense qu'elle a pu s'établir.⁷ »
- 16 Ce type d'intention transparait déjà chez Ouvrard : les dix âges de *La Musique rétablie* tentent d'expliquer par le cheminement à travers le temps l'état actuel de l'art musical. A l'histoire événementielle, les deux théoriciens préfèrent une histoire explicative. Toutefois, les orientations de l'un et l'autre diffèrent en certains points. Le chanoine de Tours est un passionné de spéculation, de réflexions théoriques qui peuvent n'avoir aucune incidence sur la pratique⁸. Loulié est plus pragmatique. Il ne voit pas l'utilité de réflexions qui n'impliquent pas de retombées directes sur la pratique. Il cherche à comprendre parfaitement et brièvement comme le révèle son ouvrage le plus célèbre, les *Elements ou principes de musique* (Paris, 1696). Il se propose d'ailleurs de rédiger une étude sur les *Progrès de la musique pratique des anciens jusqu'à la notre*.
- 17 Moins détaillé que René Ouvrard, le schéma de Loulié des « Auteurs de Musique » s'articule en « cinq classes » :
- « La 1^e est des Anciens Grecs et Latins dont la musique si pleine de miracles a été perdue.
 La 2^e est des Anciens qu'on peut concevoir plusieurs siècles dessous Gui Aretin et quelques siècles après. Ils ne chantaient pas à plusieurs parties. Il se peut faire qu'ils chantoient en Bourdon.
 La 3^e est des Anciens Modernes qui comprend tous ceux qui ont composé à plusieurs parties et dont la Musique est sans accompagnement.
 La 4^e est des Modernes qui comprend ceux qui ont commencé à mettre l'accompagnement avec le Chromatique.
 La 5^e est des nouveaux Modernes qui comprend tous les Musiciens depuis Carissimi.
⁹ »
- 18 Loulié, bien qu'il ne fût jamais mêlé à aucune querelle, pose comme fondement de sa périodisation deux catégories : les anciens et les modernes. Le passage de l'un à l'autre semble s'effectuer au moment de l'apparition de la polyphonie, mais n'est accompli qu'à partir de l'introduction de l'accompagnement, c'est-à-dire de l'harmonie. L'allusion à Carissimi prend un sens lorsque l'on sait que Marc-Antoine Charpentier et Etienne Loulié furent proches ou du moins fréquentaient les mêmes milieux¹⁰.

- 19 Ce passage de la monodie à la polyphonie préoccupait Loulié. Dans un autre texte, il avait tenté d'en donner une explication tout aussi brève et structurée. Surtout, il montre ce passage naturel. L'homme chante « naturellement » mais la « nature » produit des voix plus souples que d'autres dont certains profitent pour rectifier les chants communs. Naturellement encore, des instruments à percussions sont ajoutés pour soutenir la voix, puis d'autres instruments pour remplacer les voix défectueuses, jusqu'à ce qu'il se trouve un musicien qui substitue à toutes les autres voix le jeu d'un instrument polyphonique :

« La Musique se trouve alors composée de voix qui chantent l'air, d'instrumens qui le jouent, d'instrumens à trois et à une corde qui marquoient le mouvement, et de Tambourins qui marquoient la batterie.¹¹ »

- 20 Loulié demeure hélas trop bref pour qu'il soit possible de comprendre entièrement la signification de ce qu'il évoque. Sans doute pourrait-on risquer à avancer qu'il s'agirait de l'inclination humaine à la musique et au progrès. Cette interprétation s'adapte assez bien à la personnalité de Loulié mais ne repose sur aucun document. De plus, l'extrême brièveté de ses textes qui offrent plutôt l'aspect de tables de matière, laisse difficilement entrevoir les intentions du théoricien.

2. THÉORIES CYCLIQUES

- 21 *L'Histoire de la musique et de ses effets* (1715) de Bonnet-Bourdelot introduit à un nouveau modèle de schéma général des transformations de l'art musical. Au tableau linéaire qu'avaient illustré les théoriciens du XVII^e siècle, l'auteur substitue un tableau constitué de flux. L'organisation de l'ouvrage révèle déjà les orientations majeures qu'il compte donner. Elle s'articule en quatorze chapitres :

- A. De l'origine des quatre systèmes de la Musique, suivant l'opinion des Philosophes, Poètes, & Musiciens de l'Antiquité.
- B. Des quatre modes principaux, ou chants authentiques & de leur prétendus effets, suivant l'opinion des anciens Philosophes, Poètes, & Musiciens.
- C. Sentimens des Philosophes, Poètes, & Musiciens de l'Antiquité sur l'usage de la Musique vocale, instrumentale, & de ses effets sur les passions.
- D. De la Musique artificielle composée suivant les règles de la Mécanique, & de ses effets.
- E. Sentimens des Hébreux sur l'origine de la Musique, & l'usage qu'ils en faisoient.
- F. De la vénération que les Grecs avoient pour la Musique, de leurs opinions sur son origine, & de leur spectacles.
- G. De l'institution des Jeux Olympiques chez les Grecs, & des prix destinez pour la Musique.
- H. De l'opinion des Chinois, sur l'origine de leur Musique, & de quelques relations de leurs Fêtes publiques.
- I. De l'établissement de la Musique chez les Romains, & de l'origine des Fêtes publiques, données aux dépens des Empereurs & du Sénat.
- J. De l'établissement de la Musique & des Spectacles en France, depuis les premiers Gaulois, jusqu'à présent.
- K. Des Fêtes & des Jeux particuliers qui sont en usage dans différentes Cours de l'Europe, & même chez les Perses, pour la célébration des Mariages des Souverains, & à la naissance des Princes.
- L. Dissertation sur le bon goût de la Musique d'Italie, de la Musique Française, & sur les Opéra.

M. De la sensibilité que les Animaux ont pour la Musique, & d'une chasse que les Grands Mogols font au son des Instrumens.

N. Conclusion de l'Histoire de la Musique.

- 22 Une première observation oblige à réfléchir sur le choix des sujets envisagés. En effet, se côtoient des chapitres historiques et des chapitres analytiques, c'est-à-dire n'ayant pas pour fondement la chronologie. Cette volonté de se livrer à des développements nécessaires que Bonnet Bourdelot ne peut absolument pas intégrer dans le cadre d'une période déterminée, le contraint à les placer de façon très artificielle, en les intercalant maladroitement dans le récit. Cet aspect hybride, discontinu a provoqué des réactions négatives dès la publication du livre. Sébastien de Brossard précise dans son *Catalogue des livres* :

« L'auteur, dont on trouvera icy une lettre attachée, à qui j'ay fourny quantité de mémoires pour faire son livre, dont j'ay redressé quantité de fautes survenues parce qu'il ne sçavoit pas la musique, et qui en reconnoissance me fit présent de son livre quand il fut imprimé.¹² »

- 23 Pourtant, Bonnet-Bourdelot ne faisait que poursuivre une tradition qu'avaient maintenue plusieurs théoriciens précédemment étudiés. Les réflexions sur l'instinct des animaux pour la musique, sur les effets merveilleux constituaient des champs d'investigation qu'un historien ou un théoricien de la musique ne pouvait négliger.
- 24 L'ensemble des chapitres historiques s'articule également de manière hybride. Civilisations et règnes fournissent les limites. D'une part les grandes époques de l'antiquité, les Hébreux, les Grecs et les Romains ; d'autre part, les règnes successifs du royaume de France. Si la tripartition de l'antiquité était lieu commun de l'historiographie musicale, l'évocation des règnes constitue en revanche une nouveauté importante. Par ce biais, Bonnet-Bourdelot se rapprochait des histoires générales qui fleurissaient au même moment. On y constate une tyrannie, souvent peu contrôlée, du rythme dynastique, reflet du rôle primordial attribué à la personne du souverain dans le cours de l'histoire. Les inconvénients du rythme dynastique sont nombreux. A l'inégalité de durée des « races » et des règnes s'ajoute l'inégalité des sources d'information et plus encore la difficulté d'y intégrer les phénomènes artistiques. Le choix du rythme dynastique français provoque encore un autre déséquilibre : celui de la relation avec les autres pays tous relégués en un seul chapitre. Par-là, Bonnet-Bourdelot, s'il répond à un respect plus ou moins constant d'une tradition dans l'écriture de l'histoire générale, marque surtout ses tendances nationalistes, position compréhensible à une époque où fait rage la querelle de la musique française et de la musique italienne, et sous la plume d'un homme au service du roi qu'il devait ménager.
- 25 Si les titres révèlent déjà quelques orientations, ils illustrent également les points de vue que l'auteur utilise. Son histoire s'articule effectivement en musique antique, musique moderne et musique dramatique, trois « espèces » inspirées du *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard :
- « La première [espèce] est appellé la Musique antique qui est attribuée aux Hébreux, aux Phoeniciens, aux Grecs, et aux Latins laquelle a duré jusqu'en l'an 1024 de Jesus-Christ, qui est approchant le tems que Guy Laretin inventa la Musique à plusieurs parties ; c'est celle que nous appelions vulgairement la moderne¹³ ».
- 26 Cette dichotomie ancien-moderne vient en quelque sorte rompre le rythme dynastique et illustre une fois encore l'aspect hybride de l'œuvre de Bonnet-Bourdelot. En ajoutant

une troisième espèce de musique, la dramatique, l'auteur rend à nouveau plus complexe toute tentative unifiée de catégorisation :

« La Dramatique ou Théâtrale, est une Musique propre pour les spectacles du Théâtre, que l'on appelle aussi Musique récitative que l'on employé aux Opera et aux Comédies dans les entr'actes.¹⁴ »

27 Cette espèce révèle deux points forts dans l'évocation de l'art musical ; l'antiquité et la période débutant avec le règne de François Ier.

28 Cette musique dramatique dont il situe les deux pôles avec précisions implique l'usage d'un concept qui n'était pas encore apparu dans l'historiographie musicale : celui de renaissance. La période allant de 1480 à Louis XIV devient celle du « rétablissement » de la musique. Bonnet-Bourdelot s'était déjà servi de la même notion lorsqu'il traitait de l'époque carolingienne :

« La Monarchie Française avoit besoin d'un aussi grand Prince que Charlemagne pour rétablir les Sciences qui étoient presque éteintes en France à l'avènement de son règne.¹⁵ »

29 Tandis que le « rétablissement » n'affectait guère la musique puisque « on trouve peu de chose remarquable dans l'histoire touchant la Musique », par contre, avec le règne de François Ier, interviennent des facteurs musicaux, qui s'ajoutent à des considérations générales. Ainsi Bonnet Bourdelot voit dans la combinaison de quatre facteurs le « rétablissement » de la musique :

1. les réformes de l'enseignement
2. la constitution d'une bibliothèque
3. l'élévation sociale des musiciens
4. l'introduction des musiciens italiens.

30 L'historien était bien obligé de considérer ce dernier point puisque c'est de Rome, affirme-t-il, que partit, en 1480, la renaissance des représentations en musique. En fait, Bonnet-Bourdelot, malgré son « nationalisme », ne s'inscrit pas complètement dans le clan des antiitaliens. A maintes reprises, il reconnaît l'importance jouée par les ultramontains dans la formation de nouveaux procédés musicaux, même si c'est par dépit :

« C'est qu'on ne trouve point les noms des Musiciens François, qui ont mis en usage le chant en différentes parties, ce qui fait croire qu'il peut nous venir d'Italie.¹⁶ »

31 *L'Histoire générale, critique et philologique de la musique* (1767) de Charles-Henri de Blainville appartient au groupe des ouvrages qui se prétendaient une révision de *l'Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet-Bourdelot¹⁷. Pourtant, elle reprend dans les grandes lignes l'ouvrage publié un demi-siècle auparavant. Comme chez Bonnet-Bourdelot, deux grands « moments » sont mis en valeur : l'antiquité et le royaume de France. Celui-ci est traité de manière identique. Blainville intitule sa quatrième partie :

« Etat de la Musique dans les Gaules avant la domination des Romains, & depuis la Monarchie. Ses progrès & l'origine du Système moderne.¹⁸ »

32 Il y ajoute une subdivision sur les « Progrès de la Musique depuis le siècle de Louis XIV jusqu'au temps Présent¹⁹ » ainsi que quelques remarques sur l'« Origine du Système moderne ». Cette importance accordée à l'écriture musicale résulte du fait que l'ouvrage de Blainville est plus un traité théorique descriptif qu'une histoire de la musique.

33 L'avantage de la concision réside dans la mise en évidence des schémas. L'histoire procède par cycles où alternent formation, heure de gloire et décadence. Cependant ces mouvements cycliques se déroulent dans un esprit de perfectionnement. Au-delà de toutes les crises et foisonnements brille la musique moderne :

« il n'a pas fallu moins de mille à douze cents ans pour voir éclore parmi eux [les Français] les Sciences & les Arts.²⁰ »

34 Pour rendre cohérente cette idée d'incessant perfectionnement, Blainville va tenter de prouver que les périodes de décadence favorisent, a posteriori, l'éclosion de périodes fertiles :

« Néanmoins si les Français se reveillèrent enfin de leur engourdissement, si les Arts commencèrent à percer sous le règne de François premier, ce fut la décadence même de l'Empire Romain qui en fut la source ; puisque le principal embellissement de la curieuse Bibliothèque que ce Prince fit assembler, a été dû en partie à la Reine Catherine de Médicis, surnommé le Pere des Muses, qui les avoit achetés des Turcs, ce qui n'étoit que les restes du pillage qu'ils avoient fait de la fameuse Bibliothèque Impériale de Constantinople, Capitale de l'Orient, qui après la décadence de Rome étoit devenue le centre des beaux Arts.²¹ »

35 Il s'agit également de minimiser l'importance attribuée à la décadence. La musique ne connut réellement qu'une seule période de crise et c'est celle qui sépare la fin de l'antiquité du règne de François Ier. Ces siècles restent encore mystérieux à l'historien, comme à beaucoup de non-initiés qui se contentent comme l'avait fait Bonnet-Bourdelot de glâner quelques informations dans Fauchet. Même si l'on pourrait nuancer cette constatation par quelques citations qui montrent Blainville plus précis que ne le fut son prédécesseur de 1715, ses conceptions de cette époque de « barbarie » se ramènent à une exclamation riche de signification :

« Que d'incidents ! que de catastrophes ! que de bouleversements l'Europe n'eut-elle pas à essuyer avant que le désordre qu'avoit apporté la ruine de l'Empire Romain fût en quelque sorte rétabli !²² »

36 L'*Histoire générale* de Blainville s'inscrit dans un mouvement qu'avait inauguré l'*Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet Bourdelot pour l'historiographie musicale ; la liaison des transformations de l'art musical au rythme dynastique ou plutôt la justification des unes par l'autre. Charlemagne, François Ier et Louis XIV sont les principales figures provocatrices d'innovations. La brièveté du texte de Blainville et son orientation vers une chronologie dynastique conditionnent les répétitions de formules génériques : « sous le règne de » devient le symbole d'un changement, d'un perfectionnement. Pourtant, ces grandes orientations n'effacent pas le caractère anecdotique qui transparaît au long de cette histoire. C'est là une tradition qui remonte aussi à Bonnet-Bourdelot et une conséquence de cette insistance sur le rôle des monarques. Blainville se sent comme obligé de justifier ces allusions aux souverains en relatant leurs expériences musicales même si elles ne revêtent aucune importance pour l'évolution générale de l'art.

37 Il serait injuste de condamner l'œuvre de Blainville. Il apparaissait cependant déjà, lorsque furent examinées ses théories sur l'origine de la musique, que l'auteur était peu au courant des recherches historiques les plus récentes. Cette volonté de faire bref dans un cadre général connu de tous les lecteurs potentiels ne résulte-t-elle pas d'une intention de vulgarisation ? Le traité de Blainville pourrait être considéré comme un livre pour amateurs éclairés, mais des amateurs de 1710 et non de 1750 ! Même cette interprétation ne reflète sans doute pas une vérité difficile à énoncer : *l'Histoire générale*

de Blainville appartient à une catégorie d'ouvrages médiocres aux intentions présomptueuses.

3. L'IDÉE DE DÉCADENCE

- 38 Un véritable conflit, une crise profonde animent vers 1750 l'historiographie, qu'elle soit générale ou particulière. D'un côté, la doctrine « classique » se heurte à l'idée de génie créateur suscitant des inquiétudes chez les partisans de la tradition²³. D'un autre côté, la querelle des Anciens et des Modernes se poursuit sous la forme de tentations d'assimilation de la pensée esthétique et de la pensée scientifique, c'est-à-dire sur une croyance en un parallélisme entre le progrès des sciences et le progrès des arts. Yvon Bélaval a remarquablement synthétisé cette crise en montrant la lutte entre la famille cartésienne et la famille théologienne :

« Deux familles d'esprit s'affrontent : la cartésienne pour laquelle les belles lettres doivent se renouveler, progresser avec la science ; la théologienne, qui assimile primitif à naturel et s'en tient au dogme ou au rêve d'une langue académique. Pour les esprits de la première famille, la société, en arrachant les hommes à la barbarie polit les langues ; pour les seconds, la société pervertit, dans leur naturel, l'homme et les langues.²⁴ »

- 39 D'autres facteurs s'ajoutent à ce conflit qui pourraient être résumés en cinq points :
1. La querelle des Anciens et des Modernes contribue à la formation d'une image dépréciative de l'art actuel en comparaison avec la grandeur et la perfection de l'art grec.
 2. La remise en question de l'optimisme cartésien par les partisans du mouvement sceptique touche les philosophes et les scientifiques²⁵.
 3. La formation de la légende du Siècle de Louis XIV : le dernier tiers du XVII^e siècle représente pour les historiens et esthéticiens une époque privilégiée durant laquelle à la splendeur et au rayonnement d'un roi soleil correspondait un raffinement des arts et du goût.
 4. L'accentuation de la critique de l'amoralité de l'art et particulièrement de l'art dramatique entraîne un autre point de vue analytique. Tandis qu'au XVII^e siècle, le plaisir constituait l'intérêt majeur de l'art, le XVIII^e siècle développe et pousse à l'extrême une conception morale et utilitaire qui culmine avec *l'Encyclopédie*.
 5. L'intégration du XVIII^e siècle dans la théorie cyclique, c'est-à-dire dans un modèle de l'évolution de l'histoire selon lequel une culture ou un état s'élève de débuts primitifs à une apogée pour ensuite redescendre vers une fin nécessaire, oblige à une considération relative du siècle de Louis XV, d'autant que la plupart des théories considèrent le siècle de Louis XIV comme un siècle d'apogée²⁶. Bouhours (1671)²⁷, Dubos (1719)²⁸ et Voltaire (1739)²⁹ s'accordent dans leur quadripartition des âges d'or :
 6. Le siècle d'Alexandre
 7. Le siècle d'Auguste
 8. Le siècle des Médicis
 9. Le siècle de Louis XIV

- 40 *De la corruption du goût* (1746) de Bollioud de Mermet marque une étape importante dans le développement de la notion de décadence de l'art musical. Bien qu'il ne dénie pas que la musique ait progressé « depuis deux siècles », il voit dans la vague de

modernité qui anime les compositeurs depuis le début du XVIII^e siècle, plus une décadence du goût que son raffinement³⁰ :

« dans la vue de surpasser les plus habiles, ils [les musiciens modernes] se fraient de nouveaux sentiers dans lesquels ils s'égarèrent.³¹ »

- 41 Bollioud de Mermet propose une analyse comparative des techniques de composition « des plus grands maîtres » avec ceux du XVIII^e siècle :

« suivons-le [le compositeur] dans l'exercice de sa profession : comparons sa méthode avec celles des plus grands Maîtres, ses moyens avec la fin qu'il doit se proposer ; & , par les nouveaux effets qui résultent de ses efforts, voyons si au lieu de tendre à la perfection de son Art, il ne s'en éloigne point.³² »

- 42 Son analyse se distribue autour de la « musique théâtrale », de la musique d'église et de la musique instrumentale, en prenant comme plus excellents représentants de ces genres, respectivement, Lully, Lalande, Sénaillé, Marais et Couperin. En revanche, il ne nomme aucun compositeur moderne. Il est néanmoins évident que Jean-Philippe Rameau y est directement visé.

- 43 L'argumentation de Bollioud peut-être résumée sous forme d'un tableau comparatif bien que chaque époque apparaisse successivement dans son énoncé :

- 44 LA MUSIQUE THEATRALE

LULLY	RAMEAU
- « charme séduisant de l'harmonie »	- « négliger les Règles »
- « beau ton de ses chants »	- « chant bizarre & trivial »
- « noblesse, force de son expression »	- « sacrifie la simplicité de l'expression à l'imagination »
- « sa manière aisée & naturelle de moduler »	
- « le caractère de ses symphonies »	- « peu d'accompagnemens favorables »
- « la mélodie de ses Récitatifs »	- « tordre le sens des paroles »
- « les grâces naïves de ses Ariettes »	- « des intonations bizarres »
- « la belle ordonnance de ses chœurs »	
- « préférence au genre diatonique »	- « diatonique assaisonné de dissonances »
- « scrupuleuse sobriété du chromatisme »	
- « la noble simplicité de ses expressions »	- « forcer les caractères »

- 45 Lalande, maître de la musique d'église, possède outre les qualités de Lully, l'honneur d'avoir composé « pour le Temple du Seigneur. » Les points de comparaisons avec les modernes sont réduits : alors que chez Lalande, « tout y est grand, relevé, majestueux, sublime », la musique moderne montre un abandon des sentiments religieux. Surtout,

le recours aux extravagances entraîne une distraction de la prière et de la méditation. Quant à la musique instrumentale, ce qui faisait sa qualité, à savoir que chaque « Instrument y trouve le caractère qui lui est propre avec les avantages qui le distinguent des autres », a disparu des compositions. Déjà la musique théâtrale ne cherchait « plus à tirer de Voix & des Instrumens ce qu'ils peuvent produire de flateur ». Les modernes s'efforcent de dépasser les limites de chaque instrument³³.

- 46 Voir en le siècle de Louis XV l'image d'une décadence devait susciter des réactions. Si beaucoup d'auteurs admettent le principe de décadence pour des périodes reculées comme la fin de l'Empire romain, peu acceptent de voir en leur époque le lieu d'une diminution de la créativité et de la qualité des productions artistiques. Car cette idée va à l'encontre de celle que n'avaient cessé de développer les historiens de la musique depuis le début du XVII^e siècle : une tendance infaillible vers la perfection depuis le renouveau amorcé sous le règne de François Ier. Certains se refusent à voir dans les deux générations qui succédèrent à Lully, de Campra à Rameau inclus – et ces écrivains appartiennent le plus souvent à la génération qui succéda à Rameau-, un déclin.

« Le plus grand spectacle pour l'homme est celui des efforts et des progrès de l'esprit humain.³⁴ »

- 47 C'est par cette déclaration que Bricaire de la Dixmérie justifiait son entreprise de comparer les siècles de Louis XIV et de Louis XV et répondait, par la même occasion, aux attaques des partisans de l'idée de décadence. Ce genre de parallèle devint monnaie courante et moyen presque obligatoire pour quiconque entreprenait d'appliquer à l'histoire de l'art musical la théorie du progrès. Cinquante pages dans lesquelles Bricaire décrit brièvement l'histoire de l'esprit humain depuis l'Égypte jusqu'au début du XVII^e siècle lui permettent de mettre en évidence l'idée de progrès et surtout d'offrir l'image d'un beau jour qui « parut et peut-être ne sommes-nous pas encore à son déclin³⁵ ».
- 48 Considérant, sous l'angle de l'agrément et de l'utilité, le poème lyrique (p. 238-244), le poème lyri-comique (p. 245-249), la musique (p. 250-264), la musique instrumentale (p. 497-504), le chant (p. 513-516), la scène lyri-comique (p. 517-519), il en conclut que l'idée de progrès s'y traduit presque uniformément³⁶.

- 49 Avec Rousseau, la notion de dégénérescence de la musique prend une dimension nouvelle. Tout comme pour sa théorie des origines de la musique, l'auteur du *Devin du village* se détache de toute chronologie événementielle. Autrement dit, c'est à une généralisation que tend la notion de dégénérescence qui, exprimée d'abord dans le manuscrit sur *l'Origine de la mélodie*, fut reprise textuellement à la fin de *l'Essai sur l'origine des langues* aux chapitres XVIII-XIX : « Que le système musical des Grecs n'a aucun rapport avec le nôtre. Comment la musique a dégénéré ». Avancer que Rousseau ne tient aucunement compte des événements historiques mérite d'être nuancé. Il ressort de ses textes que c'est au moment de la civilisation grecque qui avait poursuivi l'équilibre originel entre chant et parole, que s'amorce le mouvement de dégénérescence. Celui-ci transparait par la séparation du langage de la mélodie qui débute avec la mathématisation des intervalles. La relation de cause à effet demeure cependant mystérieuse, mais en tous les cas, la destruction de la parenté naturelle entre voix parlante et voix chantante, et de la souplesse des inflexions accentuelles

s'offre comme explication. La preuve devient évidente lors de la codification des modes et de leur emploi qui vient consommer la scission en sclérosant les formes et en éludant la spontanéité.

- 50 Sans doute cette dégénérescence aurait pu être contrôlée, si une catastrophe n'avait précipité le mouvement : l'invasion des peuples barbares et des langues nordiques. Le chant en sort dénaturé, sans mesure, ni rythme et expression. D'aucuns prétendirent pallier cette situation par la polyphonie qui se voulait une tentative de reconstruction en suppléant aux diminutions du pouvoir mélodique. Malheureusement, cet essai échoue encore car la musique harmonique reste régie par des phénomènes acoustiques bien éloignés du langage originel, fruit de la passion.
- 51 Rousseau n'entre pas dans la catégorie des pessimistes qui voient en toute chose l'expression négative d'une société artificielle. Le compositeur fait écrivain espère. Il espère que l'opéra ressuscitera la mélodie grecque des premiers temps. Ainsi, Rousseau introduit-il une conception du déroulement historique que ses successeurs emprunteront pour l'appliquer, avec plus de précision encore, à des moments précis de l'histoire de l'art musical³⁷.
- 52 Dans ses *Eléments de littérature* (Paris, 1787), Jean-François Marmontel clarifie son mode de pensée et l'imprègne des idées issues des grands débats sur lesquels il n'avait pas posé de regard dans son opuscule sur les « révolutions » en musique³⁸ ou dans ses articles du *Supplément de l'Encyclopédie*³⁹. L'académicien et librettiste va faire sienne la vision pessimiste du déroulement historique en fondant ses remarques sur des principes esthétiques qui appartiennent à la veine primitiviste⁴⁰. L'homme sauvage se révèle naturellement poète, produit un art proche d'une expression authentique, garant inégalable de beauté. Donc si la musique vit une décadence, cela signifie qu'elle s'éloigne d'une authenticité naturelle représentée en musique par la mélodie, le chant⁴¹. L'attitude de Marmontel pourrait paraître ambiguë. Prendre parti pour les « mélodistes », c'est, en quelque sorte, s'allier à Rousseau contre Rameau. Or, Marmontel fut un fervent admirateur de Rameau et un collaborateur du compositeur d'*Acante et Céphise* (1751). Il fut aussi celui qui contribua au succès d'André-Modeste Grétry, ardent défenseur de la vérité d'expression, et celui qui fut le guide de Piccini à Paris. Autrement dit, Jean-François Marmontel se trouve partagé entre le représentant d'une musique « savante », souvent considérée détachée de la vérité naturelle, et les représentants d'une musique « du cœur », faite essentiellement d'inspiration mélodique. De plus, au moment où Marmontel s'attèle à la rédaction de ses *Eléments*, il prend parti pour Piccinni dans la querelle qui l'oppose à Gluck. Bref, le librettiste se doit de trouver une issue à son pessimisme qui s'enracine dans la conscience de l'irréversibilité de l'histoire.
- 53 Le moyen que Marmontel envisage pour enrayer la décadence consiste en l'étude et l'imitation :
- « Le goût ne s'éclaire que par une étude assidue et profondément réfléchie, non seulement de la simple nature cultivée et modifiée, mais des moyens, des procédés et des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des succès qu'il a obtenu, des progrès qu'il peut faire encore.⁴² »
- 54 Marmontel en reste à ces constatations générales. Il précise quelque peu les conditions de la décadence lorsqu'il fait part de son sentiment d'une trop rapide accumulation de richesses culturelles :

« Je vais hasarder un paradoxe que je tâcherai d'expliquer : c'est que notre siècle a été, en même temps, l'époque de la perfection du goût et de sa décadence... Ce qui rend l'art si difficile, comme l'a dit Voltaire, c'est que dans le temps même que l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre.⁴³ »

- 55 Ce qui distingue Marmontel d'auteurs comme Bollioud de Mermet et le rattache à Jean-Jacques Rousseau, c'est sa volonté de proposer une issue à ce mouvement de dégénérescence. L'histoire se met au service de l'art. En cela, le librettiste s'intègre parfaitement dans la lignée des historiens qui écrivent en philosophes. Il ne se borne pas à décrire la marche du progrès humain et ses avatars : il voulait en aider la poursuite ultérieure.

4. LA NOTION DE RÉVOLUTION

- 56 Jean Dagen voit en la seconde partie des *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos (1719 et 1733) « l'intuition centrale autour de laquelle toute la matière de l'ouvrage semble s'organiser et dont elle pourrait quasiment se déduire⁴⁴ ». Or, c'est dans cette partie que l'abbé développe ses conceptions de l'histoire que la troisième partie, axée presque uniquement sur la musique, reflète même si, modérant l'avis de Dagen, s'y trouvent bien d'autres aspects afférant à l'esthétique et à la poétique musicale.

- 57 Dubos prévient, avant de tenter une explication évolutive, une confusion qu'avait mise en évidence la querelle des Anciens et des Modernes, celle d'un raisonnement qui mêle qualité des œuvres et goût du public⁴⁵. Le goût ne doit pas conditionner l'analyse historique des productions artistiques. Refuser une telle dissociation entraîne des jugements opposés selon les mêmes principes. Le deuxième point fondamental de la réflexion de Dubos réside dans le rejet des « causes morales » comme facteur d'épanouissement des arts. Rupture et critique ainsi de la seule histoire de la musique qui avait paru en français jusque-là, celle de Bonnet-Bourdelot, qui insistait sur la relation causale entre perfectionnement de la musique et gouvernement idéal. Contrairement à ses prédécesseurs qui voyaient dans le goût ou le mécénat royal, la paix et la prospérité, le lieu idéal de production artistique – ce point a été particulièrement développé pour les lettres –, Dubos considère ce bien-être, ce terrain apparemment fertile aux arts, comme un lieu de la décadence. Les grandes œuvres apparaissent avant le siècle d'Auguste, les grands artistes furent formés avant le siècle de Louis XIV. Il en conclut :

« Je ne sais par quelle fatalité les arts et les sciences ne fleurissent jamais mieux qu'au milieu de ces guerres.⁴⁶ »

- 58 A ces deux rejets, Dubos ajoute l'idée de perfectionnement soudain :

« Les arts et les lettres arrivent au plus haut point de leur splendeur par un progrès subit⁴⁷ ».

- 59 Surpris par sa constatation, il l'est encore plus lorsqu'il aperçoit la coïncidence d'apparition des génies des différents arts. Dubos en déduit la « supériorité de certains siècles sur les autres siècles⁴⁸ » :

« Il semble qu'il arrive des temps où je ne sais quel esprit de perfection se répand sur tous les hommes après avoir rendu deux ou trois générations plus parfaites que les générations précédentes et que les générations suivantes.⁴⁹ »

60 Par ce chemin, l'abbé parvient à l'énoncé de la clef de voûte de ses conceptions historiques : l'idée de siècle.

61 Il lui reste à expliquer les causes des siècles féconds. Dubos met en évidence la théorie des climats par laquelle il entend tout justifier. Un même pays peut subir divers courants d'air à des époques successives qui influent sur les esprits. Ce système déterministe, reposant sur des conditions « scientifiques », ramène l'esthéticien à une philosophie traditionnelle de l'histoire :

« Je conclus donc, en me servant des paroles de Tacite, que le monde est sujet à des changements et à des vicissitudes dont la période ne nous est pas connue, mais dont la révolution ramène successivement la politesse et la barbarie, les talents de l'esprit comme la force du corps, et par conséquent le progrès des arts et des sciences, leur langueur et leur dépérissement, ainsi que la révolution du Soleil ramène les saisons tour à tour.⁵⁰ »

62 Dubos introduit par la même occasion à la notion de transformation discontinue. Malheureusement, son troisième volume qui traite particulièrement de la musique ne reflète pas ses conceptions historiques.

63 La tâche reviendra à Michel-Paul Guy de Chabanon de développer ces idées énoncées de manière générale par l'abbé Dubos. Il le fit dans le cadre particulier qu'est celui de l'éloge ; cadre particulier mais propice à ce genre de proposition. Chabanon, dans son panégyrique de celui qui fut peut-être son maître, envisage la révolution en musique provoquée par Jean-Philippe Rameau à deux niveaux⁵¹ : celui de l'évolution de l'art musical et celui de la situation de l'artiste qui la suscite. Cette constatation ressort de quatre occurrences de révolution dans le texte :

1. « Moment flateur pour l'Artiste, lorsqu'il jouit après la révolution qu'il amène, mais critique, tandis que cette révolution s'opère.⁵² »
2. « Cette révolution fut prompte, l'Opéra d'*Hippolite* l'avoit commencée, celui des *Indes Galantes* la continua, & l'acheva, pour ainsi dire, toute entière.⁵³ »
3. « dans l'ordre des révolutions, & dans la marche progressive des Arts, un Homme de génie est un véhicule puissant qui les transporte en un moment loin du point où il les a trouvés, dans une direction que ses successeurs ont coutume de continuer après lui.⁵⁴ »
4. « Arrêtons-nous un moment, & contemplons, de sens froid ; la révolution qui s'opère dans notre Musique : nous n'en craignons rien pour la gloire de notre Artiste ; elle est indépendante de tous les événements.⁵⁵ »

64 L'idée force qui apparaît à la lecture de ces quatre extraits, concerne le génie et son pouvoir de révolutionner. Une des conditions de la révolution musicale est remplie. Mais cette révolution fut d'autant plus marquante qu'elle intervint après une longue période d'« inertie », pour reprendre le terme de Chabanon. L'historiographie musicale française considérait effectivement la période allant de la mort de Lully à l'arrivée de Rameau sur la scène de l'Académie Royale de Musique comme un vide de la création. Peu avant Chabanon, Louis de Cahusac avait considéré en des termes semblables les années 1687 à 1733 :

« Sur un Théâtre créé par le génie [c'est Quinault pour Cahusac], pour mettre dans un exercice continuel la prodigieuse fécondité des Arts, on n'a chanté, on n'a dansé, on n'a entendu, on n'a vu constamment que les mêmes choses & de la même manière, pendant le long espace de plus de soixante ans. Les Acteurs, les Danseurs, l'Orchestre, le Décorateur, le Machiniste ont crié au schisme, & presque à l'impiété, lorsqu'il s'est trouvé par hasard quelqu'esprit assez hardi pour tenter d'agrandir &

d'étendre le cercle étroit dans lequel une sorte de superstition les tenoit renfermés.

⁵⁶ »

- 65 Des extraits des textes de Chabanon ressort également une définition des conditions de cette révolution. Elle apparaît comme une issue nécessaire caractérisée par une rapidité de l'action qui transparait au travers de l'adjectif « prompte » ou de l'expression « en un moment ». Surtout, elle est l'œuvre d'un solitaire, isolé de la société dans laquelle il évolue⁵⁷. Contant d'Orville reprend le même usage de la notion de révolution :

« Lorsque les Bouffons Italiens firent leur apparition sur le Théâtre du grand opéra. Jamais révolution ne fut plus prompte & plus vive.⁵⁸ »

- 66 Contant d'Orville introduit au sens moderne du mot, impliquant l'initiative d'un homme ou d'un groupe qui va modifier le paysage musical d'une époque. L'arrivée des Bouffons à Paris marque une coupure dans le schéma historique et symbolise le point origine d'un nouveau départ.

- 67 Durant l'été 1777, Jean-François Marmontel fait publier son *Essai sur les révolutions de la musique en France*, ouvrage retentissant, stimulateur de polémique et premier ouvrage concernant la musique qui comporte dans son titre le mot révolution⁵⁹. Le prétexte à l'origine de la rédaction de cet essai fut le mot célèbre de l'abbé Arnaud rapporté par le *Journal de Paris* du 19 février 1777⁶⁰. L'abbé Arnaud est certainement la personne que Marmontel haïssait le plus. Mais cela reste un prétexte car, si l'on tient compte de la personnalité de l'Académicien, collaborateur de *l'Encyclopédie*, n'y a-t-il pas plutôt derrière cet *Essai* une volonté de dissimuler l'échec cuisant qu'il avait partagé avec André-Modeste Grétry lors de la représentation de *Céphale et Procris* en 1773⁶¹. Il y a beaucoup de chance pour que Marmontel ait tenté de vouloir expliquer ses intentions réformatrices qui avaient échoué, attitude typique chez cet homme qui chercha toute sa vie à dogmatiser la littérature⁶².

- 68 Il est plus difficile de cerner la valeur sémantique de révolution chez Marmontel que chez Chabanon car le mot n'apparaît que dans le titre et dans une phrase :

« Cependant sur un autre Théâtre [Théâtre Italien] on faisoit des essais heureux pour amener la révolution.⁶³ »

- 69 Conflit du pluriel de l'intitulé et du singulier de cette citation qui révèle déjà un aspect de la pensée. Surtout, il annonce une révolution. *L'Essai* de Marmontel n'est pas une œuvre d'analyse rétrospective mais prospective : elle se veut un guide pour la révolution que doit connaître l'art musical s'il veut survivre. Marmontel fait écho, sans doute involontairement, mais en connaissant la pensée de celui qui l'inspire, à une phrase de Voltaire datée de 1764 :

« Tout ce que je vois jette les semences d'une révolution qui arrivera inmanquablement et dont je n'aurai pas le plaisir d'être témoin ; les Français arrivent tard à tout, mais enfin ils arrivent.⁶⁴ »

- 70 Il n'y a pas que des différences par rapport à Chabanon : tout comme son prédécesseur, il insiste sur l'état languissant dont on ne peut sortir que brutalement soit, pour l'un, grâce au génie, soit pour l'autre, par un changement des mentalités.

- 71 Pourtant, Chabanon ne s'intègre pas dans les figures révolutionnaires par sa vision rétrospective. Il ne prétend pas guider l'art, mais suivre et inciter à suivre quelqu'un. Marmontel, par contre, s'offre comme celui qui détient la clef du changement violent qu'il préconise. Attitude de révolutionnaire que de vouloir substituer un pouvoir par un autre. Comme tant de discours politiques, *l'Essai* se dissimule derrière de « bonnes

intentions » et une philosophie de la vérité. Marmontel écrit, par exemple, que « les autorités sont suspectes, les exemples sont équivoques, la raison même a souvent deux faces, & chacun croit l'avoir de son côté⁶⁵ », avant de terminer par un réquisitoire pour la liberté des expressions alors qu'il venait de détruire l'esthétique gluckiste :

« Les privilèges exclusifs, qui font la mort de l'industrie, sont aussi la mort des talens & du génie dans les Beaux Arts... La liberté, mère de l'émulation, règnera sur la Scène Lyrique, & alors il ne manquera plus rien à notre Opéra pour devenir, comme le Théâtre de la Tragédie & de la Comédie Française, l'objet de la curiosité & de l'admiration de l'Europe.⁶⁶ »

- 72 Marmontel appartient avec, entre autres, Helvétius, d'Holbach, Mably, à ces penseurs qui réalisent qu'ils vivent dans un temps d'imminence, d'espérance. Il participe à l'initiative révolutionnaire qui se donne pour mission de faire table rase de tous les sédiments inutiles accumulés au cours des siècles. De cette prospection, il ressort une double valeur de la notion de révolution musicale : analytique et polémique⁶⁷. Il peut s'agir de décrire un état précédent, mais aussi de proposer une réforme en usant d'un vocabulaire politique.

5. LA NOTION DE DÉTERMINISME HUMAIN

- 73 L'ouvrage en trois volumes de Juvenal de Carlenca, *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts* (1749) a des ambitions très larges. Il se veut un survol historique de toutes les productions de l'esprit humain, de la mécanique à la peinture en passant par l'horlogerie et la musique. Dans sa préface, l'auteur évoque le courant général de l'histoire :

« On y [histoire des sciences] suit les démarches de l'esprit humain dans l'invention des Arts, dans leur progrès, & dans leur perfection. On y observe l'affoiblissement où il tombe ensuite, après s'être épuisé ; les ténèbres qui le couvrent quelquefois ; les foibles lueurs qui s'échappent à travers ces sombres nuages, & qui recueillies avec soin, répandent souvent une vive lumière.⁶⁸ »

- 74 Pas de schéma préconçu donc avant toute analyse particulière, dans lequel il aurait pu arranger les événements spécifiques. Le rythme évolutif d'une science semble être celui de l'homme. Cette assertion se justifie lorsque l'on analyse les quelques pages consacrées à la musique.
- 75 Ce qu'il retient de la musique depuis sa création ne reflète pas vraiment l'état des connaissances érudites vers 1740, loin de là. Constatation qui se justifie par la conception de l'ouvrage : survol de toutes les productions de l'esprit humain en trois volumes sans se méprendre ou ignorer des détails relève du défi. Cela n'empêche qu'il se montre lecteur attentif des recherches récentes comme celles sur le moyen âge de l'abbé Lebeuf, celles sur l'antiquité grecque de Pierre-Jean Burette et ses détracteurs, et aussi lecteur assidu de la Bible. Cependant, Juvenal de Carlenca ne se sent pas toujours à l'aise.
- 76 Ses considérations sur l'antiquité sont claires. Il n'y a aucun doute possible. Son attachement à l'Écriture sainte l'incite à insister sur la musique dans le monde hébraïque, d'une manière exagérée et peu objective⁶⁹ :
- « La Musique des Israélites étoit grave & majestueuse, douce & agréable, quelquefois triste & lugubre.⁷⁰ »

77 Israël est le lieu d'origine de toutes les musiques : de Jérusalem, elle est transmise vers l'Égypte mais aussi vers le monde oriental. L'auteur reconnaît que l'art musical s'adapte dès ce temps-là au génie et au caractère de chaque peuple :

« Les Arts prennent une teinture des mœurs des Peuples qui les cultivent.⁷¹ »

78 D'Égypte en Grèce, la musique subit une transformation notoire qui sera à nouveau renversée au crépuscule de l'Empire romain : d'abord uniquement destinée au culte, elle s'élargit au monde profane pour finalement « après l'extinction du Paganisme, & la clôture du théâtre⁷² » revenir à sa seule fonction au sein de la religion. Jusque-là, le schéma de Juvenel est élaboré selon des critères précis, non originaux mais organisés.

79 Le moyen âge le plonge dans un certain embarras, un peu comme s'il plaquait l'une après l'autre les informations puisées dans différentes sources. Deux conceptions se suivent. La première hérite de connaissances communes dès le XVII^e siècle, consistant en une vision « paléographique » de l'évolution de l'art musical. Saint Grégoire, Guy d'Arezzo et Jean de Muris marquent les trois étapes de ce développement de la notation : de l'alphabet à la notation sur ligne pour aboutir à la notation proportionnelle. Une seconde conception concentre l'attention, comme il se doit, sur la France. Là, le survol est encore plus rapide : Charlemagne introduit le chant grégorien, toute la musique dégénère, François Ier tente de la relever. La difficulté est d'autant plus grande pour Juvenel de Carlenca qu'il dissocie plain-chant et musique profane comme s'il s'agissait de deux mondes, certes issus de la même souche mais devenus indifférents :

« De ce que nous venons d'observer il s'ensuit que quoique le Plain-chant & la Musique aient la même origine, & pour ainsi dire, le même berceau, ils se ressemblent fort peu.⁷³ »

80 Ses critères de différenciation demeurent de même ordre que ceux mis en œuvre pour qualifier la musique des Hébreux. Si la « Musique » est fait d'« enjouement », « gaîté » et « raffinements », le plain-chant reste « simple », « naturel », animé de « noblesse » et de « majesté ».

81 La rupture entre le moyen âge et l'époque suivante est abrupte. De François Ier, Juvenel de Carlenca passe directement à l'opéra lullyste et pré-ramiste, reprenant alors les lieux communs de l'esthétique lyrique et en mentionnant les œuvres majeures qui scandèrent la vie musicale parisienne de 1680 à 1730.

82 Il ne faut pas s'attendre dans un tel ouvrage à une élaboration originale et raffinée d'une histoire de la musique. Toutefois, l'égalitarisme qui régit, de manière certes un peu variable, le traitement de chaque science imprime à l'histoire de la musique un caractère nouveau. Il faut essayer que le lecteur ne se perde pas dans une profusion de détails techniques qui noyeraient la musique et obscurciraient sa situation par rapport aux autres sciences et arts. Conception précise de l'antiquité, du moyen âge comme un tout allant de la fin du paganisme au dynamisme insufflé par François Ier et de la perfection de l'art moderne au travers de l'opéra. Il y a bien des prémonitions de cette périodisation chez René Ouvrard ou Bonnet-Bourdelot. Cependant, chez ce dernier, le schéma disparaît sous un amas d'éléments secondaires, tandis que Juvenel de Carlenca tente, tant bien que mal, de rendre tout cela évident pour quiconque. Finalement, il réussit dans le but qu'il s'était assigné dans sa préface.

« On ne doit permettre à l'esprit que des progrès utiles.⁷⁴ »

- 83 Cette phrase du premier tome de *L'esprit des beaux-arts* (1753) d'Estève laisse entrevoir quelles pourraient-être les conceptions qu'il se fait des transformations de l'art musical, art qui occupe une place de choix parmi les « beaux-arts » représentés par « l'Art de la Parole⁷⁵ », les « expressions Sonores⁷⁶ », les « mouvemens du corps & de leur représentation⁷⁷ », « l'Architecture⁷⁸ ». Titre également significatif évoquant l'ouvrage très diffusé et influent de l'abbé Batteux. Estève se donne d'ailleurs pour tâche, dans sa préface, « de ramener les Beaux Arts à quelque principe primitif & constant ». Il y a entre la préface et la phrase citée en exergue une contradiction évidente. Comment accepter le progrès de l'esprit humain si l'on s'efforce de rechercher un principe simple et fondamental aux arts, d'une manière quelque peu nostalgique ? Les XVII^e et XVIII^e siècles sont empreints d'une nostalgie pour une antiquité idéale. Le fait est suffisamment connu. Mais cette antiquité idéale n'est plus uniquement représentée par la Grèce classique ; elle peut l'être par une forme idéale d'expression qui répond à des préceptes tels que simplicité, clarté, pureté. Estève veut insister sur ce point sans tomber dans la trop commune admiration des productions grecques. Nostalgie et optimisme sont conciliables si l'esprit humain découvre un équilibre et ne le rompt pas. L'histoire devient ainsi le champ d'investigation de cet état idéal.
- 84 Le plaisir est la clef de voûte de la réflexion esthétique d'Estève. Mais il avance cette condition avec beaucoup de précaution, n'assimilant pas savant et désagréable :
- « Jusqu'à présent le goût gothique n'a été distingué que dans l'écriture, l'Architecture, la Sculpture & la Peinture. Se pourroit-il que tous les autres Arts ne fussent préservés de la dégradation ? Que pensons-nous d'une Eloquence pleine de sophismes, d'une Musique sçavante & non agréable : n'est-ce pas là encore du gothique ?⁷⁹ »
- 85 Une fois encore, Estève use avec ambiguïté de sa terminologie. La musique savante est-elle nécessairement désagréable ? Il faut pour résoudre ce problème analyser l'ouvrage qu'il avait publié deux ans avant *L'esprit des beaux-arts*, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie avec un Examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe* (Paris, 1751). Dans l'introduction de cet opuscule, ce membre de la Société Royale des Sciences de Montpellier discute longuement de l'apport de la réflexion théorique à la pratique et donc à la connaissance du fonctionnement des sentiments. Tout provient de la découverte théorique. Celle-ci se précipite trop souvent dans l'application et évite de longues et plus profondes interrogations sur sa valeur :
- « Cette science [la musique] ne peut être perfectionnée par l'habitude seule d'y travailler, & voilà pourquoi elle est encore si près de son commencement. Une autre raison du peu de progrès de la Musique théorique, c'est qu'on a désiré peut-être trop tôt d'en venir à la pratique.⁸⁰ »
- 86 Les conséquences incontrôlées d'une découverte théorique reviennent dans l'ouvrage de 1753 :
- « Avant que de se livrer aux combinaisons harmoniques, n'auroit-il pas fallu s'assurer si elles pourroient permettre la grande vérité de la mélodie.⁸¹ »
- 87 Dans le même ouvrage, sans aucune volonté de critique acerbe, bien au contraire, Estève évoque déjà ce « principe mécanique & primitif » que Rameau avait entrevu. Cette remarque autorise donc à affirmer que si Estève est un nostalgique, il ne l'est pas à la manière de Rousseau puisque les recherches harmoniques savantes et leurs

applications tout aussi savantes ne rendent pas nécessairement la musique désagréable : elles ouvrent la voie vers la découverte du principe premier.

- 88 Estève aurait pu éviter un recours à l'histoire et se concentrer sur son projet de géométrisation des sentiments dans leurs rapports avec la musique, découverte qui ne pourrait que conduire à la gloire :

« Appliquer la règle & le compas au tumulte du sentiment, trouver la relation de vérité numérique aux mouvemens de l'âme, soumettre à des proportions & au calcul les passions & les plaisirs, ce seroit sans doute une découverte qui, de notre siècle, ferait une époque.⁸² »

- 89 Et pourtant, l'écrivain n'a de cesse de recourir à l'histoire que ce soit de manière générale dans son introduction ou de manière particulière dans les diverses sections de son ouvrage. Il ne s'explique jamais sur son choix. On ne peut que supposer deux raisons : d'une part, rechercher dans le passé s'il y eut un état idéal de connivence entre production artistique et émotion ; d'autre part, montrer la contribution de chaque découverte au perfectionnement de l'esprit humain qui ne peut que conduire à cet équilibre idéal entre œuvre et spectateur.

- 90 *Le Traité du mélodrame* (1772) de Garcin offre en quelques pages une histoire des conditions de la musique depuis ses origines jusqu'au XVIII^e siècle. L'auteur ne revendique pas l'originalité de son point de vue :

« Voyez sur-tout l'Ouvrage Anglois intitulé : *Dissertation on the Rise, Union and Power, &c of Poetry and Music*, d'où j'ai tiré la plus grande partie de ces détails⁸³.

- 91 Que signifie en fait « histoire des conditions de la musique » ? Chez Garcin, ce vocable recouvre – il ne l'utilise pas –, l'ensemble des facteurs sociaux qui contribuent à favoriser ou défavoriser les progrès de l'art. Plutôt qu'à se référer à des particularités de langage, à des œuvres ou à des compositeurs, l'auteur de cette poétique d'un genre lyrique cherche dans l'organisation sociale un moyen de bâtir son schéma historique. L'idée n'est pas totalement neuve en France pour ce qui est de l'histoire des productions de l'esprit humain en général, mais n'avait jamais été ébauchée pour la musique que par Jean-Jacques Rousseau d'une manière beaucoup plus large, sans un usage constant de la référence aux événements.

- 92 Pourtant, Garcin ne compte pas parmi les émules des théories rousseauistes. Son interprétation des premiers temps de l'art musical s'oppose fondamentalement à celle énoncée dans *l'Essai sur l'origine des langues* :

« Tant qu'une Nation, dans ses commencemens, n'a point passé de la barbarie à l'état de civilisation, rien de plus grossier, ni de plus imparfait que l'expression qu'elle donne aux passions & aux mouvemens de l'âme.⁸⁴ »

- 93 Garcin part de la conception d'un art global réunissant « ces trois choses, chant, geste & poésie » pour expliquer que la musique put, au-delà du passage de l'état de barbarie à celui de civilisation, connaître un développement rapide. Il ne doute pas de son assertion, s'appuyant sur des témoignages contemporains ramenés des « Sauvages Américains » ou des « Peuples d'Orient ». Cette union des trois arts devait jouer en faveur de leur considération au sein des premières civilisations dont la plus brillante reste la grecque :

« Un Art aussi étendu que celui de la Musique dans ces anciens temps, devoit nécessairement entrer en grande considération, & être employé à beaucoup d'usages.⁸⁵ »

94 Cette idée est très importante dans la démarche de Garcin. Elle lui permet, par exemple, d'expliquer les effets merveilleux de la musique grecque. Puisqu'elle occupait une place si grande, il fallait en faire un outil de conditionnement. Les modes, le rythme, la mélodie sont adoptés pour répondre à des effets précis et répétés :

« Par de tels procédés, on accoutumoit les esprits à l'association de certaines idées, on rendoit la Musique capable de produire certains effets constans & déterminés.

⁸⁶ »

95 Les conséquences d'un tel usage n'appartiennent pas à l'idée de progrès. En effet, cet asservissement de la musique à des objectifs précis impliquait un abandon des nouveautés :

« C'est que la Musique étoit tellement liée aux moeurs, à la Religion, à l'Etat civil, que ses moindres changemens devoient nécessairement s'étendre sur la constitution même de la République.⁸⁷ »

96 Paradoxalement, cette fonction sociale de la musique la maintenait également à un certain niveau de qualité immuable. Lorsque la musique abandonna son rôle pour la religion et la politique, s'amorça sa décadence. Garcin ne considère qu'un facteur à ce qu'il nomme une révolution qu'il ne cherche pas à situer dans le temps avec précision :

« Cette cause, c'étoient les prix de Musique, institués dans les principales villes.⁸⁸ »

97 L'émulation et la vanité inhérentes à ces compétitions, en impliquant la rivalité, détournent les musiciens du service de la religion, de l'état, les réduisant au statut d'artistes. Une seconde conséquence de ces concours réside dans la spécification de la musique en dehors de ses deux arts sœurs, la poésie et la danse. Les résultats de cette dissolution de l'unité s'inscrivent dans le même cadre que celle des concours : un déplacement de l'utilité publique vers le plaisir :

« ... dans les âges suivans, la mélodie devint une science à part, qui ne conserve de l'ancienne Musique que le nom, qui fut réputée un Art frivole, & dont le plaisir fut l'unique fin.⁸⁹ »

98 Ce nouvel état n'empêcha pas la musique d'être cultivée. Mais elle le fut dans l'ignorance volontaire de ce qu'elle avait été ; seul recours pour sa survie. Les siècles qui suivirent l'heure de gloire de la civilisation grecque ne firent qu'accentuer la décadence de la musique, parallèle à celle des moeurs jusqu'à l'invention de l'opéra.

99 L'opéra s'offre comme une tentative de résurrection de l'union des arts telle qu'elle était appliquée dans la Grèce antique, puisqu'il s'agit d'un drame chanté où intervient la religion et dont les sujets sont puisés dans l'histoire grecque. Il se rattache à l'antiquité également par son emploi des masques et l'usage des chœurs. Cette résurrection eut lieu à Venise dont la situation politico-géographique se présentait comme le seul havre pour les « Arts explorés, fuyant la main de ces destructeurs barbares⁹⁰. »

100 Il n'est pas permis de ramener les thèses de Garcin à leur unique conclusion :

« Tout ici néanmoins se borne à conclure, que les effets de l'ancienne Musique, sont moins improbables qu'on ne l'a cru pendant si longtemps.⁹¹ »

101 Garcin est un défenseur ardent de l'opéra et de son interprétation historique qui occulte volontairement, tout comme le faisait le traité de son inspirateur anglais, des événements qui devraient modifier ses vues. Il cherche à prouver, en l'intégrant dans

un schéma cyclique commun à l'historiographie musicale française du XVIII^e siècle, que la musique connaît une vogue riche de promesses depuis qu'elle a ressuscité les principes de la tragédie grecque. Il reste malheureusement impossible de déterminer si son discours, louant les pouvoirs de la religion et de la politique sur l'art, se veut uniquement flatteur ou particulièrement objectif.

6. À LA RECHERCHE D'UN MODÈLE

- 102 Au-delà de tous les schémas dont le nombre est relativement élevé, il s'agit de poser des questions générales qui aident à percevoir la philosophie de l'histoire de chaque auteur. Ces questions sont au nombre de trois :
1. Comment interviennent les changements ?
 2. Dans quelle mesure les différents stades des transformations de l'art musical sont-ils en relation l'un avec l'autre ?
- 103 1. Si la nature humaine peut être conçue de manière constante à travers les âges, la société humaine, elle, subit des modifications profondes. Il s'agit donc pour les historiens de concilier et d'établir une relation de causalité entre la constante nature humaine et la mouvante société humaine. Le moyen le plus fréquemment utilisé paraît être un déterminisme quasi mécanique, irréfutable et incontournable. Insister sur le déterminisme validait en quelque sorte la théorie de la nature humaine constante, c'est-à-dire répondant à des lois générales. Les historiens dressent ainsi un catalogue des schèmes de causalité. A n'importe quel moment et n'importe où, une cause donnée produira un effet invariable. Evidemment, une table générale de ces relations de cause à effet ne contentera jamais tous les esprits. Certains éléments disparaîtront comme non valides grâce à l'apparition de nouvelles procédures d'approche comme la relativité du goût et, dans une moindre mesure, la théorie des climats. Semblable à une loi physique, l'histoire articule son discours sur des schémas fixes.
- 104 En fait, tous les tableaux généraux des transformations de l'art musical découlent du nombre et de l'organisation de ces schémas de causalité. Trois grands mouvements apparaissent. Le premier additionne, rendant ainsi possible la perception d'une perfection ininterrompue, un schéma unique :
- $$\text{Cause1-Effet1} + \text{Cause1-Effet1} + \text{Cause1-Effet1}$$
- 105 Le deuxième article, coordonne des groupes de schémas, mettant en évidence la constitution de cycles et n'occultant pas obligatoirement l'aspect additionnel nécessaire à la permanence du progrès :
- $$\text{Cause1-Effet1} + \text{Cause2-Effet2} + \text{Cause3-Effet3} + \text{Cause1-Effet1} + \text{Cause2-Effet2} \dots$$
- 106 La dernière option regroupe les cas particuliers, c'est-à-dire ceux qui, tout en respectant le déterminisme mécanique, ne dressent pas de système unifié quant à la succession des relations de causalité. La récurrence de schèmes les associe aux deux groupes précédents, mais l'absence de systématisation l'en distingue par l'apparition de relations de causalités nouvelles et uniques qui, répétées, pourraient servir à la seconde attitude. Un exemple consisterait à faire succéder :
- $$\text{Cause1-Effet1} + \text{Cause2-Effet2} + \text{Cause3-Effet3} + \text{Cause2-Effet2} + \text{Cause4-Effet4} \dots$$
- 107 Les possibilités apparaissent d'autant plus nombreuses que l'histoire procède par tranches chronologiques brèves.

- 108 Le tableau ci-dessous reprend les trois types mentionnés et les associe aux auteurs qui les ont exemplifiés.

1	2	3
Salomon de Caus	Bonnet-Bourdelot	Rousseau
René Ouvrard	Blainville	Marmontel
Etienne Loulié	Dubos	Chabanon
	Estève	Juvenel
		Garcin

- 109 Ce tableau révèle également les glissements dans le temps qui se font d'un type à l'autre. Si le type de schéma représentatif du progrès continu connut une vogue impressionnante au XVII^e siècle, la raison en incombe certainement à l'explosion provoquée par la pensée mécaniste et le système cartésien. La conviction d'appartenir à un âge de perfection jamais atteint transparaît nettement chez la plupart des penseurs que ce soit Descartes, Gassendi, Parran, Ouvrard ou Loulié. Il y a là un contraste retentissant avec la pensée historique de la renaissance qui avait insisté sur le côté cyclique, côté cyclique qui réapparaît à la fin du XVII^e siècle sous l'influence de la querelle des Anciens et des Modernes et surtout de la nature du roi, Louis XIV. L'âge classique fonde son expression sur l'étude des modèles. L'imitation est conçue comme la perfection à atteindre par l'artiste. Dans un tel cadre, et pour ne dévaloriser en rien le « siècle de Louis XIV », les théories cycliques occupent une place importante.
- 110 Le troisième groupe joue un rôle de plus en plus présent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Plusieurs raisons expliquent cette pénétration d'idées nouvelles au sein du paysage qui paraissait vivre une accalmie, de l'historiographie musicale française. Les historiens anglais et italiens contribuèrent à renouveler la pensée française⁹². Conjointement à la recherche d'une forme dramatique idéale, et les querelles que cette quête implique, la pénétration d'ouvrages tels que ceux de Brown ou Algarotti oblige une remise en question de schémas historiques fondés jusque-là principalement sur l'expérience française⁹³. Ce contact avec les voisins incite à une relativisation des théories idéales, confronte l'historien à la multiplicité des expériences humaines. Une autre raison justifiant l'émergence des théories du troisième groupe réside dans le sentiment ambigu qu'éprouvait le philosophe à intégrer l'homme dans un ordre mécanique et à toujours lui accorder une certaine liberté d'action. Cette tendance à s'évader de cadres stricts oblige à envisager sur une structure nouvelle les relations générales de cause à effet.
- 111 Ce troisième groupe pose des problèmes auxquels aucun auteur ne parvient à répondre de manière satisfaisante. Ainsi, la notion de décadence, différente de celle émise dans le cadre de théories cycliques qui ne la considèrent que comme période transitoire, soulève la question de la conciliation entre les lois naturelles, originellement bonnes, et les sociétés humaines qu'elles régissent, lorsqu'est entamée une période de dégénérescence de laquelle la société a peu de chance de sortir.

- 112 L'interprétation des théories causales sous l'aspect mécanique n'empêche pas les historiens de définir avec une précision croissante les conditions des causes. Là aussi, malgré un aspect plus personnalisé, l'interprétation des historiens relève d'un certain déterminisme. Chaque action porteuse de conséquence trouve son origine dans l'intérêt d'un homme. De là cette concentration sur le rôle des monarques, des ministres et des mécènes dans le déroulement historique ; concentration qui efface souvent le rôle des acteurs du changement, musiciens et compositeurs. L'histoire, aux XVII^e et XVIII^e siècles, affectionnait ce type de récit qui s'articulait sur le portrait d'une personnalité puissante. *L'Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet-Bourdelot fut sans doute l'exemple le plus probant de cette tendance. Cependant, il convient de nuancer la place occupée par les personnages puissants. Ils interviennent dans le cours de l'histoire de la musique de manière générale, c'est-à-dire que, à de rares exceptions près, ils ne pourront intervenir comme cause pour un événement spécifique. Surtout, les historiens ne deviennent pas obligatoirement des panégyristes ! Si à certains moments, l'action d'un homme de pouvoir coïncide avec un épanouissement de l'art musical, à d'autre, elle peut l'entraîner vers une décadence et contribuer à la détérioration générale de la nation.
- 113 2. L'importance croissante des théories cycliques conduit les historiens à tenir un discours dans lequel n'intervient jamais la notion de nouveauté essentielle. Tel un kaléidoscope, l'histoire offre de nouvelles images avec un même matériel. Les multiples retours à l'antiquité reflètent cette tendance. La question qui surgit, et elle peut apparaître dans tous les schémas des transformations de la musique, devrait éclairer sur l'attitude de l'historien : cherche-t-il à définir une unité ou une diversité des cultures ? L'une ou l'autre option oriente le discours historique vers des chemins opposés qui permettent une autre catégorisation des écrits historiques.
- 114 La plus grande partie des historiens tend à montrer une unité à travers les âges grâce à la théorie du progrès, qu'il soit continu ou non. La société cherche, même dans les périodes les plus sombres du moyen âge, à perfectionner ses acquis. Ce principe autorise une vision linéaire ou cyclique de l'histoire ; deux visions très représentées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il ne s'agit pas ici de revenir sur la notion de progrès mais plutôt de circonscrire son utilisation dans le cas particulier de la musique. Au-delà de facteurs comme une tendance naturelle au perfectionnement, une association des sciences sociales aux sciences exactes qui conditionne, automatiquement pour l'époque, le concept de progrès, un raffinement des relations sociales et une conjoncture de plus en plus favorable, les historiens de la musique évoquent des caractéristiques persistantes spécifiquement musicales qui orientent l'art des sons vers des sommets toujours plus élevés.
- 115 La diversité des cultures oblige l'historien, s'il est partisan de cette idée, au découpage en époques ; condition non-nécessaire dans le cas d'une vision unitaire. Distinguer différentes époques implique la prise en considération de trois paramètres : chronologie, structure et situation. Une époque correspond à un découpage dans le temps afin de définir une organisation spécifique. Cependant, cette délimitation temporelle s'effectue toujours en fonction des antécédents et des conséquents. Ce dernier point révèle l'appartenance des historiens à l'une ou l'autre catégorie. Une semblable prospection pourrait être appliquée à de nombreux termes⁹⁴.
- 116 3. Une caractéristique de l'historiographie musicale française des XVII^e et XVIII^e siècles réside dans l'élargissement de ses horizons vers des cultures extra-européennes⁹⁵.

Quelques études ont déjà traité de points spécifiques comme la connaissance de certaines traditions⁹⁶, l'influence des découvertes ethnomusicologiques sur la composition et le goût. Ici ne sera envisagé qu'un aspect de la réception de ces cultures en France à savoir la place occupée par l'histoire dans la description de ces cultures et leur influence sur les schémas historiques décrits ci-dessus. Les historiens porteront un regard d'autant plus aigu sur ces traditions extra-européennes que le champ géographique s'élargit. Les frontières du connu et de l'inconnu apparaissent clairement. Les côtes de l'Afrique, des Amériques et de l'Asie ont été visitées tandis que l'intérieur des continents ne bénéficie que de quelques percées⁹⁷.

- 117 Cette distribution géographique se justifie aisément par plusieurs facteurs. Le plus important se rattache à la politique de christianisation entreprise par les jésuites. Les membres de cet ordre parcourent le monde et reviennent chargés d'informations diverses touchant souvent à la culture. Le second facteur réside dans les contacts personnels de théoriciens de la musique avec des savants étrangers. Si Marin Mersenne obtient des indications sur la « sitar », il les doit à l'Anglais Claude Hardy avec lequel il entretenait des échanges épistolaires. De même, les ouvrages d'Athanasius Kircher et de Filippo Bonani, tous deux jésuites, sont connus des chercheurs et largement diffusés en France.
- 118 Il découle de cette constatation deux points importants. Le premier, que les historiens français élaborent souvent leurs réflexions sur des sources de seconde main dont la fiabilité est fréquemment douteuse. La seconde concerne les sources ramenées directement par les voyageurs et missionnaires. Elles ne peuvent toutes entrer en ligne de compte dans la présente étude dans la mesure où il ne s'agit, dans la plupart des cas, que d'un amalgame de notes diverses, du moins pour ce qui concerne la musique. L'intention de Du Halde ne fut jamais de rédiger une histoire, tandis que l'abbé Roussier, lorsqu'il se lance dans l'édition des œuvres de Joseph-Marie Amiot⁹⁸, cherche à la construire sur des schémas mieux établis et moins orientés vers un souci uniquement documentaire.
- 119 A de rares exceptions près, portant principalement sur la musique des Chinois, aucune considération historique n'accompagne les notes sur les traditions musicales extra-européennes. Les auteurs tentent plutôt d'expliquer les différences entre les systèmes de celles-ci et les européens⁹⁹. Confrontés à ces paysages musicaux qui n'entrent pas dans les schémas reconnus comme les meilleurs, les historiens recourent à des associations à un modèle ancien ou à un modèle primitif. Dans le premier cas, le référent sera une musique inconnue de tous et que, du moins en Europe, les hommes s'empressèrent d'abandonner au profit de quelque chose de plus raffiné. Dans le second cas, une analogie est établie entre les traditions populaires européennes et les traditions extra-européennes. Il y a donc une tendance générale à définir ces musiques dans un cadre particulier qui ne s'inscrit pas dans une description des systèmes musicaux mais plutôt dans une description des mœurs qui accompagnent la pratique de ces musiques. De cette manière, l'homme des Lumières pouvait écarter de son monde, construit suivant des principes rationnels et moraux, ces documents ramenés de loin tout en ne les excluant pas de son champ de vision¹⁰⁰.
- 120 La prise de conscience d'une différence n'implique pas nécessairement une infériorité de nature. Si elle existe dans les mœurs et coutumes, elle n'intervient nullement au niveau des capacités latentes¹⁰¹. L'intellectualisme peut donc, sans heurter la tradition, s'orienter vers le « culte du noble sauvage ». Semblable attitude conforte les schémas

historiographiques existant. Le culte renforce l'égoïsme européen et implique une intégration des traditions musicales extra-européennes dans des moules conçus originellement pour l'Europe. Cette absence de distinction provient de l'assimilation des extra-Européens avec les primitifs européens ; idée issue de la tradition chrétienne mais qui servait également les historiens en quête d'une définition des origines de la musique.

- 121 L'extraordinaire engouement pour Tailleurs qui va croissant durant tout le XVIII^e siècle pour aboutir à *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin de Laborde, ne modifie en rien le paysage de l'historiographie musicale. Les mêmes conditions de naissance de la musique apparaissent que l'auteur traite des Grecs, des premiers hommes ou des Iroquois. Les facteurs de transformation s'organisent identiquement autour de lignes continues ou de cycles. Même si ces schémas furent interrompus à un moment ou un autre qui n'est jamais défini avec exactitude par manque d'information ou par facilité, ils s'inscrivent parfaitement dans les cadres fixés pour la musique occidentale et contribuent à affermir la thèse de la constance de la nature humaine.

NOTES

1. Salomon DE CAUS, *Institution harmonique*, Francfort, 1615, p. 1-1'.
2. Herbert SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, 1972.
3. René OUVRARD, *La musique rétablie*, Tours, Bibliothèque municipale, Ms.822, f° 26-28.
4. *Ibid.*, f° 27.
5. Sur les origines de la notion de « renaissance musicale », voir Jessie Ann OWENS, « Music historiography and the definition of renaissance », *Notes*, 47/2 (1990) p. 305-330.
6. Philippe VENDRIX, « René Ouvrard et l'évolution de l'art musical », *Revue belge de musicologie*, XLII (1988) p. 193-197.
7. Etienne LOULIÉ, *Origine de la Musique à plusieurs parties différentes*, Paris, B.N., ms.fr.n.a.6355, f° 247.
8. Patricia RANUM, « Le Musicien Tailleur : Etienne Loulié et la musique des Anciens », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille, 1986, p. 239-258.
9. Etienne LOULIÉ, *op. cit.*, f° 247-247'.
10. Patricia RANUM, « A Sweet Servitude : A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise », *Early Music*, XV (1987) p. 346-360.
11. Etienne LOULIÉ, *op. cit.*, f° 247'.
12. Sébastien DE BROSSARD, *Catalogue des livres*, Paris, B.N., Res. Vm8 21, f° 48.
13. Jacques BONNET-BOURDELLOT, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715, p. 52.
14. *Ibid.*, p. 54.
15. *Ibid.*, p. 275.
16. *Ibid.*, p. 301.
17. Ce sera aussi l'intention de Dom CAFFIAUX dans son immense *Histoire de la musique* manuscrite. D'autres auteurs ne feront que plagier Bonnet-Bourdelot, et parfois en apportant plus de confusion et en introduisant des erreurs. Tel est le cas de la *Lettre sur la Musique ancienne &*

moderne, à *Madame la Duchesse de *** avec des anecdotes intéressantes* de SAUNIER DE BEAUMONT (Paris, 1743). Comme son illustre prédécesseur, Saunier de Beaumont s'occupe longuement des effets de la musique, du rôle des monarques et de la musique de l'antiquité.

18. Charles-Henri DE BLAINVILLE, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, 1767, p. 77-92.

19. *Ibid.*, p. 87-89.

20. *Ibid.*, p. 89-92.

21. *Ibid.*, p. 79.

22. *Ibid.*

23. Voir Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990, p. 144-178.

24. Yvon BÉLAVAL, « La littérature des Lumières », *Histoire des Littératures*, Paris, 1958, vol. III, p. 646.

25. Le pyrrhonisme participe de cette remise en question. Voir J.H. BRUMFITT, « Historical pyrrhonism and enlightenment historiography in France », *Littérature and History in the Age of Ideas*, Ohio, 1975, p. 14-28.

26. Jochen SCHOLBACH, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155 (1976) p. 1971-1987.

27. Dominique BOUHOURS (1628-1702) dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (Paris, 1671).

28. Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719.

29. VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, 1739.

30. L'idée de décadence apparaît déjà nettement chez Lecerf de La Viéville dans ce sens (Voir Georgia COWART, « Inventing the arts : changing critical language in the Ancien Régime », *French Musical Thought*, Ann Arbor, 1989, p. 211-238). Cette idée sera reprise par LACOMBE dans *Le Spectacle des Beaux-Arts* (Paris, 1758). « L'envie de se singulariser » est cause de décadence. Cette relation de causalité provient de la promotion de l'imagination qui s'associe à celle de l'individualité et entraîne infailliblement le créateur vers des excès.

31. Louis BOLLIOUD DE MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1756, p. 4.

32. *Ibid.*, p. 6-7.

33. C'est la musique théâtrale qui, le plus souvent, fut le lieu de développement des théories décadentistes. Louis CHARPENTIER, dans ses *Causes de la décadence du goût sur le théâtre* (Paris, 1768), fonde sa démonstration sur le rôle des chœurs dans la musique des Anciens. La tragédie grecque a atteint, pour lui, le point le plus élevé de perfection. Se refusant à établir un lien quelconque entre la tragédie antique et le théâtre lyrique français, il parvient à consolider sa thèse. Il n'en appelé pas moins ses contemporains à poser un regard critique sur eux-mêmes, à éviter les comparaisons car « les causes sont chez nous & sous nos yeux » (*op. cit.*, p. i). Néanmoins, il ne résiste pas à la tentation de procéder à une comparaison qu'il effectue sur les entractes, y voyant une perte-surtout chez les Modernes qui y exacerbent leur technique-, de l'unité dramatique.

34. Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMERIE, *Les deux âges du goût et du génie français, sous Louis XIV & sous Louis XV ; ou parallèle des efforts du génie et du goût dans les sciences, dans les arts et dans les Lettres sous les deux règnes*, La Haye-Paris, 1769, p. I.

35. *Ibid.*, p. LIV.

36. D'AQUIN DE CHATEAU-LYON avait procédé de manière identique dans son *Siècle littéraire de Louis XV* (Paris, 1753). Tout comme Bricaire de la Dixmérie, D'Aquin ne fait que brosser un portrait de son époque qu'il agrémente de biographies de compositeurs célèbres. Ces deux ouvrages relèvent plus de la polémique journalistique que de l'érudition historique. L'argumentation y est d'ailleurs réduite au minimum.

37. Augustin CALMET avait, dès le début du XVIII^e siècle, présenté une interprétation relativement identique. Dans ses *Dissertations sur la poésie et musique des Anciens en général et des Hébreux en particulier* (Amsterdam, 1723), il définit sa conception du déroulement historique : « C'est encore

une fausse idée de croire que la Musique soit une invention nouvelle, qui tende à la perfection, & qui se forme, & se perfectionne en effet de siècles en siècles, à mesure qu'elle vieillit. La musique est très-ancienne, & elle a déjà souvent déchu de l'état parfait » (p. 52). Cette interprétation considère l'existence d'un paradis perdu que les gens du XVIII^e siècle devraient tenter de recréer, non pas en copiant servilement les expériences passées mais en se dirigeant vers un nouveau raffinement : « Elle est à présent plus occupée à recouvrer ce qu'elle a perdu, qu'à acquérir de nouveaux degrez de beauté, & de mérite ».

38. Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Paris, 1777.

39. Pour une analyse des contributions de Marmontel au *Supplément*, voir Kathleen HARDESTY, *The « Supplément » to the « Encyclopédie »*, La Haye, 1977.

40. Anne BECQ, « Les idées esthétiques de Marmontel », *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Clermont-Ferrand, 1970, p. 147-173.

41. L'argument d'abandon d'une authenticité comme cause de la décadence apparaît également chez ROUSSIER, dans son *Mémoire sur la musique des anciens* (Paris, 1770). A la différence de Rousseau et de Marmontel, c'est l'abandon des principes pythagoriciens qui entraîna la musique vers sa décadence : « Les proportions pythagoriciennes se sont conservées encore pendant quelques temps, c'est-à-dire jusqu'au moment où les écrits de Zarlino, assez connus en France, ont pu faire oublier des proportions si anciennes, si authentiques ».

42. Jean-François MARMONTEL, *Eléments de littérature* cité par Anne BECQ, *op. cit.*, p. 151.

43. Jean-François MARMONTEL, « Essai sur le goût », *Eléments de littérature*, Paris, 1787 ; éd. 1867, p. 37.

44. Jean DAGEN, *Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, 1977, p. 139.

45. Allan MEGILL, « Aesthetic theory and historical consciousness in the eighteenth century », *History and Theory*, XVII/1 (1978) p. 29-62.

46. Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1733, vol. II, p. 207.

47. *Ibid.*, p. 221-222.

48. *Ibid.*, p. 128.

49. *Ibid.*, p. 222. Il est plus qu'évident que Dubos reprend quasi mot-à-mot le texte des *Hommes illustres* de PERRAULT !

50. *Ibid.*, p. 319.

51. Michel-Paul Guy DE CHABANON, *Eloge de M.Rameau*, Paris, 1764.

52. *Ibid.*, p. 13.

53. *Ibid.*, p. 14.

54. *Ibid.*, p. 37.

55. *Ibid.*, p.38.

56. Louis DE CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, 1754, t. III, p. 100-101.

57. Chabanon précise : « Quel moment pour un Artiste que celui où se montrant à ses contemporains, il est étranger au milieu d'eux, comme s'il fût né à mille Siècles de là, & dans un climat différent » (*op. cit.*, p. 13).

58. André-Guillaume CONTANT D'ORVILLE, *Histoire de l'opéra bouffon contenant les jugemens de toutes les pièces, qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Pour servir à l'histoire des théâtres de Paris*, Amsterdam-Paris, 1768, t.I, p. 8.

59. D'après mon recensement, il s'agit du premier ouvrage concernant la musique à comporter ce mot dans son intitulé. Celui de Gaspard-Michel Leblond copie Marmontel. Quant à *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine fino al presente* (Bologne, 1783) de Stefano ARTEAGA, il est le troisième ouvrage concernant la musique qui emploie ce terme. Pour l'usage du terme

« révolution » au XVII^e siècle, voir l'étude très complète d'Alain REY, « Révolution ». *Histoire d'un mot*, Paris, 1989, p. 54-108.

60. Sur la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, voir l'ouvrage de Gustave DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini. 1774-1800*, Paris, 1875.

61. Sur l'attitude de Marmontel dans les milieux intellectuels au moment de la Querelle, voir James M. KAPLAN, *Marmontel et Polymnie*, Oxford, 1984.

62. Avant de regarder de plus près cet Essai, il faut tenir compte du temps qui s'écoula entre le mot d'Arnaud et la publication de Marmontel : six mois. Si Marmontel tarda tant à publier son texte, la raison en incombe certainement à Madame de Necker qui l'invitait à moins de virulence. De là ces longs développements qui cherchent à adoucir l'aigreur de certains passages et qui, par la même occasion, donnent un ton assez disparate à l'ensemble sur lesquels insisteront ses détracteurs. Il s'agit de tenter d'écarter ces passages afin de mieux percevoir la personnalité et les intentions de Marmontel dans ses premiers élans.

63. Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, dans Gaspard-Michel LEBLOND, *Mémoire pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Monsieur le Chevalier Gluck*, Naples-Paris, 1781, P-158.

64. Lettre à Chauvelin, 2 avril 1764.

65. Jean-François MARMONTEL, *op. cit.*, p. 170.

66. *Ibid.*, p. 189-190.

67. Une étude complète des usages du mot « révolution » a été réalisée par Alain REY, « Révolution ». *Histoire d'un mot*, Paris, 1989. L'auteur n'y envisage cependant pas les textes concernant la musique et les arts de manière générale.

68. Juvenel DE CARLENCAS, *Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts*, Lyon, 1749, vol. I, p. I.

69. Il semble que Juvenal de Carlenca était juif. Il est né à Pézenas, dans une région où les juifs étaient en nombre.

70. *Ibid.*, vol. II, p. 303.

71. *Ibid.*, p. 305.

72. *Ibid.*, p. 321.

73. *Ibid.*, p. 323.

74. Pierre E STEVE, *L'esprit des beaux-arts*, Paris, 1753, vol. I, p. 160.

75. *Ibid.*, vol. I, p. 20-126.

76. *Ibid.*, vol. II, p. 1-36.

77. *Ibid.*, p. 37-124.

78. *Ibid.*, p. 125-231.

79. *Ibid.*, vol. I, p. 6.

80. Pierre ESTEVE, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de « Démonstration de ce principe »*, Paris, 1751, p. VI.

81. Pierre ESTEVE, *op. cit.*, 1753, vol. I, p. 162.

82. Pierre ESTEVE, *op. cit.*, 1751, p. III.

83. Laurent GARCIN, *Traité du mélodrame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris, 1772, p. 36. Il fait allusion à l'ouvrage de John BROWN : *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Séparations, and Corruptions of Poetry and Music, to which is prefixed the Cure of Saul, a Sacred Ode*, London, 1763. Brown fut traduit en français par EIDOUS, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (La Haye-Paris, 1765), ainsi qu'en allemand (Leipzig, 1769) et en italien (Firenze, 1772).

84. Laurent GARCIN, *op. cit.*, p. 36.

85. *Ibid.*, p. 38.

86. *Ibid.*, p. 39.

87. *Ibid.*, p. 40-41.

88. *Ibid.*, p. 46.
89. *Ibid.*, p. 49.
90. *Ibid.*, p.52.
91. *Ibid.*, p. 56.
92. Le rôle de Garcin fut fondamental.
93. Manuel COUVREUR & Philippe VENDRIX, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », *L'opéra-comique en France des origines à la Révolution*, Liège, 1992, p. 213-282.
94. Jürgen VOSS a procédé à ce type d'étude pour le terme « moyen âge » : *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffen und der Mittelalterbewertimng von der zweiten Halfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1972.
95. Ce mouvement n'a évidemment pas touché que la musique. Tous les aspects de la société ont été envisagés dans des perspectives philosophiques, historiques, politiques ou autres. Voir Michèle DUCHET, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, 1971.
96. Sur la musique chinoise, notamment, il existe une excellente étude d'Ysia TCHEN, *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1974. Sur la musique turque, voir Ivano CAVALLINI, « La musica turca nelle testimonianze del viaggiatori e nella trattatistica del Sei-Settecento », *Rivista italiana di musicologia*, XXI/1 (1986) p. 144-169. Pour une approche générale de l'attitude des théoriciens européens face aux musiques exotiques, voir Frank Ll. HARRISON, « Observation, Elucidation, Utilization : Western Attitudes to Eastern Musics, ca.1600-ca.1830 », *Slavonie and Western Music. Essays for Gerald Abraham*, Oxford, 1985, p. 5-31.
97. Dans *l'Harmonie Universelle* (1636), Marin MERSENNE fait allusion à une « Chanson Canadoise », à des « Chansons des Amériquains », ainsi qu'à des instruments arabes et turques. La carte géographique des connaissances ne cessera de croître et atteindra son expansion maximale en 1780 dans *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* de Laborde. Une comparaison des contrées envisagées par les historiens de la musique et les historiens des civilisations montre une rapide diffusion des informations. Voir Michèle DUCHET, *op. cit.*, p. 25-64.
98. *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes, par M. Amiot... Avec des notes, des observations, et une table des matières, par m. l'abbé Roussier*, Paris, 1779.
99. Ils insistent également, comme Laborde, lorsqu'il traite de « la Musique des Nègres », sur les différences d'esprit. Voir Judith L. SCHWARTZ, « Cultural stéréotypés and music in the 18th century », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155 (1976) p. 1989-2013.
100. Le christianisme avait rendu possible une forme d'affinité entre la culture occidentale et les sociétés exotiques. Dans leur volonté d'évangélisation, les missionnaires comparaient les coutumes et croyances des peuples non-européens, c'est-à-dire non-chrétiens, à la situation vécue au début de l'histoire de l'Europe. Si transparait par là une confirmation de la supériorité des cultures occidentales, il n'en demeure pas moins qu'elle se doit de respecter un état qu'elle a connu. Dans cette vision oecuménique du progrès, deux explications du mode de vie des « sauvages » étaient avancées. La première considère ces sociétés comme corrompues ou dégénérées par rapport à une civilisation dont ils se sont inspirés et qui a continué de progresser. La seconde envisage ces sociétés comme fondamentalement différentes, généralement plus primitives, sauvages, voire barbares, parce qu'elles n'ont pas atteint le degré de perfectionnement de l'Europe. Cette seconde idée fut la plus répandue durant le XVIII^e siècle.
101. Les systèmes politiques profiteront d'une telle conception plus abondamment que les théories sur l'art.

Partie III

Chapitre VI. La musique des anciens

- 1 La musique des anciens représente depuis le haut moyen âge un mythe qu'écrivains, philosophes et théoriciens s'efforcent de maintenir vivant. Les différents aspects que revêt cette résurrection ou conservation a déjà fait l'objet de multiples études¹. Il est cependant nécessaire d'envisager à nouveau le problème de manière systématique, en commençant par définir ce que recouvre le terme « ancien » chez les historiens français des XVII^e et XVIII^e siècles.
- 2 Le terme s'appliquait, dans tous les cas, à la musique de l'antiquité gréco-romaine et s'étendait parfois au-delà selon les schémas historiques pour inclure la musique des Egyptiens et des Hébreux. La place de la musique des Chinois soulève plus d'ambiguïté dans la mesure où elle fut souvent associée à une forme d'exotisme². Les historiens pouvaient également conférer à « ancien » un sens plus large : la musique antérieure au XVII^e siècle ou la musique antérieure à l'invention de la polyphonie en Europe occidentale. Toutefois, il ne s'agit pas d'une terminologie acceptée par un grand nombre d'historiens³. De plus, elle figure fréquemment dans des textes qui ne veulent dresser qu'un tableau rapide des étapes de la musique. Ajouter à cela une distinction entre « Ancien » et « ancien ». Si la majuscule cerne l'ensemble des anciens grecs et romains ou encore d'autres peuples de l'antiquité, la minuscule couvre toute la période antérieure à 1600. Ce chapitre se limite aux trois domaines cernés par « Anciens » : les civilisations méditerranéennes pré-helléniques, la civilisation grecque et la civilisation romaine. Les civilisations méditerranéennes pré-helléniques englobent le domaine égyptien et le domaine hébreu réunis, car plusieurs écrivains choisissent résolument d'attribuer à l'Egypte une paternité que d'autres confèrent aux Hébreux, sans pour autant fournir de justification précise de sorte que l'une civilisation ou l'autre peuvent être confondues en un seul traitement.

1. LES CIVILISATIONS MÉDITERRANÉENNES PRÉ-HELLÉNIQUES

1. La musique des Hébreux

- 3 Dans un milieu où nombre d'abbés, moines et savants férus de théologie et de musique rédigent des ouvrages concernant l'histoire, il semble normal qu'une attention particulière soit portée à la musique des Hébreux. Les théories des origines de la musique, tant qu'elles s'inscrivaient encore dans la tradition mythohistorique religieuse, commençaient obligatoirement avec les Hébreux⁴. La Bible, source unique de connaissance de ce passé reculé, fournit la preuve irréfutable d'une pratique musicale ancestrale chez le peuple juif.
- 4 Trois moments privilégiés pour l'historiographie de la musique des Hébreux scandent les XVII^e et XVIII^e siècles. Au début de sa carrière, Marin Mersenne consacre plusieurs colonnes de ses *Quaestiones in Genesim* (1624) à la musique des Hébreux au départ d'une analyse des textes bibliques⁵. Les deux premières décennies du XVIII^e siècle sont marquées par les recherches parallèles de Dom Calmet et du père Lamy qui aboutirent à deux publications⁶. A la veille de la Révolution, Philippe Du Contant de la Molette fait éditer un *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux* (1781)⁷. Cette production quantitativement faible peut étonner dans deux siècles qui ont vu se développer un intérêt incessant pour l'antiquité. Il faut savoir qu'il n'était pas vu d'un bon œil d'être hébraïsant au XVIII^e siècle. La querelle du spinozisme qui avait débouché sur la condamnation de cet « athée » qui savait l'hébreux, le rejet des théories de Richard Simon qui s'appuyaient sur des principes philologiques, contribuèrent sans doute – et le rôle de Bossuet est primordial –, à discréditer les études d'hébraïologie⁸. Le reflet de cette méfiance transparaît dans la quasi-absence de thèmes de ce genre lors des conférences de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il convient d'ailleurs de constater que ni Mersenne ni Calmet ou Lamy n'avaient une réputation de spécialiste de l'hébreu. En revanche, tous les trois produisirent nombre d'ouvrages de théologie, et c'est chaque fois dans le cadre de l'un d'eux qu'ils disséminèrent leurs résultats sur la musique du premier peuple juif.
- 5 Des premiers juifs effectivement. Par prudence, a-priori ou ignorance, ce qui est plus vraisemblable, tous évitent de discuter de la musique des juifs modernes, signalant tout au plus qu'elle perdit tôt son unité originelle. De plus, excepté l'ouvrage de Contant de La Molette, il ne fut question que du message biblique, sa signification réelle pour ce qui concerne la connaissance de la musique du temps de la splendeur de la civilisation juive. L'usage de cette source unique justifie l'absence de querelles sur un sujet qui aurait dû en provoquer en cette époque friande de polémiques : définition exacte des types d'instruments, pratique ou non de la polyphonie, usage de l'accompagnement. Aucune violence ne transparaît au long des textes de Mersenne, Calmet et Lamy qu'Ugolinus présente en longues colonnes.
- 6 Les ouvrages de ces trois savants s'organisent de manière presque identique. Ils suivent pas à pas le texte biblique et en commentent les passages où il est fait allusion à la musique. En cela, ils s'inscrivent non pas dans la catégorie des ouvrages d'histoire de la musique mais plutôt de théologie. Aucun des trois auteurs ne se risque à critiquer, à l'aide de comparaisons avec d'autres civilisations les informations transmises par l'Ancien Testament. Lorsque Calmet propose une description détaillée des instruments,

il ne recourt jamais aux recherches de Bernard de Montfaucon sur l'iconographie grecque et romaine. Le mauriste, comme le père Lamy et le père Mersenne, s'intéresse à la musique des Hébreux dans un souci purement apologétique. Cette attitude permet d'expliquer le retard de leurs recherches sur celles effectuées sur la musique grecque. Certes, Mersenne vit un demi-siècle avant les moments chauds de la querelle des Anciens et des Modernes. Il n'en demeure pas moins que son scepticisme ne portera jamais sur les descriptions fournies par la Bible alors qu'il critiquera abondamment les auteurs grecs qui d'une « mouche font un éléphant ».

- 7 Le bilan des trois traités de Mersenne, Calmet et Lamy est faible, alors que tous ont montré ailleurs des qualités d'historien, de philologue et de penseur. Cette constatation vaut plus encore pour les deux auteurs du début du XVIII^e siècle qui connaissent certainement les travaux de Richard Simon et de Pierre Bayle. La médiocrité des études sur la musique des Hébreux ne sera compensée qu'à la fin de l'Ancien Régime, lorsque Contant de La Molette, loin des appréhensions négatives qui entouraient les recherches hébraïques, publie sa *Poésie et musique des Hébreux*.
- 8 Contant de La Molette sent encore le besoin, en 1781, d'énoncer les arguments qui plaident en faveur des qualités de la musique des Hébreux :
 1. Les nombreux témoignages de pratique musicale dans l'Ancien Testament méritent l'attention.
 2. La multitude des musiciens, instrumentistes plus particulièrement, provoque nécessairement l'émulation.
 3. Les effets relatés dans les textes sacrés prouvent que « la Musique des Hébreux devoit être merveilleuse⁹ ».
- 9 Ayant ainsi justifié ses recherches, Contant va tenter de définir l'« Etat de la musique chez les Hébreux ». Son attitude est comparable à celle de la plupart des historiens de la musique grecque au début du XVIII^e siècle lorsque, découvrant les musiques extra-européennes, ils y voyaient une survivance des pratiques anciennes :

« Pour se former une idée juste de la Musique des Hébreux, il faut la supposer telle que fut toujours la science des sons chez les anciens peuples, qu'elle l'est encore chez diverses Nations, & en particulier chez les Chinois, c'est-à-dire, comme consistant que dans la simple mélodie.¹⁰ »
- 10 Contant cherche à définir les principes de cette mélodie en prenant pour point de départ les travaux de l'abbé Roussier. Se référant aux recherches de ce savant¹¹, il peut, se détachant alors d'une tradition qui avait prévalu jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, poser des principes d'analyse mélodique qui ne doivent en rien découler des techniques modernes :

« On verra ainsi, qu'en suivant nos principes il est impossible, non seulement de rien statuer touchant la Musique des Anciens en général, mais de se faire même aucune idée de l'effet que pouvoit produire cette Musique, puisque les Anciens entonoient d'une façon, & que, selon nos principes, nous entonnons d'une autre.¹² »
- 11 Contant synthétise les calculs de Roussier et, y joignant les travaux de Burette sur la musique grecque, il propose des principes généraux pour la musique des anciens qui ne présentent aucune originalité¹³.
- 12 Après une soixantaine de pages de description des systèmes anciens, Contant aborde enfin le cœur du sujet, à savoir la musique des Hébreux telle qu'elle était appliquée au chant des psaumes. Confronté à une pénurie documentaire, il conclut sur un constat

d'échec, d'autant que la musique des juifs pratiquée à son époque, ne correspond en rien à ce qu'elle fut dans l'antiquité :

« La Musique sur laquelle les Juifs modernes chantent leurs Pseaumes, n'est pas uniforme dans tous les pays ; elle n'est autre chose qu'une ancienne mélodie empruntée des diverses nations chez lesquelles ils ont eu ou ont encore des Synagogues.¹⁴ »

- 13 Il reconnaît que des investigations à Jérusalem pourraient conduire à des résultats puisque des juifs héritiers de traditions ancestrales y vivent encore. Comme il ne s'y est pas attaché, il préfère « conjecturer » en usant de caractéristiques peu particularisées, applicables à n'importe quelle musique ancienne.
- 14 Contant ajoute quelques réflexions sur divers sujets dont la plus intéressante traite des « Canaux par où l'Art musical se communiquoit de race en race chez les Hébreux ». Le problème de la transmission des traditions a peu touché les historiens de la musique au XVIII^e siècle. Il n'y eut guère que les médiévistes qui se passionnèrent pour un tel sujet, pour les mêmes raisons que Contant : comment peut survivre une tradition musicale alors qu'aucune preuve de notation ne fut découverte ? Contant articule son système de transmission autour de « Menatseach », le « préfet de la musique » auquel le poète confiait son texte et qui avait pour tâche de « méditer » sur le caractère musical à lui confier avant de l'enseigner aux interprètes. Aucune étape ne mentionne la mise en notation de cette inspiration, inspiration qui pût se maintenir tant que la qualité littéraire était toujours élevée, car elle seule suscitait la verve compositionnelle. Contant associe ainsi le déclin de la musique des Hébreux au déclin de leur poésie, suite aux diverses catastrophes politiques et à la destruction du Royaume d'Israël.
- 15 De Calmet à Contant transparaît une évolution de la méthodologie des recherches sur la musique des Anciens. Tandis que les premiers historiens s'attachaient à une description du message direct des sources, ici, l'Ancien Testament et les Psaumes en particulier, celui de la seconde moitié du XVIII^e siècle pousse plus loin l'investigation non seulement dans le sens d'une interprétation des textes mais surtout d'une compréhension de ceux-ci. Contant ne se contente pas de mentionner l'existence d'un « préfet de Musique » : il veut en évaluer le rôle. D'un autre côté, le relativisme des systèmes musicaux l'autorise à poser un regard différent sur ce qu'aurait pu être la pratique compositionnelle. Loin de l'assimiler au système moderne, qu'il soit celui des grands maîtres occidentaux ou des juifs modernes, l'historien de la musique des Hébreux parvient à entrevoir une idée de spécification musicale d'une civilisation.

2. La musique des Egyptiens

- 16 On pourrait se demander comment des historiens de la musique purent aux XVII^e et XVIII^e siècles étudier la musique des Egyptiens alors qu'aucun document n'avait été découvert, qu'aucune source musicale et même théorique n'était entre leurs mains. Certes, dès 1650, Athanasius Kircher publiait un texte sur cette musique, mais il s'agit là d'une « fantaisie » historique caractéristique du jésuite¹⁵. Se poser cette question, c'est déjà montrer l'implication idéologique sous-jacente à toute allusion à la musique égyptienne. Si des historiens en traitent, la raison en incombe à des options philosophiques plutôt qu'à des choix musicologiques. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la musique des Egyptiens n'existait pas en tant qu'entité ; l'Egypte ne jouait un rôle que

par rapport aux événements relatés dans l'Ancien Testament. A partir de *l'Encyclopédie*, se dessine une volonté de spécifier une culture musicale.

- 17 *L'Encyclopédie* n'apprend rien sur le langage musical des anciens Egyptiens. Les quelques caractéristiques mentionnées relèvent d'un lexique commun à toute musique ancienne. Ce qui intéresse le plus les Encyclopédistes réside dans la compréhension des systèmes de communication des connaissances musicales de l'Egypte vers les autres civilisations du bassin méditerranéen et au-delà, évitant ainsi d'insister sur le rôle habituellement attribué aux Hébreux¹⁶. Quoi qu'il en soit, l'idée est lancée, et les admirateurs des Encyclopédistes, comme l'abbé Roussier ou Laborde, se donneront pour tâche d'essayer de mieux cerner ce moment de l'histoire musicale.
- 18 L'abbé Roussier reprend pour sa démonstration la filiation évoquée par les Encyclopédistes :
- « Or, il faut pour cela nous régler sur le système des grecs, qui, fondé lui-même sur les principes des Egyptiens, & n'étant en fait qu'un démembrement du système entier qui résultoit de ces principes, pourra nous fournir des idées moins vagues ou moins abstraites.¹⁷. »
- 19 Le savant se lance alors dans des calculs qui lui permettent d'affirmer son hypothèse bien qu'il reconnaisse qu'il n'y a « aucun monument qui nous fasse connaître quelles pouvoient être en particulier les bornes ou l'étendue du système pratique des Egyptiens¹⁸. » A la manière de nombreux théoriciens férus de spéculations mathématiques, Roussier recourt à la « Nature », un peu comme Rameau l'avait fait, pour prouver que ses calculs ont un fondement. Il obtient des résultats en combinant deux données relativement certaines pour un homme du XVIII^e siècle, celles du système grec et celles du système chinois. Partant, sans le dire explicitement, de l'idée des Encyclopédistes que la pratique musicale égyptienne s'est diffusée dans deux directions, il lui suffit de juxtaposer les deux systèmes et d'en prendre les éléments communs.
- 20 La spéculation atteint son sommet lorsque Roussier consacre son « article X » au « Développement de Rapport des Sons de la Musique aux Planètes, aux Jours de la Semaine, & aux Heures du Jour, selon les Egyptiens¹⁹ », longue dissertation sur un sujet qui ne survivait qu'épisodiquement dans la théorie musicale française alors qu'il avait connu des heures de gloire pendant le moyen âge et la renaissance, tandis que la musique côtoyait l'astrologie dans le « quadrivium »²⁰.
- 21 Roussier conclut avec un « Parallèle entre le Système des Egyptiens & celui des Modernes²¹. » Il y montre la persistance des systèmes égyptiens, qu'il considère fondés sur la proportion triple, à travers la tradition pythagoricienne malheureusement bouleversée au XVI^e siècle par la proportion quintuple de Zarlino. Si l'abbé termine le corps de son ouvrage par ces réflexions, il ne faut en rien y voir l'aboutissement de recherches historiques mais plutôt la volonté d'imposer un système qui, selon lui, a fait ses preuves depuis la plus haute antiquité ; un système « sur lequel, les premiers Maîtres des Arts & des Sciences, les Instituteurs des Grecs et du Genre humain, avoient fixé la Musique parmi eux²². »
- 22 Laborde, ami de Roussier, ne reprend pas les spéculations du *Mémoire*. Comme les Encyclopédistes, il se contente d'affirmer le rôle des Egyptiens. Il évoque comme unique preuve l'aspect perfectionniste de la civilisation égyptienne. De plus, comme aucun étranger n'était admis à importer son art, il est plus qu'évident qu'ils possédaient des arts et des sciences raffinés.

2. LA CIVILISATION GRECQUE

- 23 L'analyse sémantique du terme « ancien » a montré sa constante assimilation à la musique grecque. Quel que fut le domaine, les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles qualifient de ce vocable l'ensemble de la civilisation grecque. Associer les recherches sur la musique grecque avec la querelle des Anciens et des Modernes introduit à un mode d'approche possible de celles-ci : celui d'une analyse de la polémique. Il s'agit effectivement d'une tradition qui remonte au lendemain de la Guerre de Cent Ans ; elle connaîtra maintes réitérations, des polémiques autour de la Pléiade, en passant par la querelle du *Cid* et en culminant avec la « deuxième » querelle de 1714-1716²³. Envisager les recherches sur les anciens sous l'angle des polémiques entraîne irrémédiablement une restriction du débat à des attitudes personnelles qui parfois expliquent des prises de position incompréhensibles, telle la querelle de 1674-1694 qui ne se comprend que si l'on considère l'animosité, la haine presque, qui existait entre les Perrault et Boileau. Pour un historien ou un écrivain de 1750, ces événements ont moins d'importance ; seuls restent les écrits des protagonistes de cette querelle. Ceci justifie l'orientation de cette étude vers une analyse thématique. Elle permet d'inclure les travaux effectués hors querelle – même s'il est difficile de trouver semblable période en France aux XVII^e et XVIII^e siècles –, tout en ne négligeant pas les aspects polémiques.
- 24 Les recherches historiques sur la musique antique grecque offrent des aspects différents selon les époques. Au début du XVII^e siècle, tandis que régnait encore en maître la tradition humaniste, naissait le scepticisme, lié à la mise en place du mécanisme. L'humanisme italien avait constitué un corpus de traités sur l'antiquité que les Français imitèrent : par exemple, le *Solitaire second* (1555) de Pontus de Tyard n'offre qu'une compilation de Zarlino et de Boèce, le traité de Pierre Maillart, *Les tons ou discours sur les modes de musique, et les tons de l'Eglise, et la distinction entre iceux* (1610), n'apporte pas de nouvelle interprétation du système modal grec, ceci à l'aube du XVII^e siècle²⁴. Avec Marin Mersenne, le mode d'approche subit quelques modifications : un regard plus systématique est appliqué à la tradition des théoriciens italiens du XVI^e siècle et qu'entretenait encore Giovanni Battista Doni (1594-1648)²⁵. Ce scepticisme se poursuit à travers le XVII^e siècle jusqu'à ce qu'éclate la querelle des Anciens et des Modernes. A partir de ce moment, la polémique gauchit, comme c'est le cas dans toute polémique, la procédure analytique. Il faudra attendre les années 1710 et Pierre-Jean Burette pour qu'apparaisse une méthodologie historique rigoureuse.
- 25 Le point de départ de la réflexion sur la musique grecque antique est primordial puisqu'il conditionne en fait le mode de présentation des résultats des recherches. Le scepticisme naît chez Mersenne lorsqu'il s'interroge sur le mythe des effets merveilleux attribués à la musique grecque, et plus encore sur la confiance à accorder aux historiens et théoriciens antiques. Ce qui importe donc, c'est d'argumenter sur le pour et le contre dans la question des effets. Tout se ramène à ce problème fondamental même si les historiens du début du XVIII^e siècle étaient parvenus à une solution satisfaisante.
- 26 Si ce sujet et ses différents traitements trouvent place au début des écrits sur la musique grecque, il faut en chercher la raison dans le schéma sous-jacent aux écrits historiques des écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles, schéma qui conditionne

l'organisation de la présente étude. Deux questions dominent : quels sont ces effets ? comment peuvent-ils être provoqués techniquement ? Une fois des solutions proposées, les historiens concluent sur la véracité ou non des récits. La plupart du temps, ils s'interrogent sur le comment après avoir signalé, fut-ce brièvement, une tradition qui attribue à la musique grecque des effets extraordinaires.

- 27 Il convient donc de s'attacher d'abord à décrire les réactions des historiens. Ces réactions constituent l'apport le plus important à la musicologie puisqu'elles se réclament d'une analyse du fonctionnement de la musique. Tous donnèrent leur avis sur une ou toutes les questions suivantes :
1. Les anciens connurent-ils la polyphonie ? Si oui, de quelle manière la pratiquaient-ils ?
 2. Quels sont les genres et les modes dont ils usaient et qui avaient tant d'importance sur les effets ?
 3. Comment fonctionnait la musique dans la tragédie ?
 4. Qu'en était-il de leur déclamation et donc de leur rythmique ?
 5. Quels usages faisaient-ils des instruments ?
- 28 Les réponses à ces questions sont utilisées pour juger des effets possibles d'une musique. Il paraît logique que la conclusion conditionne d'autres développements ou du moins le mode d'approche d'autres éléments du monde musical de la Grèce antique comme l'importance de la musique pour la formation des jeunes, la place générale de la musique dans la société.
- 29 Tous les écrits des XVII^e et XVIII^e siècles sur la musique antique ne se réduisent pas uniquement à prouver ou infirmer les effets merveilleux que pouvait provoquer cette musique. D'autres thèmes furent développés comme celui de la danse ou de la pantomime. Cependant, ils se justifient dans un cadre différent, celui de l'importance du ballet dans la France de l'Ancien Régime, celui de la recherche d'une nouvelle forme d'expression scénique²⁶.

1. La musique pour les Grecs

- 30 Avant d'entrer dans le cœur du sujet, les historiens français tentèrent d'en cerner les limites en exposant le champ sémantique de musique dans la civilisation grecque. Ce point devait leur permettre de mieux circonscrire les limites de leur étude et s'imposait donc dès le début. Déjà sur ce point, les avis diffèrent.
- 31 Il y a au-delà de toute divergence une acceptation commune de la musique et de la poésie comme un tout. Antoine de Baïf s'était exprimé sur ce point dès 1570, en introduction à des oeuvres de Costeley (Le Roy et Ballard, 1570) :
- « Jadis Musiciens et Poètes et Sages
Furent mesmes auteurs, mais la suite des âges,
Par le temps que tout change, a séparé les troys.²⁷ »
- 32 L'union des deux techniques ou arts avait déjà été considérée comme un élément typique de leur temps par Platon et par Aristote. Surtout, ils avaient établi un parallèle entre la dégénérescence de chacun et leur progressive séparation. Marin Mersenne, grand admirateur des travaux de l'Académie de Baïf, ne pouvait que perpétuer cette association poésie-musique sous le même vocable de musique. Le développement de l'air de cour et partiellement de l'opéra contribua également à maintenir ce concept²⁸.

- 33 L'abbé Dubos s'attache longuement à la définition du terme « musique » chez les Grecs afin d'intégrer des éléments qui seront indispensables à sa démonstration et de clarifier les idées des lecteurs qui avaient été troublés par l'abondance des positions lors de la querelle des Anciens et des Modernes. L'abbé insiste sur ce point : la musique ancienne était une science plus étendue qu'elle ne l'est devenue ; outre la musique vocale et la musique instrumentale, elle ajoutait la déclamation et la « saltation », qui recouvrait non seulement la science des gestes mais en plus « l'art de faire tous les mouvemens du corps avec grâce²⁹ ». La définition du champ sémantique par Dubos révèle déjà l'orientation de ses théories puisqu'il dissocie musique vocale et déclamation et insiste sur la saltation. Cet élargissement ne cessera de croître. Il atteint son étendue maximale chez Jean-Jacques Barthélemy qui prétend que la musique englobe la mélodie, la mesure, la poésie, la danse, le geste, la réunion de toutes les sciences et la connaissance de presque tous les arts³⁰.
- 34 Evidemment, des auteurs comme Barthélemy ne se méprennent pas sur les dangers d'un tel élargissement³¹. Aussi précise-t-il qu'il y a la musique dans le sens où l'entendaient les philosophes et les moralistes et la musique dans le sens où l'entendaient les théoriciens et les praticiens. Dans ce dernier cas, elle s'applique effectivement aux questions particulières de la théorie comme les intervalles, les genres, le rythme, etc. De manière générale, l'attitude de Dubos ou de Barthélemy fut celle de presque tous les historiens français, certains omettant des éléments que d'autres jugeaient importants, mais tous s'accordaient à considérer le terme musique comme recouvrant un champ plus large chez les anciens que chez les modernes.
- 35 Semblable point de vue pouvait également susciter des réticences, surtout dans le clan des Modernes qui faisaient une place importante à la musique dans leurs enjeux polémiques. Ainsi, pour Perrault, la musique consiste en l'art de composer un chant et est synonyme d'harmonie³². Elargir le concept l'aurait entraîné à inclure d'autres éléments qui, dans son désir de catégorisation de chaque forme d'expression artistique de la Grèce, comme il apparaît dans le *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688-1697) de son frère Charles, auraient entravé la marche de son raisonnement.

2. L'attitude face aux effets merveilleux

- 36 Le rêve et l'ambition ultime des humanistes visaient la résurrection des effets merveilleux que la musique produisait sur le corps et sur l'esprit. Cette attitude transparait chez Baïf et chez Tyard dans la tendance à créer un art qui, comme précédemment, pourrait contrôler les passions, inculquer et préserver les vertus et même contribuer à la stabilité du gouvernement. Même Marin Mersenne s'inscrit dans ce courant où tout est accepté puisque tout est possible, vraisemblable. Pourtant, le minime – il fut le premier à clarifier cette situation –, va dresser, dès ses *Quaestiones in Genesim*, un tableau des différentes attitudes qu'un chercheur peut adopter devant la multitude des récits. Sa catégorisation repose sur une tripartition basée sur le degré d'acceptation des effets de la musique relatés par les auteurs anciens. Le premier groupe inclut les penseurs intégralement sceptiques à l'égard des écrivains grecs. Le deuxième groupe accepte tout sans esprit critique, tandis que le troisième voit en l'énoncé des effets une occasion de développer leur science.

37 Marin Mersenne combine scepticisme et acceptation devant les effets de la musique. D'un côté, il doute de la véracité d'événements dont il ne peut prouver par une démonstration le fonctionnement. De l'autre, son ambition de conférer à la musique un pouvoir « moral » le contraint à appuyer ses propositions d'exemples confirmant sa thèse. L'obstacle majeur reste que ces récits proviennent pour la plupart de textes d'écrivains grecs, donc d'un milieu païen. Au début de sa carrière, dans les *Quaestiones in Genesim*, malgré la prudence que lui conseillait Titelouze, Mersenne ne doute pas du degré d'accomplissement auquel étaient parvenus les Grecs :

« ... fateor etiam multos harmoniae effectus longe minores fuisse quam ipsi praedicaverint... Verumtamen sicut certum easdius res interdum etiam minui, ita certum est inter Graecos praestantes tibicines fidicines et citharoedos inventas esse, qui ita psallerunt, ut homines ad hoc, aut illud animi pathema commovere possent, sive melioribus, quam nunc, sive deterioribus instrumentis ceteruntur.³³ »

38 Lentement, à cette acceptation totale héritée de l'esprit humaniste, Mersenne substitue le doute, et sa conversion sera d'autant plus brutale qu'il se rend compte de l'erreur dans laquelle l'ont entraîné les écrivains grecs. En 1634, dans les *Questions harmoniques*³⁴, il rejete l'idée d'une perfection atteinte, et qui plus est capable d'influencer l'âme, par cette musique ancestrale dont aucun monument n'est conservé. A partir de ce moment, le minime oriente résolument ses recherches sans plus poser de regard sur le passé. Certes, quelques passages de *l'Harmonie Universelle* (1636) traitent encore de points envisagés par les Grecs, mais ceux-ci relèvent de problèmes physiques et non plus psychologiques ou philosophiques. Marin Mersenne veut trouver par ses propres moyens la manière de « moraliser » l'homme par la musique.

39 La quatrième partie du *Traité de musique* (1639) d'Antoine Parran traite des effets de la musique de manière particulière. S'il reconnaît que l'histoire d'Orphée appartient à la mythologie, il n'en demeure pas moins que « c'est la vérité que la Musique opère des effets plus admirables que ceux-là, changeant & ravissant les cœurs, les volonte & affections³⁵ ». Rejet donc des légendes comme celle qui donne à la musique le pouvoir de faire bouger les montagnes, par exemple, mais affirmation d'une influence sur l'esprit. Parran ramène le problème aux origines de la musique, fruit de la volonté divine. Dieu, en créant la musique, lui a conféré un pouvoir étendu afin que les louanges chantées par le peuple procurent « le contentement des corps & de l'esprit ». Cependant, il ne peut s'empêcher de constater que la musique ne produit plus autant d'effets qu'auparavant. Il en donne une justification en quatre points :

1. Les modes dont le rôle est fondamental ne correspondent peut-être plus à ce qu'ils furent.
2. La façon de composer et de chanter diffère.
3. Les compositeurs ne portent plus assez d'attention à la valeur affective des modes.
4. Si tout était identique à ce qu'était la musique des Anciens, « peut estre que les esprits sont autrement disposez & affectionnez qu'ils n'estoyent au temps passé, & que l'oreille est plus délicate, & par conséquent plus mal aisée à contenter³⁶ ».

40 Dans le *Dialogue sur la musique des Anciens* (1725) de Chateauneuf, le premier point dont Théagène et Callimaque discutent concerne les effets de la musique des Grecs. La longueur de cette partie reflète l'importance que lui attribuait l'abbé. La distribution du dialogue met en évidence la croyance en ces récits merveilleux. En effet, toutes les interventions de Callimaque sont contredites par une longue réplique de Théagène qui trouve chaque fois une occasion de réduire à néant les idées du premier.

Callimaque	Théagène
« Qu'ils sont faux ou exagérés »	« C'est le plus court : on pourroit cependant avec des faits de même nature, vous opposez de telles autorités que vous n'en seriez pas quitte pour les rejeter. »
« Et qui doute que Dieu en puisse quand il lui plait donner une force surnaturelle à la Musique ? »	« consulter l'Historien sacré pour voir qu'il les raconte comme des des faits naturels et ordinaires. »
« Y en a-t-il [intérêt] plus grand pour un Historien que de flatter les hommes dans le foible qu'ils ont pour le merveilleux. »	« Et que seroit-ce s'il falloit rejeter un fait historique, par la seule raison que nous ne voyons rien arriver de semblable. »

- 41 Aucun élément nouveau par rapport aux textes du XVII^e siècle n'apparaît dans cet échange où l'argumentation de Callimaque reprend celle de Perrault, énoncée vingt ans avant cette soirée chez Ninon de Lenclos. Le recours aux « autorités » classiques ou à une lecture qui se veut objective reste le seul argument qui plaide en faveur de l'existence des effets merveilleux. C'est encore l'ouvrage de Perrault qui semble guider la plume de Bonnet-Bourdelot puisque le chapitre consacré aux effets de la musique dans *l'Histoire de la musique et de ses effets*, reprend aussi l'organisation de *l'Essai de physique*, en critique tous les points, contribuant ainsi au maintien d'une forme de l'écriture polémique au XVIII^e siècle.
- 42 En ce même début de siècle, Pierre-Jean Burette consacre un article « où l'on fait voir, que les merveilleux effets attribuez à la musique des Anciens, ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite que la nôtre » dont le titre s'offre déjà comme une conclusion³⁷. La situation de l'historien s'avère difficile lorsqu'il entreprend de traiter semblable sujet puisque « comme elle (l'antiquité) ne nous a conservé de cette Musique aucun ouvrage, qui puisse nous en faire sentir l'excellence, nous n'en pouvons juger que sur notre expérience propre, ni découvrir par-là, si la Musique des Anciens étoit aussi parfaite que la nôtre³⁸ ». Ajouter à cela la faiblesse de l'argumentation de ses prédécesseurs. Mersenne se limitait à considérer les Grecs comme des menteurs. Perrault, dans son *Essai de physique* se contentait également d'une critique des sources et non pas d'une analyse des phénomènes merveilleux en eux-mêmes. Burette va établir une méthodologie qui distribue l'attention sur trois sources successivement : les traités didactiques, les anciens auteurs et les récits extraordinaires proprement dit.
- 43 Mais, avant d'analyser en détail chacune de ces sources, l'Académicien met en garde le lecteur contre quelques traditions qui avaient prévalu. Ainsi, assurant que la musique grecque « étoit fort inférieure à la nôtre », il justifie les récits d'effets extraordinaires par une compensation du manque de valeur intrinsèque du langage musical. De plus, il est important d'aborder les sources en évitant de tomber dans une confusion commune qui ne distingue pas les effets de la musique des « expressions hyperboliques de la Poésie³⁹ ». Ce point mérite d'être souligné dans la mesure où chaque fois qu'il avait été question des récits, c'est au goût pour la fable qu'ils avaient été réduits et non à une technique de l'expression littéraire. Burette classe les effets en trois espèces :
1. Ceux qui adoucissaient les mœurs et humanisaient « des Peuples naturellement sauvages & barbares ».

2. Ceux qui excitaient ou réprimaient les passions.

3. Ceux qui guérissaient des maladies.

44 A partir de ce classement, l'historien tente de fournir une explication « naturelle » à chaque espèce d'effet en se posant comme question préalable s'il était vraiment nécessaire de posséder un art musical raffiné pour obtenir de semblables résultats. Pour chaque cas, il trouve une réponse extra-temporelle, c'est-à-dire qui ne nécessite pas une situation dans un contexte historique particulier. Ainsi, pour la première espèce, Burette constate que la « volupté » que procure la musique à un groupe lui offre « une joie sans égal⁴⁰ », et il suffit de constater que les peuples qui cultivent l'art musical assidûment restent les « plus policés ». Que la musique excite ou réprime les passions apparaît dans maints récits qu'il s'agit de regarder attentivement en envisageant tous les paramètres en action. Par exemple, si Alexandre, entendant les sons d'une musique militaire, se lève et prend les armes pour courir au combat, la raison s'en trouve dans l'impétuosité de sa jeunesse et de son caractère belliqueux. Certes, la musique contribue à exciter ce caractère mais n'en justifie pas la nature et les actes. Quant aux guérisons qui avaient fait l'objet de longs recensements dans *l'Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet-Bourdelot, elles s'expliquent non par l'art musical mais par la physique des sons :

« Les secousses réitérées, que donnent aux fibres & aux liquides de notre corps les différentes vibrations de l'air subtil, dans lesquelles consistent les divers sons, peuvent souvent remettre les ressorts détraqués de notre machine dans cette espèce d'équilibre qui constitue la santé.⁴¹ »

45 Si des guérisons furent constatées lors de concerts – et Burette, professeur de médecine au Collège Royal, les croit vraisemblables –, elles résultent du hasard⁴². Au cours d'une œuvre, des rapports secrets peuvent être entendus, mais cela, sans que le compositeur l'ait voulu puisque ces effets s'observent non seulement chez les Grecs et au XVIII^e siècle mais encore chez les peuples sauvages. Quant à la danse, l'explication en est encore plus simple puisqu'elle provoque des « secousses » dans le corps. Burette en conclut ainsi que les effets ne dépendent pas de la perfection du langage musical :

« Voilà précisément à quoi se réduisent tous ces effets surprenans, attribuez à la Musique des Anciens, & qui ont si fort prévenu certaines gens en sa faveur. Les hommes sont que trop portez naturellement à admirer les choses qu'ils ne voyent que dans un grand éloignement, soit des temps, soit des lieux. Rapprochez les objets, & les mettez, par une discussion exacte, à la portée de la vue, vous en faites souvent disparaître tout le merveilleux.⁴³ »

46 Malgré cette mise au point, la tradition d'attribuer à la musique grecque des effets merveilleux poursuit son chemin et trouvait des défenseurs résolu. L'abbé Dubos s'inscrit dans la lignée de ceux qui, comme Bonnet-Bourdelot, les considèrent comme vraisemblables. Il aborde la question d'une manière catégorique :

« Mais il m'a semblé propre à fermer la bouche à ceux qui voudroient douter que les Anciens songeassent à tirer de la musique toutes les expressions que nous voulons en tirer, & qu'ils eussent communément de cet art la même idée qu'en avoient Lulli & la Lande. Puisqu'on ne sçauoit produire les symphonies des Anciens, perdues par l'injure des tems, nous ne sçaurions juger du mérite de ces symphonies, que sur le rapport de ceux qui les entendoient tous les jours, qui voyoient l'effet qu'elles produisoient, & qui sçavoient encore dans quel esprit elles avoient été composées.

⁴⁴ »

47 Répétant son principe de relativisme du goût, Dubos rejette une tradition qui, pour appuyer la description des effets de la musique ancienne, se réfère à des histoires

modernes. Pourtant, son argumentation y recourt. Elle se fonde d'abord sur des mémoires de l'Académie des Sciences qui prouvent l'authenticité de telles histoires. Il est difficile de négliger les effets de la musique sur le corps, car le soulagement de l'esprit va de pair, dans beaucoup de cas, avec celui du corps. Finalement, si les Grecs connurent autant d'histoires extraordinaires, il faut y voir une conséquence du climat – théorie chère à Dubos –, puisque « les gens du sud sont plus sensibles de l'ouïe que les gens du nord⁴⁵ ».

3. Polyphonie ou monodie

- 48 La question technique fondamentale à laquelle tentèrent de répondre les historiens de la musique fut celle de savoir si les Grecs connurent ou non la polyphonie. L'enjeu est d'importance mais surtout a valeur différente suivant les moments. Les débats prennent une tournure spécifique selon que la polyphonie est considérée comme preuve de perfection ou preuve de dégénérescence. Deux facteurs entrent en jeu dans l'établissement de cette valeur : la conception générale de l'évolution du langage musical et la recherche d'un idéal d'expression. Cette dernière se développe en trois phases au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.
- 49 L'humanisme, tout comme plus d'un siècle plus tard la théorie rousseauiste, voyait en la mélodie et sa relation au texte dans un rapport où ce dernier domine l'organisation musicale, une perfection à atteindre. Au contraire, à la fin du XVII^e siècle et durant tout le XVIII^e siècle, l'écriture polyphonique représente l'expression la plus raffinée, celle qui fait preuve d'un avancement de la technique. Les schémas évolutifs transparaissent derrière de telles conceptions. Considérer que la musique n'a cessé d'évoluer pour connaître son état de perfection dans la pratique polyphonique de l'époque baroque suppose un état primitif dans l'antiquité ; état qui put être supérieur au haut moyen âge mais qui ne pourrait jamais rivaliser avec celui que les historiens vivent. Au contraire, imaginer la musique grecque comme modèle de perfection soulève quelques ambiguïtés. D'un côté, humanistes et « mélodistes » y voient le lieu d'un raffinement idéal où l'harmonie n'avait pas encore dénaturé les relations entre texte et musique. D'autre part, il est tout aussi possible, dans le cadre de cette idéalisation également suivie d'une dégénérescence consécutive aux invasions barbares, de trouver dans la Grèce antique des preuves de l'existence d'une polyphonie ; présence qui ne peut qu'ennoblir l'état actuel de la musique. Se prévaloir de la Grèce revêt donc deux aspects contradictoires mais distingués chronologiquement. Les humanistes et les chercheurs d'une « unité de mélodie » encadrent la querelle des Anciens et des Modernes, celle de la fin du XVII^e siècle, durant laquelle le mythe de l'antiquité parfaite se voit attribuer une fonction courtisane envers le monarque apollinien⁴⁶ :

		humanisme
	imperfection	
polyphonie		rousseauisme
	perfection	théories mythohistoriques
	imperfection	théories évolutionnistes humanisme

monodie		
	perfection	rousseauisme

- 50 Une fois encore, la réflexion est conditionnée par l'expression polémique, étant donné qu'un même principe se voit taxé de deux vocables, parfait et imparfait, suivant les moments. L'expression polémique entraîne également un traitement des sources « orienté ». Surtout, les prétentions tardives comme celles des Encyclopédistes et de Jean-Jacques Rousseau en particulier bénéficient de l'apport de cent cinquante ans de recherches passionnées et reposent donc sur des bases qu'ils considèrent quasiment irréfutables. Il leur suffit de revendiquer l'œuvre de tel ou tel historien pour n'avoir pas à proposer de longs développements. Cette situation historique rend les travaux publiés à partir de 1740 moins intéressants puisqu'ils n'offrent que des confirmations. Il va donc falloir montrer quels furent les arguments mis en jeu pour ou contre l'existence de la polyphonie jusqu'aux années 1740 lorsque les échanges d'articles entre Burette et Guillaume Hyacinthe Bougeant et le père du Cerceau, tous les deux collaborateurs aux *Mémoires de Trévoux*, eurent épuisé le sujet⁴⁷. C'est à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle que le débat commence à prendre plus d'ampleur.
- 51 Les réflexions de Claude-François Ménéstrier à propos de la polyphonie chez les Anciens prennent place dans ses recherches sur les représentations en musique, c'est-à-dire sur une définition du langage musical des tragédies et comédies antiques grecques. Il n'exclut pas l'idée de l'existence de l'écriture polyphonique. Ce qui le préoccupe, c'est la place qu'elle pouvait occuper dans leur théâtre :
- « Le peu d'usages qu'eurent les Grecs de la Musique à plusieurs parties, ou de contrepoint, dans leurs pièces dramatiques, a fait douter si leur Musique avoit été aussi parfaite que la nôtre.⁴⁸ »
- 52 En prenant la présence de la polyphonie comme un fait acquis, Ménéstrier pouvait se concentrer sur son objet. Il justifie l'apparente absence, car jamais il ne donne un exemple, qui confirmerait son « peu d'usages » cité ci-dessus, de polyphonie au théâtre par le fait qu'elle convient peu et en tous les cas moins bien que l'air solo ou le récitatif. En effet, l'objectif des dramaturges était de toucher l'âme de sorte qu'ils remarquèrent très tôt que « les inflexions de la voix, le nombre & la cadence des paroles, les caractères des sentimens pouvaient faire ces grands effets⁴⁹ ». Or, rien de tel que la monodie pour remplir cette mission « pour que cette harmonie où les parties s'entrechoquent, ne fait qu'un bruit confus où les paroles ne se distinguent presque point ». La preuve de ce choix réside dans la place qu'occupe la monodie depuis la « résurrection » de l'opéra en Italie à la fin du XVI^e siècle. L'argument exploité pour soutenir l'existence de la polyphonie ne repose que sur les récits merveilleux. Si la musique produisait de tels effets, cela signifie que la polyphonie était familière aux compositeurs grecs.
- 53 Perrault prend pour point de départ de sa réflexion deux définitions de la musique : elle est une « modulation du simple chant » et « mélange de plusieurs parties ensembles⁵⁰ ». L'ingénieur-architecte regarde cette seconde sorte de musique comme la plus belle mais aussi « celle que l'on peut dire avoir été ignorée par les anciens⁵¹ ». Si quelques théoriciens anciens font des allusions évasives à la polyphonie, ce qu'ils en disent laisse plus de place aux conjectures qu'aux raisonnements et aux analyses. Perrault se donne pour tâche de résumer les préceptes des anciens de manière à ce qu'aucune ambiguïté

n'apparaisse dans l'idée que les modernes peuvent en avoir. Puisque les écrivains anciens définissent la musique comme l'art de composer en chant, c'est dans ce sens qu'il faut comprendre leur usage du terme harmonie. La musique harmonique figure à côté de cinq autres genres et diffère en ce qu'elle donne les règles du chant tandis que la rythmique s'occupe de la danse, la récitative de la récitation, l'organique du jeu des instruments, la poétique des vers et de leur structure, l'hypocrétique des gestes de la pantomime.

- 54 Ainsi défini l'objet spécifique de la musique harmonique par rapport aux autres genres de musique, il ne restait à Perrault qu'à prouver qu'aucun de ses éléments ne pouvait être utilisé pour l'élaboration de la polyphonie. L'argumentation repose sur deux points. Les systèmes, c'est-à-dire l'ensemble des intervalles, ne servaient pas à la formation d'accords mais à aider les chanteurs à entonner juste. Leur distinction des intervalles consonants et dissonants ne laisse pas imaginer une écriture accordique. Certes, Plutarque mentionne l'usage de deux voix simultanées à la quarte, à la quinte, à l'octave, à la douzième et à la quinzième, mais ce sont là des simultanités qui ont peu d'intérêt à en juger par les compositions modernes puisqu'elles excluent les deux intervalles les plus utiles, à savoir la sixte et la tierce. Perrault ajoute à ces deux arguments l'absence dans Plutarque d'une mention d'un inventeur de la polyphonie qu'il n'aurait pas négligé de citer s'il avait existé :

« Car comme il est croyable que l'on a chanté à une seule voix, avant que d'avoir chanté à plusieurs, Plutarque n'aurait pas manqué de marquer les inventeurs de ces deux genres de Musique, pour faire voir le progrès qu'elle a fait en différens temps.

⁵² »

- 55 Chateauneuf, ardent défenseur des anciens, reprend encore *l'Essai de physique* de Perrault pour point de départ de sa réflexion. Non seulement, il prouve que les théoriciens anciens discutèrent de l'écriture polyphonique mais aussi que certains instruments étaient construits de manière à produire plusieurs voix en même temps. Son premier argument repose sur trois remarques :

1. L'usage d'un vocabulaire spécifique (« consonances, accompagnemens, concours, complications des tons ») chez Macrobe et Ptolémée.
2. Les requêtes de Platon contre l'introduction de « l'usage des différentes parties dans les accompagnemens ».
3. Les descriptions de pratiques polyphoniques chez Sénèque.

- 56 Les descriptions de la lyre, et particulièrement du nombre des cordes, et du « zeugos », la double flûte, entraînent Chateauneuf à assimiler l'élaboration de l'instrument à un jeu polyphonique.

- 57 Pierre-Jean Burette va raffiner l'argumentation de Perrault qui ne laissait pas, malgré ses prétentions, de provoquer quelques ambiguïtés et des attaques comme celle de Chateauneuf. Tout comme son prédécesseur, il part de la définition du terme harmonie dans le sens où l'entendaient les Grecs :

« ... l'arrangement de plusieurs sons, qui se succèdent les uns aux autres ; & jamais le mélange de ces sons, qui frappent l'oreille en même temps.⁵³ »

- 58 Par contre, « symphonie » prend la signification chez les Anciens que le mot « harmonie » possède au XVIII^e siècle :

« l'union de plusieurs sons harmonieux, qui s'accordent tous ensemble, pour former ce qu'on appelle vulgairement un Concert.⁵⁴ »

- 59 Burette distribue ces symphonies en trois catégories selon qu'elles sont vocales, instrumentales ou une combinaison des deux. Or chacune de ces catégories renferme deux manières d'exécution : homophonique ou antiphonique. C'est cette deuxième manière qui soulève quelques difficultés, car, s'il est communément admis qu'existait l'antiphonie à l'octave, la pratique d'une antiphonie à la tierce laisse planer des doutes. Certains, ajoute Burette, se sont référés à Athénée pour prouver l'existence d'antiphonies à la tierce dans la symphonie vocale. Ces tentatives reposent – et il le montre par des citations –, sur des incompréhensions des textes originaux. Au contraire, ce qui existait, ce sont les concerts sur différents modes avec les instruments. Il semble donc que les Grecs connurent l'antiphonie à la tierce, et Burette est bien obligé de le signaler même s'il s'empresse de préciser qu'il « ne sache point d'auteur qui le dise en termes formels⁵⁵ ». La quarte et la quinte, consonances reconnues, apparaissent dans les concerts en antiphonie mais seulement au temps de Plutarque.
- 60 Pierre-Jean Burette ne clôturait pas complètement le débat. Cependant, il argumentait solidement son étude de sorte que les attaques que voulurent lui porter quelques partisans de la polyphonie tournèrent court au profit de l'Académicien. Ses théories furent abondamment lues de même que ses éditions de monuments de la musique grecque et ses recherches sur des points particuliers comme le rythme. De Caffiaux à Laborde, rien de neuf ne paraît sur la musique grecque. Les démonstrations de l'abbé Roussier, même si elles se veulent fondées sur la musique des anciens, relèvent de l'élucubration mathématique dont la portée concerne plus les théories ramistes que les théories grecques. Les travaux d'organologie restent aussi précis que les sources iconographiques sont douteuses. La compréhension des systèmes modaux n'apporte rien de fondamentalement neuf à ce qui avait été dit par les humanistes italiens. Laborde peut seulement se prévaloir de clarifier par des tableaux de lecture relativement aisée les explications sur les modes.

3. LA CIVILISATION ROMAINE

- 61 La musique de la Rome antique occupe une position particulière dans la réflexion des historiens de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles⁵⁶. Le tableau des significations du mot « ancien » a révélé l'immanquable association des Grecs et des Romains. Ils paraissent former un ensemble qui ne doit pas être traité en deux sections distinctes⁵⁷. Pourtant, lorsque les historiens font référence à un modèle antique pour la musique, ils s'orientent toujours vers le monde grec. Cette attitude reste propre à la musique : le grandiose de l'architecture romaine, l'éloquence brillante de Cicéron, l'aspect puissant et absolu de l'empereur demeurent des valeurs sûres même au moment le plus fort de la querelle des Anciens et des Modernes. Bref, la musique romaine apparaît de deux manières : comme lieu de perpétuation du modèle grec ou comme lieu de décadence. Ce serait simplifier la situation en insérant chaque auteur dans une catégorie définie. En effet, l'espace temps se voit fractionner pour l'Empire romain alors qu'il ne formait qu'un tout pour le monde grec. Cela signifie que Rome peut jouer deux rôles successivement : comme continuateur de la perfection grecque, puis comme agent de la décadence de l'art. L'introduction d'une idée semblable ne se légitimait qu'à partir du moment où de nouvelles théories nuancent le schéma de progrès continu. Tant que les historiens dressent un tableau linéaire croissant des progrès de l'art musical, Rome

figure comme une étape semblable à une autre, situation facilement justifiée par l'intégration de Boèce comme représentant de la théorie musicale de l'Empire.

- 62 Une fois de plus, la querelle des Anciens et des Modernes bouleverse ce schéma linéaire. Mais ce ne fut guère au profit de Rome. Les partisans des Anciens cherchent un âge d'or dans l'antiquité. Ils favorisent la Grèce aux dépens de Rome. Les schémas cycliques, même s'ils s'inscrivent toujours dans l'idée d'enrichissement continu, doivent situer quelque part le début de la décadence du premier ou du deuxième cycle : ce sera Rome, ou ce seront les successeurs d'Auguste. Les « primitivistes », quant à eux, considèrent Rome comme le lieu le plus évident de la dénaturation de la musique. Ajouter à cela l'attitude des historiens « moralistes » qui voient dans l'Empire romain l'expression la plus négative de l'association de l'art au plaisir. On y faisait de la musique uniquement pour satisfaire les sens, pour amuser ou divertir et non plus, comme c'était le cas du temps de Platon, pour éduquer.
- 63 Ce tableau négatif est complété par une absence de documents musicaux : aucun texte musical sur lequel un historien pourrait extrapoler. De plus, la théorie musicale de cette époque utilise une terminologie grecque, ce qui prouve une fois encore que les Romains étaient peu inventifs. Même l'image de Boèce s'inscrit dans ce cadre. Son traité recueille l'admiration des Modernes parce qu'il s'agit d'une synthèse parfaitement réussie et claire de la théorie grecque.
- 64 Autrement dit, la musique romaine fait figure de parent pauvre dans cette abondance de recherches sur la musique antique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contrairement à la musique des Hébreux ou des Grecs, pas un seul traité ne lui sera complètement consacré. Quelques auteurs lui réservent au plus un chapitre comme Bonnet-Bourdelot, Blainville, Caffiaux et Laborde. En général, les historiens se servent de Rome pour illustrer leurs théories. A chaque fois, le mode d'approche répond aux exigences de la comparaison, comme si jamais Rome n'avait connu un art spécifique. Seuls les arts du spectacle échappent à ce lieu commun, grâce à l'étude excellente et documentée de Michel de Pure⁵⁸.
- 65 L'apport des travaux sur la musique de Rome ne réside certainement pas dans les résultats des recherches. L'usage des sources de documentation reste d'un grand intérêt. Les historiens des XVII^e et XVIII^e siècles exploitent, afin de trouver quelque élément pour appuyer leurs thèses, les seules sources qui sont à leur disposition : les écrits littéraires et les documents iconographiques. Comme les traités ne reflètent que l'art musical grec, les historiens doivent se tourner vers une étude approfondie des écrivains. Il en découle une abondance de citations, pas toujours sujettes à un examen critique. Il est vrai que les érudits n'en ressentaient pas le besoin étant donné qu'aucun enjeu polémique ne visait la musique de Rome, ce qui n'était pas le cas pour les Grecs⁵⁹. Le chapitre que Bonnet-Bourdelot consacre à Rome s'offre comme une traduction commentée, inspirée principalement de Suétone, de descriptions de fêtes et de triomphes ou des conditions de la musique sous différents empereurs. Le recours à l'iconographie s'ajoutait aux sources littéraires pour confirmer, toujours sur le mode descriptif, les informations puisées dans les textes.
- 66 L'aspect le plus enrichissant des travaux sur la musique de Rome concerne, plus encore que l'aspect heuristique, la formulation des facteurs de la décadence de la musique. Si certains historiens disputent à Rome le droit de s'être élevée au degré de perfection, tous s'accordent, hormis les tenants de schémas linéaires, à y voir le lieu idéal d'une décadence, qu'elle survienne au moment du passage de la puissance d'Athènes à Rome

ou après le règne glorieux d'Auguste. Les facteurs mis en jeu sont ceux signalés dans les schémas des transformations de l'art musical : les causes morales, les causes socio-politiques et les causes naturelles. Cet ensemble causal permet une fois de plus aux historiens d'éviter l'analyse de la musique elle-même.

- 67 Les historiens français des XVII^e et XVIII^e siècles ont apporté à la connaissance de la musique de l'antiquité un corpus d'écrits divers. Le monde grec reste le sujet de prédilection ; les civilisations hébraïque, égyptienne et romaine étant périphériques. Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les enjeux polémiques conditionnent l'expression historique, et il faut attendre l'accalmie des années 1720 pour que s'élabore une réflexion étrangère à toute volonté uniquement justificatrice d'une opinion, même si resurgissent de temps à autre des écrits imprégnés de quelque violence. L'avantage de cette ambiance polémique réside dans le mode d'exploitation des sources. C'est sur un corpus documentaire identique que discutent Mersenne et Chateauneuf, Perrault et Bonnet-Bourdelot. Burette apparaît comme l'homme clé de l'historiographie de la musique antique en proposant non seulement une réflexion extérieure à toute contrainte mais aussi un élargissement du champ référentiel. A partir de lui s'amorce un véritable souci archéologique ; avec lui, l'historiographie musicale devient une science organisée.

NOTES

1. Pour la Renaissance l'étude la plus complète est celle de Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985. En ce qui concerne la France deux études fournissent les fondements à toute réflexion : Frances YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947 et D. P. WALKER, « Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries », *The Music Review*, II (1941) p. 1-13, p. 111-121, p. 220-227, III (1942) p. 55-71.
2. La musique des Chinois fut souvent associée à celle des Grecs. Il y avait certes le *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes* de Joseph-Marie AMIOT, mais il y eut surtout, et avant que les notes du jésuite ne soient publiées, le *Mémoire sur la musique des anciens* de Pierre-Joseph ROUSSIER (Paris, 1770). L'abbé y tente le projet ambitieux de découvrir une unité entre des systèmes musicaux très divers et notamment entre celui des Chinois et celui des Grecs, avec en arrière-plan ce ton nostalgique qui teinte de nombreux écrits sur la musique des anciens. Diderot se ralliera partiellement aux thèses de ROUSSIER dans son *Mémoire sur le fondement des systèmes de musique des anciens peuples grecs, chinois et égyptiens* (publié en 1798 mais écrit peu après la parution du *Mémoire* de Roussier et sans doute destiné à la *Correspondance littéraire*). La similitude entre Chinois et Grecs concerne même leur découverte de la musique. Si Pythagore en découvrit les principes par hasard, il en alla de même avec les Chinois lorsqu'ils testèrent la longueur de divers tuyaux de bambous. Sur les rapports entre Roussier et Diderot, voir Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, 1985, p. 72-87.
3. Etienne Loulié et Sébastien de Brassard utilisèrent « ancien » dans ce sens.

4. Voir le chapitre IV.
5. Les sections concernant la musique sont la Quaestio 56 et les articles 7, 8 et 17 de la Quaestio 57. Cette dernière fut publiée par UGOLINUS dans son *Thésaurus*, volume XXXII, colonnes DXV-DLIV. Don Harran précise que Mersenne doit beaucoup à Zarlino et au *Syntagma musicum* de PRAETORIUS (vol. I, part. I, section IV). Voir Don HARRAN, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought*, American Institute of Musicology, 1988, p. 65-67.
6. Augustin CALMET, *Dissertations sur la poésie et la musique des Anciens en général et des Hébreux en particulier, avec les figures des instrumens de musique*, 2 vols, Amsterdam, 1723. Il sera repris par Blasius UGOLINUS dans son *Thésaurus antiquitatum sacrarum complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri, et civiles illustrantur*, Venise, 1767, vol. 32, col. MCXXVII-MCXXXII. Bernard LAMY, *De tabernaculo foederis, de sancta civitate Jérusalem et de templo ejus libri septem autore*, Paris, 1720. Voir également UGOLINUS, *op. cit.*, col. DLXXI-DCLII.
7. Cet ouvrage paraît aussi en italien sous le titre *Trattato sopra la poesia e la musica degli ebrei*, Venise, 1788.
8. Blandine BARRET-KRIEDEL, *Les historiens et la monarchie. 2-La défaite de l'érudition*, Paris, 1988, p. 221-254. Voir également Philippe VENDRIX, "Jubal réhabilité ? Le grand siècle et la musique des Hébreux", *Athalie. Racine et la tragédie biblique*, Bruxelles, 1992, p. 91-105.
9. Philippe DU CONTANT DE LA MOLETTE, *Traité sur la poésie et la musique des hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués*, Paris, 1781, p. 124.
10. *Ibid.*, p. 128.
11. Pierre-Joseph ROUSSIER, *Mémoire sur la musique des anciens*, Paris, 1770.
12. Philippe DU CONTANT DE LA MOLETTE, *op. cit.*, p. 131-132.
13. Si Contant de la Molette reprend les calculs de Roussier, c'est sans doute pour combler un vide laissé par le mathématicien. En effet, l'auteur du *Mémoire sur la musique des anciens*, fervent admirateur de *l'Encyclopédie*, n'a abordé le monde hébreu que brièvement. Toutefois, sa démonstration fort savante dut plaire à Contant. Cette explication paraît être la seule qui puisse justifier le recours à ces spéculations. Il convient d'ajouter qu'en intégrant les systèmes grecs, chinois et égyptiens, après avoir insisté sur la naissance de la musique en Israël, Contant parvient à donner des fondements solides à sa thèse historique.
14. Philippe DU CONTANT DE LA MOLETTE, *op. cit.*, p. 131-132.
15. Athanasius KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Rome, 1650, vol. I, p. 184. Voir Gerhard F. STRASSER, « La contribution d'Athanasius Kircher à la tradition humaniste hiéroglyphique », *XVII^e Siècle*, 158 (1988) p. 78-92.
16. René HUBERT, *Les sciences sociales dans l'Encyclopédie. La philosophie de l'histoire et le problème des origines sociales*, Paris, 1923.
17. Pierre-Joseph ROUSSIER, *op. cit.*, p. 58.
18. *Ibid.*, p. 61.
19. *Ibid.*, p. 71-83.
20. Ce type d'analyse astro-musicale figurait notamment dans la *Lettre du sieur Campion à un philosophe disciple de la règle de l'octave* (Paris, 1729) de François CAMPION. De même, au sein de l'Académie Royale des Sciences, quelques savants s'en préoccupaient mais moins qu'au XVII^e siècle. Albert COHEN, *Music in the French Royal Academy of Science*, Princeton, 1981.
21. Pierre-Joseph ROUSSIER, *op. cit.*, p. 84-90.
22. *Ibid.*, p. 90.
23. Henri GILLOT, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1914 et surtout Noémi HEPP, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, 1968.

24. Albert SEAY dresse un bilan assez négatif de la théorie musicale en France pendant la renaissance dans « French Renaissance Theory and Jean Yssandon », *Journal of Music Theory*, (1971) p. 254-271.
25. Le rôle de ce savant italien est d'autant plus important pour la France qu'il entretenait des relations épistolaires avec Marin Mersenne et voulut même faire publier un de ses ouvrages à Paris.
26. Pour une bibliographie détaillée de ces ouvrages, voir Judith SCHWARTZ et Christena SCHLUNDT, *French Court Dance and Dance Music. A Guide to Primary Source Writings. 1643-1789*, New York, 1987.
27. *Musique de Guillaume Costeley, organiste ordinaire et vallet de chambre du... roy de France Charles IX*, Paris, 1570.
28. Louis AULD, 'The Lyric Art' of Pierre Perrin., *Founder of French Opéra*, 3 vols., Henryville, 1986.
29. Abbé DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1733, vol. III, p. 3.
30. Jean-Jacques BARTHÉLÉMY, *Entretiens sur l'état de la musique grecque, vers le milieu du quatrième siècle, avant l'ère vulgaire*, Amsterdam-Paris, 1777.
31. En revanche Jean-Jacques ROUSSEAU qui affirme que les « anciens musiciens étoient des poètes, des philosophes, des orateurs du premier ordre » (« Musicien », *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768), profite de cette définition pour critiquer ses contemporains avec ironie : « Cependant les musiciens de nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes ». Plus loin, il justifie l'étendue du sens de « musique » par les « définitions si vagues et si générales » que les anciens lui conféraient (« Musique », *op. cit.*).
32. Claude PERRAULT, *Essais de physique*, Paris, 1688, vol. II, « De la musique des anciens », p. 385-402.
33. Marin MERSENNE, *Questionnes in Genesim*, Paris, 1624, col.1534.
34. Marin MERSENNE, *Questions harmoniques*, Paris, 1634, p. 267-268.
35. Antoine PARRAN, *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition*, Paris, 1639, p. 112.
36. *Ibid.*, p. 125.
37. Dissertation lue le 21 juillet 1718 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et publiée dans les *Mémoires* en 1728, vol. V, p. 133-151.
38. Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation où l'on fait voir, que les merveilleux effets attribuez à la musique des Anciens, ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, v (1728) p. 206-207.
39. *Ibid.*, p. 208.
40. *Ibid.*, p. 216.
41. *Ibid.*, p. 227.
42. Les discussions sur les effets merveilleux de la musique des anciens s'élargissent ainsi et touchent un sujet qui fut particulièrement prisé aux XVII^e et XVIII^e siècles : celui de l'influence de la musique sur la guérison des maladies. De nombreux savants, à la différence de Burette, agrément avec cette conception des effets curatifs de la musique. Par exemple, JAUCOURT, dans l'article « Tarentule » de l'*Encyclopédie*, considère moins contestable le rôle thérapeutique de la musique que l'incidence du venin sur l'influx nerveux et la circulation artérielle. Contester à la musique des anciens des effets merveilleux, c'était aussi remettre en cause toute une partie des procédures thérapeutiques définies aux XVII^e et XVIII^e siècles. Sur le cas du tarentisme, voir G. FESTA, « Naissance d'une anthropologie : le tarentisme dans la conscience des voyageurs au dix-huitième siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 256 (1988) p. 249-258.
43. *Ibid.*, p. 234.
44. Abbé DUBOS, *op. cit.*, vol. III, p. 57.
45. *Ibid.*, p. 56.

46. Jean-Pierre NERAUDAV, *L'Olympe du Roi soleil*, Paris, 1987.
47. Cette querelle ne bénéficia pas de la publicité qui avait entouré la querelle des Anciens et des Modernes à la fin du XVII^e siècle. Cependant, elle passa les frontières du royaume. MARTINI dans sa *Storia della Musica* (1757-1781) en fait l'écho en Italie tandis que FORKEL, dans son *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801) contribuait à la diffusion des recherches de Burette et ses opposants en Allemagne.
48. Claude-François MENESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, p. 77-78.
49. *Ibid.*, p. 78-79.
50. Claude PERRAULT, *op. cit.*, p. 378.
51. *Ibid.*, p. 379.
52. *Ibid.*, y. 352.
53. Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation sur la symphonie des anciens », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, IV (1723) p. 151.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 160.
56. Même pour les autres domaines, Rome a représenté un sujet d'étude historique particulier. Noémie HEPP, « L'histoire romaine à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1701-1717) », *L'histoire au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1980, p. 153-172.
57. Ce point est caractéristique de la musique. L'apport des Grecs et l'apport des Romains à d'autres arts ou à la littérature pouvaient être plus facilement dissociés grâce au corpus documentaire mieux défini quant à ses origines.
58. Michel DE PURE, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668.
59. Et ce qui n'était pas le cas non plus pour l'histoire romaine, secouée par des discussions sur les « premiers siècles de Rome ».

Chapitre VII. La musique médiévale : gallicanisme et romanisme

1. LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LE GALLICANISME

- 1 Il a été fait allusion, à plusieurs reprises, à la Congrégation de Saint-Maur et à son rôle dans la constitution d'une épistémologie historique. Ont été également mentionnés quelques éléments de la recherche musicologique dans le milieu érudit de l'abbaye de Saint-Germain-des Prés. Les innovations y sont nombreuses : première tentative d'étude de paléographie médiévale, première description précise de sources manuscrites. L'apport des congrégationnistes ne se limite cependant pas à ces seuls points. Il mérite une attention particulière non seulement pour la méthode de recherche mais également pour l'intérêt des sujets abordés.
- 2 La musicologie occupe une place dans la réflexion des mauristes depuis le milieu du XVII^e siècle, c'est-à-dire depuis le moment où Jacques Le Clerc rédige ses travaux destinés à rétablir le chant grégorien dans son état pré-tridentin. La manifestation de la pénétration de ce domaine dans le programme de l'ordre trouve son expression la plus éclatante dans l'ouvrage fondamental de Jean Mabillon : *Traité des études monastiques* (1691). À la fin de cette somme, Mabillon joint une liste des « principales difficultés qui se rencontrent dans la lecture des Conciles, des Pères, & de l'histoire ecclésiastique, par ordre de siècles¹ ». Sous la rubrique consacrée au IV^e siècle, il note :

« Est-ce en ce siècle qu'a commencé l'usage de la psalmodie à deux chœurs ? Qu'est-ce que chanter avec Antienne ? Est-ce chanter avec une espèce de refrain ou de reprise, comme l'Église le fait encore aujourd'hui à Matines au Psalme Venite ? Qui est l'auteur du Gloria que l'on ajoute à chaque pseume ? Quand est-ce que l'office divin a été établi pour chaque jour dans les églises ? L'obligation de réciter le Bréviaire hors le chœur est-elle ancienne ?² »
- 3 Les deux attitudes évoquées témoignent de deux genres de recherches que l'on peut s'attendre à trouver dans les écrits des mauristes. D'une part, des travaux dont l'objectif est pratique : ils se manifestent dans les manuscrits de Le Clerc et le traité de Jumilhac ; d'autre part, des études particulières, inscrites dans la tendance érudite qui anima l'esprit de la Congrégation de Saint-Maur.

1. Les restaurateurs du plain-chant

- 4 L'objectif de Dom Jacques Le Clerc est de rétablir le chant grégorien tel qu'il était pratiqué avant que l'humanisme ne l'eût corrompu. Son discours, ainsi que l'a montré Denise Launay, s'articule en quatre points³ :
1. Les reproches du Concile de Trente et la réforme post-tridentine vont à l'encontre de la tradition tant par la critique des longs mélismes que par celle d'une prosodie soi-disant défectueuse. Pour Le Clerc, les Réformateurs ont dénaturé le chant.
 2. Le Clerc, traitant de la manière de modifier la rythmique traditionnelle, remarque la tendance à abandonner la distinction entre les différentes espèces de chant.
 3. La défiguration du chant, résultant de la précédente constatation, le réduit à n'importe quelle musique.
 4. Ces seules constatations devraient fournir les outils nécessaires aux bénédictins pour « rétablir le chant grégorien dans sa pureté primitive. »
- 5 Cette dernière remarque, si elle est prématurée, n'en demeure pas moins riche d'intentions. Tel un restaurateur méticuleux, Le Clerc veut proposer une méthodologie de « nettoyage ». Il manque d'outils. Son regard ne s'arrête pas sur des documents très anciens et sa critique n'envisage, en fait, que les corruptions postérieures à 1560.
- 6 *La science et la pratique du plain-chant* (1673) de Jumilhac est un ouvrage fondamental, même s'il s'inspire en bien des points des manuscrits de Le Clerc. Ce qui touche le plus le propos de cette thèse, c'est la méthodologie historique du mauriste. Son principe, clair et nouveau, consiste en l'exposé de sa théorie qu'il appuie en marge de références « des anciens Philosophes, des Pères de l'Église, & des plus illustres Musiciens, entr'autres de Guy Aretin, & Jean Des Murs. » Un autre aspect de sa méthodologie situe Jumilhac dans le mouvement sceptique. Regard critique et étude précise des sources dominent. Le bénédictin prend l'initiative de rejeter sans pis-aller la mythologie :
- « Pour procéder avec quelque ordre dans la recherche de l'origine & de la progression de cette science, il est à propos de mettre la distinction entre ce que l'Écriture sainte nous enseigne, ce que les Interprètes, les Théologiens, & autres Auteurs nous en disent, & ce que les payens en ont laissé par écrits.⁴ »
- 7 Il y a une marge entre ces propositions méthodologiques et leurs applications, mais c'est la première fois qu'un théoricien, dans un ouvrage imprimé, pose de manière aussi claire la distinction entre tradition et vérité⁵. L'audace d'une telle assertion, Jumilhac va toutefois tenter de l'atténuer en incluant la tradition au sein même des recherches historiques. Malheureusement, le bénédictin ne va pas faire une histoire du plain-chant et ses propositions sont trop identiques à celles de Le Clerc pour y insister. Son ouvrage, au point de vue historiographique, vaut par sa méthode plus que par son contenu, par ses propositions plus que par ses résultats. Il contribue au mouvement d'épuration qui transparaît dans les recherches sur la liturgie entreprises par les mauristes. Derrière ce prétexte se dissimule « un dessein plus ou moins avoué de retrouver les formes et les usages d'une antiquité chrétienne qu'on pare de toutes les perfections⁶. »
- 8 Il faudra attendre l'abbé Lebeuf pour voir apparaître une histoire du chant grégorien. Lebeuf peut, sans conteste, être considéré comme un spécialiste du moyen âge. Son appartenance à la fois au milieu religieux et au milieu académique le place dans une position privilégiée, et dans le courant gallican et dans le romanisme, même s'il n'était

pas membre de la Congrégation de Saint-Maur. Dom Le Clerc n'était pas armé pour proposer un retour du chant grégorien à sa forme pré-tridentine, pas plus que Dom Jumilhac. À tous les deux manquaient des outils critiques dont le moindre n'est certainement pas une connaissance de l'histoire du plain-chant. Lebeuf est pleinement conscient de cette lacune dont souffrent non seulement ses deux prédécesseurs mauristes mais également bon nombre d'autres ecclésiastiques opposés aux préceptes de la Contre-Réforme. L'intention de l'abbé n'est pas uniquement restauratrice. À côté de sa passion d'historien se détache sa tendance gallicane⁷. Jusque-là, peu d'auteurs, si ce n'est brièvement, ne s'étaient souciés de définir ce que l'on entendait par chant gallican alors que la liturgie avait déjà bénéficié de l'apport savant de Mabillon⁸. Est-ce par nationalisme ? La position de Lebeuf est à cet égard difficile à cerner. L'abbé appartient à ce groupe de chercheurs passionnés par le passé national. Mais il ne compte pas parmi les membres de la Congrégation de Saint-Maur⁹. Bref, le doute persiste, et il pourrait être vraisemblable que, plongé dans les manuscrits médiévaux et l'analyse des techniques compositionnelles du plain-chant, le maître de musique d'Auxerre se soit heurté à la multiplicité des chants ecclésiastiques. Quelles que soient ses motivations, il s'intègre dans un courant général d'intérêt pour le moyen âge¹⁰. Surtout, il applique à sa recherche des principes neufs pour l'analyse historique.

- 9 Il y a d'abord une certaine confusion d'apparence dans le traitement des différents points que Lebeuf s'est donné pour tâche d'étudier. Il élude, pour des raisons documentaires, la période allant de la fin de l'antiquité à l'avènement de Charlemagne. À peine lancé sur une voie chronologique, il s'en écarte pour justifier l'intérêt que lui-même porte au plain-chant. Comme il le fit dans ses études sur la musique profane, c'est par le recours aux pratiques des têtes couronnées et de quelques personnages importants des milieux religieux qu'il prouve quelle place le chant occupait dans la société. De nouveau parti dans une analyse chronologique, il l'abandonne pour une comparaison du gallican et du grégorien qu'il fait suivre de l'énoncé des innovations des X^e, XI^e, XII^e et XIII^e siècles. Désordre d'apparence car Lebeuf construit son discours de manière logique : une préface où il pose les limites et se justifie, une première constatation historique et ses conséquences (chant gallican confronté au chant grégorien) et ensuite une continuation du même type de réflexion au cours des siècles qui suivirent la formation du chant issu de la confrontation romain-gallican.
- 10 Ses idées quant à l'histoire du plain-chant sont véritablement remarquables. Il définit d'abord l'existence de deux traditions : l'une formée en Italie, suite au travail de « centonisation » de saint Grégoire, c'est-à-dire d'un accommodement du chant grec au goût italien ; l'autre, gallicane :

« On ignore comment on y moduloit les Repons. Mais on juge par certains restes de Psalmodie différens du système Grégorien, que son chant Psalmodique étoit autrement disposé que le Chant de Rome.¹¹ »

- 11 Complaisances pour le goût de Charlemagne mais aussi grande variété du romain contribuèrent à l'abandon du gallican « mais on conserve néanmoins du Chant selon l'ancien usage de l'Église Gallicane¹². » Débute alors une longue, méticuleuse et savante analyse comparative de mélodies afin d'illustrer les différences entre romain et gallican mais aussi la persistance du second dans quelques textes. La psalmodie n'est pas seule impliquée dans son étude. Ainsi analyse-t-il en détail l'office de la Trinité d'Etienne de Liège et extrait-il des observations qui en prouvent l'appartenance à la tradition gallicane.

- 12 Lebeuf, suite à ces analyses, énonce une remarque révélatrice pour l'esprit de l'historiographie musicale :
- « je crois que les lecteurs attendent en effet plutôt de moi des traits historiques accompagnés de quelques courtes observations, que des leçons de Musique.¹³ »
- 13 Cette idée le contraint à revenir à un survol historique qu'il organise en trois sections qui traitent chacune d'une innovation au sein du plain-chant et de leurs conséquences sur celui-ci. Lebeuf parvient à prouver l'autorité de la tradition grâce aux règles de la critique.
- 14 Poisson, quelques années après Lebeuf, qu'il cite abondamment, reprend, dans son *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien* (1750), le flambeau des recherches historiques sur le plain-chant, en avouant explicitement comme ne l'avaient jamais fait ses prédécesseurs, que seule l'étude des traditions anciennes peut conduire à des solutions :
- « Pour prouver un tel bien, & éviter les défauts dont nous venons de parler, il faut consulter ce qu'il y a par-tout de meilleurs chants, sur-tout les Anciens.¹⁴ »
- 15 Son historique adopte un point de vue plus général que celui de Lebeuf. Plutôt que de s'attacher à définir les modifications d'un chant suite aux influences étrangères et aux avatars du temps, éléments dont il est conscient, il cherche à rapporter l'évolution des techniques. Cette approche résulte d'une idée qui lui est chère : le grégorien, c'est-à-dire la fusion du romain et d'autres formes dont le gallican, constitue l'expression la plus réussie du chant ecclésiastique. Cette étape représente l'âge classique du plain-chant et se situe du IX^e siècle au XI^e siècle :
- « On ne peut donc se mieux fixer pour les Anciens qu'à ceux du siècle de Charlemagne & des deux siècles suivans.¹⁵ »
- 16 Poisson ne va guère plus loin dans sa démonstration. En cela, il répond à une tendance générale de désintéressement pour le plain-chant, conséquence de l'acceptation par le roi de France de la bulle « Unigenitus » qui, de manière générale, avait contribué à une diminution de l'intensité des recherches érudites sur l'Église et son histoire. En tous cas, elle s'associait difficilement avec les travaux qui mettaient en évidence les distinctions entre les différentes traditions de l'Église catholique en matière de liturgie et de chant¹⁶.

2. Les recherches particulières

- 17 Dès le milieu du XVII^e siècle, le 13 novembre 1647, Dom Grégoire Tarrisé envoyait une *Lettre circulaire au sujet des mémoires qu'on demande pour composer l'Histoire de l'Ordre*¹⁷ dans laquelle il dressait un plan des recherches à entreprendre et les thèmes à aborder lorsqu'un membre de la Congrégation de Saint-Maur se chargeait d'étudier l'histoire ou un aspect de l'histoire d'un monastère. Vingt-cinq points se succèdent dans « ce qu'il faut remarquer en chaque monastère ». Quelques années plus tard, alors que ce genre de travaux avait été exécuté en grand nombre pour des histoires générales de monastères, Dom Guillaume Fillastre se propose d'appliquer le programme de Dom Tarrisé à la vie musicale d'une abbaye, en l'occurrence celle de Fécamp, d'où son *Mémoire historique touchant l'établissement, augmentation, conservation et entretien de la musique depuis la fondation de l'abbaye de Fécamp jusques à présent* (c.1665).
- 18 Les similitudes qui ressortent de la confrontation de la lettre de Tarrisé et de l'étude de Fillastre annoncent déjà le contenu du travail du maître de musique de l'abbaye de

Fécamp¹⁸. Deux aspects retiennent, aux dépens des autres, l'attention du chercheur : les interactions entre la direction de l'abbaye et sa maîtrise, et l'organisation de cette dernière. Du premier aspect découle la subdivision de l'étude :

1. « Remarques sur le premier État depuis la fondation jusques à l'abbé d'Etoutteville »
2. « Remarques sur le second État de la musique depuis l'abbé d'Etoutteville jusques à l'établissement de la Congrégation dans le monastère »
3. « Remarques sur le troisième État de la musique depuis l'établissement de la Réforme jusques à présent »

- 19 Fillastre insiste ainsi sur le rôle des abbés dans les transformations de la maîtrise. Les remarques à ce propos reposent sur des coïncidences, des intentions personnelles, des obligations vis-à-vis des autres abbayes ou de l'autorité ecclésiastique de France ou de Rome. L'abbé Estode d'Etoutteville occupe une position remarquable. Intéressé par la musique, il se rend compte des changements intervenus depuis l'introduction du système d'Arezzo. Puis, désireux de ne pas paraître en retard, de donner à son abbaye une image d'aisance par rapport à Rouen, il insiste sur la modernisation de la pratique musicale :

« Estode d'Etouteville, 33^e abbé qui commença de l'estre en l'année 1390 voiant que la musique s'estoit beaucoup perfectionnée depuis Guy d'Areze & qu'elle commençoit à s'establir dans quelques églises, fut des premiers à l'establir dans la sienne, environ en mesme temps qu'elle le fut dans celle de Rouen où elle n'estoit point encor en l'an 1400.¹⁹ »

- 20 Le rattachement de l'abbaye de Fécamp à la Congrégation de Saint-Maur ne contribue pas, bien au contraire, à l'accroissement de l'effectif musical. Cette réduction provient d'une situation financière difficile. Il fallut une réaction progressive de certains pour que les autorités s'intéressent à nouveau à la maîtrise.
- 21 Avancer que Fillastre fait œuvre nouvelle lorsqu'il étudie les rapports entre autorité et condition de la musique mérite quelques nuances. Plusieurs historiens considéraient le rôle d'un monarque ou la situation prospère d'une société comme déterminants pour l'état de la musique. Ainsi en fut-il plus particulièrement des considérations sur la musique dans l'antiquité grecque. Ce qui distingue Fillastre de ses prédécesseurs et contemporains, c'est la précision qu'il apporte – avantage d'un sujet restreint dans l'espace –, à la définition de cette relation. Il devait certes disposer d'une documentation riche, plus facilement exploitable que les quelques informations qui subsistaient sur le rôle, par exemple, de Périclès pour la constitution d'écoles. Le mauriste n'en déduit pas moins des principes généraux et son insistance sur ce point reflète sa conviction que l'autorité reste déterminante sur le cours de l'histoire.
- 22 Étroitement lié à ce thème, son étude de la situation sociale du musicien, des chantres et maîtres de musique au sein de l'abbaye repose sur une analyse tout aussi détaillée. Aux ajouts et retraits que subit la maîtrise correspondent des périodes de perfectionnement ou de dégénérescence de la qualité musicale. Fillastre met en évidence le rôle joué par les gages, la structuration interne de la maîtrise, bref, les conditions de la pratique. Il y a là à nouveau un souci de spécificité dont aucun historien de la musique n'avait fait preuve.
- 23 Fillastre créait dans le dernier tiers du XVII^e siècle, avec cet ouvrage malheureusement resté manuscrit, l'histoire sociale de la musique. Aidé par la disponibilité des sources, par le choix d'un sujet limité géographiquement, il pouvait chercher des facteurs nouveaux pour justifier les différentes situations de l'état de la musique dans l'abbaye

de Fécamp. Fécamp ne fut pas le lieu de créations musicales retentissantes. Cet aspect favorise également l'orientation de son étude. Fécamp entretenait des relations étroites avec l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, disposait d'exemples méthodologiques et recevait des conseils des historiens qui avaient déjà produit de nombreux travaux sur un monastère et son histoire. Ce réseau d'influences ne diminue en rien les qualités du modeste maître de musique. Bien sûr, son œuvre ne reflète pas seulement les progrès de l'historiographie mauriste et l'élargissement de leur champ d'application. Elle devient outil : outil pour une revendication au nom d'un passé qu'il vient de montrer riche de moments parfois troublés mais souvent favorables à une qualité supérieure. L'appel sérieux lancé aux autorités conclut le travail de Fillastre :

« Il reste maintenant à sçavoir sur quoi l'on peut estimer le fond nécessaire pour satisfaire à cette dépense, & il n'y en a un véritablement pour cela. Pour s'en assurer il ne faut que se souvenir de ce que nous avons dit cy dessus de l'establissement de la musique, & des conditions des concordat auxquelles on s'est obligé de l'entretenir en introduisant la Congrégation dans ce monastère²⁰ ».

- 24 L'*Histoire littéraire de la France* (1733-1763) marque pour l'histoire de l'historiographie des lettres et des arts une date aussi importante que celle de la publication des *Scriptores* de Martin Gerbert, sans doute peut-elle même être considérée comme la première entreprise de musicologie médiévale à laquelle est redevable en bien des points le « Mabillon d'Allemagne²¹ ». Ce projet ambitieux, aujourd'hui poursuivi par l'Institut de France, a mérité l'attention des historiens de l'historiographie littéraire mais jamais des historiens de l'historiographie musicale²². Pourtant, sans cet ouvrage, reflet des patientes et efficaces recherches effectuées au sein de la Congrégation de Saint-Maur, la somme de Gerbert et de bien d'autres « musicologues » des XVIII^e et XIX^e siècles, n'aurait pu atteindre la qualité qu'on lui connaît.
- 25 L'intention de Dom Rivet se rattache aux immenses entreprises, parfois chimériques et souvent avortées, que quelques hommes de lettres s'étaient proposés d'effectuer depuis la renaissance : un recensement de toute la production écrite de la France depuis ses origines. Il poursuit ces « bibliothèques », prises au sens d'inventaire critique, que des savants avaient inaugurées au XVII^e siècle pour les lettres et qui connaissent, pour le théâtre, un essor considérable durant tout le XVIII^e siècle. La préface du premier volume est révélatrice. Dom Rivet y précise ses intentions :
- « ...recueillir en un corps de bibliothèque tous les auteurs (qu'une nation) a donnés à la République des lettres.²³ »
- 26 Loin de réduire son projet à une compilation, il se propose de faire une histoire, de sorte qu'il faut, précise-t-il, « lier tellement ensemble tous ces faits détachés et établir entre eux une telle harmonie qu'ils ne fassent qu'un tout uniforme et comme naturel ». Il va donc relever « tous ceux de la nation dont on a connaissance et qui ont laissé quelque monument de littérature (...) tant ceux dont les écrits sont perdus que ceux dont les ouvrages nous restent, en quelque langue et quelque sujet qu'ils aient écrit²⁴. » Quant à la classification, le mauriste n'hésite pas :
- « Le chronologique est incontestablement préférable à tout autre. Notre histoire sera donc divisée par siècles.²⁵ »
- 27 Pourtant, Dom Rivet se rend bien compte de l'arbitraire d'une semblable présentation. Ainsi s'empresse-t-il d'ajouter que « ceux qui aiment les histoires suivies par l'enchaînement des faits chronologiques trouveront de quoi se satisfaire dans les

discours que nous avons placés à la tête de chaque siècle et dans les tables chronologiques que nous mettrons à la fin de chaque volume ».

- 28 La grande originalité de *l'Histoire littéraire de la France* ne réside pas dans ces introductions mais plutôt dans ses inventaires. Des bénédictins étaient envoyés partout, les bibliothèques de France et de l'étranger sollicitées de sorte que la documentation abondait pour le champ couvert par les douze volumes. Les écrits sur la musique occupent une place relativement importante. Les rédacteurs en sont conscients et en expliquent les raisons dans quelques-unes de leurs introductions générales à chaque siècle.
- 29 La musique y figure, comme à la même époque dans les dissertations de Lebeuf, collaborateur par ailleurs à l'entreprise des mauristes, comme un élément du paysage culturel d'un siècle. Cependant, loin de parvenir à la logique d'organisation des travaux de ce savant, *l'Histoire littéraire de la France* introduit les informations concernant la musique de manière quelque peu hasardeuse, reflet de l'incertitude des rédacteurs face à une masse trop importante de documentation. Jamais la musique n'apparaît à une place déterminée entre deux arts ou techniques. Les quelques lignes qui lui sont destinées renvoient plutôt qu'elles ne synthétisent, aux notices par auteur qui forment le corps principal des volumes. Il ressort des notes introductives un sentiment de frustration. Le regroupement de toutes les mentions à la musique figurant dans les introductions ne couvriraient d'ailleurs que quatre ou cinq pages, c'est-à-dire moins que les contributions de Lebeuf dans ses dissertations.
- 30 Cette impression de faiblesse de l'information et de désordre structurel s'efface toutefois à la lecture des notices par auteur. Le tableau ci-dessous dresse la liste de tous les écrivains s'étant intéressés à la musique retenus par la vaste entreprise mauriste²⁶.
1. Arélien de Réomé : manuscrit de l'Abbaye de St. Amand, v, p. 98-99.
 2. Ruthard, moine d'Hirsauge : « Trithème... atteste qu'il avoit encore composé de petits traités sur la Musique », v, p. 318.
 3. Werembert, Moine de S. Gal : « Des hymnes diverses & des chants », v, p. 605.
 4. Bertrandus Prudentius : « un poème, où il fait l'éloge de la Musique », v, p. 662.
 5. Rupert, Moine de S. Alban : « Enfin un traité sur la Musique », v, p. 664.
 6. Gunzon Grammaire : « Il n'oublie pas la Musique, dont il fait un fort bel éloge en peu de mots », vi, 312.
 7. Bernelin : « Le manuscrit 480 entre ceux de Christine Reine de Suède... contient... avec les traités de la Musique », vi, p. 579.
 8. Estienne, Evêque de Liège : « L'annonyme de Molck parle d'un estienne fort habile dans la Musique, sur laquelle il avoit composé un traité », vi, p. 172.
 9. Helperic : Ecolâtre de Grandfel : « Thrithène témoigne, qu'Helperic composa aussi un traité de la Musique... Il n'y a donc pas de preuve certaine. », vi, p. 401-402.
 10. Heribert, Ecolâtre d'Epternac : « Herbert écrivit aussi un traité de la mesure du Monochorde », vi, p. 335.
 11. Hildemanne, Archevêque de Sens : « Thrithène... assure qu'il laisse... traité de la Musique... », vi, p. 331.
 12. Hucbald, Moine de Saint Amand : « Hucbald écrivit aussi sur la Musique... il ne paraît point que personne l'ait découvert depuis. », vi, p. 220.

13. Marquard, Ecolâtre d'Épernay, « Marequard écrivit aussi sur la Musique en particulier... Ceux qui l'ont connu, en ont fait beaucoup de cas... Hymnes, des Proses, des divers Répons, ou même Offices entiers, mis en Musique », VI, p. 272-273.
14. Notker, Moine de Saint-Gall : « Notker avoit fait un traité sur les notes employées dans la Musique... n'est autre chose que ce petit écrit » (édition de la lettre à Lambert), VI, p. 141.
15. S. Odon, Abbé de Cluni : « S. Odon fit usage de la grande connoissance qu'il avoit de la Musique pour en écrire un traité en forme de dialogue » (Source : Vatican 1995 et la bibliothèque de Christine de Suède), VI, p. 246.
16. Reginon, Abbé de Prom : « Gérard van Maastrich,... Bibliothécaire de l'Université de Brème, assurait en 1703, qu'il y avoit... un manuscrit... sous ce titre : *De harmonica*, VI, p. 153.
17. Remi, moine de S. Germain d'Auxerre : « C'est un traité sur la Musique qui se voit entre les manuscrits de la bibliothèque du Roi, sous le nombre 6304... », VI, p. 119.
18. Wigeric, Evêque de Metz : « ... un seul traité sur la Musique » (perdu), VI, p. 199.
19. Bernon : « ... un traité des Symphonies & des Tons... (et) un autre écrit sur la Musique, où il traite de l'accord des divers tons,... *de instrumentons musicalibus*... Du reste on ne voit point paraître ce traité... à Bernon un écrit sur la mesure du Monocorde. Mais il est à craindre que cet écrit n'ait existé que dans l'idée de Thritène », VII, p. 381-382.
- 31 Cette liste reflète le souci d'exhaustivité des bénédictins. De leurs dépouillements des ouvrages et des bibliothèques, ils retiennent absolument tout, précisant le degré de vraisemblance de leurs sources. Apparaît également sur ce relevé, une tendance déjà signalée et qui connaîtra sa pleine expansion dans l'historiographie de l'opéra : le besoin d'ouvrages bio-bibliographiques. Les chercheurs de la Congrégation de Saint-Maur ne dépassent que rarement ce niveau d'information, et c'est sans doute aussi de là que résulte la faiblesse des introductions. Avant de tenter une étude, ils réalisent combien primordial est le recensement des sources qui pourront être soumises à une future analyse.

2. LA MUSIQUE PROFANE ET LE ROMANISME

- 32 La connaissance de la musique profane du moyen âge ne représente pas grand'chose au XVII^e siècle. Seules perdurent les informations glanées dans les ouvrages de Claude Fauchet (1530-1601) ou de Jean de Nostradamus (mort en 1590)²⁷. Il ne fut d'ailleurs plus question jusqu'à la réforme de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres au début du XVIII^e siècle de traiter ce sujet. Bonnet-Bourdelot ne fait que plagier ses prédécesseurs de la renaissance²⁸. Le nouveau programme de Gros de Boze suscite la parution des premiers ouvrages ayant trait à la musique profane²⁹.
- 33 Les premiers travaux sont l'œuvre de deux abbés : l'abbé Lebeuf et l'abbé Goujet, avec des sujets généraux et des titres similaires :
- 1734, *De l'État des Sciences, dans l'étendue de la monarchie françoise sous Charlemagne* (Lebeuf) ;
 - 1737, *De l'État des sciences en France, Depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du Roi Robert* (Goujet) ;
 - 1741, *L'État des sciences en France, Depuis la mort du Roy Robert, arrivée en 1031, jusqu'à celle de Philippe le Bel, arrivée en 1314* (Lebeuf).
- 34 Les deux auteurs procèdent de la même démarche. Après une introduction où ils justifient le sujet tout en lui donnant ses limites, ils envisagent chaque science séparément, situant, comme il se doit lorsque l'on traite du monde médiéval, la

musique entre les mathématiques et l'astronomie. Les sources documentaires varient d'une époque à l'autre, et c'est à Goujet qu'incombe la tâche de traiter de la période la plus mystérieuse, même s'il reconnaît que la musique « étoit de toutes les parties qui ont rapport aux Mathématiques, celle qui étoit la plus cultivée³⁰. »

- 35 Leur procédure repose sur une analyse chronologique des genres, c'est-à-dire qu'ils ne négligent pas la musique religieuse au profit de la musique profane, loin de là, puisque Lebeuf consacre au plain-chant une partie de sa dissertation de 1734. Ces similitudes entre les trois ouvrages persistent au niveau de la situation sociale de la musique. Ni l'un ni l'autre auteur ne veut dresser un catalogue des inventions et des progrès survenus depuis la seconde « race ». Ils s'orientent plutôt vers l'établissement d'un réseau de cause à effet qui met en jeu gouvernement royal et production musicale. Si l'époque de Charlemagne connaît un renouveau musical, il est la conséquence de l'instauration d'écoles et de l'invitation d'étrangers, notamment de Grecs à Aix-la-Chapelle. Ses successeurs, en développant la qualité de l'enseignement et en faisant une belle place aux musiciens à la cour, contribuent au perfectionnement de la musique :

« Le goût ou la passion que l'on avoit conçu pour cette science au IX^e siècle, & qui fut conservé dans le dixième, alla toujours en augmentant.³¹ »

- 36 Des trois mémoires, ceux de Lebeuf sont confrontés à des problèmes d'importance : la constitution d'un répertoire de musique profane, la pénétration du chant romain pour le mémoire de 1734 ; l'introduction du système d'Arezzo et de l'orgue pour celui de 1741. Goujet se contente de mettre en rapport la date d'invention du système d'Arezzo avec le règne de Robert, mais précise immédiatement qu'il ne fut appliqué en France avant la mort de celui-ci, tandis que les répertoires profanes et religieux ne cessaient de s'enrichir car « on aimoit donc alors à inventer des chants nouveaux³². » Lebeuf avait montré comment étaient apparues les chansons profanes en langue « vulgaire ». Parallèlement aux poésies latines se développaient des poésies « en langue Barbare des Frisons » destinées à louer les actions des anciens rois :

« Ces Poésies n'étoient au fonds que des chansons vulgaires, ne laissoient pas de transmettre les faits à la postérité par le moyen des airs dont on les animoit. Ces Airs s'appelloient *Cantilenaë jocularës* par opposition au Chant d'Église, qui selon Alcuin servoit aussi à transmettre les actions des Saints.³³ »

- 37 Sans doute cherche-t-il par ce parallélisme avec le plain-chant à donner des assises à une pratique nouvelle. Le chant devint une véritable passion plus encore dans les milieux religieux que profanes, point sur lequel il insiste dans son Traité du chant ecclésiastique. Dans sa dissertation de 1741, Lebeuf montre qu'il a examiné quelques monuments puisqu'il affirme qu'aux XII^e et XIII^e siècles, ces chansons n'étaient pas encore notées suivant les principes de l'Aretin. Il constate que ces chants « n'étoient guères mélodieux, ou qu'on laissoit bien des agrémens à suppléer aux Chantres » ; position prudente qu'il complète par la notion de relativité du goût :

« Mais les oreilles de ces tems-là y étoient apparemment accoutumées & ces airs leurs paroissoient beaux.³⁴ »

- 38 Lebeuf prospecte les écrivains pour trouver une trace de polyphonie et en conclut :

« Mais on ne trouve point dans ce siècle là de preuves évidentes, que le raffinement dans le chant eût été jusqu'à exécuter plusieurs parties en même tems, ou rien qui approche du Contrepoint.³⁵ »

- 39 Il note cependant l'existence d'un « ars organandi » que le moine d'Angoulême prétend avoir été enseigné par les chantres romains aux Français. Cette manière consistait

seulement en « l'art de faire sentir légèrement (mais en même temps) deux sons éloignés l'un de l'autre d'une tierce majeure ou mineure », ce qui pousse l'auteur à le comparer à l'organum des XII^e et XIII^e siècles dont il situe la naissance « dès le dixième, fondé sur le Traité d'un Abbé Odon que l'Anonyme de Melk publié par le Père Pery dit être S. Odon Abbé de Cluny³⁶ ». Il justifie judicieusement son analogie en montrant qu'Odon fut l'élève de Rémi d'Auxerre (fin du IX^e siècle), un disciple d'Alcuin, qui put même connaître des chantres romains. Il précise sa terminologie en parlant, pour cette polyphonie faisant le lien entre l'ars organandi et l'organum, de diaphonia dont il reste encore au XVIII^e siècle quelques vestiges³⁷ :

« Il y a des Eglises en France où la Diaphonie à la tierce dont je parle a encore lieu plus ou moins certains jours de l'année.³⁸ »

40 Lebeuf ne revint quasi plus sur la question du contrepoint dans sa dissertation de 1741. Il doit envisager l'introduction de la notation d'Arezzo et des orgues. Il commence par louer l'invention de l'Italien qui, dès ses premières applications en France, sans doute dans la seconde moitié du XI^e siècle comme le prouve « Helbert de Liège », fait que « les progrès de l'art devinrent plus sensibles ». À la fin du XI^e siècle, la notation à quatre lignes était pratique commune si ce n'est dans quelques régions comme à Saint-Trond où elle n'apparaît qu'en 1107, importée par le « Maître Rodulfe ». Quant à l'orgue, introduit en Normandie, il suscite de nouvelles expériences chez les compositeurs comme celle d'accompagner les chansons à la tierce.

41 Plusieurs remarques découlent des trois ouvrages de Lebeuf et Goujet. Un double aspect, particulier et général, sous-tend l'organisation des dissertations. À l'exposé froid d'une érudition brillante, ils substituent un récit plaisant, passionnant mais aussi parsemé d'indications précises fruits de nombreuses recherches et de dépouillements de sources. Est-ce là une conséquence de la crise que connut l'érudition religieuse ou un désir d'offrir au public le plus nombreux possible le résultat de travaux méticuleux ?

42 Les introductions à l'histoire de l'art du moyen âge que furent les études de Lebeuf et Goujet, trouvent en fait peu d'échos en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Un ouvrage reprend semblable conception, celui de Le Prince le Jeune. Il publie d'abord dans le *Journal des Sçavans* puis séparément à Paris en 1777 des *Remarques sur l'état des arts dans le moyen âge*. Enfin, le concept de moyen âge se trouve associé dans un titre avec celui d'art³⁹. Le Prince souligne le danger que provoque son titre et il se doit de le justifier :

« Voici ma pensée, c'est que la peinture, la musique, &c se sont enrichies dans cet espace de tems de plusieurs découvertes importantes.⁴⁰ »

43 Pas d'enthousiasme débordant pour cet homme assez ignorant en matière de musique. Vision relativiste : quelques innovations suffisent à intéresser l'historien, en tout cas à ne pas négliger une aussi longue période.

44 Le Prince s'oriente foncièrement vers l'histoire des arts. Son « espace de tems » s'étend depuis la « chute de l'Empire Romain, jusqu'au renouvellement des Lettres ». Joignant une situation socio-politique et une transformation culturelle comme limites temporelles, il pourrait tomber dans une confusion issue d'une absence de discrimination des facteurs. Le Prince perçoit l'ambiguïté mais ne parvient pas à l'éviter. Elle reflète une terminologie historique en formation. Si les débuts du moyen âge ne posent aucune difficulté quant à leur association avec un événement qui englobe tous les aspects de la société, sa fin pose de multiples problèmes. Surtout, associer la fin avec le règne de François I^{er} perçu comme l'homme du « renouvellement » aurait pû

mettre l'historien dans une situation plus hybride que celle qu'il retient et en tous les cas réductrice dans son point de vue. Le Prince reste fidèle à son idée de cerner son étude par deux événements culturellement importants. Cette tendance à se détacher du rythme monarchique ne constitue pas une nouveauté. *L'Histoire littéraire de la France* procédait par siècles. Seule est nouvelle la dénomination de cet espace temporel.

- 45 Malheureusement, cette idée originale n'a aucune commune mesure avec le contenu de l'étude, surtout pour ce qui concerne la musique. Le Prince fait figure d'antiquaire pour traiter de l'art musical, c'est-à-dire qu'il ne juge que par les monuments iconographiques, réduisant ses remarques à quelques instruments. Pour des informations plus détaillées, il renvoie le lecteur aux volumes de *L'Histoire littéraire de la France* dont il reprend l'esprit des introductions.

- 46 Après les premières publications de Lebeuf et Goujet, les recherches sur la musique française du moyen âge se poursuivent dans deux directions. La première continue l'orientation donnée par Lebeuf, à savoir des travaux généraux s'attachant à décrire une période du moyen âge. La seconde s'attache à l'étude de points particuliers, et ce encore sur le modèle de Lebeuf. Ces recherches spécialisées paraissent bien minces. Mais le temps n'est pas encore venu de débroussailler l'œuvre d'un compositeur ou une technique particulière. Les seuls historiens qui s'illustrèrent de manière plus ou moins réussie dans ce genre furent le comte de Caylus et Laborde.

- 47 C'est pourtant encore Lebeuf qui avait donné une impulsion lorsqu'il présente sa dissertation sur Guillaume de Machaut à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en décembre 1746⁴¹. Malheureusement, la préoccupation majeure de l'abbé relève plus de l'histoire littéraire que de l'histoire de la musique : détermination de l'auteur, spécification des formes poétiques. L'analyse des partitions de Guillaume de Machaut n'intervient que dans la description des manuscrits. Lebeuf semble embarrassé d'avoir à traiter de cet aspect de l'œuvre du poète du XIV^e siècle, mais n'en tire pas moins des conclusions qui révèlent un œil habitué aux partitions du moyen âge :

« Je me suis un peu étendu sur ces particularités musicales, parce qu'on regarde le XIV^e siècle comme l'époque des premiers progrès que fit le chant à plusieurs parties & à notes coupées ; d'autant que dans le siècle précédent on ne trouve que des exemples de chant à deux parties : encore étoit-ce en rendant note pour note.⁴² »

- 48 L'apport du comte de Caylus à la musicologie médiévale est minime. Il reprend les points d'histoire littéraire soulevés par Lebeuf et les précise. Quant à la musique, il avoue son manque d'information :

« Mais quelque soin que j'aie apporté à l'examen des airs de ce recueil, qui présentent d'abord aux yeux un chant à plusieurs parties ; quelques recherches que j'aie faites auprès de ceux qui pouvoient éclairer mes doutes, je n'ai pû trouver de quoi me satisfaire.⁴³ »

- 49 Un peu moins de quarante ans plus tard, Laborde publie une étude sur Raoul de Coucy⁴⁴. Plus volumineuse, moins précise sans doute que l'œuvre de Caylus, cette étude peut néanmoins être considérée comme l'aboutissement de plusieurs décennies de recherches sur les troubadours. Celles-ci avaient bénéficié de l'intérêt de médiévistes tels Levesque de la Ravalière, Le Grand d'Aussy, Sainte-Palaye, tous de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres⁴⁵.

- 50 Pourquoi ce mouvement de résurrection des troubadours prend-il naissance à ce moment ? L'Académie des Inscriptions avait formulé le vœu d'étudier les antiquités nationales, et il est normal que des historiens passionnés de littératures cherchassent à comprendre la production des poètes du moyen âge. Les trouvères et les troubadours représentent davantage : ils forment d'abord la première civilisation séculière depuis l'antiquité. Plus encore, ils s'inscrivent dans le cadre d'une culture aristocratique. Sur le plan créatif, leurs œuvres correspondent à la première poésie moderne dont la simplicité et la naïveté apparentes passionnaient dans ce siècle épris de primitivisme.
- 51 L'œuvre de poètes médiévaux présente donc l'image d'une société, de ses traditions et coutumes, de ses arts et sciences. Le regard des historiens se pose donc globalement, ainsi que le précise Le Grand d'Aussy :
- « Quand même la littérature de ce tems ne serait rien à ses yeux, ne sait-il (l'historien) pas que ces manuscrits, si déraisonnablement dédaignés par lui, peuvent ajouter un prix immense à son travail, surtout par les tableau des mœurs & des usages qu'ils offrent, plus que tout autre Ouvrage quelconque, que par des anecdotes particulières & la multitude des détails curieux qu'ils contiennent.⁴⁶ »
- 52 Cette fréquentation des sources, d'abord considérées de « style barbare » par Sainte-Palaye, conduira progressivement les historiens vers d'autres considérations. Sensiblement, elle implique un changement du goût et des réflexions historiques, envisageant les oeuvres non plus comme des documents semblables aux autres mais comme des productions littéraires et musicales. Cette transformation s'accompagne également d'une vague de patriotisme. Les chercheurs veulent montrer l'importance de la contribution de la France à la renaissance des lettres opérées vers le x^e siècle :
- « c'est à elle qu'on doit les premiers Poètes & le renouvellement de la Poésie ; que sa Musique fut recherchée...⁴⁷ »
- 53 Levesque de la Ravalière illustre bien ce changement du goût :
- « Les Chants dont nous allons nous entretenir, ne sont point pour ceux, qui ne connoissent que les Opéra & les Chansons du tems. Ils n'imaginent pas, qu'avant Lambert, Lully & Rameau, il y ait eu de la Musique, à laquelle les hommes ayent pû prendre quelque plaisir.⁴⁸ »
- 54 Levesque de la Ravalière, le premier, en 1742 dans *Les Poésies du Roy de Navarre*, pose en de nouveaux termes la question des origines des chansons françaises :
- « je me suis seulement attaché à découvrir la véritable époque de la naissance des Chansons Françoises, sur laquelle d'habiles gens ont été trompés : j'ai examiné, quelle fut leur première forme, & de quels instrumens on accompagnoit la voix, en les chantant.⁴⁹ »
- 55 Il situe l'introduction de la musique dans les Gaules dès le v^e siècle, sous le règne de Théodoric. Se référant à l'étude de 1734 de Lebeuf, il met en évidence l'existence d'un répertoire vivant et important sous le règne de Charlemagne. Surtout, se détachant d'une longue tradition qui considérait la Provence comme le foyer de l'art de la chanson, il avance que c'est en Normandie qu'il est né :
- « La Provence, sur-tout la Normandie, prit la première l'amour, pour les Chansons en Langue Vulgaire.⁵⁰ »
- 56 Contrairement à Lebeuf, Levesque date la création des chansons françaises aux x^e et xi^e siècles, et encore « ces débris ne sont recommandables, que par leur âge⁵¹. » Il

élabore une critique détaillée des théories qui avancent que les « vaudevilles » furent répandus dès le règne de Philippe I :

1. Les deux lettres d'Yves de Chartres au Pape Urbain II et à Hugues Archevêque de Lyon traite de poésie latine et non de poésie en langue vulgaire.
2. Abélard est une figure encombrée de légendes et rien ne prouve qu'il écrivit des chansons en français.
3. L'évolution de la langue vulgaire la montre encore dans un état de « rusticité ».
4. Lorsque Béranger reproche à saint Bernard la composition de chansons « bouffonnes » dans sa jeunesse, il ne peut s'agir que de textes latins, langue que Saint Bernard « a toujours trop chérie. »
5. Pourquoi, tandis que le latin était la langue véhiculaire des personnages importants, auraient-ils composé des chansons en langue vulgaire qui n'auraient eu comme public que le peuple ?⁵²

57 Il faut attendre le règne de Philippe-Auguste pour voir les chansons françaises acquérir quelque popularité. Levesque insiste sur la double création : le poète composait la musique de ses textes. Il tente alors de définir ce que furent ces compositions :

« La Musique étoit le beau & le véritable Plain-Chant, que l'on nomme Grégorien : les notes en étoient quarrées, rangées sur quatre portées ou lignes, sous la clef de ut-sol-ut, sans mesure marquée. Les mouvemens & les agrémens de l'air dépendoient de l'habilité du Chanteur, qui avoit l'art de donner des grâces, que l'on ne trouverait peut-être pas aujourd'hui sur les mêmes notes, parce que le goût aussi volage que les années qui s'envolent a changé avec elles. Le chant des Anciens avoit bien moins d'étendue, que celui d'aujourd'hui, où l'on s'occupe à faire beaucoup travailler la voix.⁵³ »

58 Levesque ajoute un aspect fondamental : l'accompagnement instrumental. Partant d'un poème contenu dans le manuscrit 7612 de la bibliothèque du roi, il avance qu'il « y avoit déjà plus de trente Instrumens de Musique » mais prend la précaution d'ajouter que « on ne pourroit aujourd'hui (en) expliquer les noms, ni décrire la figure ».

59 En 1765, Meusnier de Querlon publie un *Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française* qui trouve place dans l'*Anthologie française ou chansons choisies Depuis le 13e siècle jusqu'à présent* de Jean Monnet. Comme son prédécesseur, il associe les V^e au XIV^e siècles à la barbarie :

« Après le cinquième ou le sixième siècle de notre Ere, jusqu'au quatorzième, on ne trouve plus dans les ouvrages d'agrément, ni dans quelque genre que ce soit, que des traces de la barbarie qui couvrit toute la face de l'Europe.⁵⁴ »

60 Cette appréciation le dispense de traiter des origines. Il précise que le goût pour les chansons est « en France presque aussi ancien que la Monarchie », mais préfère ne pas « entrer dans la discussion de ces époques très incertaines⁵⁵ » et de s'attacher seulement à l'œuvre des troubadours, les maîtres du genre. Refusant l'image simple du poète-compositeur, Meusnier distingue cinq types de musiciens que le moyen âge classait sous le nom générique de « Jonglerie », c'est-à-dire « tout ce qui appartient aux anciens Chansonniers Provençaux, Normands, Picards, &c⁵⁶ » : les compositeurs, les improvisateurs, les chanteurs, les conteurs, les jongleurs ou ménestrels. Ce qu'apporte surtout Meusnier de Querlon, ce sont des précisions terminologiques :

« Il est sûr que tous nos anciens Poèmes, & que tous nos vieux Romans en vers se chantoient ; mais tout ce qui se chante, n'est pas Chanson : ne perdons point de vue ce genre.⁵⁷ »

- 61 Laborde n'ajoute rien dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) aux informations fournies par ses prédécesseurs. Il juge toutefois bon de systématiser les informations en comparant les ouvrages de Lacurne, de Paulmy et de Meusnier de Querlon. L'absence de réflexion sur la musique déçoit. Il n'y a au long des différents chapitres consacrés à la musique profane du moyen âge aucune description détaillée des chansons. Ses *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy* prolongent l'*Essai*. Laborde se fait biographe et historien de la littérature et nullement historien de la musique. Seules ses éditions de textes musicaux, analysées précédemment, contribuent au développement de la musicologie médiévale⁵⁸.
- 62 Ces prospections dans les études consacrées aux troubadours contribuèrent peu à l'élargissement des connaissances sur la musique profane du moyen âge. Cette situation résulte de plusieurs causes. L'état d'esprit qui animait les premiers romanistes occupe à cet égard une position déterminante. Tels les mauristes qui au temps de Mabillon se préoccupaient de liturgie et négligeaient les monuments musicaux, les premiers romanistes considèrent les œuvres lyriques du moyen âge d'abord comme des sources pour dépeindre les mœurs d'une société. Le lent abandon de cet état d'esprit conditionne la seconde cause. Les romanistes se heurtent à trop de problèmes liés aux textes littéraires pour s'intéresser en détail à la musique. Ils cherchent davantage à identifier les auteurs, à procéder à un recensement de leurs œuvres qu'à tenter de comprendre leur fonctionnement et leur exécution. *L'Histoire littéraire des troubadours* reflète cette situation. Aucune mention de la musique au long des trois volumes réunissant les travaux de Sainte-Palaye ! Pourtant, il avait vu des dizaines de manuscrits... Rien d'étonnant donc à ne trouver que des dictionnaires biographiques, des éditions de textes littéraires. Rien d'étonnant non plus dans la similitude des conceptions de cette musique. Tous l'assimilent, par simplicité, ignorance ou conviction, au chant grégorien.
- 63 Il ne faut pas pour autant conclure sur un constat d'échec. Loin de là ! Les historiens des troubadours ouvrent la voie à des études difficiles, et il suffit de se reporter à l'état de ces études cent ans après les traités de Laborde pour réaliser combien leur apport fut considérable⁵⁹. Le retard de la méthodologie et des connaissances par rapport à cet autre domaine représenté par le plain-chant ne doit pas non plus diminuer la valeur des romanistes du XVIII^e siècle. Le plain-chant faisait partie du paysage musical des XVII^e et XVIII^e siècles. Surtout, il avait subi des modifications contre lesquelles se révoltaient certains, suscitant donc un intérêt immédiat et des recherches historiques. Il n'y a que décalage temporel et donc report des résultats entre les historiens du chant grégorien et les historiens du chant profane du moyen âge. Evidemment, les romanistes parvinrent plus rapidement à des résultats grâce à une vision épistémologique solide héritée des mauristes. Soixante ans séparent les publications de Jumilhac (1673) et de Lebeuf (1741) ; quarante celles de Levesque de la Ravalière (1742) et de Laborde (1780). Le contexte, lui, diffère. La défaite de l'érudition, qui entraîna la réduction des moyens financiers pour la réalisation de projets d'envergure entre 1750 et 1780 empêche la production d'études qui auraient paru rébarbatives. Combien de manuscrits de Sainte-Palaye, de Le Grand d'Aussy dormirent dans les bibliothèques ?
- 64 Il semble donc qu'il faille incriminer les maigres résultats des romanistes plus à une situation de la « république des savants » au sein de la société qu'à une forme d'incompétence. Certes, ils n'étaient pas suffisamment armés, se heurtaient à des interprétations de textes musicaux, hésitaient sur ce qu'ils recherchaient. D'un autre

côté, ils disposaient d'une méthodologie raffinée et éprouvée, ils évoluaient dans un monde où le primitivisme prenait valeur dans les débats philosophiques. Mais justement, ce primitivisme philosophique, idéal, atemporel, pouvait-il se concilier avec la découverte du passé, avec la réalité de ce qui fut ? Les romanistes, à l'exception de ceux qui comme le comte de Caylus évoluaient dans les sphères politiques, vivaient dans un donjon isolé. Qu'avait à faire également le public de ces recherches savantes sur une musique qui supportait des textes incompréhensibles, sur une musique qui faisait part belle à la mélodie, mais qui, dans les esprits, représentait une forme abâtardie de plain-chant ?

NOTES

1. Jean MABILLON, *Traité des études monastiques*, Paris, 1691, p. 413.
2. *Ibid.*
3. Denise LAUNAY, « Un esprit critique au temps de Jumilhac : Dom Jacques Le Clerc, bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur », *Etudes grégoriennes*, XIX (1980) p. 197-219.
4. Pierre-Benoît DE JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673, p. 4.
5. Marin Mersenne dissimulait ses intentions sous un scepticisme généralisé. Cependant, dès qu'il abordait un sujet touchant de près ou de loin la religion, il adoptait un ton catégorique. La profession de foi se doit d'être forte pour être victorieuse.
6. Bruno NEVEU, « La vie érudite à Paris à la fin du XVII^e siècle d'après les papiers du P. Léonard de Sainte-Catherine (1685-1706) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXIV/2 (1966) p. 432-511.
7. Les recherches d'histoire de la liturgie correspondent à l'une des vocations de l'Église gallicane. Contre les protestants, elle veut montrer l'antiquité et la continuité de cérémonies. Elle tient également à affirmer à Rome que les Gaules ont élaboré une liturgie propre d'usage jusqu'à l'époque carolingienne et dont des éléments épars se sont conservés dans les pratiques plus tardives.
8. Voir la *Liturgia gallicana libri III* (Paris, 1685), dans la partie intitulée « De curso gallicano disquisitio » (p. 379-439). Voir également Dom CABROL, « Mabillon et les études liturgiques », *Mélanges et documents publiés à l'occasion du 2^e centenaire de la mort de Mabillon*, Ligugé-Paris, 1908, p. 147-167.
9. En revanche, Jean Lebeuf fit preuve de sympathie envers les jansénistes. Voir les actes du colloque *L'abbé Lebeuf. Le Jansénisme. XXXI^e Congrès de l'association bourguignonne des sociétés savantes*, Auxerre, 1961.
10. L'abbé académicien semble avoir aussi eu une propension à provoquer des polémiques historiques. Cependant, dans ce domaine spécifique, il était le seul armé, à ce moment, pour une discussion constructive. Sur la position de Lebeuf dans l'histoire de la musicologie, voir l'article de Solange CORBIN, « Lebeuf musicologue », *L'abbé Lebeuf. Le jansénisme*, Auxerre, 1961, p. 111-120. Lebeuf prit notamment la plume pour contester le choix de sainte Cécile comme patronne des musiciens. Voir Emile AMBLARD, « Le musicien Jean Lebeuf et sainte Cécile », *ibid.*, p. 121-126.
11. Jean LEBEUF, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741, p. 32.
12. *Ibid.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 30.
14. Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien*, Paris, 1750, p. 8.

15. *Ibid.*

16. Cependant l'histoire du plain-chant ne constituait pas vraiment un sujet dangereux puisqu'on reconnaît que « l'Église a surtout varié dans les cérémonies et dans les rites », mais qu'elle « a été immuable dans la doctrine et dans la foy » (*Journal des Savants*, 1702, p. 368).

17. Editée par Blandine BARRET-KRIEGEL, *Les historiens et la monarchie. 3-Les Académies de l'histoire*, Paris, 1988, p. 141-143.

18. Chanoine DE MATHAN, « Deux abbayes voisines : Fécamp et Valmont », *Les abbayes de Normandie*, Rouen, 1972, p. 307-313.

19. Julien LOTH, *Mémoire de la musique à l'abbaye de Fécamp. Reproduction d'un manuscrit inédit de Dom Guillaume Fillastre*, Rouen, 1879, p. 15.

20. *Ibid.*, p. 24.

21. Michel HUGLO n'insiste malheureusement pas sur cette collection fondamentale : « La musicologie au XVIII^e siècle : Giambattista Martini & Martin Gerbert », *Revue de musicologie*, LIX/1 (1973) p. 106-118.

22. Bruno NEVEU, « L'histoire littéraire de la France et l'érudition érudite bénédictine au siècle des Lumières », *Journal des Savants* (1979) p. 73-113.

23. Dom RIVET, « Préface », *Histoire littéraire de la France*, Paris, 1733, vol. I.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Le tableau ne reprend que les informations bibliographiques fournies par l'*Histoire littéraire de la France*. Les références au tome (chiffre romain) et à la page permettent une consultation aisée de tous les renseignements fournis par les mauristes. Il convient de préciser qu'ils sont en général peu locaces et se contentent, la plupart du temps, du renvoi à la source.

27. Claude FAUCHET, *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII poètes François, vivans avant l'an MCCC*, Paris, 1581 ; Jean DE NOSTRADAMUS, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux qui ont floury du temps des comtes de Provence*, Lyon, 1575.

28. Jacques BONNET-BOURDELOT, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715, p. 255-342.

29. Voir chapitre II.

30. Abbé GOUJET, *De l'état des sciences en France, Depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du Roi Robert*, Paris, 1737, p. 16.

31. *Ibid.*, p. 110.

32. *Ibid.*, p. 48.

33. Jean LEBEUF, *L'état des sciences en France, Depuis la mort du Roy Robert, arrivée en 1031, jusqu'à celle de Philippe le Bel, arrivée en 1314*, Paris, 1741, p. 58.

34. *Ibid.*, p. 12.

35. *Ibid.*, p. 67.

36. *Ibid.*, p. 63.

37. Lebeuf s'est sans doute servi des travaux du lexicographe Charles DU CANGE (1610-1688) dont le glossaire avait été réédité et complété par les mauristes entre 1733 et 1736 (l'édition originale date de 1678 : *Glossarium ad mediae et infimae latinitatis*). Dans le chapitre XXI du volume VII de l'édition des mauristes figure une table par sujets.

38. Jean LEBEUF, *op. cit.*, 1741, p. 68.

39. Jürgen VOSS, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1972.

40. LE PRINCE LE JEUNE, *Remarques sur l'état des arts dans le moyen âge*, Paris, 1777, p. 20.

41. Jean LEBEUF, « Notice sommaire de deux volumes de poésies françaises et latines, conservés dans la bibliothèque des Carmes-Déchaux de Paris ; Avec une indication du genre de musique qui s'y trouve », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, xx (1753) p. 377-398.
42. *Ibid.*, p. 382.
43. Comte DE CAYLUS, « Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poète et musicien dans le XIV^e siècle ; contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, xx (1753) p. 399.
44. Jean-Benjamin DE LABORDE, *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy. On y a joint le recueil de ses chansons en vieux langage, avec la traduction et l'ancienne musique*, Paris, 1781.
45. Pour les travaux des romanistes au XVIII^e siècle, voir Lionel GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, 1965 et Geoffroy WILSON, *A Medievalist in the Eighteenth Century. Le Grand d'Aussy and the Fabliaux ou Contes*, La Haye, 1975.
46. LE GRAND D'AUSSY, *Fabliaux ou Contes du XII^e et du XIII^e siècles, Fables et Romans du XIII^e, traduit ou extrait d'après plusieurs manuscrits du tems*,^{2e} éd., Paris, 1781, vol. IV, p. iv-v.
47. *Ibid.*, vol. I, p. XLIII.
48. Pierre-Alexandre LEVESQUE DE LA RAVALIERE, *Les poésies du Roy de Navarre... précédées de l'histoire de la langue française... d'un discours sur l'ancienneté des chansons françaises, et de quelques autres pièces*, Paris, 1742, vol. I, p. 187.
49. *Ibid.*, p. 186.
50. *Ibid.*, p. 196.
51. *Ibid.*, p. 214.
52. Si Levesque de la Ravalière insiste sur l'histoire du vaudeville, c'est sans doute pour prendre position ou pour donner des bases historiques à un conflit qui allait se prolonger pendant une dizaine d'années entre les tenants de la comédie en vaudevilles et les partisans des nouvelles comédies mêlées d'ariettes.
53. Pierre-Alexandre LEVESQUE DE LA RAVALIERE, *op. cit.*, p. 243.
54. Anne-Gabriel MEUSNIER DE QUERLON, « Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française », *Anthologie française ou chansons choisies, depuis le 13^e siècle jusqu'à présent*, Paris, vol. I, p. 13.
55. *Ibid.*, p. 16.
56. *Ibid.*, p. 17.
57. *Ibid.*, p. 26.
58. Voir le chapitre III.
59. Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*, Paris, 1900.

Chapitre VIII. L'opéra et l'opéra-comique

- 1 Lorsque le cercle florentin des Galilei, Bardi, Mei, Péri, décida de monter, à l'extrême fin du XVI^e siècle, le premier opéra, il n'eut pas conscience de créer un genre nouveau, d'introduire à la musique moderne, mais de ressusciter la forme et l'esprit de la tragédie antique. Ce point est suffisamment connu pour ne pas être commenté à nouveau. Cette attitude est passée en France où les spectacles en musique, de la tragédie à machines aux comédies-ballet se veulent plus récréation que création¹. Il suffit de se reporter aux théories théâtrales qu'elles fussent de Corneille ou de d'Aubignac. Au-delà du livret, Patricia Howard a mis en évidence une évolution, dans l'œuvre de Lully, vers la simplicité, voire l'archaïsme². Après 1600, une idée de renaissance survit dans l'esprit des compositeurs et des écrivains.
- 2 La situation se complique lorsque le marquis de Sourdéac, Cambert et Perrin reçoivent l'autorisation de créer une « Académie d'Opéra », puis lorsque Lully monte *Alceste* (1674). Situation complexe à bien des égards : l'idée unique de renaissance ne satisfait plus³. D'aucuns profitent d'*Alceste* ou intègrent *Alceste* au tableau glorificateur du règne de Louis XIV⁴. L'opéra de Lully devient le produit, la création d'une époque. La difficulté réside dans les prises de position, les uns revendiquant la création, les autres la renaissance, et un troisième groupe tentant de départager les deux. Cette intrication de deux attitudes que l'époque a qualifiées de moderne ou d'ancienne se ressent également dans la fondation de l'Académie Royale de Musique.
- 3 Académie évoque sans aucun doute la floraison italienne des cénacles néo-platoniciens⁵. Elle relève de la renaissance. Pour Richelieu, puis pour Colbert, les deux créateurs des académies en France au XVII^e siècle, l'académie se doit d'être une création moderne, image de la puissance d'un pays, enfant du nationalisme⁶. Autrement dit, lorsque fut créée l'Académie Royale de Musique, deux attitudes émergent : l'une voit en cette institution le sommet de la renaissance du théâtre antique, l'autre la considère comme la pierre-de-touche du génie créatif français. Les réactions face à la création de l'institution affectent les idées « artistiques » mais aussi les idées « économiques ». L'Académie Royale de Musique est une machine qui coûte cher. Elle exige des subsides royaux importants et implique une gestion sérieuse.

- 4 Ces diverses attitudes, ici synthétisées, jouent un rôle primordial pour l'historiographie musicale française de la fin du XVII^e siècle et de tout le XVIII^e siècle. Genre nouveau, même s'il y a résurrection, l'opéra, dans un siècle scandé de querelles entre « hommes de goût » ne peut que susciter une multitude d'écrits. Il en va de même pour l'institution nouvelle qu'est l'Académie Royale de Musique. Tandis que certains combattent l'absence de goût ou les dépenses inutiles, que d'autres louent le génie qui créa l'opéra français et glorifient une institution qui contribue à la renommée de la France, tous avec des arguments relevant de la « raison » et du « goût », quelques écrivains cherchent dans l'histoire les arguments qui appuient l'une ou l'autre prise de position⁷. À ce moment sont publiées les premières histoires, en français, de l'opéra et de l'Académie Royale de Musique. Elles ne cesseront tant que durera la passion pour les représentations en musique, mais elles changeront de protagonistes ou en ajouteront d'autres tout au long du XVIII^e siècle.

1. LES GENRES D'OUVRAGES

1. Le type critique

- 5 Avant d'analyser les théories historiques élaborées autour de l'opéra, de l'opéra-comique et de leurs institutions respectives, il est nécessaire de définir les genres d'ouvrages en se demandant s'il y eut vraiment des historiens de l'opéra en France aux XVII^e et XVIII^e siècles⁸. En effet, il faut effectuer un tri dans le nombre impressionnant de publications ou de manuscrits qui en traitent. Doivent d'abord être écartées les lettres, qu'elles s'appliquent à des problèmes généraux d'esthétique ou tentent d'éclairer un point particulier, car si elles sont matériau pour l'historien, elles ne relèvent pas de l'historiographie⁹. Le titre, qu'il contienne le mot « Lettre », « Avis », « Remarques », ne suscite pas nécessairement l'exclusion. Ainsi, la lettre d'Arnaud apporte une interprétation historique digne d'attention.

2. Le type catalogue, dictionnaire, nomenclature

- 6 Un second genre d'ouvrages très répandu est constitué par les tablettes, agendas, annales, qui fournissent « a posteriori » un état ou un catalogue de ce qui a été joué à l'Académie Royale de Musique ou à l'Opéra. Comique. Le modèle du genre fut donné en 1719 par Nicolas Boindin dans ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Sa *Première lettre sur la Comédie française* définit ce qu'on peut attendre :
- « Je vous donnerai d'abord une idée de son état ; puis je vous parlerai des règles qui y sont observées, tant entre les Comédiens qu'entre eux et les Auteurs ; ensuite, j'entrerai dans le détail des pièces nouvelles qui ont été jouées, et je dirai peut-être quelque chose des anciennes qu'on aura remises.¹⁰ ».
- 7 L'*Agenda des théâtres de Paris* (1734) de François Parfaict ouvre la série ininterrompue de ces ouvrages dont l'abbé de la Porte fournit le plus grand nombre avec son *Calendrier historique des théâtres de l'Opéra et des Comédies Française et Italienne et des foires pour l'année 1753* qui paraîtra ensuite sous le titre des *Spectacles de Paris* dont 28 volumes furent publiés de 1752 à 1778 et finalement sous le nom de *Calendrier historique et*

chronologique en 1788. La structure de ces ouvrages globalement est la même. On y trouve :

1. Les noms et l'adresse des principaux acteurs.
 2. Le catalogue de toutes les pièces qui se jouent dans les différents théâtres.
 3. Les anecdotes auxquelles les différentes pièces ont donné lieu.
 4. Les noms des auteurs vivants, poètes et musiciens qui ont travaillé dans le genre dramatique.
 5. Un précis de toutes les pièces nouvelles jouées pendant l'année précédente.
 6. Les noms des acteurs et actrices qui ont débuté dans la même année.
- 8 Ce type d'écrits ne constitue pas des histoires à longue portée. Le cas se produit également pour les différents volumes de *l'État actuel de la musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, échelonnés de 1759 à 1777. L'éditeur annonce en tête de ces dix volumes un *Discours sur l'origine des spectacles en France* qui tient en quatre pages et demi.
- 9 Dans les genres d'ouvrages à caractère historique, les « bibliothèques » occupent une place importante. Elles consistent soit en un recueil de livrets, « in extenso » ou résumés, avec ou sans commentaires, soit en un ensemble de répertoires divers. La *Bibliothèque des théâtres* (1733) de Maupoint peut servir d'exemple. S'y trouvent :
1. la « Liste des Opéra suivant les années qu'ils ont été représentés (p. 330-332).
 2. la « Liste chronologique des Compositeurs de la Musique des Opera & Ballets » (p. 333).
 3. le « Catalogue alphabétique des Opéras-Comiques jouez sur les Théâtres des Foires de Saint Germain & de Saint Laurent » (p. 334-342).
 4. la « Chronologie des auteurs dramatiques depuis l'an 1450 » (p. 343-356).
 5. la « Table alphabétique des noms des auteurs, musiciens et acteurs, avec le renvoy aux pièces où il est parlé d'eux & où sont rapportées les pièces de la composition de chacun de ces Auteurs & Musiciens » (p. 357).
- 10 Le corps de l'ouvrage rassemble une série de notices brèves classées par titres d'œuvres. Dans la même veine s'inscrit le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* (1763) d'Antoine de Leris, proche du *Dictionnaire des théâtres de Paris* en sept tomes de Claude Parfaict. Leris, comme Maupoint, propose des abrégés, des sommaires. Cependant, à la première partie « Contenant les Pièces dramatiques », il ajoute une seconde « contenant le nom des Auteurs, Musiciens & Acteurs », l'ouvrage se terminant par l'immanquable table chronologique des opéras.
- 11 Un exemple illustre le type d'informations fournies par ce genre de « bibliothèque » :
- MAUPOINT : « *Achilles & Polixène*, XXII Opéra, c'est le premier représenté depuis la mort de M. de Lully arrivé l'année précédente 1687. Le Poème est de M. de Campistran, la musique de l'ouverture & du premier Acte étoit encore de M. de Lully, le reste fut achevé par M. Pascal Colasse son Elève qui a été Maître de la musique de la Chapelle & de la Chambre du Roy, les autres Opéra de M. Colasse sont *Thétis & Pélée*, *Astrée*, *Enée & Lavinie*, le *Ballet de Villeneuve Saint Georges*, *Jason*, *la naissance de Venus*, *Cassinte*, *Et Polixène*. » Cet Opéra d'Achilles est imprimé in-folio. Après la mort de Lully, le privilège de l'Opera passa à M. de Francine son gendre Maître d'Hôtel du Roy.¹¹ »
- LERIS : « *Achille et Polixene*, 21ème Opéra donné par l'Académie Royale de Musique le 7 Novembre 1687. C'est le premier Opéra représenté depuis la mort de Lully, arrivée au mois de Mars de cette même année. Le poème est de Campistran, la musique de l'ouverture, & des premiers AC. étoit encore de Lully, le reste fut achevé par Colasse, son élève...Après la mort de Lully, le privilège de l'Opéra passa à M. de Francine son gendre, Maître d'Hôtel du Roi.¹² »

- 12 Si la notice de Maupoint est plus développée et renferme des informations complémentaires sur Colasse, c'est parce que Leris a divisé son ouvrage en deux parties et que les détails biographiques sur cet élève de Lully figurent à l'entrée « COLASSE » de la seconde partie. À noter que les deux auteurs incluent des informations certes liées au contexte de la représentation mais en rien à l'œuvre elle-même. La similitude des informations, la parenté du style amèneraient à considérer Maupoint comme le chef de file de cette collection de « bibliothèques expliquées » que réclamait un public soumis aux incessantes reprises de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre Italien. Si les notices ne fournissent pas une documentation historique dense, la raison est à chercher du côté des destinataires.
- 13 Dans la catégorie des « bibliothèques », il faut ajouter les recueils de livrets ; encore convient-il de distinguer trois modèles :
1. La simple liste d'œuvres, chronologique ou non.
 2. Les éditions intégrales ou non de livrets avec ou sans commentaires.
 3. Les listes de commentaires.
- 14 Si le premier modèle présente peu d'intérêt, le second soulève la question de l'utilité. Les éditeurs du *Recueil général des opéra représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement* (16 vols, 1703-1746) veulent pallier par leur travail les insuffisances des éditions parues notamment aux Pays-Bas¹³. Quant au troisième modèle, il est plus complexe, car il se situe à la limite des « bibliothèques » et des histoires proprement dites. Chaque auteur suit une direction particulière. Tandis que Desboulmiers prend d'abord le parti, dans son premier ouvrage, d'analyser chaque pièce sous la forme « d'un conte gracieux ou comique¹⁴ », il voit plus tard l'occasion d'introduire des réflexions « sérieuses », sans pour autant négliger le côté agréable :
- « Il ne peut être que décousu & sans suite, mais non pas sans ordre & sans effet ; c'est un simple tissu sur lequel on attache quelques tableaux représentant des points de vue agréables¹⁵. »
- 15 Ainsi ajoute-t-il à ses longs résumés des pièces quelques notes biographiques, qui ne traitent que des librettistes, danseurs et chanteurs et jamais des compositeurs. Conscient des oublis, il forme un volume avec des additions semblables à celles rencontrées dans les dictionnaires de Maupoint ou de Leris.

3. Le type historique

- 16 La dernière catégorie regroupe les ouvrages fondamentalement historiques. Le père Menestrier en inaugure la tradition avec ses *Représentations en musique anciennes et modernes* (1681), et elle se poursuit tout au long du XVIII^e siècle. Ce qui distingue cette catégorie des précédentes, est qu'elle les rassemble toutes et y ajoute des résultats de recherches historiques détaillées. Cela signifie que les historiens de l'opéra ou de l'opéra-comique considèrent nécessaires et indispensables d'inclure :
1. listes chronologiques
 2. listes d'œuvres
 3. listes de compositeurs, acteurs librettistes
 4. résumés ou extraits de pièces
 5. jugements esthétiques
 6. réflexions sur l'état actuel.

- 17 Dans ce type d'ouvrage figurent également les histoires des institutions. Lorsqu'elles paraissent comme entité, elles contiennent des éléments identiques tels que des extraits ou résumés des documents officiels, des détails sur la gestion. Ces histoires résultent souvent de commandes officielles. Les deux manuscrits de Bruxelles en sont l'exemple le plus probant¹⁶. Jamais l'auteur de ces compilations de documents ne prend d'initiative personnelle sous forme de commentaires. En ce sens, elles sont outils pour l'historien, mais ne contribuent que peu au développement de l'historiographie.

2. LES THÉORIES HISTORIQUES SUR L'OPÉRA

- 18 Le père Menestrier mérite d'être considéré comme le premier auteur d'une étude historique sur l'opéra avec la publication en 1681 de ses *Représentations en musique anciennes et modernes*. Le titre de l'ouvrage plonge le lecteur au sein de la querelle des Anciens et des Modernes animée à ce moment par la question de la tragédie en musique. En effet, ainsi qu'il a été montré, la plus grande partie des spectateurs-écrivains voyaient en l'opéra une résurrection de la tragédie antique. Le fait même que Quinault et Lully appelèrent leurs œuvres « tragédie en musique » met en évidence non seulement une intention de se démarquer du modèle italien mais illustre aussi cet esprit de renaissance. Pourtant, dans une époque secouée par la célèbre querelle, l'esprit de résurrection fut remis en cause. Il faut attendre le père Ménestrier pour que ces idées diverses soient fondues en une dissertation historique.
- 19 Claude-François Ménestrier occupe une place clé dans l'historiographie musicale française, une place clé qui soulève bien des problèmes. Ses connaissances de l'histoire des « représentations en musique » couvrent l'antiquité et la période allant du xv^e siècle au xvii^e siècle. Sa volonté de s'inscrire dans le courant esthétique l'incite à voir dans l'opéra une résurrection de la tragédie antique. Il mêle, pour les besoins de sa démonstration, ses remarques sur les anciens et sur les modernes dont découle un certain désordre de présentation.
- 20 Les représentations où intervient la musique existent de tout temps. La Bible en a laissé des témoignages, les Grecs y ont excellé, les Romains corrompirent le genre au profit du style déclamatoire. Jamais, il n'y eut de véritable abandon du genre. Ce sont les pèlerins qui le perpétuent au long du moyen âge :
- « Ces Pèlerins...faisoient une espèce de spectacle qui plût, & qui excita la piété de quelque Bourgeois de Paris à faire un fond pour acheter un lieu propre à élever un Théâtre, où l'on représentoit ces Mystères¹⁷ »
- 21 Néanmoins, ces œuvres ne valent pas en qualité les spectacles grecs, et il faut attendre la fin du xv^e siècle pour assister à un « rétablissement » du genre. Rome fut le théâtre de cette résurrection pour des raisons que Ménestrier ne précise pas ; seule la coïncidence entre Rome, lieu de perdition du genre grec et Rome, également lieu de renaissance, le frappe :
- « Rome qui l'avoit comme perdue, pour donner à la récitation, & à la déclamation des Acteurs, ce que les Grecs donnoient au chant & à l'harmonie, la fit paraître sur le Théâtre vers l'an 1480, comme je l'apprens de Sulpitius.¹⁸ »
- 22 Les événements se précipitent alors, et très vite une « première union parfaite » voit le jour avec Rinuccini, Péri et Caccini. Mais il faut attendre l'essor vénitien de l'opéra

grâce à « Monteverde » pour que soit enfin réalisée cette dimension nouvelle qui fait de la représentation en musique un spectacle idéal pour les yeux et les oreilles.

- 23 Le jésuite arrive finalement à la France. Il débute par un constat d'échec : celui de l'entreprise de Baïf qui « s'étant contenté du chant mêlé à la Poésie, sans y joindre les autres Ornemens des Opéra de Venise, ne fût pas de grand progrès¹⁹ ». Les ballets de cour et les airs de cour peuvent revendiquer un rôle dans la formation de l'opéra français ; les premiers par leur art du spectacle, les seconds par leur art du dialogue. Néanmoins, il fallut attendre l'introduction d'œuvres italiennes, grâce à Mazarin, pour assister à un bouleversement des esprits :

« Le succes de cette représentation (*Orphée et Euridice* en 1647) dont la nouveauté surprit également tout le monde par les changemens merveilleux des décorations extraordinaires, & par la beauté du chant, aussi-bien que par la variété des habits & des concerts donna la pensée de renouveler ce spectacle aux Noces de Sa Majesté, où l'on fit représenter *Ercole Amante*, dont la composition Italienne fut traduite en vers François.²⁰ »

- 24 Ménestrier insiste sur les difficultés qu'éprouvaient les Français à concevoir un opéra, uniquement parce que les auteurs des livrets étaient gênés par la rigidité des vers alexandrins « qui sont plus propres pour la grande déclamation que pour le chant, ayant plus de majesté pour exprimer de grands sentimens, que de variété pour favoriser la Musique²¹ ». L'emploi de vers libres, le modèle italien, les ballets de cour et l'air de cour inspirent à Perrin et Cambert la première « représentation en musique » française qui ne connut pas de suite immédiate. Cet échec eut toutefois l'avantage de susciter la création et surtout d'ouvrir la porte à Lully et Quinault.
- 25 Ce résumé des événements, éparpillés dans le texte de Menestrier, reflète une vision logique et assez complète de l'histoire de l'opéra. Il s'agit à présent de s'interroger sur la manière dont l'auteur intègre ce schéma à son étude générale qui est tout autant historique que poétique, d'expliquer son insistance sur certains points et la philosophie générale qui gouverne l'ensemble de ses orientations. Ces problèmes, malgré leur apparente simplicité, restent difficiles à élucider. Pour comprendre l'optique du jésuite, il faut avant toute chose considérer cet ouvrage par rapport aux autres qu'il publia tout au long du dernier tiers du XVII^e siècle. Ses écrits s'inscrivent dans ce cadre qu'il situe son travail sur les représentations en musique :

« une partie de la Philosophie des Images que je me suis proposée comme la fin de mes études.²² »

- 26 Menestrier est un visuel avant tout. Ainsi n'ose-t-il pas avancer que Rome fut le lieu de décadence totale des représentations en musique mais seulement d'un abandon d'une partie de ce qui en faisait un spectacle complet, à savoir l'élément musical. De même, l'opéra ne parvient à une expression parfaite qu'au début du XVII^e siècle, à Venise, lorsque « tous les ornemens des autres pièces de Théâtre²³ » figurent aux côtés d'un texte idéal et d'une composition raffinée. Autrement dit, l'élément clé de l'histoire de l'opéra réside dans son côté spectacle. Les progrès de l'art musical contribuent à la réussite, mais n'en sont pas une condition « sine qua non ». De ce point de vue découle également le peu d'insistance sur l'évolution des formes musicales au sein de l'opéra.
- 27 Pourtant, Menestrier ne transforme pas ses recherches en une histoire des spectacles, ce qui rend encore plus complexe toute tentative de comprendre ses intentions. En effet, l'analyse de l'intrigue des différentes œuvres occupe une place prépondérante.

Des représentations en musique reflète une situation évoquée plus haut, celle de la difficulté d'organisation formelle d'un traité historique sur l'opéra. Menestrier est le premier à s'attaquer à un tel sujet et ne peut guère se référer qu'aux histoires du théâtre dont les principes formels sont tout autant peu clairs et consistent dans la plupart des cas en de simples relations de pièces. L'autre facteur qui intervient certainement lors de la conception de l'ouvrage, réside dans la situation de la tragédie en musique en 1681. Les débats esthétiques ne mettaient pas en cause la musique de Lully, mais soumettaient le texte de Quinault à des critiques sévères, fondées sur les canons de la tragédie classique. Or, Menestrier veut aller contre cette tendance. De là, sa volonté de mettre en valeur l'effort des Français à s'émanciper de leur complexe à l'égard des Italiens pour la musicalité de leur langue ; de là, l'effet propulseur de l'abandon de l'alexandrin et, de là, l'intérêt porté aux livrets. De plus, cet intérêt se concilie avec la passion de Menestrier pour ce qui se passe sur scène. En quelque sorte le livret s'allie au décor pour contribuer à créer des images et des exemples.

- 28 Claude-François Méneestrier fondait ainsi un type particulier d'histoire de la tragédie en musique et de ses origines, orienté vers ce qu'il considérait comme la spécificité des Français : l'art du spectacle. Il répond à une attente du public et, en ce sens, joue un rôle indéniable dans l'historiographie de l'opéra durant tout le XVIII^e siècle. Jacques Bonnet-Bourdelot, dans son *Histoire de la musique et de ses effets* (1715), reprend presque textuellement des extraits du jésuite et contribue à une plus large diffusion des idées et des conceptions des *Représentations en musique anciennes et modernes*²⁴.
- 29 Ces vues historiques perdureront jusqu'à ce que Bonnot de Mably présente, au milieu du siècle, une œuvre qui a l'originalité de cerner l'histoire de l'opéra de manière concise et précise avec des principes neufs²⁵. Son insistance sur le goût de la nation italienne pourrait gauchir son discours. Il n'en est rien. L'opéra naît d'une conjonction de facteurs, affirme-t-il. À la découverte des œuvres dramatiques des Anciens et à leur mode d'interprétation musicale, s'ajoute la nature des Italiens, « pleine d'imagination, & plus sensible que nous au plaisir de l'harmonie²⁶ ». Ce que Bonnot perçoit mieux que ses contemporains, c'est la nouveauté du genre :
- « je soupçonne que les Italiens en croyant imiter les Anciens, créèrent un Spectacle tout nouveau.²⁷ »
- 30 Malgré son admiration pour les réalisations italiennes, il n'en déclare pas moins que le genre était loin de sa perfection et que c'est « décousu » qu'il pénétra en France. Reprenant des considérations alors communes, il insiste sur le rôle de Quinault, créateur incomparable dont les œuvres bien qu'encore imparfaites, laissaient entrevoir un devenir prometteur :
- « Quinault entra bientôt dans la carrière, il s'ouvrit une route nouvelle, & fit entrevoir des étincelles de son génie dans *Cadmus* & dans *Alceste*²⁸ »
- 31 Partant de cette conception de l'opéra français, Louis de Cahusac se rattache à la tradition baroque qui voyait en l'opéra une résurrection, mais il y distingue aussi une volonté de personnalisation.
- « L'Opéra François est une composition dramatique, qui pour la forme ressemble en partie aux Spectacles des Anciens, & qui pour le fond a un caractère particulier, qui la rend une production de l'esprit & du goût tout-à-fait nouvelle.²⁹ »
- 32 Librettiste, il s'attarde plus sur le rôle du texte que sur celui de la musique qu'il ne néglige pas pour autant, mais qu'il relègue au second plan. Il se soucie moins, malgré ses nombreuses remarques sur Rome, de problèmes historiques dans les trois volumes

de *La danse ancienne et moderne* (1754) que dans ses notices pour l'*Encyclopédie*. Pourtant, il laisse déjà présager ce que seront ses conceptions des origines et de l'évolution de l'opéra.

- 33 Pris dans le mouvement général de la querelle des lullystes et des ramistes et de nouveaux concepts d'analyse, Cahusac attribue une importance fondamentale à Quinault³⁰. Peu importe ce qui se passe avant *Alceste*. Les productions antérieures ne constituent qu'une forme abâtardie de la tragédie grecque. L'esprit antique y règne encore mais il est souvent mal appliqué comme le prouvent l'usage des chœurs dans l'opéra italien, la faible qualité des textes et l'exagération de la passion musicale. Bref, Quinault se présente comme le génie sans lequel l'opéra aurait végété dans son hybridité. Il a su en faire un spectacle complet et équilibré, réduisant en quelque sorte le génie du compositeur puisque celui-ci est inspiré par un texte porteur de musicalité. Malheureusement, hormis Quinault, personne d'autre ne fut à sa hauteur :

« La Danse, la Musique instrumentale & vocale, l'art de la décoration, celui des machines, étaient, pour ainsi dire, au berceau ; & le dessein du Poète aurait exigé des exécutans conformés dans tous ces différens genres.³¹ »

- 34 Pourtant Cahusac insiste, un peu amèrement, sur l'image que la France se faisait de Lully ; une image dangereuse qui conditionne en fait la décadence de l'opéra après la mort du surintendant :

« On crut ne pouvoir mieux faire que de suivre littéralement & servilement ce qui avoit été pratiqué sous les yeux d'un homme, pour lequel on conservoit un enthousiasme qui a manqué d'anéantir l'Art.³² »

- 35 Il fallut attendre soixante ans pour voir « par hasard quelqu'esprit assez hardi pour tenter d'agrandir & d'étendre le cercle étroit ».

- 36 Louis de Cahusac ne voulait pas dans son ouvrage offrir au public l'histoire de l'opéra. Cependant, il ressentait le besoin de définir le genre afin de situer la place qu'y occupait la danse et d'autre part, le besoin de donner son avis sur une querelle qui avait mis aux prises son musicien favori, Jean-Philippe Rameau, et l'image d'un compositeur, Jean-Baptiste Lully. Quel meilleur moyen de prouver la valeur de l'un sans dénigrer totalement les productions du XVII^e siècle que de proposer une interprétation historique de ce qui avait provoqué la querelle ? Cahusac se soucie peu des événements. L'opéra réssuscite la tragédie antique, grecque, et devint création originale à la fin du XVII^e siècle par l'œuvre non pas d'un personnage transformé en mythe mais d'un librettiste souvent négligé. Cahusac réglait ses comptes avec Lully. D'un autre côté, il lui fallait justifier le rôle de son ancien collaborateur. Rien de plus simple alors que de prolonger, dans un raccourci historique époustouflant, la médiocrité de Lully jusqu'à l'arrivée de Rameau. Ce que Quinault fit pour le texte, Rameau le fit pour la musique. Puis, derrière cette interprétation personnelle, n'y a-t-il pas aussi la volonté de Cahusac de réévaluer le rôle du librettiste, métier qu'il pratique ?

- 37 Dans ses articles de l'*Encyclopédie*, Louis de Cahusac va affiner ses théories, les rendant également plus claires. Le librettiste de *Zoroastre* ne fut pas le seul à traiter de l'opéra dans cette gigantesque entreprise. Toutefois, sa contribution demeure la plus importante et ce n'est que dans le supplément que son collègue, Jean-François Marmontel, proposera des vues légèrement différentes. Comme le remarque très justement Oliver, les quelques divergences dans les conceptions historiques sont dues à Jaucourt qui à l'article « Veroni » situe les débuts de l'opéra en 1480 à Rome, tandis que Cahusac les situe à la même époque à Milan (« Fête »), lors des fêtes de Bergonce de

Botta pour le duc Galeazzo de Milan³³. Prise de position naturelle pour un historien passionné de danse de voir l'origine de l'opéra dans des fêtes où le ballet constituait l'élément essentiel³⁴. Les deux collaborateurs diffèrent également d'opinion sur l'introduction de l'opéra en France. Tandis que Cahusac avance que Catherine de Médicis importa les spectacles italiens en France (« Fête »). Jaucourt, plus précis dans sa chronologie, attribue à Mazarin la responsabilité de l'introduction du genre italien en France, en 1646 (« Opéra italien »). De manière générale, Jaucourt cherche plus d'exactitude dans ses dates mais suit tous les historiens de l'opéra qui le précèdent lorsqu'il insiste sur le privilège de 1669 accordé à Perrin, et sur Lully, véritable créateur de l'opéra français :

« J'ajoute ici Lulli (*Jean-Baptiste*), né en 1633, mort à Paris en 1687 ; parce que Lulli fit en France pour la Musique, ce que Galilée avoit fait dans les Sciences pour l'Astronomie : ses innovations lui ont également réussi ; il a trouvé des mouvemens nouveaux & jusqu'alors inconnus à tous nos maîtres...en un mot, il a étendu dans ce royaume l'empire de l'harmonie ; & depuis Lulli, l'art s'est perfectionné dans cette progression.³⁵ »

- 38 Cahusac veut offrir une image différente de l'origine et de l'évolution de l'opéra français, l'idée de rédiger une histoire de l'opéra italien étant hors de question. Histoire du ballet et histoire de l'opéra se mêlent dans l'article « Ballet ». Cette confusion d'apparence lui permet d'écarter l'opéra italien comme source unique d'inspiration pour l'opéra français et de porter son attention sur les transformations du ballet de cour et sur le génie de Quinault. Le ballet de cour élaboré par Benserade a végété jusqu'à ce que Molière et ses comédies-ballet tentent de leur conférer une unité et surtout jusqu'à ce que Quinault parvienne à trouver une forme nouvelle d'expression :

« Quinault qui avoit créé en France l'opéra, qui en avoit apperçu les principales beautés, & qui par un trait de génie singulier avoit d'abord senti le vrai genre de ce spectacle n'avoit pas eu des vûes aussi justes sur le *ballet*. »

- 39 Son insistance sur le rôle de Quinault³⁶ ainsi justifiée le conduit, en accentuant le déclin après la mort du librettiste, à mettre en évidence l'autre génie : Rameau. Partir du ballet de cour conditionne également l'attention particulière que Cahusac porte à des éléments tels que le merveilleux, les machines et les entrées, dont le rôle fut primordial pour l'élaboration de l'opéra français. Autrement dit, le librettiste dresse un schéma clair, simple, logique qui retient les étapes suivantes : ballet de cour, comédie-ballet, ballet lyrique, opéra-ballet auxquels sont associés les noms de Benserade, Molière, Quinault, Houdar de La Mothe et Rameau.

- 40 Cahusac ne profite pas de l'occasion qui lui est donnée pour justifier ses conceptions historiques. Il reste seulement obsédé par l'idée de conférer une place supérieure à Quinault et Rameau. Loin de lui pourtant toute prétention à dénigrer l'apport de Lully. Seulement, il le réduit et n'y insiste que dans son excellent article « Exécution », pardonnant au Florentin des erreurs liées aux conditions de la pratique musicale de cette époque :

« Lulli qui par la prévoyance de M. Colbert, fut bientôt mis à leur place, se servit de ce qu'il avoit sous sa main. Le chant & l'orchestre étoient dans ces commencemens ce que sont tous les Arts à leur naissance. L'opéra italien avoit donné l'idée de l'opéra françois...Les exécutans qui lui (Lully) auraient été nécessaires, sil l'avoit été plus, étoient encore loin de naître. Ses compositions furent donc en proportion de la bonne musique de son tems, & de la force de ceux qui dévoient les exécuter. »

- 41 Finalement, Quinault et Rameau sortent vainqueurs de ces lignes élogieuses grâce à la danse. Quinault a organisé les livrets de manière à accorder une place de choix à la

danse. La danse implique un perfectionnement de l'exécution orchestrale mais aussi stigmatise toute l'attention de l'audience ; Rameau en est devenu le maître incontesté.

- 42 Les écrits de Cahusac, et de manière générale de l'*Encyclopédie*, marquent un changement dans l'historiographie de l'opéra³⁷. De nouvelles théories voient le jour. L'œuvre de Cahusac en est l'exemple idéal, peut-être même le modèle. En fait, les historiens de l'opéra souffraient d'un double handicap : le livre incontournable de Ménestrier et l'organisation des ouvrages historiques. Ménestrier avait ouvert la voie à un schéma immuable dont les éléments figurent encore chez certains collaborateurs de l'*Encyclopédie* mais dans un agencement différent. Pourquoi faut-il, et c'est la question que se pose Cahusac, accorder tant d'importance aux représentations d'opéras italiens du milieu du XVII^e siècle ? Pourquoi semblable glorification d'un compositeur qui représente moins le génie de la nation française qu'un Quinault ? Finalement, Rameau est le premier compositeur à avoir compris. Son attachement à la danse le prouve et la danse est typiquement française puisqu'il n'y en a pas dans l'opéra italien.
- 43 Sont-ce là des échos de la querelle de la musique française et de la musique italienne ? Cahusac règle-t-il ses comptes ? Ou plutôt n'est-ce pas le résultat d'un discours historique qui, s'il se fonde sur l'analyse des textes, néglige presque tout regard sur les partitions ? Pourtant, Lully est sans cesse joué sur la scène de l'Académie Royale de Musique mais avec des arrangements et pas des moindres. Les vrais motifs qui suscitèrent une transformation de l'historiographie de l'opéra, chez Cahusac demeurent incertains ou pour le moins multiples. Ce qui importe, c'est d'assister à une mutation qui se traduit dans les écrits où considérations historiques précises voisinent avec des réflexions esthétiques, où une subjectivité plus marquée cotoie des poétiques de l'opéra³⁸.
- 44 Tandis que Cahusac et les Encyclopédistes renouvelaient, à leur manière, l'histoire de l'opéra et surtout son mode de présentation, des ouvrages s'organisant toujours sous une forme assez hybride subsistaient, telle l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France* (1757) de Jacques-Bernard Durey de Noinville. L'auteur se refuse à de longs discours historiques, préférant des catalogues de compositeurs et de leurs œuvres ainsi que des notices sur les acteurs. Durey de Noinville ne veut pas encombrer son historique de détails trop anciens. S'il reconnaît que les Grecs inventèrent le genre, il attribue sa perfection aux Italiens, encore s'agit-il d'une perfection relative au regard de ce qui se fait au sein de l'Académie Royale de Musique.
- 45 Tandis que l'opéra, à ses débuts en Italie, pouvait se prévaloir de susciter les plus grands compositeurs comme « Claude Monteverde », il ne devint production originale qu'à partir du moment où « l'on y joignit tous les agréments des Spectacles, les changemens de Scènes, les machines, les habits³⁹ ». Durey s'égare dans sa chronologie, sans doute à cause du désordre qui règne dans l'ouvrage dont il s'inspire le plus, celui de Ménestrier. Considérant Rinuccini comme le créateur du genre au début de son survol historique, il en vient à louer Peruzzi qui, alors au service de Léon X, réssuscita la décoration antique. Durey de Noinville fait sentir, dès le départ, la confusion de sa pensée : héritier des théories de Ménestrier, il insiste sur le spectacle dans l'opéra, mais il est forcé d'en reconnaître la présence bien avant toute preuve d'existence de musique d'opéra. Après ce traitement flou des origines, Durey s'astreint à une rigueur chronologique. Marquant en marge les dates, il donne une description rapide des conditions de représentation des œuvres montées en France de 1645 à 1674, se limitant aux informations fournies par Ménestrier ou aux jugements des contemporains. « La

vie de Jean-Baptiste Lully » interrompt le déroulement chronologique. Ne suivent plus que des informations administratives (ordonnances, règlements, privilèges) et un dictionnaire bio-bibliographique des collaborateurs de l'Académie Royale de Musique.

46 Durey de Noinville n'a pas encore trouvé le moyen de rédiger une histoire de l'opéra qui fondrait en un seul discours toutes les leçons, toutes les informations fournies à l'état brut dans les compilations de documents et d'une manière plus élaborée dans les notices biographiques. Si la période pré-lullyste lui pose moins de difficultés, la raison doit en être cherchée dans l'existence de synthèses précédentes comme l'*Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet-Bourdelot. Ce problème d'organisation formelle influence la valeur de l'ouvrage. Organisation branlante et faible valeur résultent peut-être aussi d'une méconnaissance du sujet. L'auteur de cette histoire ne parle quasiment jamais de musique ! Ce qui importe le plus, c'est le rôle de tel ou tel personnage au sein de l'institution, le nombre de ses œuvres. Même les notices biographiques regorgent d'informations qui ne concernent en rien l'opéra et son histoire.

47 À côté de ces livres de recensions, de notices biographiques, de classements, se développe la tendance inaugurée par Louis de Cahusac, fondée sur des considérations esthétiques et poétiques qui voisinent avec des théories historiques. Du *Supplément* de l'Encyclopédie à Nougaret en passant par l'abbé Arnaud et Jean-François Marmontel, de nouvelles idées voient le jour au sein d'ouvrages dont la vocation n'est pas nécessairement historiographique.

48 L'abbé Arnaud fut un défenseur ardent et éclairé de l'opéra. Erudit en relation avec la plupart des savants de l'Europe, il était également musicien, et il présente une approche de l'histoire de l'opéra qui diffère de la plupart de ses contemporains. Dans son *Essai sur le mélodrame ou drame lyrique* domine un sentiment de nostalgie :

« L'ancienne musique dramatique n'était plus⁴⁰ »

49 Entre la fin de l'antiquité qui avait fourni les meilleurs exemples de drames lyriques et la renaissance, évoquée par Sulpitius, le genre n'existe plus. Lentement, les compositeurs et poètes des XV^e et XVI^e siècles en Italie, s'efforcent de ré甯usciter « les procédés qu'avaient constamment suivis les Grecs et les Latins ». Avec la *Dafne* de Péri, le drame lyrique a enfin retrouvé sa forme première :

« Dès ce moment, la musique s'empara de toutes les sortes de drames ; les tragédies, les comédies et les pastorales furent chantées.⁴¹ »

50 Jusque-là, l'aperçu d'Arnaud n'apporte aucune interprétation nouvelle. En revanche, envisageant l'histoire du genre au XVII^e siècle, il voit dans le développement de la musique instrumentale le moyen par lequel les compositeurs « firent en quelque sorte de la musique un art nouveau⁴² ». Les conditions de ce changement sont liées au raffinement des techniques expressives conditionnées, dans la musique instrumentale, par l'abandon de sons articulés. A partir du moment où ces innovations sont appliquées au drame lyrique, se produit une inversion capitale : la poésie est subordonnée à la musique.

51 Cette idée était chère à Arnaud. Il la reprend en 1762 dans sa *Dissertation sur les accents de la langue grecque* dont une grande partie traite de musique. Le premier souci de la langue grecque est d'offrir un aspect musical par la mélodie et par le rythme. Mais « dès que la musique devint un art à part, elle eut ses figures, ses couleurs, ses mouvemens, en un mot, son expression et son langage propre⁴³ ». Le schéma évolutif demeure identique :

CHANT		CHANT
Musique subordonnée à la poésie	Développement de la technique instrumentale	Poésie subordonnée à la musique
XV ^e -XVI ^e s.	début XVII ^e s.	après 1650

- 52 L'histoire de « l'opéra sérieux » de Nougaret (1769) ne présente d'intérêt que pour sa description de la période antique⁴⁴. N'hésitant pas à considérer le genre comme « le plus ancien Spectacle du monde⁴⁵ », il en cherche l'origine non en Grèce mais en Égypte, car c'est là que les célébrations culturelles impliquaient un grand nombre de participants, bien avant la Grèce :
- « La musique dès son institution fut consacrée à servir dans les Temples des Dieux ; une foule de Prêtres célébrait apparemment en chœur le Dieu qu'on adorait : voilà ce qui fit naître la première idée du grand Opéra chez les anciens.⁴⁶ »
- 53 En l'an 320 du monde, ce spectacle s'établit chez les Grecs. L'opéra ne cesse alors de se développer jusqu'à ce que l'invention des drames en récit provoque un ralentissement de la production. Si, d'une part, Nougaret affirme que « tout le monde sait que les Tragédies des Grecs étaient mêlées de chants & de danses⁴⁷ », d'autre part, il n'en précise pas moins que « ce n'est que par conjecture qu'on présume que les Grecs le connaissaient tel qu'il est présentement⁴⁸ ».
- 54 Ses hésitations sont dissimulées derrière un discours nettement affirmatif destiné à prouver, et il fera de même pour l'opéra-comique, l'ancienneté du spectacle qui fait le ravissement des spectateurs français du XVIII^e siècle. Son schéma s'inscrit également dans l'ensemble des écrits « resurrectionnistes ». Ses digressions sur l'histoire de l'opéra depuis la fin du XV^e siècle reprennent les éléments connus. Il insiste cependant sur un aspect qui lui est cher, l'importance de l'élément comique :
- « La musique devait certainement être analogue au genre de paroles & de l'action ; elle formait donc un Opéra dans le genre de ceux qui nous font actuellement tant de plaisir.⁴⁹ »
- 55 N'écrit-il pas aussi que l'intrigue de *Pomone* aurait du succès au Théâtre Italien et que *Les Peines et les plaisirs de l'amour* contiennent des « chansons enjouées, aussi gaillardes, que les Ariettes des nouveaux Spectacles ».
- 56 Sous le titre général d'*Essai sur les révolutions de la musique en France* (1777), Jean-François Marmontel ne traite quasiment que des changements survenus sur la scène lyrique française depuis Lully jusqu'à l'arrivée de Gluck. À la différence de la plupart de ses contemporains dont les textes furent réunis par Leblond, il tente une interprétation historique de la « révolution » gluckiste⁵⁰. Comme cela est souvent le cas dans des thèses « engagées », on assiste à des raccourcis étonnants⁵¹, mais aussi à la prise en considération de paramètres jusque-là négligés dans l'historiographie. Il faut reconnaître que les genres lyriques en 1770 diffèrent considérablement de ceux connus par Durey de Noinville, Parfait ou Bonnot de Mably. Le déclin amorcé dès l'abandon de la composition par Rameau, l'importance croissante de l'opéra-comique, la pénétration retentissante des Italiens à partir de 1750 modifient le tableau de l'art lyrique français. Le déclin de la qualité des créations à l'Académie Royale de Musique pèse lourdement sur le développement des écrits théoriques, esthétiques ou, dans une moindre proportion, historiques. La nécessité première consiste en l'établissement d'une

poétique de l'opéra qui s'offrirait comme la dernière chance de surmonter l'état de crise⁵². L'histoire passionne moins. Survint alors Gluck ! L'effet qu'il produisit se situe à plusieurs niveaux dont celui de la production théorique et critique⁵³. Un parallélisme naît de la situation de 1770 avec celle vécue lorsque Rameau monta sa première œuvre sur la scène de l'Académie Royale de Musique ou lorsque Lully introduisit la tragédie en musique⁵⁴.

- 57 Les six auteurs qui viennent d'être envisagés, Méneestrier, Bonnot de Mably, Cahusac, Durey de Noinville, Arnaud et Marmontel, représentent les tendances diverses qui constituent le paysage de l'historiographie de l'opéra en France aux XVII^e et XVIII^e siècles auquel il convient d'ajouter une autre orientation, celle des histoires de l'institution. L'Académie Royale de Musique est une machine aux rouages complexes et qui plus est, gère de grosses sommes d'argent. Régulièrement, l'administration du royaume ou de l'Académie Royale de Musique elle-même, voulait faire le bilan de ses activités passées, des modifications de son organisation et des transformations de son fonctionnement et commandait à un greffier la rédaction d'un bilan.

3. THÉORIES HISTORIQUES SUR L'OPÉRA-COMIQUE

- 58 Il serait caricatural de présenter analogiquement les conditions de formation de l'opéra-comique français et de l'opéra. Pourtant, au-delà des partitions, se trame un réseau d'analogies dont l'importance n'est en rien négligeable pour la constitution d'un corpus d'écrits historiques. L'opéra-comique est un genre nouveau. Il résulte d'une transformation de divers éléments, certes, mais dans la forme qu'il revêt vers 1750, il apparaît comme une nouveauté. L'idée de création provoque deux types de réactions : la première insistant sur la modernité, la seconde sur l'ancienneté. La recherche historique prend donc, comme ce fut le cas pour l'opéra, deux orientations : à courte et à longue distance. Suivant que l'auteur juge utile ou non de glorifier le genre, le regard se porte ou non jusqu'à des temps reculés. Comme ce fut le cas pour la création de l'Académie Royale de Musique, l'institutionnalisation de l'opéra-comique, qui se passa dans un climat plus houleux que celui que connurent Cambert et Perrin, intéresse les historiens. De même, les dépenses occasionnées pour la construction du nouveau théâtre de 1782 provoquent un regain d'intérêt.
- 59 Mais il s'agit toujours d'opéra-comique. Là réside la différence majeure. Les historiens hésitent à aborder le sujet avec sérieux. Ainsi Desboulmiers :
- « J'ai cru qu'il serait ridicule de traiter sérieusement l'Histoire de l'Opéra-Comique & de faire une discussion raisonnée d'un genre qui ne l'est pas.⁵⁵ »
- 60 et il ajoute encore :
- « Il n'est donc pas impossible de présenter cet Ouvrage avec quelque agrément, quoiqu'il soit difficile d'y placer de l'intérêt.⁵⁶ »
- 61 Contant d'Orville propose en tête de sa bibliothèque d'opérascomiques, classés chronologiquement et uniquement décrits par les livrets, une interprétation de la formation du genre⁵⁷. Se refusant à toute prospection au-delà de l'invention de l'imprimerie, qui marque un retour des sciences auquel coïncide un retour du goût pour le théâtre, il étudie l'évolution des rapports musique-texte. Il constate néanmoins des analogies avec le théâtre antique dans l'introduction progressive de la musique dans les différentes parties du drame. Pourtant, ce n'est ni dans la tragédie, ni dans la comédie, ni même dans la pastorale, genre typique et commun aux XVI^e et XVII^e siècles

qu'il faut chercher les origines de l'opéra-comique, mais dans le développement des « intermèdes en Musique qui n'avoient souvent nul rapport avec l'action principale⁵⁸ ». Cette idée, il la juge pleine d'avenir :

« Et si ma conjecture est vraie, quelle plus noble origine peut-on trouver aux pièces Françaises, mêlées d'Ariettes, qui font actuellement les délices de la Capitale.⁵⁹ »

- 62 Les intermèdes donnèrent naissance à ce que Contant d'Orville appelle le « grand Opéra Italien » qui, en se transformant, en subissant diverses influences, provoqua la création de l'opéra-comique tandis que se développait un autre genre, la comédie mêlée d'ariettes⁶⁰ :

« C'est au grand Opéra, que nous sommes redevables de l'Opéra-Comique, & c'est aux Anciens, aux Italiens, au grand Opéra François, & au goût pour la nouveauté, qui a fait adopter pendant dix-huit mois, dans Paris, les Bouffons Italiens, que nous avons l'obligation du nouveau genre des Pièces mêlées. d'Arlettes⁶¹»

- 63 En fait, il faut, pour bien comprendre cette séparation des genres, distinguer ce que Contant d'Orville entend par opéra-comique et par théâtre mêlé d'ariettes. Le premier correspond à l'opéra bouffon italien tandis que le second regroupe les différentes formes que revêtait ce qui était en passe de devenir l'opéra-comique français.

- 64 Nougaret est le premier à jeter un regard attentif à la formation de l'opéra-comique. Il veut lui conférer une antiquité tout aussi respectable qu'à l'opéra « sérieux », et pour y arriver, il va analyser la formation du genre comique dans la Grèce antique :

« L'ancienneté d'un Théâtre que nous chérissons tant lui donne, sans doute, un nouveau prix. Elle doit engager les Sçavans à l'applaudir ainsi que la foule du Peuple.⁶² »

- 65 Il part d'une assimilation entre comédie et pastorale et des inclinations humaines à l'amusement et au divertissement :

« L'origine de la Comédie, ou de la Pastorale, car ce fut d'abord la même chose, doit se chercher dans le premier siècle du monde.⁶³ »

- 66 Peu après le Déluge, le vin aidant, le chant se pratique en dialogue et forme finalement un spectacle. Nougaret insiste à nouveau sur la nature humaine, génératrice des fêtes où voisinent la danse et les bons mots :

« La nature est la mère des Arts ; elle l'est aussi des Fêtes, les Fêtes ont enfanté la Danse & les bons mots ; de la Danse est venue la Musique ; & des bons mots sont nés les Spectacles comiques.⁶⁴ »

- 67 Nougaret applique à l'opéra-comique le schéma que Cahusac avait appliqué à l'opéra en insistant sur le rôle de l'expression corporelle.

- 68 Évidemment, cela ne prouve pas que les Anciens connurent l'opéra bouffon. Nougaret s'efforce de montrer que le genre a pu exister dans l'antiquité. D'une part, la terminologie est toujours trompeuse puisqu'on appelle tragédies des pièces de Thespis et d'Eschyle, œuvres bien différentes des tragédies du XVII^e siècle. D'autre part, s'il n'existe aucune trace de l'opéra bouffon à Athènes ou à Rome, cela résulte de la négligence des Anciens à mettre par écrit tout ce qu'ils produisaient. Pourtant, Aristote en parle, et plusieurs spectacles présentent des analogies avec l'opéra-comique : le spectacle satyrique et les mimes. Les chœurs sont particulièrement révélateurs de cette similitude :

« Les Chœurs de Tragédies de la Grèce & de Rome ; et surtout ceux d'Aristophanes, prouvent que l'opéra bouffon étoit répandu chez les Anciens.⁶⁵ »

- 69 L'investigation de Nougaret ne va pas plus loin. Ses allusions à des auteurs universellement connus lui suffisent à conférer à l'opéra-comique ses lettres de noblesse. Néanmoins, lorsqu'il avait abordé les origines du genre, il avait souligné ses débuts au XVII^e siècle et surtout n'avait tenté aucune comparaison avec l'antiquité. Les six ou sept pages sur la comédie ancienne s'offrent plus comme un garant du sujet que comme une explication des origines.
- 70 L'opéra-comique ainsi qu'il est pratiqué au milieu du XVIII^e siècle puise pour Nougaret ses origines dans deux sources :
1. Les farces, les quolibets et les bons mots « tant soit peu indécens ».
 2. En Italie, car les Italiens sont les inventeurs de la chanson et que l'opéra bouffe « étoit dans son principe l'assemblage de plusieurs couplets ou vaudevilles ».
- 71 L'opéra-comique se forme donc via l'ancien théâtre italien qui mêlait texte parlé et chansons. C'est dans les foires qu'il connut sa plus grande diffusion et s'enrichit de nouveaux apports comme les spectacles de marionnettes de Briochi. Le genre revêt une forme définitive dès 1630 puisqu'en 1640 est représentée *La Comédie des Chansons*. Cependant, son style se corrompt jusqu'à ce que Lesage entreprit de le codifier et de lui rendre une moralité en le retirant « de la crapule dans laquelle il croupissoit » et en en corrigeant « les plaisanteries, dont la Vertu rougissait souvent⁶⁶ ». La musique, quant à elle, acquiert un caractère de plus en plus particulier. Sa forme la plus fréquente était d'abord la parodie qui évolua de l'application de nouvelles paroles à une musique existante, puisée dans l'opéra séria, à une parodie des ariettes italiennes qui se présentait comme une adaptation, vers 1750, de la musique italienne aux paroles françaises. Nougaret explique cette influence italienne par un complexe :
- « parce que nous nous imaginions bonnement qu'il serait impossible à des Français de devenir habiles musiciens.⁶⁷ »
- 72 À partir de 1754, la France peut revendiquer un opéra-comique français où les ariettes ne sont plus inspirées uniquement des Italiens mais aussi du passé musical français comme la musique composée pour les œuvres de Molière. Au même moment, le livret est perfectionné grâce au génie de Michel Sedaine.
- 73 L'année où Nougaret publiait *De l'Art du théâtre*, Desboulmiers offrait au public un ouvrage qui se rattache aux histoires-répertoires. Il ne néglige pas pour autant d'y adjoindre un essai historique présenté sous forme de préface. Certes, cet historique est plus succinct que celui de son contemporain. La différence majeure réside dans le point de vue généalogique délibérément orienté vers la France. L'opéra-comique est le résultat d'une évolution qui part de Riccoboni père et Marivaux à Favart, en passant par les parodies, les feux d'artifices et les ballets-pantomimes. La place accordée à l'Italie est limitée, mais surtout, l'opéra-comique apparaît comme le résultat d'une décadence puisqu'il constitue l'âge de bronze du Théâtre Italien tandis que Marivaux était associé à celui d'or, les fêtes avec l'argent et Favart avec le cuivre⁶⁸. Pas de place accordée à la musique dans ce survol, œuvre d'un critique littéraire qui ne rédige pas, au long de ses sept volumes, une seule notice sur un musicien !
- 74 Les historiens de l'opéra-comique sont confrontés à de multiples problèmes, plus complexes que ceux rencontrés dans le cas de l'opéra. La tradition italienne et la tradition française se mêlent étroitement dans la formation du genre. Accentuer un aspect ou l'autre revient à prendre position dans un débat qui sépara durant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle les partisans de la musique italienne et les partisans de la

musique française. Les écrits où les considérations esthétiques côtoient des recherches historiques revêtent donc fréquemment un caractère polémique. D'autre part, les anthologies ne veulent guère donner plus qu'une introduction, préférant se concentrer sur l'édition des livrets ou le résumé des intrigues. Dans certains cas, les auteurs s'orientent vers les histoires institutionnelles, procédant de manière identique aux historiens de l'Académie Royale de Musique.

- 75 Le bilan des productions historiographiques sur l'opéra et l'opéra-comique en France offre un panorama tout aussi complexe qu'est diverse la manière adoptée alors de présenter les résultats des recherches. Balançant entre le recueil de livrets, la somme d'informations brutes, l'essai esthétique, les auteurs enclavent leurs théories dans des carcans préétablis. Il n'est jamais question pour Desboulmiers, Lesage ou les éditeurs du *Recueil général des opéras* de rédiger une introduction historique détaillée. D'autres, comme Ménestrier ou d'Orville perdent leur fil conducteur chronologique dans leur volonté de relater les intrigues de chaque pièce, rendant confuse la structure de leurs ouvrages. Quant aux esthéticiens, ils dissimulent leurs recherches historiques derrière un amas de préceptes poétiques, réduisant ainsi la portée de leurs conceptions historiographiques. Un point mérite d'être souligné : la plupart des historiens envisagés dans ce chapitre appartiennent au monde du théâtre. Lesage, d'Orville, Marmontel, Cahusac œuvrèrent, une partie de leur carrière, dans le milieu de l'Académie Royale de Musique, de la Comédie-Italienne ou de l'Opéra-Comique, si ce n'est de la Comédie-Française. Aucun d'eux n'est historien de vocation. L'abbé Arnaud se détache de cette catégorie⁶⁹. Cela se ressent notamment dans la construction de son discours et l'organisation de son argumentation. Se libérant des « petites histoires » qui alimentaient la majorité des travaux⁷⁰, il s'élève vers des interprétations globales des mouvements qui aboutirent à la création de la tragédie en musique. Nougaret, quant à lui, effectue le lien entre ces professionnels du théâtre, les théoriciens et les esthéticiens. La rigueur de ses démonstrations historiques ne parvient cependant pas à effacer ses intentions originelles qui relèvent fondamentalement de la poétique⁷¹.
- 76 La grande majorité des travaux envisagés participe donc plus de la chronique ; attitude paradoxale en ce siècle où tout est sujet à philosopher. Toutefois, la prise de conscience par les auteurs de cette orientation résolument documentaliste les honore et dispense d'un jugement négatif. Pierre-François Godard de Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent (1728)* souligne la nécessité de rassembler des informations avant de tenter quelque interprétation :
- « L'ouvrage que j'annonce au Public n'est point une Histoire du Théâtre ; cette entreprise est au-dessus de mes forces. J'ai ait des recherches, je les ai mises par ordre, dans la vue qu'elles pourraient être utiles à ceux qui aiment ce genre de littérature.⁷² »
- 77 D'autres prétendirent procéder différemment mais aboutirent à des résultats similaires⁷³. S'ils ne faisaient œuvre de philosophes de l'histoire, du moins peuvent-ils être considérés comme des historiens du théâtre lyrique par leur quête d'une documentation fouillée et solide, leur souci d'être utiles, parfois divertissants, au public de plus en plus nombreux des salles de l'Académie Royale de Musique et de l'Opéra-Comique. L'un après l'autre, ils corrigent les dates, complètent les renseignements,

augmentent le nombre de données matérielles, laissant à la postérité des outils pratiques et inépuisables. La recherche consciencieuse était leur ligne de conduite.

- 78 La seconde orientation, celle représentée par Cahusac, Arnaud et Marmontel ne fonctionne pas selon des critères identiques. Tous leurs textes furent rédigés au moment d'une polémique : la querelle des Lullystes et de Ramistes, la querelle des Bouffons, la querelle des Gluckistes et des Piccinistes. L'histoire n'y occupe donc pas la place prioritaire ; elle contribue à enrichir une argumentation et procède différemment dans son organisation. L'avantage d'une telle utilisation répond aux exigences de l'expression commune à toute querelle et qui ont déjà été mises en évidence dans le cas des travaux effectués lors de la querelle des Anciens et des Modernes. À un souci d'exhaustivité documentaire se substitue un approfondissement de lignes de conduite : la tradition de l'opéra italien et son influence occupent plus ou moins d'espace, jouent un rôle plus ou moins déterminant selon que l'auteur appartient à un clan ou un autre. Les essais insistent également plus sur l'impact des œuvres que sur leurs qualités intrinsèques. Il ne s'agit plus de décrire un opéra de Lully ou un « opéra buffa » de Pergolèse, mais de décrire la réaction du public français à l'égard de ces créations. Le raffinement de l'argumentation entraîne en quelque sorte un appauvrissement de la découverte des sources, de l'information. Ces essais prennent valeur par leur époque et pour leur époque. Ils contribuent, notamment par leurs quelques interprétations historiques, à la connaissance de la société contemporaine de leur publication et à l'histoire du goût.
- 79 Un point commun aux deux orientations figure sans doute dans la recherche d'une filiation qui rassure les historiens d'autant plus qu'ils sont tous ou à peu près mêlés à la vie musicale. Le but qu'ils s'assignent : atteindre la perfection paraît de plus en plus compromis, car l'idéal s'éloigne dans le passé. La démarche historique ne les rassure nullement et provoque un malaise supplémentaire. Leurs prospections les mettent en contact avec des expériences différentes. La réflexion sur des formes marginales ou considérées comme telles – le théâtre italien et surtout l'opéra-comique –, parce qu'elles sont neuves, provoquent une relativisation du passé sur lequel l'historien de la tragédie en musique se fondait. D'aucuns tenteront même d'établir une identité d'antiquité entre tragédie en musique et opéra-comique afin de rétablir une forme d'optimisme. Peut-être faut-il voir la crainte de la confrontation entraîner un déclin de la production historiographique sur l'opéra et l'opéra-comique tandis que 1789 approche. D'autre part, cette percée dans le passé conforte l'esprit national par la ligne continue que les historiens dessinent d'Athènes à Rome et à Versailles ; les historiens postérieurs à 1750 tendant de plus en plus à poursuivre la trajectoire jusque Paris⁷⁴.

NOTES

1. James R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Norton, 1981, p. 54-61.
2. Patricia HOWARD, *The Opéras of Lully*, Ph.D., University of Surrey, 1974.
3. Louis E. AULD, *The « Lyric Art » of Pierre Perrin, Founder of French Opéra*, 3 vols, Henryville, 1986.

4. Jean-Pierre NERAUDAU, *L'Olympe du Roi soleil*, Paris, 1987, p. 156 sq.
5. Frances YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947.
6. Orest RANUM, *Artisans of Glory, Writers and Historical Thought in Seventeenth Century France*, Chapel Hill, 1980.
7. Sur les écrits esthétiques concernant l'opéra, la meilleure introduction reste celle de Jules ECORCHEVILLE, *De Lulli à Rameau, 1690-1730 : l'esthétique musicale*, Paris, 1906.
8. La même question a été posée pour le théâtre : Pierre PEYRONNET, « Y eut-il des historiens du théâtre au XVIII^e siècle ? », *L'histoire au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1980, p. 173-187.
9. Quelques-uns de ces ouvrages ont été analysés pour leur apport à l'élaboration de la critique musicale par Georgia COWART, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music. 1600-1750*, Ann Arbor, 1981, p. 61-86.
10. Nicolas BOINDIN, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, 1719, p. 5.
11. MAUPOINT, « Achille & Polixène », *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies et opéra comiques ; et le tems de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, 1733.
12. Antoine DE LERIS, « Achille et Polixène », *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris ; le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées, depuis leur établissement, et des pièces jouées en Province, ou qui ont simplement paru par la voie de l'impression depuis plus de trois siècles avec des anecdotes et des remarques sur la plupart : le nom et le particularités intéressantes de la vie des auteurs, musiciens et acteurs avec... une chronologie des auteurs, des musiciens et des opéra... des pièces qui ont paru depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1754.
13. Le *Recueil général des Opéra* débute par un court exposé sur l'histoire du genre en France. Les éditeurs l'abrègent fortement, inaugurant une tradition qui persistera dans ce type d'ouvrage durant le XVIII^e siècle : « Nous finirons icy le détail de chaque Opéra ; non pour dérober la gloire qui est dûë aux Compositeurs de Musique & aux Auteurs des Paroles, dont on trouvera les noms à la tête de chaque Pièce imprimée dans ces Volumes ; mais de peur de devenir ennuyeux, en grossissant une Préface, qui n'est peut-être déjà que trop longue » (*Recueil général des Opéra*, Paris, 1703, vol. 1, s. p.).
14. Jean-Auguste JULLIEN dit DESBOULMIERS, *Histoire du théâtre de l'opéra-comique*, Paris, 1769, vol. I, p. 1.
15. Jean-Auguste JULLIEN dit DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Contenant les analyses des principales pièces, et un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses et les notices les plus intéressantes de la vie et des talens des auteurs*, Paris, 1769, vol. I, p. I-II.
16. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Collection Fétis, Ms. n°3842 et n°3843.
17. Claude-François MENESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, p. 153.
18. *Ibid*, p. 155.
19. *Ibid*, p. 116.
20. *Ibid*, p. 205.
21. *Ibid*, p. 206.
22. *Ibid*, « Préface ».
23. *Ibid*, p. 167.
24. Demetre YANNOU, *Die « Geschichte der Musik » (1715) von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg, 1980, p. 116-131.
25. Gabriel BONNOT DE MABLY, *Lettres à Madame la marquise de P. sur l'Opéra*, Paris, 1741.
26. *Ibid*, p. 8.
27. *Ibid*, p. 9.

28. *Ibid.*
29. Louis DE CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, 1754, vol. III, p. 51.
30. Etienne GROS, *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1926.
31. Louis DE CAHUSAC, *op. cit.*, vol. ni, p. 94.
32. *Ibid.*, p. 100.
33. Richard OLIVER, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, 1947, p. 21-31.
34. De nombreux ouvrages sont consacrés à l'histoire de la danse en France au XVIII^e siècle ; voir Judith SCHWARTZ et Christena SCHLUNDT, *French Court Dance and Dance Music. A Guide to Primary Source Writings. 1643-1789*, New York, 1987.
35. Chevalier DE JAUCOURT, « Florence », *Encyclopédie*, Paris, 1756, vol. VI.
36. Insistance relativisée par la critique que Cahusac effectue des conceptions qu'avait Quinault du ballet. Ce point n'enlève cependant rien à sa démonstration et aux buts qu'il s'est assignés.
37. Eugen HIRSCHBERG, *Die Enzyklopidisten und die französische Oper im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig, 1903.
38. Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, 1985, p. 223-260.
39. Jacques DUREY DE NOINVILLE, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*, Paris, 1757, p. II.
40. François ARNAUD, « Essai sur le mélodrame ou drame lyrique », *Variétés littéraires ou recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris, 1769, vol. III, p. 1.
41. *Ibid.*, p. 2.
42. *Ibid.*, p. 3.
43. François ARNAUD, *Dissertation sur les accens de la langue grecque*, Paris, 1762, p. 148.
44. Pierre-Jean-Baptiste NOUGARET, *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe ; de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlée d'ariettes, etc. Avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différents genres reçus au théâtre*, Paris, 1769.
45. *Ibid.*, vol.II, p. 185.
46. *Ibid.*, p. 186.
47. *Ibid.*, p. 188.
48. *Ibid.*, p. 189.
49. *Ibid.*, p. 199.
50. Gaspard-Michel LEBLOND, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Naples-Paris, 1781. Figurent dans cette anthologie des textes de Suard, Arnaud, Condorcet, Du Roulet, etc.
51. L'historique de MARMONTEL ne retient que les étapes importantes de l'évolution du théâtre lyrique français. Si Lully était quelque peu monotone, Rameau contribua à faire progresser la tragédie en musique. Après lui, la musique française ne put rivaliser avec l'italienne, et c'est d'ailleurs un Italien, Vinci, qui provoqua une véritable révolution, car il créa « le premier cercle du chant périodique, de ce chant qui, dans un dessin pur, élégant et suivi, présente à l'oreille, comme la période à l'esprit, le développement d'une pensée complètement rendue » (*Essai sur les révolutions de la musique en France*, Paris, 1777, p. 24). À l'exemple de l'Italie, les compositeurs d'opéras-comiques enrichirent la musique française qu'ils montrèrent apte à traduire toutes les nuances de l'expression.
52. C'est ce type de discours que tient Ange GOUDAR dans *Le Brigandage de la musique italienne* (1777). Son court historique ne retient que des points qui peuvent étayer ses propositions poétiques et porte des jugements nettement orientés. Ainsi écrit-il que le contrepoint est une « science qui a retardé plus qu'on ne pense les progrès de cet art [la musique], et qui, en le

soumettant à des règles, lui a mis des entraves que la nature n'avait pas connues avant lui » (*op. cit.*, p. 30), car il est convaincu du pouvoir de la mélodie et des issues heureuses que son exploitation promet.

53. Gluck, tout comme Lully (à la différence que Lully ne s'est jamais exprimé théoriquement, tandis que Gluck le fit), ne se mêla pas directement aux discussions des membres de la République des Lettres ou des théoriciens. Ceux-ci récupérèrent plutôt les deux premiers. Pour preuve, il suffit d'analyser la nature quelque peu ambiguë des lettres de Gluck publiées pendant la querelle qui l'opposa à Piccini. Sur l'utilisation des musiciens par les esthéticiens, voir Robert ISHERWOOD, *Music in the Service of the King*, Ithaca, 1973.

54. Rameau s'exprime peu sur ses intentions esthétiques.

55. DESBOULMIERS, *Histoire du théâtre de l'opéra - comique*, vol. I, p. 1.

56. DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, vol. I, p. 1.

57. André-Guillaume CONTANT D'ORVILLE, *Histoire de l'opéra bouffon contenant les jugemens de toutes les pièces, qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Pour servir à l'histoire des théâtres de Paris*, Amsterdam-Paris, 1768.

58. *Ibid.*, vol. I, p. 2-3.

59. *Ibid.*, p.3.

60. C'est de cette manière que Contant d'Orville résout la querelle des vaudevilles et des ariettes qui avait fait rage à l'Opéra-Comique dans les années 1740-1750. Voir Maurice BARTHELEMY, « Les origines de l'opéra-comique », *L'opéra-comique des origines à la Révolution*, Liège, 1992, p. 9-78.

61. André-Guillaume D'ORVILLE, *op. cit.*, p. 4.

62. Pierre-Jean-Baptiste NOUGARET, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

63. *Ibid.*, p. 22.

64. *Ibid.*, p. 23. Cité par Nougaret d'après Isaac Casaubon.

65. *Ibid.*, p. 106.

66. *Ibid.*, p. 55.

67. *Ibid.*

68. Dans la « Préface » au *Théâtre de M. Favart* (Paris, 1763), l'auteur anonyme procède également à une distribution quadripartite fondée sur l'œuvre des librettistes et non des musiciens. À chaque âge, il associe une évolution positive du livret grâce à l'abbé Pellegrin pour le premier âge, Pannard pour le deuxième, Favart pour le troisième et Sedaine pour le quatrième (*op. cit.*, p. VII-XI).

69. Louis de Cahusac également par sa fréquentation du milieu encyclopédique.

70. Voir particulièrement celui de Durey de Noinville.

71. Nougaret occupe pour l'opéra une place assez similaire à celle de l'abbé d'Aubignac pour le théâtre ou de Michel de Pure pour les spectacles. Il y a incessamment cet appel au formalisme structurel qui n'est pas sans rappeler les principes du classicisme.

72. GODARD DE BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent*, Paris, 1728, Préface.

73. Les frères PARFAICT se refusaient, dans leur *Histoire du théâtre François* (Paris, 1734, vol. I, p. VIII) à rédiger une « chronique » ou « un simple catalogue ».

74. Les historiens de l'opéra en France se servent, tout comme leurs confrères en Allemagne, de l'opéra pour prouver la supériorité de leur théâtre national par rapport aux autres tentatives. Voir Gloria FLAHERTY, *Opéra in the Development of German Critical Thought*, Princeton, 1978, p. 54.

Chapitre IX. Les biographies

- 1 La notion de biographie ou de dictionnaire biographique apparaît, à la fin du XVII^e siècle, dans l'œuvre de Thomas Corneille, Pierre Bayle, Louis Moreri¹. En 1721, le *Dictionnaire de Trévoux* réserve une entrée à « biographe » qu'il définit comme « Auteur qui écrit des vies ou de Saints ou d'autres ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existait pas avant la fin du XVII^e siècle des ouvrages à caractère biographique. Une tradition remontant au XVI^e siècle et qu'avaient poursuivie Louis Moreri, Charles Perrault et Pierre Bayle, se rattache à la biographie, mais les entrées, dans leurs ouvrages, y sont généralement trop brèves pour les nommer biographies. D'autre part, trois genres fournissaient des modèles à caractère, même si non prédominant, biographique : l'oraison funèbre, la notice d'édition posthume et surtout les mémoires².
- 2 Les ouvrages panégyriques perpétuaient une tradition enseignée au travers de l'œuvre de Plutarque. Les auteurs y sélectionnaient quelques épisodes spécifiques afin d'illustrer une leçon de morale. Le caractère didactique, empruntant à l'hagiographie, est original et fut diffusé dans toute la France. Les notices, introductions à des éditions posthumes, forment un ensemble distinct dans le groupe des ouvrages « biographiques ». Contrairement aux textes panégyriques, elles valent surtout par leur relation de la vie de l'auteur édité d'autant que la plupart furent écrites par des proches comme l'introduction aux *Pensées* de Pascal par Gilberte Perier et la *Vie de Voltaire* par Condorcet dans l'édition Kehl de 1789. Quant aux mémoires, leur apport à la technique biographique est plus complexe. Sans doute reflet du « moi est haïssable » de Pascal, les mémoires, loin de s'orienter foncièrement vers le récit autobiographique, dépeignaient plutôt les faits et gestes des contemporains de l'auteur que ses propres actions et sentiments.
- 3 Cette intrication des genres rattachés à la biographie et l'apparition tardive des premiers dictionnaires biographiques rendent la définition du genre complexe, particulièrement en France, par comparaison avec l'Allemagne et surtout l'Angleterre. Il n'est donc en rien étonnant d'inclure dans ce chapitre des textes qui relèvent de la nouvelle, de l'essai ou de l'hommage, à côté d'entrées de dictionnaires biographiques proprement dit.
- 4 La constitution des biographies doit également être mise en relation avec la notion de bibliographie, elle aussi une tradition ancienne, qui connut un épanouissement au

xvii^e siècle en raison de l'expansion rapide de l'édition. La diffusion des ouvrages et la multiplication des lieux d'édition obligent les « biographes » du xvii^e siècle à développer de nouvelles techniques descriptives. À côté de problèmes strictement matériels comme l'identification des éditions originales, contrefaites, successives, il s'agit de classer les œuvres et de les rattacher à l'existence d'un auteur. La démarche inverse en quelque sorte le déroulement des éloges et essais où chaque œuvre était considérée comme un fait remarquable dans une carrière. Pierre Bayle dans son *Dictionnaire* avait insisté sur ce qui sépare la biographie de la bibliographie : l'une s'offre comme le « narré succinct des faits » tandis que la seconde présente un « grand commentaire, un mélange de preuves et de discussions » sur base d'une analyse de l'ouvrage³. Semblable tendance de l'historiographie devait susciter des ouvrages bio-bibliographiques comme celui de Dupin, *Nouvelle Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques contenant l'histoire de leur vie, le catalogue, la critique et la chronologie de leurs œuvres* (1686-1692) et, pour ce qui concerne la musique, le projet de René Ouvrard et le catalogue manuscrit de Sébastien de Brossard.

- 5 Il faut mettre en parallèle la constitution des biographies et la formation de la notion de génie⁴. Il demeure difficile de dater avec précision l'émergence de cette notion d'autant que la théorie de l'imitation considérait que l'artiste peut tout au plus imiter ceux qui ont excellé dans l'imitation⁵. La querelle des Anciens et des Modernes s'articulait autour de listes de règles que l'artiste doit suivre s'il veut parvenir à la perfection. Cependant, Perrault reconnaît que quelques artistes ont un moindre besoin de règles que d'autres :

« l'ouvrage de celui qui est le moins savant mais qui a le plus de génie est meilleur que l'ouvrage de celui qui sait mieux les règles de son art et dont le génie a moins de force.⁶ »

- 6 Le mot « génie » est utilisé dans une forme grammaticale particulière : un homme a du génie, ce qui ne correspond pas à l'usage actuel : cet homme est un génie⁷. Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) donne plusieurs définitions à génie⁸ :

1. c'est d'abord l'ingenium, l'habilité, le talent à réaliser quelque chose, ce qui implique une différenciation dans la masse ;
2. c'est ensuite le genius, c'est-à-dire l'esprit ou le démon qui anime un homme, et que tous possèdent avec plus ou moins de puissance ;
3. « Travailler de génie », pour dire, « faire quelque chose de sa propre invention », c'est-à-dire envisager la relation à la nature de manière neuve et l'exprimer artistiquement.

- 7 Lentement, cette dernière signification éclipse les autres dans les esprits. En 1719, l'abbé Dubos définit le génie comme « l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine⁹ ». Cette aptitude provient de dispositions naturelles, innées qui distinguent certains hommes des autres. Le recours aux « causes physiques » et le rejet des « causes morales » en seconde position impliquent l'orientation traditionnelle poursuivie par l'esthéticien. Il faut attendre l'abbé Batteux pour que le mystère qui entoure la qualité de génie soit éclairci. Le génie devient « une raison active qui s'exerce avec art sur un objet, qui en recherche industrieusement toutes les faces réelles, tous les possibles...c'est un instrument éclairé qui fouille, qui creuse, qui perce sourdement¹⁰ ». Avec Condillac et d'Alembert se précisent les éléments de la notion : la rapidité du raisonnement, la capacité de décomposer un message de la nature et de le rebâtir de manière neuve. La phrase de Louis de Cahusac

dans l'article « Enthousiasme » de l'*Encyclopédie* traduit la richesse du concept qui n'est plus limité comme à la fin du XVII^e siècle au seul principe de la technique imitative :

« Ce qui se passe dans l'homme de génie, lorsque la raison, par une opération rapide, lui présente un tableau frappant & nouveau qui l'arrête, l'émeut, le ravit & l'absorbe...j'entends par le mot génie, l'aptitude naturelle à recevoir, à sentir, à rendre les impressions du tableau supposé.¹¹ »

- 8 Le langage de l'émotion envahit ainsi le domaine réservé à la raison seule offrant un tableau riche d'ouvertures du génie ; richesse qui autorise les biographes à aborder leur sujet de manières diverses.
- 9 Ces quelques observations guident l'organisation des remarques sur les biographies de musiciens. Il est évident que deux types d'ouvrages doivent être distingués : ceux au caractère systématique comme les dictionnaires, d'une part, et, d'autre part, tous ceux groupés sous les titres divers d'éloge, nécrologue, ou tout autre essai littéraire de caractère biographique. A ces deux catégories, il convient d'ajouter la question de l'autobiographie qu'introduit André-Modeste Grétry dans ses *Mémoires ou Essai sur la musique* (1789).

1. LES DICTIONNAIRES

- 10 La première ébauche de ce qui sera appelé ici un dictionnaire biographique apparaît dans le manuscrit de René Ouvrard, *La musique rétablie* :

« La Seconde Partie, que nous pouvons appeler Bibliothèque Harmonique, contiendra 1° Une Chronologie de tous les Auteurs qui ont écrit de la Musique, ou exprès ou par occasion. 2° Les Livres ou entiers ou par extrait des propres Auteurs de Musique avec leurs Eloges & la Critique de leurs Ouvrages. 3° Les Passages de ceux qui n'en ont parlé que par occasion avec leurs Eloges, & par ce moyen l'on aura le vrai sens de beaucoup de célèbres auteurs comme Platon & Aristote...¹² »
- 11 Le point de départ de René Ouvrard correspond bien à ce qui a été défini dans l'introduction, à savoir une interaction entre les intentions biographiques et bibliographiques. Malheureusement, le chanoine de Tours ne fournit pas un seul exemple de ce qu'aurait pu être cette partie de son ultime ouvrage. C'est un des personnages de son entourage, alors qu'il vivait à Paris, qui se chargea, peut-être sans connaître les intentions de son prédécesseur, de réaliser les premières ébauches d'un dictionnaire bio-bibliographique : Sébastien de Brossard.
- 12 Le *Catalogue des livres* se présente comme une description systématique des imprimés et manuscrits que Sébastien de Brossard possédait. Il est certain que le collectionneur voulait rédiger un catalogue facile d'accès :

« ...j'ay un catalogue déjà fait, mais comme ce n'est que pour mon usage particulier, il n'est pas assez bien écrit, et d'ailleurs il est construit d'une manière qu'il n'y a que moy qui puisse y comprendre quelque chose, ainsi c'est une nécessité absolue de le mettre au net¹³ »
- 13 Il est intéressant d'analyser de plus près le plan du catalogue. La partie principale de 384 pages est distribuée en cinq sections, quatre pour les imprimés, une pour les manuscrits. Chaque section est à son tour divisée en sous-sections correspondant aux formats. À l'intérieur de ce classement format, les ouvrages sont classés par lieu d'origine, pour les écrits théoriques, par genre pour la musique notée. Quant aux manuscrits, ils combinent les deux types. Rainer Sajak a analysé en détail la

distribution du catalogue¹⁴. Quant à la table alphabétique, Brossard en a précisé l'intérêt et l'organisation :

« ...cette table contient non seulement tous les auteurs qui sont dans mon catalogue et dans mon cabinet, mais aussi tous ceux dont il est seulement fait mention. 2° Comme la diversité des matières, la différence des volumes, et autres circonstances m'ont obligé souvent de disperser en différents endroits du catalogue les ouvrages d'un même auteur ; on les trouvera tous rassemblez pour ainsi dire, en un corps sous le nom de leur auteur. 3° enfin on y trouvera aussi par ordre alphabétique les principales matières dont il est fait mention, ou sur lesquelles chaque auteur a travaillé etc. de sorte qu'il seroit à souhaiter que toutes les tables des livres fussent aussi amples et aussi exactes, j'ose bien le dire, que celle cy.¹⁵ »

- 14 Jusqu'ici, le catalogue de Sébastien de Brassard pourrait apparaître comme un simple recueil bibliographique d'une collection privée tel qu'en produit par dizaine le XVIII^e siècle. Mais le savant ne s'est pas tenu à la simple liste des imprimés et des manuscrits agrémentée de tables détaillées. Il a donné à son catalogue un caractère bio-bibliographique par les nombreuses « digressions » ajoutées aux citations :

« J'ay adjouté à plusieurs quelques notes historiques, et quelquefois critiques qui sont des espèces d'Anecdotes, que fort peu de gens savent, que je sais certainement pour la plupart, et dont il est bien de conserver le mémoire.¹⁶ »

- 15 Ces quelques « notes historiques, et quelquefois critiques » reflètent l'absence d'esprit systématique de Brassard lorsqu'il rédigeait son catalogue. En effet, si l'on considère l'ensemble des « digressions », aucun plan ne peut être extirpé. Chaque notice s'articule autour de la citation bibliographique, très rigoureuse, et d'une série d'informations des plus diverses. Néanmoins, quelques orientations subsistent au travers des presque 400 pages qui pourraient être résumées comme suit :

1. Informations bibliographiques
2. Description « codicologique »
3. Description de l'œuvre
4. Notes sur l'auteur
5. Remarques critiques

- 16 Il est normal, dans un ouvrage fondamentalement et fonctionnellement bibliographique, de débiter par des observations ayant trait à la description des ouvrages non seulement pour leur aspect mais également pour leur contenu. Les informations biographiques apparaissent sporadiquement, mais sont toujours d'une grande précision. La longue carrière de Brassard dut lui permettre de glaner de nombreux renseignements. Des anecdotes, il en connaît par ouï-dire lorsqu'il s'agit, par exemple, de ceux qu'il aurait pu côtoyer comme Charpentier ou Desmarets. Il met en évidence des traits de caractère – il se détache alors de l'anecdotique –, pour des musiciens dont il ne fréquente que les œuvres. Ainsi, sur Eustache du Caurroy :

« et si, comme il le dit aussi luy même, pendant tout ce tems là, il a semblé dormir, en ne publiant aucun de ses ouvrages, c'estoit à fin de se perfectionner de plus en plus etc. bien différent en cela de la plupart des jeunes musiciens de nos jours..¹⁷ »

- 17 Souvent, ses hypothèses découlent de ses observations bibliographiques, comme la reconstitution, certes encore partielle, de la carrière et l'œuvre de Maurizio Cazzati à travers trois notices :

« Cet auteur admirable pour la beauté et la bonté de sa musique l'est encor plus par la fécondité surprenante de son génie. Il n'y a point de genre de musique soit vocale ou instrumentale dans lequel il n'ait travaillé¹⁸ »

« Comme on ne marque point icy le rang ou le quantieme de ses ouvrages est celui ci. Je crois que c'est le tout premier qu'il a donné au public et qui a été réimprimé à Anvers en 1663. car J'ay un autre ouvrage de luy imprimé en 1663. qui est marqué le 23e de ses œuvres, or il n'est pas possible qu'il ait fait imprimer vingt et deux autres ouvrages depuis 1658. jusques a 1663. C'est a dire en cinq ans. Quooyqu'il en soit celui cy est excellent et il étoit alors maître de musique de Bergame. Il devint dans la suite maître de musique de S. Petrone de Bologne et membre de l'illustre academie de musique établie en cette ville, mais je n'ay pu encor découvrir l'année que cela arriva C'estoit au reste un génie des plus féconds de son siècle.¹⁹ »

« Il y a douze pièces dans cet œuvre qui sont en partition avec la B. continue. Elles sont toutes pour les Basses ou des Baritons (C'est a dire des Bassetailles) et sur des paroles latines et des sujets particuliers, ce que l'auteur appelle Volgar Latino, mais la musique, comme des autres ouvrages de cet auteur, en est excellente. Le nombre de 65e. ouvrage fait bien voir la fécondité prodigieuse du génie de cet auteur. On ne marque point quelles qualitez il avoit en 1685, ce qui me fait soupçonner qu'il estoit mort pour lors et que c'est icy un ouvrage posthume ou une 2^e édition²⁰ »

- 18 Les remarques critiques fournissent une autre dimension à ce catalogue qui faisait dire à Michel Brenet que « les appréciations dont il [Brassard] accompagne les titres des ouvrages qu'il énumère sont extrêmement instructives pour la connaissance des idées historiques et esthétiques de l'époque où il vivait²¹ ». Ces mêmes remarques ont permis de présenter la conception de Brossard sur l'histoire générale de la musique. Elles s'offrent à présent pour tenter de définir la méthode de formation d'une biographie dans un ouvrage bibliographique. Les notes critiques de Brossard concernent différents niveaux :
1. l'histoire générale de la musique
 2. la situation d'un compositeur dans son temps
 3. la définition des termes musicaux.
- 19 Avec Cambert, il en profite pour faire une histoire de l'opéra français ; avec Nervi, il définit le « stile madrigalesco », avec Lorenzo Penna, il met en évidence l'introduction des armatures en dièses et en bémols en Italie.
- 20 Il est bon d'encore insister sur l'absence de systématisation des notes biographiques et critiques. Non seulement elles n'apparaissent pas nécessairement à chaque entrée, mais lorsqu'elles se présentent, elles le font de manière intriquée : éléments biographiques et notes critiques sont mêlés, reflet de la difficulté qu'éprouvait Brossard à établir un modèle applicable à tous les cas, sans compter quelques restrictions liées aux difficultés documentaires.
- 21 L'attitude de Sébastien de Brossard est compréhensible. D'abord, il ne voulait pas rédiger un ouvrage systématique d'informations biographiques, mais un guide pour l'utilisateur de sa collection. Ensuite, il savait son travail destiné à un public confidentiel, celui qui viendra consulter quelques-uns de ses volumes à la Bibliothèque du Roi. Cette raison justifie une présentation ébauchée, loin de celle requise pour un ouvrage destiné à l'impression et à une large diffusion. Ajouter à cela que le maître de musique de Meaux est, au début des années 1720, un homme fatigué. En 1725, il fait part de son dépit, en avouant que son ouvrage projeté n'est pas terminé « et peut estre ne le serait encore de longtemps ny même jamais, chaque jour, chaque mois ou du moins chaque année pouvant fournir de nouveaux matériaux pour l'augmenter²² ». Surtout, Sébastien de Brossard fait figure de pionnier : il est le premier théoricien de la musique qui entreprit et réalisa partiellement un ouvrage bio-bibliographique sur ses

collègues et prédécesseurs. Ne faut-il pas alors voir en son *Catalogue* plus qu'une conséquence et une correspondance à une croissance des éditions, à un désir d'organisation liée à cette croissance que seuls les ouvrages systématiques permettent de dominer ? N'y a-t-il pas dans l'œuvre de Brossard la volonté d'un compositeur de contempler une image de lui-même qui le justifie ainsi que ses collègues et prédécesseurs et qui tient probablement lieu de compensation ?

- 22 Ces questions obligent une prospection dans les dictionnaires biographiques généraux précédant le *Catalogue des livres* de Brossard. S'entend sous ce titre de dictionnaire général, l'ensemble des ouvrages qui ne concernent pas seulement les musiciens. Le premier travail de ce genre est l'œuvre de Perrault lorsqu'il publie les *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (1696-1700). On sent chez ce « Contrôleur Général des Bâtiments » le besoin de justifier son entreprise, unique à l'époque en France. Dans sa préface, l'architecte polygraphe annonce qu'il entend réserver une place à tous ceux qui ont « fait honneur à (leur) siècle », tant les politiciens que les écrivains et les artistes. Claude Cristin a justement insisté sur la nouveauté d'un ouvrage qui inclut des hommes de tous les horizons alors que seuls des dictionnaires biographiques consacrés à des « scientifiques » avaient vu le jour²³. Son égalitarisme transparait dans son intention de n'accorder à chacun que deux pages. Même la documentation iconographique subit un traitement identique puisqu'en regard de chaque entrée se trouve sans exception un portrait du personnage évoqué :

« On a cru ne pas devoir oublier tous ceux qui ont excellé dans les beaux-arts, et dont les ouvrages n'ont pas moins élevé la France au-dessus des autres nations que la sagesse consommée de nos grands politiques, et que les découvertes que nos gens de Lettres ont faites dans toutes les Sciences.²⁴ »

- 23 Le premier tome des *Hommes illustres* fait côtoyer des ecclésiastiques (11), des militaires (3), des politiciens (7), des hommes de lettres (21) et des artistes (8) dont Jean-Baptiste Lully. Le succès fut de scandale, et Perrault se doit de se défendre en tête du second volume :

« On me reproche d'avoir meslé des Artisans avec des Princes & des Cardinaux...Comme mon intention principale a esté de faire honneur à nostre siècle, j'ay crû que le Génie & la capacité extraordinaire des Ouvriers qu'il a produits estoit un avantage que je ne devois point négliger, & que ces excellens hommes ne contribuent gueres moins en leur manière à la gloire du siècle où il ont vescu, que les grands hommes d'Etat & les grands Capitaines.²⁵ »

- 24 L'ouvrage de Perrault ne suscite pas que la réflexion sur l'introduction d'artistes et donc de musiciens à côté de politiciens et d'écrivains²⁶ ; il pose à nouveau la définition de la limitation des genres. Les notices sont des éloges, non des biographies. Le problème est soulevé à la même époque par A. Teissier dans l'*Avertissement* de ses *Eloges des Hommes sçavans tirés de l'Histoire de M. de Thou* (1683) qui ne mentionne, pour le domaine musical, que « Gafforio ». Il y fait la preuve que les éloges ne remplissent pas dans l'esprit des historiens du XVII^e siècle les conditions d'une biographie :

« Comme chacun [des éloges] est court dans l'original j'y ajoute l'Abrégé de leur vie, les jugemens de leurs principaux écrits et le catalogue de leurs œuvres²⁷ »

- 25 Titon du Tillet et ses éditions successives du *Parnasse François* (à partir de 1727) que l'on peut considérer comme un dictionnaire posent à nouveau les problèmes soulevés par Perrault mais aussi par Brossard : comment organiser une biographie dans un dictionnaire ? quelle place accorder aux musiciens par rapport aux autres créateurs ? De la *Description du Parnasse François* (1727) au *Parnasse François* (1732), il y a un

changement du paramètre classificatoire : au traitement alphabétique des nonante entrées succède un traitement chronologique d'un nombre accru d'entrées. Ce classement chronologique se fonde sur les dates de décès ; le paramètre décès lui servant de facteur univoque. Ainsi le supplément de 1755 porte-t-il dans son titre l'indication *musiciens que la mort a enlevés depuis le commencement de l'année 1743 jusqu'en cette année 1760*. Pourtant, cet ordre chronologique est assez relatif²⁸ :

CXXXV	1677	Cambert
CXXXVI	1684	Dumont
CXXXVII	1696	Lambert
CXXXVIII	1686-1687	Robert
CXXXIX	22 mars 1687	Lully
CXL	(de 1665 à 1732)	Chambonnières, les Couperin, Tomelin, Boivin, Le Begue, Garnier, Houssu, & quelques autres fameux Organistes...
CXLI	?	Les deux Gaultier
CLXXI	sept. 1697	Pierre Gaultier
CLXXVII	mars 1704	Marc-Antoine Charpentier
CXCIII	déc. 1709	Paschal Collasse
CCXXXVII	18 juin 1726	Michel Richard De La Lande
CCXLII	15 août 1728	Marin Marais
CCXLIII	31 août 1728	J.-Fr. Lalouette
CCXLIX	27 juin 1729	Elisabeth-Claude Jacquet
s.n.	(de 1705 à 1728)	Mesdames Penon & De La Plante, Mesdemoiseel Certin & Guyot
CCLX	10 avril 1730	Sébastien de Brossard
CCLVIII	fin 1731	Salomon
CCLIX	fév.1732	Jean-Louis Marchand
CCLX	24 août 1733	Jean-Baptiste Moreau
CCLXI	1er sept.1733	François Couperin
CCLXVI	8 oct. 1730	J. Bapt. Senallié et l'orchestre du Parnasse
CCLXVII	8 juil.1734	Nicolas Bernier

CCLXXII	sept. 1737 30 mai 1737	Michel Montéclair Jean Claude Gillier
CCLXXIV	22 déc. 1748	Jean-Joseph Mouret
CCLXXVI	16 janv. 1740	J. Fr. Dandrieu
CCLXXXII	7 sept. 1741	H. Desmarets

26 Quelques remarques naissent de ce tableau.

1. L'ordre chronologique est loin d'être respecté pour ce qui concerne les notices de compositeurs morts avant 1730.
2. La musique ne semble commencer en France qu'avec Cambert, précédé par 134 autres personnalités de tous les horizons.
3. Les entrées ne sont pas uniformes, puisqu'elles peuvent regrouper plusieurs musiciens.
4. Aucun compositeur ne semble mériter une notice importante dans le supplément de 1755.
5. La longueur des notices varie fortement.

27 Ajouter à cette analyse externe, les planches gravées pour l'édition de 1732 par Louis Crépy. Ces douze planches, aux pages 32 et 33, sont réparties en deux groupes :

1. Les poètes et les musiciens morts avant 1718.
2. Les poètes et les musiciens admirés pendant leur vie et morts avant 1732.

28 Dans le premier groupe n'est inclus que Marin Marais tandis que le second regroupe Lalande, Campra, Jacquet de La Guerre et Destouches.

29 Le caractère sélectif qui apparaît déjà dans les noms et les époques, dans la longueur des notices et dans le choix des planches, doit être mis en rapport avec le projet de Titon du Tillet. Il ne faut pas oublier que le *Parnasse François* est une œuvre sculpturale pour laquelle l'auteur a appliqué une hiérarchie. Tous ne pouvaient être traités de manière égale, mais tous devaient être justifiés ne fut-ce qu'en quelques lignes.

30 Les informations retenues par Titon du Tillet pour ses notices peuvent être classées en trois catégories :

A.	1. Le nom
	2. Les qualités et date de naissance
	3. Les fonctions
	4. La date de décès
B.	1. Éléments biographiques
	2. Remarques sur l'œuvre
	3. Situation dans le temps et l'histoire
C.	1. Liste des œuvres

- 31 Il n'y a à nouveau pas de systématisation et d'équilibre. Le traitement diffère d'un compositeur à l'autre. L'absence d'uniformisation transparaît déjà au niveau de la première partie de la notice. Par exemple, la date de naissance peut ne pas apparaître alors qu'il précise parfois l'âge auquel le compositeur est décédé. Le point sur lequel il insiste le plus est la fonction. L'absence de moule se marque plus encore dans le texte de la notice, différencié de la première partie par un changement typographique. Ainsi, pour l'abbé Robert, Titon du Tillet commence par citer quelques-unes de ses œuvres avant de porter un jugement et de terminer par un détail biographique. La plupart des cas où il inverse le déroulement qu'il applique dans le plus grand nombre d'entrées, incombe au manque d'informations. C'est le cas de Robert mais aussi de Pierre Gaultier.
- 32 En une dizaine d'années paraîtront deux dictionnaires généraux prenant en considération des musiciens :
1. Lacombe : *Dictionnaire portatif* (1766)
 2. Fontenay : *Dictionnaire des artistes* (1776)
- 33 Le point de départ des deux hommes diffère. Le premier se veut un ouvrage de référence pour les amateurs désireux d'obtenir quelques informations sur des artistes, tandis que le second se veut un recueil de modèles :
- « Nous leur présentons les beaux modèles qu'ils doivent copier ; nous leur indiquons la marche qu'ont tenu les habiles Artistes qu'ils doivent suivre ; nous leur offrons ces grands traits capables d'élever l'ame, d'enflammer l'imagination, & de donner des ailes au génie.²⁹ »
- 34 Ce caractère moralisateur implique un point de vue particulier où l'aspect biographique sera amplement développé. Fontenay fait intervenir le plaisir à la lecture pour également justifier cette insistance sur des faits anecdotiques :
- « C'est surtout pour leur satisfaction, qu'afin de ne pas tomber peut-être dans une monotonie pénible, languissante & insipide, que nous avons recueilli de la vie des grands Artistes, plusieurs traits aussi agréables qu'intéressants. En semant cet ouvrage d'anecdotes piquantes, nous avons cru y répandre les charmes de la variété, & faire commoître beaucoup mieux les hommes estimables par leurs talents.³⁰ »
- 35 Lacombe, de son côté, insiste sur le fait que ces « Hommes célèbres ont sçu nous intéresser pour leurs personnes, en nous intéressant par leur travaux³¹ ». Ce double point de vue conditionne l'organisation des notices qui ne se limitent plus au seul aspect biographique mais étendent leurs réflexions sur l'œuvre :
- « De plus, on s'est hasardé de caractériser le génie, les talents, le goût, & pour m'exprimer ainsi, la Manière des Hommes célèbres dont on a fait mention. On a cru devoir encore prendre le soin d'indiquer, autant qu'il étoit possible, leurs principaux Ouvrages, & sut tout ceux qui ont mis le sceau à leur réputation.³² »
- 36 Lacombe et Fontenay citent dans leurs préfaces respectives les ouvrages dont ils se sont servis pour rédiger leurs notices. Pour Lacombe, ce sont les renseignements puisés dans Brossard, Rameau, Blainville et d'Alembert qui l'aidèrent à traiter de la musique. L'abbé de Fontenay est plus précis :
- « Nous avons puisé des notices sûres pour les Musiciens Grecs dans les Dissertations de M. de Burette...Le choix nous a, pour ainsi dire, embarrassé pour les Musiciens François, mais nous avons cru devoir donner la préférence à ce qu'en dit M. Titon du Tillet, dans son *Parnasse François*. Il n'en est pas de même pour ce qui regarde les Musiciens Italiens. Malgré toutes nos démarches, toutes nos recherches, nous n'avons pu nous procurer que des notices légères.³³ »

- 37 Il est étonnant que Lacombe ne cite pas, comme Fontenay, Titon du Tillet comme source pour ses notices musicales. Effectivement, quelques-uns de ses textes ne constituent qu'un plagiat du *Parnasse François* ainsi que le prouve l'exemple de la notice sur Michel Lambert :

Titon du Tillet : « Lambert jouoit très-bien du Luth & du Tuorbe, dont il accompagnoit les sons mélodieux de sa voix avec un art & un goût admirable... Lambert fut pourvû d'une Charge de Maître de la Musique de la Chambre du Roi : sa réputation ne fit qu'augmenter, & toutes les personnes de la première distinction se faisoient un plaisir d'apprendre de lui le bon goût du chant ; & même une bonne partie de ces personnes ne faisoit point de difficulté d'aller chez lui, où il tenoit une façon d'Académie pour donner ses leçons, & où il chantoit ses excellens airs en s'accompagnant du Tuorbe au milieu d'un cercle brillant... Lambert est le premier en France qui ait fait sentir les vraies beautés de la Musique vocale, & la justesse & les grâces de l'expression. Il imagina aussi de doubler la plus grande partie de ses airs, pour faire valoir la légèreté de la voix & l'agrément du gosier.³⁴ »

Lacombe : « Lambert excelloit à jouer du luth, & manioit avec beaucoup d'art & de goût, les accens de sa voix, aux sons de l'instrument. Il fut pourvu d'une Charge de Maître de la Musique de la Chambre du Roi. Les personnes de la première distinction, apprenoient de lui le bon goût, & s'assembloient même dans sa maison où le Musicien tenoit, en quelque sorte, une Académie. Lambert est regardé comme le premier en France qui ait fait sentir les vraies beautés de la Musique vocale, les grâces & la justesse de l'expression. Il sçut aussi faire valoir la légèreté de la voix, & les agrémens d'un organe flexible, en doublant la plûpart de ses airs, & les ornant de passages vifs & brillans.³⁵ »

- 38 Dans sa description des sources, Fontenay montre que son champ de prospection s'est étendu au-delà des frontières du royaume de France et remonte dans le temps à l'antiquité grecque. Il est vrai que Lacombe prétendait la même chose dans son titre, *les Anciens & les Modernes, en France & dans les Pays étrangers*. Pourtant, sur 41 notices, 9 seulement concernent des étrangers : Balthazarini, Corelli, Haendel, Pergolese, Terpender, Timothée, Vivaldi, Orlando, Baptiste (Jean Baptiste Stuck qui avait été naturalisé français). De plus, si l'on excepte les deux figures mythiques, seul Roland de Lassus appartient à une époque antérieure au XVII^e siècle. Fontenay va bien plus loin. Si ses entrées pour les musiciens grecs sont nombreuses, elles n'apportent rien de nouveau par rapport à la traduction commentée de Plutarque par Burette. En revanche, les musiciens italiens occupent une place de choix. Un anglais (Purcell) et un arabe (Al-Farabi) apparaissent aux côtés d'une toujours écrasante majorité de Français :

	34 Grecs
	57 Français
117 entrées	17 Italiens
	9 Allemands, Anglais, Arabe, Néerlandais

- 39 Il est évident que les compositeurs, outre ceux de l'antiquité, prédominants sont ceux des XVII^e et XVIII^e siècles. Néanmoins des noms familiers aux histoires de la musique de la même époque qui n'avaient pas encore été intégrés dans un dictionnaire général comme Aretin, Mûris, Al-Farabi, Zarlino, sont traités.

2. LES ESSAIS BIOGRAPHIQUES ET LES ÉLOGES

- 40 Une seconde catégorie d'ouvrages est constituée par les essais biographiques qu'ils soient intégrés dans un ouvrage ou indépendants, les éloges, les préfaces d'éditions. Face à un corpus diversifié, une analyse systématique s'impose afin de mettre en évidence les différences entre chaque genre mais aussi les éléments communs à ces ouvrages de caractère biographique.
- 41 Le premier point à déterminer : à qui sont consacrés ces essais ? dans quelle proportion ?

Compositeur	Nombre d'écrits
Lully	1(1687)2(1696)3(1704)4(1727)
	5(1780)
Lalande	1(1729)
Rameau	1(1764)2(1765)3(1765)4(1764)
	5(1764)
Duni	1(1776)
Rebel	1(1776)
Baurans	1(1764)
Leclair	1(1766)
Haendel	1(1768)
Graun	1(1773)
Mondonville	1(1773)
Daquin	1(1773)2(1774)
Trial	1(1772)
Blavet	1(1770)
Tartini	1(1777)
Buisson	1(1777)

- 42 La prédominance des biographies de compositeurs français ressort de ce tableau. Et encore, faut-il nuancer cette observation. Seulement quelques compositeurs et deux particulièrement, Lully et Rameau, sont consacrés par un grand nombre d'ouvrages par

rapport aux autres Français. De plus, si Rebel, Baurans, Leclair, Mondonville, Daquin, Trial, et Blavet furent l'objet d'un essai, ils le doivent à l'existence au moment de leur décès d'un ouvrage périodique qui ne pouvait les oublier : *Le Nécrologe [sic] des hommes célèbres de France*. L'absence d'étrangers a déjà été observée dans les dictionnaires. Cependant, tout comme du dictionnaire de Lacombe à celui de Fontenay où les compositeurs étrangers, italiens pour la plupart, prenaient une importance accrue, les essais biographiques concernent de plus en plus, après 1750, les étrangers. Ce phénomène s'explique par plusieurs facteurs. Il y a d'abord la « crise » de la musique française des années 1750. Il n'existe plus en France de figure nationale comparable à Lully ou à Rameau. Certes des grands maîtres exercent toujours leurs talents, mais ils n'ont pas l'envergure de leur deux prédécesseurs. Qui provoquera les querelles dont raffolent les Français des XVII^e et XVIII^e siècles ? Un Italien : Pergolèse ; un Allemand : Gluck. Ajouter également que la musique italienne bien qu'elle ait toujours été présente dans les milieux musicaux français des XVII^e et XVIII^e siècles, prend de plus en plus d'importance dans les programmes de concerts, particulièrement au Concert Spirituel. D'autre part, vers 1750, Paris se voit envahir par une armée de compositeurs et interprètes allemands³⁶.

- 43 Les essais biographiques remettent en jeu le discours narratif qui sous-entend une apparition, plus que dans les courtes notices de dictionnaires, de jugements, de reconstitutions hypothétiques, de tentatives d'élaboration d'une continuité dans une vie alors que le matériel documentaire demeure disparate. Le problème de la méthodologie hante tous les auteurs de biographies. L'*Avis de l'éditeur du Nécrologe des hommes célèbres de France par une société de gens de lettres* illustre une prise de position :

« On s'arrêtera moins aux anecdotes communes de leur vie privée, qu'à l'histoire de leur génie & de leurs talents.³⁷ »

- 44 Parti pris de créer une œuvre éloignée d'un énoncé rébarbatif des événements qui jalonnèrent la vie de Duni, Rebel ou quelque autre compositeur célèbre représenté dans ce périodique nécrologique. Pourtant, cet engagement à porter un jugement sur l'homme et son œuvre n'implique pas, pour les rédacteurs, une marque profonde de subjectivité :

« Des Gens de Lettres, d'une réputation connue, se sont chargés de rédiger ces Mémoires, & leurs Jugements, du moins, ne seront pas suspects ni de partialité, ni de haine.³⁸ »

- 45 Plus loin dans le même *Avis*, mais peut-être est-ce par intérêt, l'éditeur exprime clairement son intention de réaliser non des ouvrages impartiaux mais des panégyriques :

« On invite les familles intéressées à la gloire des Hommes célèbres³⁹ »

- 46 *L'éloge historique de M. Rameau* par Maret (1766) revêt une importance particulière dans la mesure où il débute par une critique des éloges précédemment publiés sur le grand musicien. Il en cite trois, celui du *Mercur de France* d'octobre 1764, celui du *Calendrier des Deuils de Cour pour l'année 1765* et celui de Chabanon⁴⁰. Si les deux premiers sont « historiques » et pleins « d'excellents détails », le troisième reflète « tout le feu de la plus riche imagination ». Maret se sent embarrassé devant ces trois ouvrages auxquels il ne peut rien ajouter de neuf ; aussi se résigne-t-il à exploiter les faits rapportés par ses prédécesseurs :

« Forcé par les circonstances d'entreprendre un pareil Ouvrage, il ne me restoit d'autre parti à prendre que d'épuiser les détails capables de faire connoître le grand Artiste que la France a perdu.⁴¹ »

- 47 Quant à Chabanon, critiqué par Maret pour sa fougue, il rejette toute méthode historique car « pour louer un Homme habile, il peut suffire de l'enthousiasme du cœur⁴² ».
- 48 Ces quelques remarques puisées dans les essais biographiques rédigés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle illustrent combien ambiguë était encore la notion de biographie dans les esprits. L'éloge pêche par excès de partialité, le récit historique ne loue pas suffisamment l'homme et manque de chaleur. En quoi ces postulats théoriques énoncés dans les préfaces et avertissements au lecteur influent-ils concrètement sur la rédaction ? Les auteurs d'une orientation vont-ils négliger des aspects que d'autres considèrent comme primordiaux ? Il est difficile de répondre à ces questions pour tous les cas.
- 49 Le cas des éloges post-mortem s'offre comme un champ d'analyse idéal. D'abord par le nombre : peu de biographies ou d'essais biographiques furent rédigés durant la vie d'un musicien. Ensuite, l'ensemble des éloges publiés dans *Le Nécrologe* présente plusieurs qualités importantes : une certaine unité d'esprit même si plusieurs auteurs contribuèrent à ce périodique, un nombre relativement élevé de compositeurs aux orientations différentes (neuf) et une concentration dans le temps (1764-1776). Évidemment, les rédacteurs effectuèrent un choix parmi les compositeurs décédés durant ces douze années ; le choix étant conditionné par un principe applicable à tous les éloges publiés dans un même ouvrage, ou une même collection : les qualités requises du compositeur envisagé se doivent d'entrer dans la définition d'un type précis sans quoi ces qualités se retournent contre l'image que l'éloge se propose de donner. De ce principe découle certainement un relativisme de la démonstration, puisqu'elle ne porte que sur un ensemble d'éloges contenu dans un seul ouvrage. Pour conférer à l'analyse du *Nécrologe* valeur de généralité, des allusions à d'autres éloges n'appartenant pas nécessairement à un groupe figureront aux côtés des neuf pris en considération.
- 50 Le but ici ne réside pas dans la définition d'une organisation formelle, point plus important pour les notices de dictionnaire que pour les courtes tentatives de biographies. Cependant, il est bon d'insister sur quelques points. Premièrement, la longueur des éloges ne respecte pas de norme précise même si sept sur neuf des éloges avoisinent la moyenne de douze pages :

Rameau	29p
Baurans	9p
Leclair	11p
Blavet	8p
Triel	15p
Mondonville	10p
Daquin	13p

Duni	12p
Rebel	3p

- 51 Seul l'éloge de Rameau est précédé d'une introduction générale et justificative ; les autres débutant immédiatement par l'étude de la vie du compositeur. Un catalogue des œuvres complète ce même éloge, élément habituel de notices de dictionnaires mais exceptionnel pour *Le Nécrologe*.
- 52 La perspective envisagée ici relève plutôt de l'analyse thématique. Quels sont les éléments retenus dans les éloges et au nom de quel principe ou idée sous-entendue ? La distribution de ces thèmes, variant d'un éloge à l'autre, pouvant faire parfois l'objet de récurrences au sein d'un même éloge, confirme le peu d'importance à accorder à l'organisation formelle. Il s'ensuit que l'ordre adopté ci-dessous correspond non pas au résultat d'une analyse diachronique des textes, même si elle s'inscrit dans la diachronie d'une vie, mais plutôt à une estimation quantitative de la valeur apparemment accordée à chacun des thèmes.
- 53 1. Le premier point sur lequel les auteurs insistent est la prédestination. Dès leur plus tendre enfance, les compositeurs marquent un penchant indéniable pour l'art musical, soit qu'ils proviennent d'un milieu de musicien, soit que l'opportunité de montrer leur don leur est offerte très tôt :
- « M. Blavet avait reçu de la nature une passion décidée pour la musique ; & cette passion s'annonça dès sa plus tendre jeunesse.⁴³ »
- « Son [Trial] goût inné pour la musique.⁴⁴ »
- « Son père [Mondonville], qui trouva dans son fils une heureuse disposition à tous les talents qui fixeraient les penchants.⁴⁵ »
- 54 Cependant, il existe des exceptions comme Egidio Duni. Son « goût naturel » ne l'orientait pas vers la musique. Cette situation hors norme, le biographe la rattrape en montrant un autre don de Duni, proche de celui pour la musique : celui des lettres. Mettre en évidence cette émergence précoce du don sert, à propos, à donner une image forte de la persistance d'un appel intérieur. On naît musicien ou du moins sensible aux arts.
- 55 2. Toutefois, c'eût été trop simple ou peu aventureux de partir de ce don et d'en dresser une courbe continue et rectiligne de la vie du musicien. Le don existe virtuellement. Son incarnation résulte d'un événement exceptionnel. Un détail ouvre les yeux du compositeur et du public, faisant de ce moment une découverte quasi spectaculaire. Ainsi Daquin, bénéficiant de l'aide de Bernier, écrit un *Beatus vir* à l'âge de huit ans, inaugurant une carrière couronnée de succès. D'autres issus des provinces, effectuent un double parcours. Si leur auto-révélation ainsi que parfois celle d'un public restreint est obtenue une première fois dans une ville, il faut encore révéler ses talents au public de la capitale. Le schéma se limite souvent à ces deux étapes. Des cas plus particuliers comme celui de Duni obligent la réitération de ce type d'événement, liée à leur existence itinérante.
- 56 Une exception d'importance réside dans l'incarnation tardive. Ce retard imposé à tout être doué naturellement rend plus brutale encore l'incarnation de cette virtualité. Rameau, une fois encore, entre dans cette catégorie. Il était certes déjà connu pour ses

compositions de pièces pour le clavecin, mais le grand bouleversement fut la prise de conscience de son besoin d'écrire pour la scène.

- 57 3. Lié au thème de la prédestination et à celui de l'incarnation brutale, le thème de la difficulté vaincue apparaît comme un élément clé pour les biographes. Ces épisodes se concentrent sur les années de formation et la recherche d'une situation professionnelle. La volonté est marquée de génie. Ainsi, le jeune Michel-Richard de Lalande « aimait l'étude avec excès » de sorte que « de ses petits profits il achetoit de quoi s'éclairer pendant la nuit⁴⁶ ».
- 58 4. Ces trois premiers points occupent une place de choix quantitativement. Tous contribuent à donner une image aussi précise que possible sur les années de formation. Cette insistance sur la jeunesse évite bien des développements ultérieurs, réduisant la thématique des années de maturité à peu de points⁴⁷. Elle permet également de proposer une définition d'une psychologie de l'artiste qui prévaudra jusqu'à la fin de sa vie, moyen d'éviter toute interprétation hasardeuse sur les avatars possibles d'une vocation dus à des facteurs souvent ignorés des biographes.
- 59 5. Dès qu'un jeune compositeur a l'occasion d'affirmer ses talents et d'obtenir un succès digne de son génie, il semble que son existence s'annule pour son biographe. Certes, quelques détails personnels scandent l'énumération des productions. Cependant, ils s'expriment sans implication psychologique ou ne font que confirmer les aspects de la personnalité observés précédemment. Cette quasi-absence de vie apparaît comme le signe le plus évident de l'accomplissement de la carrière.
- 60 Les biographes ajoutent à ce repli sur la vie professionnelle d'autres vertus qui contribuent à donner une image du compositeur idéal⁴⁸.
- 61 Au terme de cette analyse de la thématique des éloges de musiciens publiés dans *Le Nécrologe*, une ultime question surgit : les auteurs de ces courts essais biographiques cherchent-ils ou non à donner l'image d'un musicien idéal ? Lorsque Duranton s'est posé la question pour l'historien dans le cas des éloges de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, il était parvenu à une réponse positive⁴⁹. Il semble en être de même ici avec des qualités qui paraissent communes aux artistes et aux savants. À l'assiduité au travail doit s'ajouter une bonté de cœur, un dépassement de toute intrication dans la vie matérielle : désintéressement, amitié, sincérité, modestie. L'éloge se transforme en leçon morale. *Le Nécrologe* devient une galerie de modèles⁵⁰. Ce point est révélateur de l'orientation majeure des essais biographiques du XVIII^e siècle et, s'ajoutant à la thématique, il permet d'avancer que les biographies s'organisent autour d'idées préconçues. L'historien ou le littérateur s'efforce d'expliquer des événements judicieusement choisis en les intégrant dans un patron défini. La création artistique y est justifiée par des conditions naturelles et professionnelles dans le cadre d'une relation simple et claire de cause à effet. Si les biographes insistent sur le caractère unique des compositeurs, ils les regroupent tous dans une catégorie.
- 62 Une seconde analyse des biographies doit porter sur l'évolution du genre. Plutôt qu'envisager un corpus délimité dans le temps et illimité quant aux noms, il s'agit cette fois de choisir un compositeur et d'étudier les biographies qui lui ont été consacrées de la première à 1789. Pour Lully seul, cette analyse peut mener à des résultats, le corpus étant conséquent⁵¹. La première démarche devant les nombreux récits sur Lully consiste en un repérage spatio-temporel. Quand et où furent écrits les essais biographiques ?⁵²

Auteur	Date	Lieu
Nodot	1687	Paris
Perrault	1696	Paris
Lecerf	1704-6	Bruxelles
Titon	1727	Paris
Le Prévost	c. 1780	Paris

63 Le nom de Lully se maintient tout au long du XVIII^e siècle non seulement grâce à la persistance de ses œuvres au programme de l'Académie Royale de Musique et à la pratique des parodies, mais aussi grâce à ces essais biographiques⁵³. Se retrouvent dans ces derniers quelques thèmes qui ont été mis en évidence lors de l'analyse des éloges du *Nécrologe* :

1. L'insistance sur les dons précoces du jeune Florentin.
2. L'éclosion quasi brutale de sa personnalité grâce à la bien veillance de Louis XIV⁵⁴.
3. L'affrontement de difficultés matérielles.

64 Le plus fascinant pour les biographes reste la personnalité de Lully, et c'est sur ce point que les textes consacrés au compositeur contribuent au développement du genre historique. Ajouter à cela l'importance prise par la technique compositionnelle de Lully ; importance qui se doit d'être d'autant plus signalée que le maître a créé un genre dont la France s'enorgueillit. Ces deux aspects méritent une attention particulière qu'il ne s'agit pas de relativiser au vu de la place du compositeur. Les biographes de Lully préparent ce qui sera la biographie romantique⁵⁵.

65 Le *Journal de Musique* a publié quelques éloges qui s'inscrivent parfaitement dans le caractère des essais biographiques décrits ci-dessus⁵⁶. Un article de 1773 tente d'analyser sous un angle précis les informations fournies par les biographes. Les éditeurs avaient effectivement proposé, dans le premier numéro de 1773, une question aux lecteurs : « Est-il vrai que la musique est favorable à la durée de la vie, & que les musiciens vivent plus long-tems que les autres hommes ». Un lecteur qui resta anonyme, offre une réponse au départ des notices du *Dictionnaire portatif des beaux arts* de Lacombe⁵⁷. Si les résultats satisfont peu⁵⁸, la méthode choisie révèle un souci d'approcher la question de manière aussi rigoureuse que possible. L'auteur effectue un relevé de tous les musiciens cités par Lacombe avec, en parallèle, leur âge respectif. Il additionne les durées de vie et divise le total par le nombre de compositeurs, parvenant ainsi à une moyenne de « 64 ans & 3 mois⁵⁹ ». Il compare ce quotient avec celui obtenu pour les « deux cens peintres, sculpteurs ou gens de lettres⁶⁰ » et en conclut que la musique favorise plus que les autres arts la longévité de vie. Le collaborateur occasionnel du *Journal de Musique* prend conscience de la relativité de ses résultats et suggère d'élargir son analyse :

« mais pour décider tout-à-fait la question, il faudrait qu'on pût comparer la durée de la vie de plusieurs centaines de musiciens avec celle d'un pareil nombre d'hommes pris au hasard dans tous les états.⁶¹

- 66 Malgré cette carence avouée, l'auteur introduit à un mode d'approche quantitatif. Quant à sa justification de la longévité, elle donne lieu à développements sur les effets de la musique dans la guérison de maladies.
- 67 Cet article du *Journal de Musique* ne constitue pas un essai biographique. Il appartient plutôt à l'ensemble des ouvrages et dissertations sur des sujets les plus divers qui étaient publiés en France depuis le XVII^e siècle et dont raffolaient les amateurs de musique. Curiosité de spéculateur, elle n'en demeure pas moins révélatrice d'un intérêt de plus en plus marqué pour le musicien en tant qu'homme, et, par sa comparaison avec d'autres artistes, contribue à une définition de la spécificité du compositeur dans le monde de la production culturelle. Par cet aspect, il appartient aussi au mouvement d'expression de la biographie.
- 68 L'analyse synchronique des éloges du *Nécrologe* et l'analyse diachronique des éloges de Lully ramènent, en conclusion, au problème soulevé au début du chapitre : sans forme spécifiquement biographique, les historiens hésitent, balancent des fonctions de l'éloge à celle du panégyrique. Surtout, l'emprise des éloges du XVII^e siècle et des récits hagiographiques fait peser sur les essais une obligation de leçon morale. La vie d'un compositeur célèbre importe plus par son exemple que par ce qu'elle peut apporter à la compréhension de l'homme et son œuvre. Lorsqu'elle dépasse ce niveau, la biographie parvient à des interprétations utiles pour la connaissance du compositeur, mais dans tous les cas, ces traits sont utilisés à des fins autres : louer l'un par rapport à l'autre dans le cadre d'une querelle reste le prétexte de nombreuses biographies.

3. L'AUTOBIOGRAPHIE

- 69 L'autobiographie musicale ne naît pas avec la publication en 1789 du premier volume des *Mémoires ou Essai sur la musique* d'André-Modeste Grétry. De nombreux compositeurs, surtout en Allemagne, avaient fourni les éléments majeurs de leur carrière afin de les intégrer dans des ouvrages généraux comme des dictionnaires⁶². Cependant, avec le maître de l'opéra-comique, on assiste à la création de la première autobiographie importante tant par ses dimensions que par la variété des informations qu'elle renferme⁶³. En plus de trois cents pages, Grétry décrit sa carrière en commençant son récit à sa naissance en 1741 et en le clôturant quelques années avant la Révolution française⁶⁴.
- 70 L'ouvrage s'articule en deux sections organisées chronologiquement mais sur des critères différents. Il traite d'abord de ses années de formation de Liège à Genève en passant par l'Italie dans un récit continu. Sa carrière parisienne est décrite en fonction de ses productions lyriques de sorte que c'est sous une section consacrée à *Zémire et Azor* (1771) ou à toute autre œuvre que l'auteur introduit des éléments biographiques allant de son mariage à ses rencontres avec des personnages du monde musical en passant par la description de ses états d'âme. Cette double organisation confère à l'ouvrage un caractère hybride. La distribution de la seconde section ne contribue en rien à clarifier les informations, un peu comme si Grétry laissait courir sa plume et ne se servait de la succession de ses opéras et opéras-comiques que pour rafraîchir ses souvenirs et les situer avec plus ou moins d'exactitude. Malgré cela, la diversité des renseignements demeure d'une grande utilité pour percevoir les réactions d'un compositeur face à son milieu, à ses œuvres, mais aussi pour approcher la personnalité

de quelques-uns de ses contemporains. Hans Lenneberg insiste avec raison sur l'anecdote de la rencontre entre Grétry et Mozart à Genève en 1766 pour ce qu'elle éclaire le lecteur sur l'attitude du jeune virtuose à l'égard du public et de ses confrères⁶⁵.

- 71 Au-delà de l'apport effectif des *Mémoires*, il convient de s'interroger sur les motivations qui poussèrent Grétry à entreprendre un tel travail et la manière dont il l'a effectué. Tout comme Jean-Philippe Rameau, le compositeur d'origine liégeoise cherchait à s'affirmer dans un autre domaine que celui de la musique. Tandis que le premier montrait des prétentions à la philosophie⁶⁶, le second s'oriente plus nettement vers la littérature, mais une littérature particulière que l'on peut qualifier de rousseauiste⁶⁷. Grétry a toujours admiré Rousseau en tant qu'écrivain et théoricien de la musique⁶⁸. Des similitudes abondent entre les *Mémoires* et les *Confessions* (1782). Toutefois, l'admiration pour Rousseau ne fut pas l'unique motivation qui amena le compositeur à s'engager dans cette entreprise autobiographique. Son « Avant-Propos » éclaire sur ses véritables intentions :

« Je l'ai entrepris, parce que l'artiste seul pouvoit le faire : si j'y joins quelques circonstances des différentes époques de ma vie, ce n'est que pour servir de liaison à ce qui a rapport à la musique⁶⁹ »

- 72 Cette phrase correspond assez bien à une quête d'affirmation de l'autonomie du compositeur. Non seulement Grétry a lutté pour les droits d'auteur, mais il a aussi, à maintes reprises, tenté de freiner la volonté des hommes de lettres d'être les seuls porte-parole des milieux artistiques. Il ajoute une autre motivation relevant d'intentions édificatrices. Par le récit de sa vie, l'auteur prétend montrer une voie à suivre pour parvenir au succès, et, en même temps, il illustre des principes moraux que se doit de respecter un jeune compositeur :

« Au reste, ce qui paraîtra puéril à bien des gens, ne le sera pas pour le jeune artiste qui, souvent repoussé de toutes parts, ne peut parvenir à se faire connaître : il verra que ceux mêmes qui ont eu le bonheur de percer dans la carrière des arts, ont eu, comme lui, mille obstacles à vaincre, et cette lecture peut ranimer son courage abattu.⁷⁰ »

- 73 Comme Rousseau, Grétry éprouve le besoin de réunir les éléments de sa vie et de les soumettre au jugement des hommes. D'un point de vue littéraire et idéologique, le maître de l'opéra-comique contribue à confirmer la position des *Confessions* comme un modèle qui a fixé un contenu, imposé un projet et obligé au traitement de certains thèmes. Des différences abondent par rapport à l'ouvrage imité, au prototype rousseauiste. Mais Grétry ouvre par ses *Mémoires* un nouveau marché. Le succès commercial incitera de nouvelles éditions et surtout facilitera l'éclosion d'un grand nombre d'ouvrages du genre. L'auteur participe à l'acceptation de l'autobiographie comme genre littéraire mais en réduit, par l'absence de certaines justifications, la valeur en excluant ce qui en faisait la richesse chez Rousseau : la recherche de soi et l'expérience spirituelle. D'autre part, les *Mémoires* révèlent une prise de conscience de la singularité de l'existence de son auteur, de son individualisme et également de son sentiment d'exemplarité⁷¹.

- 74 Ces réflexions relèvent plus de l'histoire littéraire que de l'histoire de l'historiographie. Il est vrai que le genre autobiographique suscite bien des ambiguïtés sur la définition de ses limites. Les mémorialistes –et Grétry s'inscrit dans leur lignée par son titre –, traitaient plus, à la manière de Saint-Simon, des autres qu'eux-mêmes, fournissant par là un matériel à l'historien et créant un genre historique. La valeur littéraire, la

conscience de créer un texte aux intentions esthétiques apparaissent involontairement jusqu'à Rousseau⁷². Le mémorialiste, autobiographe par la même occasion, ou l'autobiographe-mémorialiste, lorsqu'il ne cherche pas obligatoirement à faire œuvre de littérature, procède à la manière d'un historien. Les *Mémoires* de Grétry appartiennent à cette catégorie fluctuante par ses limites. Si l'emprise du romanesque transparaît dans les premières pages, celles qui traitent de ses années de formation, de l'histoire de son œuvre, gouvernent la plus grande partie. L'inclusion du « je » pourrait laisser la place au « il » de la biographie sans difficulté aucune. Pour cette raison, les *Mémoires ou Essai sur la musique* apparaissent comme l'aboutissement de tendances qui avaient émergé dans les dictionnaires et essais biographiques. De même, ils posent les premiers jalons d'une tradition qui fera fortune auprès des compositeurs romantiques. Les thèmes similaires à ceux du *Nécrologe* abondent comme l'attention portée à la révélation, les entraves à l'expansion du génie. Pareillement, la division du corps de l'ouvrage suivant les productions correspond à une technique mentionnée chez les biographes⁷³.

- 75 Grétry clôturait une époque avec un ouvrage qui effectue la synthèse d'une tradition et ouvre aux compositeurs les portes d'un nouveau mode d'expression.

CONCLUSION

- 76 En moins de deux siècles, une centaine d'auteurs d'horizons divers ont posé les fondations de la musicologie française. De l'aube du Grand Siècle au crépuscule du Siècle des Lumières, tandis que le paysage musical est secoué de multiples révolutions, quelques-uns sentent la nécessité de s'interroger sur les conditions de ces changements. Si certains cherchèrent dans l'énoncé de poétiques le moyen de comprendre les pratiques de leur temps, d'autres se tournent résolument, sans pour autant négliger la première attitude, vers le passé. De la cellule du couvent des minimes de la Place Royale à la salle bruyante de l'Académie Royale de Musique en passant par le salon distingué du duc de Chartres et la bibliothèque emplie d'émulation de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, les propos sur l'histoire de la musique fusent. Et dans toutes les directions.
- 77 Il n'y a pas une manière d'aborder la longue histoire de l'art musical. Il y en a une multitude, et cette multitude en fait la richesse. Le milieu dans lequel s'élabore la réflexion joue comme un conditionnement. L'élégance désuète du *Dialogue sur la musique des Anciens* de Chateauneuf contraste avec l'académisme des dissertations de Pierre-Jean Burette et n'a rien en commun avec le ton frondeur des essais de Jean-François Marmontel. Que l'on évolue dans les lieux de la revendication clamée à voix haute ou dans les lieux de la méditation érudite, tout autant porteurs de polémiques, l'histoire revêt des formes et des fonctions diverses. Et lorsque l'on se fait familier de plus d'un milieu, alors, se faisant pleinement membre de la République des Lettres de l'Ancien Régime, l'on contribue à troubler les tentatives taxinomiques, pourtant ambition suprême des Lumières. Transparence et obstacle ne sont pas les attributs du seul Jean-Jacques Rousseau ; ils le sont de tous ces grands esprits qui, à un moment ou l'autre de leur vie, se penchèrent sur le musical.
- 78 La musique et son passé en deviennent presque prétexte. Et ce prétexte se mue rapidement en condition. Objet d'érudition et objet de connaissance de l'humain, elle répond aux exigences de tous. Si la première utilisation paraît aujourd'hui bien pauvre,

elle n'en porte pas moins les germes les plus prometteurs. L'esprit des mauristes plane encore dans les ateliers de l'histoire au ^{xx}^e siècle et, sans leur impulsion, certes discrète mais rentable, nos connaissances du monde médiéval seraient encore dans les limbes. D'autre part, cette érudition s'offrait également comme prétexte : durant deux siècles de créations, marqués d'engouements excessifs et de réticences obtues, valider de toutes les manières possibles devint passage obligé vers l'acceptation générale.

- 79 La tragédie en musique, puis l'opéra-comique, deux genres spécifiquement français même si chacun d'eux doit beaucoup aux expériences étrangères, eurent besoin du support des historiens. Juste réclamation puisque ce sont les historiens qui provoquèrent la naissance de l'opéra ! Comment s'opposer aux expériences dorées de l'aura de la tradition que mettent en exergue les lettrés passionnés de théâtre lyrique ? À partir du moment où un genre se revendique d'un passé prestigieux qui, en plus, confère des couleurs nouvelles au blason du royaume et en projette plus loin l'éclat, rien ne peut désormais s'opposer à son développement. Issue d'une chaîne de prétextes, l'histoire de la musique érudite n'en demeure pas moins une contribution exceptionnelle à la formation d'une discipline historique.
- 80 Mais l'histoire, pour les Français des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, ce n'est pas seulement un moyen de mieux comprendre des fonctionnements particuliers du passé, c'est aussi et surtout un moyen de connaître l'humain. L'histoire de la musique s'intègre dans les immenses projets d'histoires de l'esprit humain. Plus que tout autre art. La tradition justifie cette orientation : la musique participe de l'appel au Créateur. Depuis saint Augustin, l'art des sons revendique une position privilégiée dans la réflexion des philosophes parce qu'en lui s'élabore, concrètement et abstraitement, ce réseau de rapports fondamentaux dont les trois éléments immuables sont : l'homme, la nature et la musique.
- 81 La plus grande partie des écrits concernant l'histoire de la musique en France aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles se donne pour tâche de repenser cette trichotomie. Tous conscients qu'il y eut à l'origine des choix entre des « possibles », ils n'en manifestent pas moins la nostalgie d'une perfection. Cette perfection, elle agit sur un des trois éléments, ensemble ou séparément, simultanément ou successivement. Le problème majeur réside dans la dénomination de l'absolu qui gouverne les relations entre les trois éléments. Elle ira du Dieu affirmé de Marin Mersenne au Dieu tu ou dissimulé des Encyclopédistes.
- 82 Il n'y a pas sécularisation de l'histoire. Ce serait simplifier les paradoxes et négliger les angoisses des auteurs étudiés que de réduire à ce moteur uniquement les transformations des rapports entre nature, homme et musique. Taire ou dissimuler l'acte surnaturel, pour parfois le laisser resurgir, a permis la multiplicité des approches. La musique naît de l'homme qui imite la nature, l'homme contient en lui les fondements du musical que la nature lui révèle ou que ses besoins font surgir. Les hypothèses abondent et occupent une place d'autant plus importante que l'appareil phonatoire qui produit les sons musicaux est aussi celui d'où émanent les paroles sans lesquelles la société ne peut survivre. Les enjeux sont d'importance, et tous en prirent conscience. Les plus grands noms de l'histoire de la pensée française laissèrent des traces dans l'historiographie musicale : Fontenelle, Dubos, Condillac, D'Alembert, Rousseau, Diderot.
- 83 Nostalgie d'une perfection, certes. Mais cela n'aide pas à vivre son temps. Les historiens imaginèrent alors une double situation de cette perfection : dans le passé et dans le

présent (ou le proche futur). Que cette perfection soit inscrite dans le passé, n'enlève pas nécessairement de valeur au présent. Pour les uns, le Déluge a rompu cet état idéal que l'être humain doit s'efforcer de reconstituer ; pour les autres, diverses époques ont connu des moments privilégiés qu'interrompirent les hommes eux-mêmes, mais qui restent donc possible à rebâtir. D'aucuns prétendent que la perfection, ils la vivent ou s'appêtent à la vivre. Le passé illustre ce long cheminement qu'il faut poursuivre, et peu importe, pour certains, qui guide vraiment nos pas.

- 84 Lorsque la nostalgie ne se teinte pas de conceptions métaphysiques, elle s'aigrit. Alors, les querelles éclatent. Il n'est pas exagéré d'avancer qu'il manquait aux polémistes de la querelle des Anciens et des Modernes ou des Gluckistes et des Piccinistes, une capacité d'abstraction qui eut pu éviter nombre d'écrits inutiles, répétitifs, résolument orientés vers des démonstrations qui oublient les éléments réels de cette perfection. Cela ne diminue en rien la valeur des travaux de Perrault ou de Marmontel. Bien au contraire. Entourées de publicités, ces disputes incitent à des clarifications auxquelles s'attèlent des érudits loin des tourmentes pamphlétaires : Burette vient après Perrault.
- 85 Au fil des pratiques historiques, le musical a gagné en valeur sociale et en prestige. La musique affirme, par le modèle de ses praticiens, son autonomie : la biographie se met au service d'une légitimation. Le nom de musicien a droit de cité parce que le compositeur montre, par l'exemple de sa vie, une identité d'attitude et de volonté avec les savants, les littérateurs ou tout autre homme « illustre ».
- 86 Acteurs en train de vivre une action et anticipant sur les actions à venir, les historiens de la musique français de l'Ancien Régime méritent d'être ressuscités et réévalués, mais surtout d'être lus parce que notre condition historique nous donne le cadre de nos expériences et façonne nos conduites. L'histoire de la musicologie offre une possibilité exceptionnelle de décentration par rapport à notre savoir et à notre société, moyen unique de relativiser nos croyances scientifiques et de les remettre en cause.

NOTES

1. Jean SGARD, « Problème théorique de la biographie », *L'histoire au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1980, p. 187-199.
2. Georges MAY, « Biography, Autobiography and the Novel in the Eighteenth Century France », *Biography in the 18th Century*, New York, 1980, p. 147-164.
3. Sur Pierre Bayle, voir Elizabeth LABROUSSE, *Pierre Bayle, hétérodoxie et rigorisme*, La Haye, 1964.
4. Edward LOWINSKY, « Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept », *The Musical Quarterly*, L/3-4 (1964) p. 321-340.
5. Roland MORTIER, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1985.
6. Charles PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, 1688-1697, vol. III, p. 154.
7. George BUELOW, « Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century », *Florilegium Musicologicum. Festschrift H. Federhofer*, Tutzing, 1987, p. 131-140.

8. S.J. KINERET, «The Concept of Genius : its Changing Rôle in the Eighteenth-Century French Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, XLI/4 (1980) p. 579-589.
9. Abbé DUBOS, *Réflexion sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, vol. II, p. 6.
10. Abbé BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 14.
11. Louis de CAHUSAC, « Enthousiasme », *Encyclopédie*, vol. V, 1755.
12. René OUVRARD, *La musique rétablie*, Tours, Bibliothèque municipale, ms.822, f° 7.
13. Lettre à Bignon, datée du 12 novembre 1724. Citée par Elisabeth LEBEAU, « L'entrée de la collection Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi, d'après des documents inédits », *Revue de musicologie*, XXIV (1950) p. 82.
14. Rainer SAJAK, *Sébastien de Brossard als Lexikograph, Bibliograph und Bearbeiter*, Dissertation, Université de Bonn, 1974.
15. Cité par Elisabeth LEBEAU, *op. cit.*, XXX (1951) p. 24.
16. Cité par Elisabeth LEBEAU, *op. cit.*, XXIV (1950) p. 85.
17. Sébastien de BROSSARD, *Catalogue des livres*, Paris, B.N., Res. Vm8 20, f° 118.
18. Cité par Rainer SAJAK, *op. cit.*, p. 102.
19. *Ibid.*, p. 103.
20. *Ibid.*
21. Michel BRENET, *Sébastien de Brossard. Théoricien et compositeur. 1655-1730*, Paris, 1896.
22. Cité par Michel BRENET, *op. cit.*, p. 38.
23. Claude CRISTIN, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, 1973.
24. Charles PERRAULT, *Les hommes illustres qui ont paru en France*, Paris, 1696, vol. I, « Préface ».
25. Charles PERRAULT, *op. cit.*, Paris, 1700, vol. II, « Avertissement ».
26. Alain VIALA a souligné la contradiction qui régnait chez Perrault entre sa volonté d'égalitarisme et sa hiérarchisation des divers domaines qui conduisent à la gloire (*Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, 1985, p. 287-288).
27. A. TESSIER, *Éloges des Hommes sçavans tirés de l'Histoire de M. de Thou*, Genève, 1683, vol. I, « Avertissement ».
28. Les allusions à des musiciens sont plus nombreuses. Ici ne sont retenues que les entrées majeures. Pour une liste détaillée, voir Julie Anne SADIE, « Parnassus revisited : the musical vantage point of Titon du Tillet », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque : Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge, 1989, p. 131-157.
29. Louis-Abel de BONAFOUS, abbé de FONTENAY, *Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs*, Paris, 1776, vol. I, p. IV.
30. *Ibid.*, vol. I, p. V-VI.
31. Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique ; avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent : ensemble les noms... des personnes qui se sont distinguées dans ces différens arts*, Paris, 1752, p. III-IV.
32. *Ibid.*, p. IV.
33. FONTENAY, *op. cit.*, p. IX-X.
34. Evrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois dédié au Roi*, Paris, 1732, p. 390-392.
35. Jacques LACOMBE, *op. cit.*, p. 301.
36. La place des étrangers se fera de plus en plus importante. Cette évolution culminera avec l'*Encyclopédie méthodique. Musique* (Paris-Liège, 1791-1818) dans laquelle aucune démonstration historique ne s'effectue sans recours à des compositeurs étrangers. Cette entreprise gigantesque sera d'ailleurs confiée à Nicolas-Etienne Framery qui durant l'Ancien Régime avait dirigé le

Journal de Musique qui contribua au développement des biographies et surtout à un élargissement de son champ de prospection.

37. Le *Nécrologe des hommes célèbres de France par une société de gens de lettres*, Paris, 1764, p. vi.

38. *Ibid.*, p. vii.

39. *Ibid.*

40. Michel-Paul Guy de CHABANON, *Éloge de M. Rameau*, Paris, 1764.

41. Hughes MARET, *Éloge historique de Mr. Rameau, compositeur de la musique du cabinet du roi, associé à l'académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon Paris, 1766, p. II.

42. *Ibid.*, p. 5.

43. *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, Paris, 1770, p. 307.

44. *Ibid.*, 1772, p. 120.

45. *Ibid.*, 1773, p. 98.

46. Alexandre TANNEVOT, *Discours sur la vie et les ouvrages de M. De la Lande*, Paris, 1729, p. 2. Lionel Sawkins a judicieusement attiré mon attention sur ce texte.

47. Dans ce même discours sur Lalande, TANNEVOT insiste sur ce point : « son Enfance a été le prélude de cette profonde application avec laquelle il a cultivé son Art jusqu'à la mort », *ibid.*

48. Un correspondant anonyme adresse au *Journal de Musique* une « Lettre sur le désintéressement convenable aux grands artistes », qui insiste également sur les vertus mises en évidence dans les éloges (*Journal de Musique*, 1777).

49. Henri DURANTON, « L'Académicien au miroir : l'historien idéal d'après les éloges de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », *L'histoire au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1980, p. 449-478.

50. C'est la même intention qui anime Alexandre TANNEVOT, auteur de l'« Avertissement » de l'édition posthume des motets de Richard Delalande en 1724 : « Les Auteurs qu'elle (la Nature) a doüez de talens extraordinaires, & qui ont atteint la perfection de leur Art, sont devenus des modèles pour leurs Successeurs ; mais ce n'est pas assez de proposer les Ouvrages de ces grands Maîtres, il faut encore montrer dans une peinture de leur vie les routes qu'ils ont suivies pour arriver au but où leurs Emules aspirent » (p. 2).

51. Il existe également plusieurs biographies de Rameau. Elles n'offrent cependant pas un champ temporel aussi large que dans le cas de Lully. Cinq biographies furent écrites après sa mort.

Auteur	Date	Lieu
Chabanon	1764	Paris
Mercure	1764	Paris
Maret	1766	Dijon
Nécrologe	1767	Paris
Decroix	1776	Amsterdam

52. Les essais plus proches du romanesque que de la biographie quant à la forme et de la satire quant au contenu ont été écartés. Ainsi n'est pas envisagé l'ouvrage d'A. BAUDERON DE SENECE (*Lettre de Clément Marot...à l'arrivée de J.-B. Lully aux Champs-Élysées*, Cologne, 1688), etc. De même, les articles de périodiques publiés suite aux représentations des œuvres du compositeur au XVIII^e siècle et les allusions à ses œuvres dans des ouvrages généraux ne seront pas pris en compte. Pour leur analyse, voir Herbert SCHNEIDER, *Die Rezeption des Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, 1982, p. 245-292.

53. Sur le contexte culturel des reprises des œuvres de Lully, voir William WEBER, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History*, 56 (1984) p. 58-88.
54. C'est dans le cas de Lully que le rôle de Louis XIV est le plus accentué par les historiens. Cette tradition apparaît dès PERRAULT : « le Roy qui a le goust si exquis pour toutes les belles choses, n'eut pas plustost oüy des airs de sa Composition qu'il voulut l'avoir à son service » (*Les hommes illustres qui ont paru en France*, Paris, 1696, vol. I, p. 85).
55. Hans LENNEBERG (*op. cit.*, New York, 1988, p. 46-65) n'analyse malheureusement pas les biographies consacrées à Lully et leur évolution.
56. La liste des articles publiés dans le *Journal de Musique*, concernant l'historiographie figure dans le chapitre I.
57. *Journal de Musique*, 1 (1773) p. 15-23.
58. On aurait pu s'attendre à une métahistoire de la biographie. Rien de ce genre n'apparaît dans les quelques pages de l'article de 1773.
59. Ce chiffre correspond à 1992 années divisées par 31 compositeurs.
60. Il parvient au résultat de 63 ans, 4 mois et 4 jours.
61. *Journal de Musique*, 1 (1773) p. 16.
62. Hans LENNEBERG, *op. cit.*, p. 46-81. Le musicologue étudie l'autobiographie à travers les ouvrages de John SAINSBURY (*A Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1825) et de Friedrich Wilhelm MARPURG, surtout (*Historisch-Critische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 5 vols, Berlin, 1754-1778).
63. Voir Béatrice DIDIER, « L'autobiographie d'un musicien », *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, 1992, p. 29-45.
64. Dans l'édition de 1797 en trois volumes, si Grétry élargit le champ de sa réflexion, en revanche, il n'ajoute rien à son autobiographie, préférant se concentrer sur des problèmes de théorie et d'éthique.
65. Hans LENNEBERG, *op. cit.*, p. 96. Sur Grétry et Mozart, voir Philippe VENDRIX, « Mozart et les musiciens liégeois », *Mozart en Belgique*, Anvers, 1990, p. 48-51.
66. James DOOLITTLE, « A Would-Be Philosopher : Jean Philippe Rameau », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIV (1959) p. 233-248.
67. Dans la préface à *De la Vérité, ce que nous fumes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (Paris, 1801, vol. I), GRÉTRY écrit : « Si j'ai pu parler en musique, il m'est plus aisé de parler en prose ; et cette prose, dénuée de tout prestige, durera plus que ma musique ».
68. Raymond TROUSSON, « Grétry admirateur de Rousseau », *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, 1980, p. 349-363.
69. André-Modeste GRETRY, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris-Liège, 1789, « Avant-Propos ».
70. *Ibid.*
71. Georges GUSDORF justifie cette attitude par une modification fondamentale qui insiste sur la priorité du rapport de l'auteur avec lui-même plutôt que sur son rapport avec Dieu ou avec le monde. « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75/6 (1975) p. 957-1002.
72. Yves COIRAULT, « Autobiographie et Mémoires (XVII^e-XVIII^e siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75/6 (1975) p. 937-956.
73. Comme par exemple dans les éloges de Rameau rédigés par Maret et Chabanon.

Bibliographie

1. SOURCES PRIMAIRES

ALEMBERT, JEAN LE ROND D', « De la liberté de la musique », *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam : Zacharie Châtelain et fils, 1759, t.IV, p.383-462.

AMIOT, JOSEPH-MARIE, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes... Avec des notes, des observations, et une table des matières par M. l'abbé Roussier*, Paris : Nyon l'aîné, 1779.

ANDRE, PIERRE-YVES, *Essai sur le Beau où l'on examine en quoi consiste précisément le Beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit, et dans la musique*, Paris, 1741.

ARNAUD, FRANÇOIS, *Lettre sur la musique à M. le comte de Caylus*, s.l. : 1754.

ARNAUD, FRANÇOIS, *Variétés littéraires ou recueil des pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, 4 vols., Paris : Lacombe, 1768-1769.

BALLET, FRANÇOIS, *Histoire des temples, des payens, des juifs et des chrétiens*, Paris : Cailleau, 1760.

BARTHELEMY, JEAN-JACQUES, *Entretiens sur l'état de la musique grecque, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Amsterdam, Paris : les frères de Bure, 1777.

BATTEUX, CHARLES, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746.

BEAUCHAMPS, GODARD DE, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent*, Paris, 1728.

BLAINVILLE, CHARLES-HENRI, *Histoire générale, critique et philologique de la musique dédiée à Madame la duchesse de Villeroy*, Paris : Pissot, 1767.

BOINDIN, NICOLAS, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris : Pierre Prault, 1719.

BOLLIOD DE MERMET, LOUIS, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon : Aimé Delaroche, 1746.

BONNET-BOURDELOT, JACQUES, *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris : Jean Cochart, Etienne Ganeau, Jacques Quillau, 1715.

BONNOT DE MABLY, GABRIEL, *Lettres à Madame la marquise de P. sur l'Opéra*, Paris : Didot, 1741.

BOYE, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, Paris : Esprit, Veuve Duchesne, 1779.

BRICAIRE DE LA DIXMERIE, NICOLAS, *Les deux âges du goût et du génie français, sous Louis XIV & sous Louis XV ; ou parallèle des efforts du génie et du goût dans les sciences, dans les arts et dans les Lettres sous les deux règnes*, La Haye, Paris : Lacombe, 1769.

BROSSARD, SEBASTIEN DE, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, et françois les plus usitez dans la musique*, 2e éd., Paris : Christophe Ballard, 1705.

BROSSARD, SEBASTIEN DE, *Catalogue des livres*, Paris : B.N., Res.Vm8 20.

BURETTE, PIERRE-JEAN, *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en françois avec des remarques*, Paris : Imprimerie royale, 1735.

CAFFIAUX, DOM PHILIPPE-JOSEPH, *Essai d'une histoire de la musique*, Paris : B.N., ms.fr. 22536-22537.

CAHUSAC, LOUIS DE, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, 3 vols., La Haye : Jean Neaulme, 1754.

CALMET, AUGUSTIN, *Dissertations sur la poésie et la musique des Anciens en général et des Hébreux en particulier, avec les figures des instrumens de musique*, 2 vols., Amsterdam : David Paul Marret, 1723.

CAUS, SALOMON DE, *Institution harmonique divisée en deux parties. En la première sont montrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxiesme les compositions d'icelles*, Francfort : Jan Norton, 1615.

CHABANON, MICHEL-PAUL GUY DE, *Eloge de M. Rameau*, Paris : Lambert, 1764.

CHABANON, MICHEL-PAUL GUY DE, *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris : Pissot père et fils, 1779.

CHABANON, MICHEL-PAUL GUY DE, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785.

CHARPENTIER, LOUIS, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Paris : Dufour, 1768.

CHATEAUNEUF, FRANÇOIS DE, *Dialogue sur la musique des Anciens*, Paris : Noël Pissot, 1725.

CHEVRIER, FRANÇOIS-ANTOINE, *Constitution du patriarche de l'Opéra qui condamne cent une propositions extraites de deux écrits intitulés : Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie et Lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique*, Cytheropolis, 1754.

CHEVRIER, FRANÇOIS-ANTOINE, *L'observateur des spectacles ou anecdotes théâtrales*, 2 vols., La Haye : l'auteur et Henri Constapel, 1762.

CONDILLAC, ETIENNE BONNOT DE, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam : P.Mortier, 1746.

CONTANT DE LA MOLETTE, PHILIPPE DU, *Traité sur la poésie et la musique des hébreux, pour servir d'introduction aux pseumes expliqués*, Paris : Moutard, 1781.

CONTANT D'ORVILLE, ANDRE-GUILLAUME, *Histoire de l'opéra bouffon contenant les jugemens de toutes les pièces, qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Pour servir à l'histoire des théâtres de Paris*, 2 vols., Amsterdam, Paris : Grangé, 1768.

D'AQUIN DE CHATEAU-LYON, PIERRE-LOUIS, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature, et les beaux-arts, sous le règne de Louis XV*, Amsterdam, Paris : Duchesne, 1752.

DARD, *Origine et progression de la musique, suivies du parallèle de Lully et de Rameau, et du catalogue de tous les opéras représentés depuis l'année 1671 qu'a paru le premier jusqu'à présent : lesquels ont été rangés par ordre de dates*, Paris : Quillau, 1769.

DECROIX, JACQUES-JOSEPH-MARIE, *L'ami des arts ou justification de plusieurs grands hommes*, Amsterdam, Paris : Les marchands de nouveautés, 1776.

DES ESSARTS, NICOLAS TOUSSAINT LEMOINE DIT, *Les trois théâtres de Paris, ou abrégé historique de l'établissement de la Comédie française, de la Comédie italienne et de l'Opéra ; avec un précis des loix, arrêts, reglemens et usages qui concernent chacun de ces spectacles*, Paris : Lacombe, 1777.

DUBOS, JEAN-BAPTISTE, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vols., Paris : Jean Mariette, 1719 ; 3 vols., Paris : P.J. Mariette, 1733.

DUREY DE NOINVILLE, JACQUES-BERNARD, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de musique jusqu'à présent*, 2 vols., Paris : Joseph Barbou, 1753.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 17 vols., Paris : André-François Le Breton, 1751-1765.

ESTEVE, PIERRE, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe*, Paris : Huart et Moreau fils, Durand, 1751.

ESTEVE, PIERRE, *L'esprit des beaux-arts*, 2 vols., Paris : C.J. Baptiste Bauche fils, 1753.

FELL, J. (éd.), *Arati Solensis phoen., Theon. schol., Eratosth.cat., alia, DionysiiHymni, access. annot. in hymninos Edmundi*, Oxford : Cholmead, 1672.

FLLASTRE, GUILLAUME, *Mémoire sur la musique à l'abbaye de Fécamp*, éd. par l'abbé Julien Loth, Rouen : Henri Boissel, 1879.

FONTENAY, LOUIS-ABEL DE BONAFOUS ABBE DE, *Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs*, 2 vols., Paris : Vincent, 1776.

FONTENELLE, « Sur la poésie en général » et « Discours sur la nature de l'épigramme », *Oeuvres complètes*, éd. par G.-B. Depping, Paris, 1818, p.35-69.

FOURNIER, PIERRE-SIMON, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique, présentés aux imprimeurs de France*, Berne, Paris : Barbou, 1765.

GANDO, NICOLAS ET PIERRE-FRANÇOIS, *Observations sur le traité historique et critique de monsieur Fournier le jeune sur l'origine et les progrès des caractères de fonte, pour l'impression de la musique*, Berne et Paris : Moreau, 1766.

GOUJET, CLAUDE-PIERRE, *De l'état des sciences en France, depuis la mort de Charlemagne, jusqu'à celle du Roi Robert*, Paris : Compagnie des Libraires associés à l'impression de la Collection des Historiens de France, 1737.

GRANDCOLAS, JEAN, *Traité de la messe et de l'office divin, où l'on trouve une explication littérale des anciennes pratiques et des cérémonies de l'Église, appuyée sur l'autorité des Pères et des Conciles*, Paris : J. Vincent, 1713.

GRESSET, JEAN-BAPTISTE, *Discours sur l'harmonie*, Paris : J.N. Le Clerc, 1737.

GRETRY, ANDRE-MODESTE, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris, Liège : l'auteur, Prault, FJ. Desoer, 1789.

Journal de Musique, historique et pratique sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instrumens de tous les temps et de tous les peuples, Paris, 1770-1777.

JULLIEN, JEAN-AUGUSTE DIT DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Contenant les analyses des principales pièces, et un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses et les notices les plus intéressantes de la vie et des talents des auteurs*, 1 vols., Paris : Lacombe, 1769.

JULLIEN, JEAN-AUGUSTE DIT DESBOULMIERS, *Histoire du théâtre de l'opéra-comique*, 2 vols., Paris : Lacombe, 1769.

JUMILHAC, PIERRE-BENOIT DE, *La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des pères de l'Église et des plus illustres musiciens ; entr'autres de Guy Aretin et Jean des Murs*, Paris : Louis Bilaine, 1673.

JUVENEL DE CARLENCAS, FELIX DE, *Essais sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts*, 2 vols., Lyon : frères Duplain, 1749.

KIRCHER, ATHANASIVS, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Quà universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque... aperiuntur et demonsatrantur*, 2 vols., Rome : Francesco Corbelletti et Ludovica Grignani, 1650.

LABORDE, JEAN-BENJAMIN DE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vols., Paris : Eugène Onfroy, 1780.

LABORDE, JEAN-BENJAMIN DE, *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy. On y a joint le recueil de ses chansons en vieux langage, avec la traduction et l'ancienne musique*, 2 vols., Paris : Philippe Denys Pierres, 1781.

LACEPEDE, BERNARD-GERMAIN-ETIENNE DE LA VILLE SUR ILLON, COMTE DE, *La poétique de la musique*, 2 vols., Paris : imprimerie de Monsieur, 1785.

LACOMBE, JACQUES, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégés de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique ; avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent : ensemble les noms... des personnes qui se sont distinguées dans ces différens arts*, Paris : veuve Estienne & fils, Jean-Th. Hérissant, 1752.

LACROIX, A. PHEROTEE DE, *L'art de la poésie françoise et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, Lyon : Thomas Amaulry, 1694.

LAMY, BERNARD, *De tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem et de templo ejus libri septem autore*, Paris : J.B. Delespine, 1720.

LAPORTE, JOSEPH DE ET S.R.N. CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique... avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames et celui des auteurs dramatiques*, 3 vols., Paris : Lacombe, 1776.

LA VALLIERE, LOUIS-CESAR, DUC DE, *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine ; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris : Cl.-J.-Baptiste Bauche, 1760.

LEBEUF, JEAN, *De l'état des sciences, dans l'étendue de la monarchie françoise sous Charlemagne*, Paris : Jacques Guérin, 1734.

LEBEUF, JEAN, *L'état des sciences en France, depuis la mort du Roy Robert, arrivée en 1031, jusqu'à celle de Philippe le Bel, arrivée en 1314*, Paris : Jacques Guérin, 1741.

LEBEUF, JEAN, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Avec le directoire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du Diocèse de Paris et autres, précédé d'une nouvelle méthode, pour l'enseigner et l'apprendre facilement*, Paris : Cl.-J.-B. et Jean-Th. Hérissant, 1741.

LEBLOND, GASPAR-MICHEL, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*, Naples, PaParis : Bailly, 1781.

LECERF DE LA VLEVILLE DE FRESNEUSE, JEAN-LAURENT, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles, et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautéz de la musique*, Bruxelles : François Foppens, 1704.

LECLERC, JACQUES, *Méthode courte et facile pour apprendre le chant de l'Eglise sans sçavoir ny voir aucune gamme et Traité dr chant ecclésiastique*, Paris, B.N., ras.fr. 19102, 19103, 20001, 20002.

LE GRAND D'AUSSY, PIERRE-JEAN, *Fabliaux ou Contes du XIIe et du XIIIe siècle, Fables et Romans du XIIIe, traduits ou extraits d'après plusieurs manuscrits du tems*, 2 éd., 4 vols., Paris : E. Onfroy, 1781.

LE PREVOST D'EXMES, FRANÇOIS, *Lully, musicien*, Paris, (c.1780).

LE PRINCE LE JEUNE, *Remarques sur l'état des arts dans le moyen âge*, Paris, 1777.

LERIS, ANTOINE DE, *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris ; le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées, depuis leur établissement, et des pièces jouées en Province, ou qui ont simplement paru par la voie de l'impression depuis plus de trois siècles avec des anecdotes et des remarques sur la plupart : le nom et les particularités intéressantes de la vie des auteurs, musiciens et acteurs avec... une chronologie des auteurs, des musiciens et des opéra... des pièces qui ont paru depuis vingt-cinq ans*, Paris : C.A. Jombert, 1754.

LESAGE, ALAIN-RENE et D'ORNEVAL, *Théâtre de la foire ou l'opéra comique*, 10 vols., Paris, 1724-1737.

LEVESQUE DE LA RAVALIERE, PIERRE-ALEXANDRE, *Les poésies du Roy de Navarre... précédées de l'histoire des révolutions de la langue française,... d'un discours sur l'ancienneté des chansons françaises, et de quelques autres pièces*, 2 vols., Paris : H.L. Guérin, 1742.

LOULIE, ETIENNE, *Musique pratique des Anciens, ou Progrez de la Musique pratique des Anciens jusqu'à la Notre*, Paris : B.N., ms.fr.n.a., 6355.

MABILLON, JEAN, *Acta Sanctorum ordinis sancti Benedicti per saeculorum classes distributa*, 9 vols., Paris : C. Robustel, 1668-1701.

MABILLON, JEAN, *Liturgia gallicana libri III, in quibus veteris missae quae ante annos mille apud Gallos in usa erat forma ritusque eruuntur ex antiquis monumentis, lectionario gallicano, hactenus inedito, cum tribus missalibus thomasianis, quae integra referuntur, accedit disquisitio de cursu gallicano, seu de divinorum officiorum origine et progressa in ecclesiis gallicanis*, Paris : E. Martin et J. Boudot, 1685.

MABILLON, JEAN, *Traité des études monastiques*, Paris, 1691.

MARMONTEL, JEAN-FRANÇOIS, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, s.l.n.d. (Paris, 1777).

MARMONTEL, JEAN-FRANÇOIS, *Éléments de littérature*, 3 vols., Paris, 1787.

MARTINI, GLAN BATTISTA, *Storia délia musica*, 3 vols., Bologne : Lelio della Volpe, 1757-1781.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies et opéra comiques ; et le tems de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenuës en ce recueil, et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris : Laurent-François Prault, 1733.

MEIBOM, MARCUS, *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, 2 vols., Amsterdam : L. Elzevir, 1652.

Mémoire de littérature tirées des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, 51 vols., Paris, 1717-1791.

MENESTRIER, CLAUDE-FRANÇOIS, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris : René Guignard, 1681.

MENESTRIER, CLAUDE-FRANÇOIS, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris : René Guignard, 1682.

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN, *DU théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam : E. van Harrevalt, 1773.

MERSENNE, MARIN, *Quaestiones celeberrimae in Genesim, cum accurata textus explicatione. In hoc volumine athei, et deistae impugnantur, et expugnantur, & Vulgata editio ab haereticorum caluminiis vindicatur. Graecorum & hebraeorum musica instauratur*, Paris : Sébastien Cramoisy, 1623.

MERSENNE, MARIN, *Questions harmoniques, dans lesquelles sont contenuës plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale, et pour les autres sciences*, Paris : Jacques Villery, 1634.

MERSENNE, MARIN, *Questions inouyes ou récréation des sçavans qui contiennent beaucoup de choses concernant la théologie, la philosophie, & les mathématiques*, Paris : Jacques Villery, 1634.

MERSENNE, MARIN, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques*, 3 vols., Paris : Sébastien Cramoisy, 1636.

MERSENNE, MARIN, *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux Minime*, éd. par Paul Tannery et Cornelis de Waard, 15 vols., Paris : CNRS, 1932-1982.

MEURSIUS, JOHANNES, *Aristoxenus, Nicomachus, Alypius. Auctores musices antiquissimi, hactenus non editi*, Leiden : L. Elzevir, 1616.

MEUSNIER DE QUERLON, ANNE-GABRIEL, « Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française », *Anthologie française ou chansons choisies, depuis le 13e siècle jusqu'à présent*, éd. par Jean Monnet, Paris : Barbou, 1765, t.I, p.1-64.

MOLINE, PIERRE-LOUIS, *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée, dans les Champs-Élysées*, Amsterdam, Paris : Stoupe, 1774.

MONTUCLA, JEAN-ETIENNE, *Histoire des mathématiques*, Paris : A. Jombert, 1758.

MORELLET, ABBE, « De l'expression en musique », *Mercure de France*, (1771) p.113-143.

NIVERS, GUILLAUME-GABRIEL, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris : l'auteur et Christophe Ballard, 1683.

NOUGARET, PIERRE-JEAN-BAPTISTE, *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlée d'ariettes, etc. Avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur ses différents genres reçus au théâtre*, 2 vols., Paris : Cailleau, 1769.

NOUGARET, PIERRE-JEAN-BAPTISTE, *Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique cSic., la vie des artistes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde depuis l'origine de ces différens arts, jusqu'à nos jours... Avec des notes historiques et critiques*, 3 vols., Paris : Jean-François Bastien, 1768.

ORIGNY, ANTOINE-JEAN-BAPTISTE-ABRAHAM D', *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 vols., Paris : veuve Duchesne, 1788.

OUVREARD, RENE, *La musique rétablie depuis son origine et l'histoire des progrès qui s'y sont faits jusques au temps à présent*, Tours : Bibliothèque municipale, ms.821-822.

PARFAICT, FRANÇOIS ET CLAUDE, *Histoire de l'académie royale de musique*, Paris : B.N., ms.fr.n.a. 6532.

PARRAN, ANTOINE, *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition*, Paris : Pierre Ballard, 1639.

PERRAULT, CHARLES, *Des hommes illustres qui ont paru en France*, 2 vols., Paris : A. Dezollier, 1696-1700.

PERRAULT, CLAUDE, « De la musique des anciens », *Essai de physique*, Paris : Coignard, 1688, t.II, p.

PERREAU, DOM EDME (sous la dir.), *S. Aurelii Augustini opéra emendata studio monachorum OSB Congregationis S. Mauri*, 11 vols., Paris : F. Muguet, 1679-1700.

PEZRON, PAUL-YVES, *Antiquité de la nation et de la langue des Celtes, autrement appelez Gaulois*, Paris : P. Marchand, 1703.

POISSON, LEONARD, *Traité historique et pratique du plain-chant, appellé grégorien, das lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes ; on donne des règles pour la composition du plain-chant, avec des observations critiques sur les nouveaux titres de chant*, Paris : Ph.N. Lottin et J.H. Butard, 1750.

PURE, MICHEL DE, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris : Michel Brunet, 1668.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité de l'harmonie*, Paris : Christophe Ballard, 1726.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris : Durand, Pissot, 1750.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris : Durand, Pissot, 1752.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe où les moyens de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet art*, Paris : Prault fils, 1754.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique*, Paris : Imprimerie royale, 1760.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet*, Paris : Sébastien Jorry, 1762.

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE, *The Complété Theoretical Writings*, éd. par Erwin R. Jacobi, 5 vols., Rome : American Institute of Musicology, 1967-1972.

RIVET, DOM ANTOINE (sous la dir.), *Histoire littéraire de la France*, 13 vols., Paris : 1733-1763.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Dissertation sur la musique moderne*, PaParis : G.F. Quillau père, 1743.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, Genève, 1781.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Essai sur l'origine des langues*, Genève, 1781.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Dictionnaire de musique*, Paris : Veuve Duchesne, 1768.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, 4 vols., Paris : Gallimard, 1959-1969.

ROUSSIER, JOSEPH, *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, & de divers systèmes de musique chez les grecs, les chinois & les égyptiens. Avec un parallèle entre le système des égyptiens & celui des modernes*, Paris : Lacombe, 1770.

SERRE, JEAN-ADAM, *Essai sur les principes de l'harmonie où Ton traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur*, Paris : Prault fils, 1753.

SERRE, JEAN-ADAM, *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article Fondamental de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide harmonique de M. Geminiani*, Genève : Henri-Albert Gosse et Jean Gosse, 1763.

SERRE DE RIEUX, JEAN, *Les dons des enfans de Latone. La musique, et la chasse du cerf. Poèmes dédiés au roy*, Paris : Pierre Prault, Jean Dessaint, Jacques Guérin, 1734.

TANNEVOT, ALEXANDRE, « Discours sur la vie et les ouvrages de M. De la Lande », *Motets de feu Mr De La Lande*, Paris : Huë, 1729, p.1-10.

TITON DU TILLET, EVRARD, *Description du Parnasse françois, exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poètes et des musiciens rassemblés sur ce monument*, Paris : Jean-Baptiste Coignard fils, 1727.

TITON DU TILLET, EVRARD, *Le Parnasse françois dédié au roi*, Paris : J.B. Coignard fils, 1732.

TITON DU TILLET, EVRARD, *Suite du Parnasse françois jusqu'en 1743*, Paris : J.B. Coignard fils, 1743.

TITON DU TILLET, EVRARD, *Second supplément du Parnasse françois, ou suite de l'ordre chronologique des poètes, et des musiciens que la mort a enlevés depuis le commencement de l'année 1743 jusqu'en cette année 1755*, Paris, J.B. Coignard fils, 1743-1755.

UGOLINUS, BLASIVS, *Thésaurus antiquitatum sacrarura complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri, et civiles illustrantur*, vol.XXXII, Venis : Johann Gabriel Hertz & Sébastian Collet, 1767.

VOSSIUS, ISSAC, *De poematum cantu et viribus rythmi*, Oxford : Theatrum Sheldonianum, 1673.

WALLIS, JOHN, *Johannes Wallis... operum mathematicorum volumen tertium. Quo continentur Claudi Ptolemaei, Porphyrii, Manuelis Bryennii harmonica*, Oxford : Theatrum Sheldonianum, 1699.

2. SOURCES SECONDAIRES

ALLEN, WARREN DWIGHT, *Philosophies of Music History. A Study of General Historiés of Music 1600-1960*, 2e éd, New York : Dover, 1962.

ARLT, WULF, « Der Beitrag des 18. Jahrhunderts zum Verständnis der Tonschrift », *Festschrift für Arno Volk*, Cologne : Hans Gerig, 1975, p.47-90.

ARLT, WULF, « Natur und Geschichte in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J.N. Forkel », *Neue Zeitschrift für Musik*, (1976) p.351-356.

ANDERSON, GORDON A., « Martin Gerbert (1720-1793) : An Eighteenth-Century Historian's View of Church Music », *Musicology*, VI (1980) p. 12-22.

ANTHONY, JAMES R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, éd. rev., New York : Norton, 1978.

ANTHONY, JAMES R., « Printed éditions of André Campra's *L'Europe galante* », *The Musical Quarterly*, LVI (1970) p.54-73.

AUBRY, PIERRE, *La musicologie médiévale. Histoire et méthodes*, Paris, 1900.

AULD, LOUIS E., *The « Lyric Art » of Pierre Perrin, Founder of French Opéra*, 3 vols., Henryville : Institute of Mediaeval Music, 1986.

BARDEZ, JEAN-MICHEL, *Diderot et la musique*, Paris : Champion, 1975.

BARDEZ, JEAN-MICHEL, *Philosophes, Encyclopédistes, Musiciens, Théoriciens*, Paris-Genève : Slatkine, 1980.

BARIDON, MICHEL, « Le concept de nature dans l'esthétique de RaRameau », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris : Champion, 1987, p.445-459.

BARRET-KRIEGEL, BLANDINE, *Les historiens et la monarchie*, 4 vols., Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

BARTHELEMY, MAURICE, « L'opéra français et la querelle des Anciens et des Modernes », *Lettres modernes*, 10 (1956) p.379-391.

BARTHELEMY, MAURICE, « Essai sur la position de D'Alembert dans la Querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, VI(1966) p.159-175.

BARTHELEMY, MAURICE, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières. Essai*, Arles : Actes Sud, 1990.

BARTHELEMY, MAURICE, « Le Comte de Caylus et la musique », *Revue belge de musicologie*, XLIV (1990) p.5-12.

BARTHELEMY, MAURICE, « Les origines de l'opéra-comique », *L'opéra-comique des origines à la Révolution*, Liège : Pierre Mardaga, 1992, p. 9-78.

- BASSY, ALAIN-MARIE, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris : Promodis, 1984, p.140-161.
- BEAULIEU, ARMAND, « Un moine passionné de musique, de sciences et d'amitié : Marin Mersenne », *XVIIe siècle*, 41/2 (1989) p.167-193.
- BECQ, ANNE, « Les idées esthétiques de Marmontel », *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Clermont-Ferrand : Écrivains d'Auvergne, 1970, p. 147-173.
- BECHEY, GWILYN, « Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) : his organ music and his *Traité de composition* », *The Consort*, 25 (1968/69) p.373-383.
- BISHOP, EDMUND, « Richelieu and the Bénédictins », *Liturgica Historica. Papers in the Liturgy and Religion Life on the Western Church*, Oxford, 1918.
- BLUCHE, FRANÇOIS (sous la dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris : Fayard, 1990.
- BLUMENBERG, HANS, *Die Legimitat der Neuzeit*, Francfort : Suhrkamp, 1966.
- BOYER, NOËL, *La guerre des bouffons et la musique française*, Paris : Les Editions de la Nouvelle France, 1945.
- BRENET, MICHEL, « Sébastien de Brassard. Prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165.-1730) d'après ses papiers inédits », *Mémoires de la société d'histoire de Paris et de l'Île de France*, XXIII (1896) p.72-124.
- BRENET, MICHEL, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris : Fischerbacher, 1900.
- BRENET, MICHEL, « La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges », *Bulletin de la Société Internationale de Musicologie*, (1906-1907) p.401-466.
- BRICQUEVILLE, EUGENE DE, « L'Abbé Arnaud et la réforme de l'opéra au XVIIIe siècle », *Bulletin de la société de Vaucluse*, (1881) p.224-235, p.337-350.
- BROOK, BARRY S., *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 3 vols., Paris : Presses de la Sorbonne, 1962.
- BROSSARD, YOLANDE DE, *Sébastien de Brossard. Théoricien et compositeur, 1655-1730*, Paris : Picard, 1987.
- BROSSARD, YOLANDE DE, « Quelques commentaires de Brossard concernant Lully et Charpentier », *XVIIe siècle*, 4/40 (1988) p.387-392.
- BOWER, CALVIN, « Boethius and Nicomachus : an Essay Concerning the Sources of *De Institutione Musica* », *Vivarium*, 16 (1978) p.1-45.
- BRUMFITT, J.H., « Historical Pyrrhonism and Enlightenment Historiography in France », *Littérature and History in the Age of Ideas. Essays on the French Enlightenment Presented to George R. Havens*, Ohio State University Press, 1975, p. 15-28.
- BUELOW, GEORGE J., « Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century », *Florilegium Musicologicum. Festschrift H.Federhofer*, Tutzing : Hans Schneider, 1988, p. 57-66.
- CABROL, DOM, « Mabillon et les études monastiques », *Mélanges de documents publiés à l'occasion du 2e centenaire de la mort de Mabillon*, Paris : Librairie Poussielgue, 1908, p.147-167.
- CANNONE, BELINDA, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1990.
- CARBONELL, CHARLES-OLIVIER, « Le discours baroque sur la science de l'histoire », *Actes de la Xe session internationale d'étude du Baroque. 1983 : Le discours scientifique du baroque*, 1987, p.131-140.
- CATTA, DOMINIQUE, « Le chant liturgique chez les Mauristes », *Mémorial du XIVe centenaire de l'abbaye de Saint Germain-des-Prés*, Paris : Vrin, 1951, p.301-312.
- CAVALLINI, IVANO, « La musica turca nella testimonianza di viaggiatori e nella trattistica del settecento », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXI/1 (1986) p.144-169.

- CHOUILLET, ANNE-MARIE, « Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris : Champion, 1983, p.425-443.
- CHRISTOUT, MARIE-FRANÇOISE, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris : Picard, 1967.
- COHEN, ALBERT, « Etienne Loulié as a music theorist », *Journal of the American Musicological Society*, XVIII/1 (1965) p.70-72.
- COHEN, ALBERT, « Survivals of Renaissance Thought in French Theory : 1610-1670. A Bibliographical Study », *Aspects of Médiéval and Renaissance Music*, New York : Norton, 1966, p.82-95.
- COHEN, ALBERT, « Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France », *Journal of Music Theory*, 16 (1972) p.16-35.
- COHEN, ALBERT, « René Ouvrard (1624-1694) and the Beginnings of French Baroque Theory », *Report of the Eleventh Congress. Copenhagen 1972*, Copenhagen : Wilhem Hansen, 1974, vol.I, p.336-342.
- COHEN, ALBERT, « The Ouvrard-Nicaise Correspondance (1663-1693) », *Music and Letters*, 56 (1975) p. 356-363.
- COHEN, ALBERT, « Early French 'dictionnaires' as Musical Sources », *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York : Pendragon Press, 1977, p.97-112.
- COHEN, ALBERT, *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton : Princeton University Press, 1981.
- COLLISANI, AMALIA, « Dall'Essai alla Lettre : ancora una volta Jean-Jacques juge de Jean-Jacques », *Rivista italiana di musicologia*, XXIII (1988) p.242-278.
- CORBIN, SOLANGE, « Lebeuf musicologue », *L'abbé Lebeuf. Le Jansénisme. XXXIe Congrès de l'association bourguignonne des sociétés savantes*, Auxerre : Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 1961, p.111-120.
- COUVREUR, MANUEL, *Le livret d'opéra en France de « Cadmus et Hermione » de Quinault et Lully (1673) aux « Boréades » de Cahusac et Rameau (1763). Essai de définition pluridisciplinaire d'un « genre d'écrire »*, Doctorat : Université Libre de Bruxelles, 1989.
- COUVREUR, MANUEL ET PHILIPPE VENDRIX, « Les enjeux théoriques de l'opéra-comique », *L'opéra-comique en France au XVIIIe*, Liège : Mardaga, 1992, p. 213-282.
- COWART, GEORGIA, *The Origins of Modern Musical Criticism : French and Italian Music 1600-1750*, Ann Arbor : UMI, 1981.
- COWART, GEORGIA, « Critical Language and Musical Thought in the Seventeenth and Eighteenth Centuries », *College Music Symposium*, 27 (1987) p. 14-29.
- COWART, GEORGIA (éd.), *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor : UMI, 1989.
- CRISTIN, CLAUDE, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, 1973.
- CUCUEL, GEORGES, « La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle », *Année musicale*, 2 (1912) p. 127-201.
- DAGEN, JEAN, *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris : Klincksieck, 1977.
- DALHAUS, CARL, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne : Hans Gerig, 1967.
- DAMMAN, ROLF, *Der Musikbegriff im deutschen Barok*, Cologne : A. Volk, 1967.
- DEAR, PETER, *Mersenne and the Learnings of the Schools*, Ithaca-London : Cornell University Press, 1988.

- DELLA SETA, FABRIZIO, « Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo », *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirotta on his 80th Birthday*, Florence : L. Olschki, 1989, p.75-100.
- DERRIDA, JACQUES, *De la grammatologie*, Paris : Gallimard, 1967.
- DERRIDA, JACQUES, *L'archéologie du frivole*, Paris : Galilée, 1990.
- DESNOIRESTERRES, GUSTAVE, *Gluck et Piccini. 1774-1800*, Paris : Didier, 1875.
- DIDIER, BEATRICE, *La musique des Lumières*, Paris : Presses Universitaires de France, 1985.
- DIDIER, BEATRICE, « Querelles musicales à l'aube du XVIIIe siècle », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille : CMR 17, 1986, p.139-158.
- DIDIER, BÉATRICE, « Fontenelle et la poétique de l'opéra », *Actes du colloque Fontenelle*, Paris, 1988, p. 235-246.
- DIDIER, BEATRICE, « L'autobiographie d'un musicien : Grétry », *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège : Mardaga, 1992, p.29-45.
- DOOLITTLE, JAMES, « A Would-Be Philosophe : Jean-Philippe Rameau », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIV (1959) p.233-248.
- DROIXHE, DANIEL, *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800). Rationalisme et révolutions positivistes*, Genève : Droz, 1978.
- DUBOIS, CLAUDE-GILBERT, *La conception de l'histoire en France au XVIe siècle (1560-1610)*, Paris : Nizet, 1977.
- DUCHET, MICHELE, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris : François Maspero, 1971.
- DUCHEZ, MARIE-ELISABETH, « Principe de la mélodie et Origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie », *Revue de musicologie*, LX/1-2 (1974) p.33-86.
- DUCHEZ, MARIE-ELISABETH, « Jean-Jacques Rousseau historien de la musique », *La musique : du théorique au politique*, Paris : Klincksieck, 1991, p.39-112.
- DUCKLES, VINCENT, « Johann Nicolaus Forkel : the beginnings of music historiography », *Eighteenth-Century Studies*, I (1968) p.277.
- DUNCAN, DAVID ALLEN, *The Tyranny of Opinions Undermined : Science, Pseudo-Science and Scepticism in the Musical Thought of Marin Mersenne*, Ph.D. : Vanderbilt University, 1981.
- DURANTON, HENRI, « La recherche historique à l'Académie des Inscriptions. L'exemple de l'Histoire de France », *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse*, Bonn : Ludwig Röhrscheid, 1976, p.207-235.
- ECORCHEVILLE, JULES, *De Lulli à Rameau, 1690-1730 : l'esthétique musicale*, Paris : Fortin, 1906.
- EGGBRECHT, HANS, « Historiography », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : MacMilan, 1980, vol.8, p.592-600.
- ELIZ STORA, MAY, « Abbé Fr. Ragueneau, deist, historian, music and art critic », *Romanic Review*, 36 (1945) p.283-296.
- ESCAL, FRANÇOISE, « Un contradicteur de Rousseau à l'horizon de l'opéra : voix, chant, musique selon Chabanon », *L'opéra au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1982, p.463-476.
- ESCAL, FRANÇOISE, « Musique et science : D'Alembert contre Rameau », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XIV/2 (1983) p.167-190.
- FELLERER, KARL GUSTAV, « Sixteenth-Century Musicians in Mattheson's *Ehrenpforte* », *Studies in Musicology, Essays in the History, Style, and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1969, p.72-79.

- FERRARI, JEAN, « La querelle Rousseau-Rameau », *Musique et Philosophie. Actes du colloque de Dijon, novembre 1983*, Dijon : Société Bourguignonne de Philosophie et Société Poitevine de Philosophie, 1983, p.57-76.
- FESTA, G., « Naissance d'une anthropologie : le tarentisme dans la conscience des voyageurs au dix-huitième siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 256 (1988) p.249-258.
- FINCH, ROBERT, *The Sixth Sense. Individualism in French Poetry 1686-1760*, Toronto : University of Toronto Press, 1966.
- FLNKE, HANS, *Les Frères Parfaict. Ein Beitrag zur Kenntnis des literarischen Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Dresde : Dittert, 1936.
- FLAHERTY, GLORIA, *Opéra in the Development of German Critical Thought*, Princeton : Princeton University Press, 1978.
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vols., Leipzig : Schwickert, 1788-1801.
- FORSIUS, EEVA-TAINA, *Der « Goût français » in den Darstellungen des Coin du Roi*, Tutzing : Hans Schneider, 1985.
- FOSSIER, FRANÇOIS, « L'histoire littéraire de la France au XVIIIe siècle d'après les archives des bénédictins de Saint-Maur », *Journal des Savants*, (1976) p.255-279.
- FURET, FRANÇOIS, « L'ensemble 'histoire' », *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, Paris-Le Havre : Mouton, 1970, vol.II, p.101-120.
- GALLICO, F. ALBERTO, « Die Kenntnis der griechischen Theorikerquellen in der italienischen Renaissance », *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p.7-38.
- GASNAULT, PIERRE, « Les travaux d'érudition des Mauristes au XVIIIe siècle », *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse*, Bonn : Ludwig Röhrscheid, 1976, p.102-121.
- GASTOUE, AMELEE, *Le Graduel et l'Antiphonaire romain. Histoire et description*, Lyon : Jamin, 1913.
- GILLOT, HUBERT, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris : Champion, 1914.
- GLRDLESTONE, CUTHBERT, « Le Cerf de la Viéville's Comparaison. Its non musical interest », *French Studies*, XVI (1962) p.205-228.
- GOLDSCHMIDT, HUGO, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig : Rascher, 1890.
- GOLDSCHMIDT, VICTOR, *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*, Paris : Vrin, 1974.
- GOSSMAN, LIONEL, *Medievalism and the Idéologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curie de Sainte-Palaye*, Baltimore : The John Hopkins Press, 1968.
- GRANT, KERRY S., *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor : UMI, 1983.
- GROS, ETIENNE, *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, Paris : Champion, 1926.
- GUILLOT, PIERRE, *Les jésuites et la musique. Le collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège : Mardaga, 1991.
- GÜLKE, PETER, *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1984.
- GUSDORF, GEORGES, *La révolution galiléenne*, 2 vols, Paris : Payot, 1960.
- GUSDORF, GEORGES, *L'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris : Payot, 1973.
- GUSDORF, GEORGES, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75/6 (1975) p.957-1002.

- HALL, GASTON, « Le siècle de Louis le Grand. L'évolution d'une idée », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille : CMR 17, 1987, p.43-52.
- HARASZTI, EMILE, « Jean-Benjamin de Laborde », *Revue musicale*, 158-159 (1935) p.109-116.
- HARDESTY, KATHLEEN, *The « Supplément » to the « Encyclopédie »*, La Haye : Nijhoff, 1977.
- HARRAN, DON, « Burney and Ambros as Editor's of Josquin's Music », *Josquin des Prez : Proceedings of the International Josquin Festival, Conférence*, New York : Norton, 1971, p.158-175.
- HARRAN, DON, « Moses as poet and musician in the ancient theology », *La musique et le rite. Sacré et profane*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1986, p.233-251.
- HARRAN, DON, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought*, Stuttgart : American Institute of Musicology, 1988.
- HARRISON, FRANK LL., « Observation, Elucidation, Utilization : Western Attitudes to Eastern Music, ca.1600-ca.1830 », *Slavonic and Western Music. Essays for Gerarld Abraham*, Oxford : Oxford University Press, 1985, p.5-31.
- HARTH, ERICA, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca : Cornell University Press, 1983.
- HAYDON, GLEN, « Music theory and music history », *Journal of Music Theory*, 7/2 (1963) p.249-255.
- HEGAR, ELISABETH, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtesschreibung um 1740 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Strasbourg : Heitz, 1933.
- HEPP, NOEMI, « L'histoire romaine à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1701-1717) », *L'histoire au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1980, p.153-172.
- HIRSCHBERG, EUGEN, *Die Enzyklopädisten und die französische Oper im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig : Breitkopf & Hârtel, 1903.
- HOWARD, PATRICIA, *The Operas of Lully*, Ph.D. : University of Surrey, 1974.
- HUBERT, RENE, *Les sciences sociales dans l'Encyclopédie. La philosophie de l'histoire et le problème des origines sociales*, Paris : Félix Alcan, 1923.
- HUGLO, MICHEL, « La musicologie au XVIIIe siècle : Giambattista Martini & Martin Gerbert », *Revue de musicologie*, LIX/1 (1973) p.106-118.
- HYDE, FREDERICK BILL, *The Position of Marin Mersenne in the History of Music*, Ph.D. : Yale University, 1954.
- ISHERWOOD, ROBERT, *Music in the Service of the King*, Ithaca : Cornell University Press, 1973.
- ISHERWOOD, ROBERT, « The conciliatory partisan of musical liberty : Jean Le Rond d'Alembert, 1717-1783 », *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor : UMI, 1989, p.95-120.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort : Suhrkamp, 1974.
- JOUVE, ABBE, « Des transformations subies au XVIIIe siècle par la musique religieuse. De l'influence de Poisson et de l'abbé Lebeuf sur cette transformation », *Congrès scientifiques*, XXV/2 (1858) p. 590-615.
- JULLIEN, ADOLPHE, *La musique et les philosophes au XVIIIe siècle*, PaParis : J.Baur, 1873.
- KAFKER, FRANK A. et SERENA L. KAFKER, *The Encyclopedists as individuals : a biographical dictionary of the authors of the 'Encyclopédie'*, Oxford : The Voltaire Foundation, 1988.
- KERMAN, JOSEPH, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge : Harvard University Press, 1985.
- KINERET, S.J., « The Concept of Genius : its Changing Rôle in Eighteenth-Century French Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, XLI/4 (1980) p.579-589.

- KLINTZLER, CATHERINE, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris : Le Sycomore, 1983.
- KINTZLER, CATHERINE, « Rameau : le sujet de la science et le sujet de l'art à l'âge classique », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international 1983*, Paris : Champion, 1987, p.461-469.
- KRAUSS, WERNER, *Cartaud de la Villate. Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtliche Weltbildes in französischen Frühaufklärung*, 2 vols, Berlin : Akademie-Verlag, 1960.
- LABROUSSE, ELISABETH, *Pierre Bayle*, 2 vols, La Haye : Nijhoff, 1963-1964.
- LAUNAY, DENISE, « Un esprit critique au temps de Jumilhac : Dom Jacques Le Clerc, bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur », *Études grégoriennes*, XIX (1980) p.197-219.
- LEBEAU, ELISABETH, « L'entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi, d'après des documents inédits », *Revue de musicologie*, XXIV (1950) p.77-93 ; XXX (1951) p. 20-43.
- LECLERCQ, DOM J., « L'abbé Lebeuf, liturgiste », *Nouvelle Clio*, X (1958) p.157-162.
- LEDUC-FAYETTE, DENISE, *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'antiquité*, Paris : Vrin, 1974.
- LEFFLER, PHYLLIS, « *L'histoire raisonnée* » : A Study of French Historiography, 1660-1750, Ph.D. : Ohio State University, 1971.
- LEITH, JAMES A., *The Idea of Art as Propaganda in France. 1750-1799. A Study in the History of Idea*, Toronto : University of Toronto Press, 1965.
- LENOBLE, ROBERT, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris : Vrin, 1943.
- LENNEBERG, HANS, *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*, New York : Gordon and Breach, 1988.
- LESCAT, PHILIPPE, « Conclusion sur l'origine des sciences. Un texte méconnu de Jean-Philippe Rameau », *Jean-Philippe Rameau. Colloque international. 1983*, Paris : Champion, 1987, p.409-424.
- LESSEM, ALAN, « Imitation and Expression : Opposing French and British Views in the 18th Century », *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII/2 (1974) p.325-330.
- LESURE, FRANÇOIS (dir), *Écrits imprimés concernant la musique*, 2 vols, Munich : G.Henle, 1971.
- LESURE, FRANÇOIS, « Musical Academism in France in the Eighteenth Century : Evidence and Problems », *Music in the Classic Period. Essays in Honor of Barry S, Brook*, New York : Pendragon Press, 1985, p.159-180.
- LIONNET, JEAN, « André Maugars : Risposta data a un curioso sul sentimento délia musica d'Italia », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIX/4 (1985) p.681-707.
- LOCKE, ARTHUR W., « Descartes and 17th. century music », *The Musical Quarterly*, 21 (1935) p.423-431.
- LOMBARD, ALFRED, *La querelle des anciens et des modernes : l'abbé Dubos*, Paris : Hachette, 1913.
- LOWENS, IRVING, « St. Evremond, Dryden, and the theory of opéra », *Criticism*, 1 (1954) p.226-248.
- LOWINSKY, EDWARD E., « Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept », *The Musical Quarterly*, L/3-4 (1964) p.321-340, p.476-495.
- LUDWIG, HELLMUT, *Marin Mersenne und sein Musiklehre*, Halle-Berlin : Buchhandlung des Waisenhauses, 1935.
- LÜTOLF, MAX, « Zur Rolle der Antike in de musikalischen Tradition der französischen Epoque classique », *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, Munich : Emil Katzbichler, 1973, p.145-164.
- MACE, DEAN T., « Marin Mersenne on language and music », *Journal of Music Theory*, 14/1 (1970) p. 2-35.

- MACHABEY, ARMAND, « Musiciens-savants et savants-musiciens à l'époque de Mersenne », *Revue d'histoire des sciences et de leur application*, XI(1958) p.193-206.
- MCKINNON, JAMES W., « Jubal vel Pythagoras, Quis sit inventor musimusi-cae? », *The Musical Quarterly*, LXIV/1 (1978) p.1-28.
- MAKS, C. S., *Salomon de Caus*, Amsterdam, 1935.
- MANIATES, MARIA RIKA, « Sonate, que me veux-tu ? The enigma of French musical aesthetics in the eighteenth century », *Current Musicology*, 9 (1969) p.117-140.
- MARTENE, EDMOND, *Histoire de la Congrégation de Saint-Maur, 1612-1747*, 4 vols., Paris : A. Picard, 1929-1931.
- MARTIN, GABRIEL, *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Burette*, 3 vols., Paris, 1748.
- MARTIN, HENRI-JEAN, *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIIe siècle (1598-1701)*, 2 vols, Genève : Droz, 1969.
- MARTINO, CAPUCCI, « Dalla biografia alla storia. Note sulla formazione della storiografia artistica nel seicento », *Studi seicenteschi*, IX (1968) p.81-125.
- MASSON, PAUL-MARIE, « Lullistes et Ramistes », *Année musicale*, 1 (1911) p.187-213.
- MATHAN, CHANOINE DE, « Deux abbayes voisines : Fécamp et Valmont », *Les abbayes de Normandie*, Rouen : Lecerf, 1972, p.307-313.
- MATHIESEN, THOMAS, *Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, Munich : G.Henle, 1988 (RISM Série B/XI).
- MAURY, ALFRED, *L'ancienne Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris : Didier, 1864.
- MAY, GEORGES, « Biography, Autobiography and the Novel in Eighteenth-Century France », *Biography in the 18th Century*, New York : Garland, 1980, p.147-164.
- MEGILL, ALLAN, « Aesthetic theory and historical consciousness in the eighteenth century », *History and Theory*, XVII/1 (1978) p.29-62.
- MORTIER, ROLAND, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982.
- MURAT, MICHEL, « Jean-Jacques Rousseau : imitation musicale et origine des langues », *Travaux de linguistique et de littérature romane publiés par l'Université de Strasbourg*, XVIII/2 (1981) p.145-168.
- NERAUDAU, JEAN-PIERRE, *L'Olympe du Roi soleil*, Paris : Belles-Lettres, 1987.
- NEUBAUER, JOHN, *The Emancipation of Music from Language. Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven : Yale University Press, 1986.
- NEVEU, BRUNO, *Un historien à l'école de Port-Royal : Sébastien le Nain de Tillemont 1637-1698*, La Haye : Nijhoff, 1966.
- NEVEU, BRUNO, « La vie érudite à Paris à la fin du XVIIIe siècle d'après les papiers du P. Léonard de Sainte-Catherine (1685-1706) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXIV/2 (1966) p.432-511.
- NEVEU, BRUNO, « Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700 : érudition ecclésiastique et recherche historique au XVIIIe siècle », *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse*, Bonn : Ludwig Röhrscheid, 1976, p.27-81 (*Pariser historische Studien*, 13).
- NEVEU, BRUNO, « L'histoire littéraire de la France et l'érudition bénédictine au siècle des Lumières », *Journal des Savants*, (1979) p.73-113.
- NORMAN, BUFFORD, « Anciens, Modernes, tragédie et opéra. La querelle sur Alceste ». *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille : CMR 17, 1986, p.229-238.
- OBELKEVICH, MARY HELEN, *Manifestations of Philosophy and Science in the Music of Seventeenth-Century France*, Ph.D.: Columbia University, 1973.

- OLDROYD, DAVID R., « Evolutionary Themes in British Music Historiography », *Musicology*, VII (1982) p.52-66.
- OLIVER, RICHARD, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York : Columbia University Press, 1947.
- OWENS, JESSIE ANN, « Music historiography and the définition of 'Re'Renaissance' », *Notes*, 47/2 (1990) p.305-330.
- PALISCA, CLAUDE, « Scientific Empiricism in Musical Thought », *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princeton : Princeton University Press, 1961, p.91-137.
- PALISCA, CLAUDE, *Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven : Yale University Press, 1985.
- PAUL, CHARLES B., « Music and Ideology : Rameau, Rousseau, and 1789 », *Journal of the History of Ideas*, XXXII (1971) p.395-410.
- PENDLE, KARIN, « Les philosophes and opéra-comique : the case of Grétry's *Lucile* », *The Music Review*, XXXVIII/3 (1977) p.177-191.
- PEYRONNET, PIERRE, « Y eut-il des historiens du théâtre au XVIIIe siècle ? », *L'histoire au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1982, p.173-187.
- PFLUG, GÜNTHER, « The Development of Historical Method in the Eighteenth Century », *History and Theory*, II (1971) p.1-19.
- PIETZSCH, GERHARD, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, Halle, 1929.
- PIZZANI, UBALDO, « Studi sulle fonte del De Institutione Musica di Boezio », *Sacri erudiri*, 16 (1964) p. 5-164.
- POEHLMANN, EGERT, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg : Hans Cari, 1970 (Erlanger Beiträge zur Sprach-und Kunstwissenschaft, 31).
- POMPILIO, ANGELO (éd.), *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*, Firenze : Leo S. Olschki, 1987.
- PROD'HOMME, J.G., « Les Frères Parfaict, historiens de l'Opéra », *La Revue musicale*, XI/101 (1930) p. 110-118.
- PROUST, JACQUES, « Diderot et le système des connaissances humaines », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 256 (1988) p.117-127.
- PRUNIERES, HENRY, « Lecerf de la Viéville et l'esthétique musicale classique au XVIIe siècle », *Bulletin de la Société Internationale de Musicologie*, 4(1908) p.619-654.
- PULIATTI, PLETRO, « Profilo storiografico del Tassoni », *Studi secenteschi*, XXVII (1986) p.3-27.
- RANUM, OREST, *Artisans of Glory, Writers and Historical Thought in Seventeenth Century France*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1980.
- RANUM, PATRICIA, « Le Musicien Tailleur : Etienne Loulié et la musique des Anciens », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille : CMR 17, 1986, p.239-258.
- RANUM, PATRICIA, « A sweet servitude : a musician's life at the court of Mlle de Guise », *Early Music*, XV (1987) p.346-360.
- RANUM, PATRICIA, « Etienne Loulié (1654-1702). Musicien de Mademoiselle de Guise, pédagogue et théoricien », *Recherches sur la musique française classique*, 25 (1987) p.27-76 ; 26 (1988-1990) p. 5-49.
- RANUM, PATRICIA, *Méthode de la prononciation latine dite « vulgaire ou à la française »*, Arles : Actes Sud, 1991.
- REY, ALAIN, « Révolution ». *Histoire d'un mot*, Paris : Gallimard, 1989.
- RIEDEL, FRIEDRICH W., « Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde », *Acta musicologica*, XXXVIII/1 (1966) p.3-27.

- RINGER, A. L., « Jean-Jacques Barthélemy and musical utopia in revolutionary France », *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961) p.355-368.
- ROCHE, DANIEL, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, 2 vols., Paris : Mouton, 1978.
- ROSOW, LOIS, « From Destouches to Berton : éditorial responsibility at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society*, XL/2 (1987) p.285-309.
- ROSOW, LOIS, « How eighteenth-century Parisians heard Lully's opéras : the case of *Armide's* fourth act », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque : Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p.213-237.
- SADIE, JULIE ANNE, « Parnassus revisited : the musical vantage point of Titon du Tillet », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque : Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p.131-157.
- SAISSELN, R.G., *Taste in Eighteenth-Century France : Critical Reflections on the Origins of Aesthetics*, Syracuse : Syracuse University Press, 1965.
- SAJAK, RAINER, *Sebastien de Brossard als Lexikograph, Bibliograph und Bearbeiter*, Dissertation : Universität de Bonn, 1974.
- SCHLOBACH, JOCHEN, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155 (1976) p.1971-1987.
- SCHNEIDER, HERBERT, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing : Hans Schneider, 1972.
- SCHNEIDER, HERBERT, *Die Rezeption des Opern Lullys*, Tutzing : Hans Schneider, 1981.
- SCHNEIDER, HERBERT, « Tragédie et tragédie en musique : querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre », *Komparistische Hefte*, 5/6 (1982) p.43-58.
- SCHNEIDER, HERBERT, *Jean-Philippe Rameau's letzter Musiktraktat*, Stuttgart : Franz Steiner, 1986 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, XXV).
- SCHUELLER, HERBERT M., « The Quarrel of Ancients and Moderns », *Music & Letters*, 41 (1960) p. 313-330.
- SCHWARTZ, JUDITH L., « Cultural stereotypes and music in the 18th century », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 145 (1976) p.1989-2013.
- SCHWARTZ, JUDITH L. et CHRISTINA L. SCHLUNDT, *French Court Dance and Dance Music. A Guide to Primary Source Writings, 1643-1789*, New York : Pendragon Press, 1987.
- SEAY, ALBERT, « French Renaissance Theory and Jean Yssandon », *Journal of Music Theory*, (1971) p. 254-271.
- SEIDEL, WILHELM, « Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert », *Entstehung nationaler Traditionen. Frankreich-England*, DarmDarmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, p. 1-117.
- SEZNEC, JEAN, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford : Clarendon Press, 1957.
- SGARD, JEAN, « Problèmes théoriques de la biographie », *L'histoire au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1982, p.187-199.
- SHKLAR, JUDITH N., « D'Alembert and Réhabilitation of History », *Journal of the History of Ideas*, XLII/4 (1981) p.643-664.
- SNYDERS, GEORGES, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Vrin, 1968.
- SOLIE, RUTH, « Melody and Historiography of Music », *Journal of the History of Ideas*, XLIII/2 (1982) p. 297-308.

- STAROBINSKY, JEAN, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971.
- STAROBINSKY, JEAN, « Présentation » et « Études annexes », *Rousseau. Essai sur l'origine des langues*, Paris : Folio, 1990, p.9-54, p.147-281.
- STEINMANN, JEAN, *Richard Simon et l'exégèse biblique*, Tournai : Desclée de Brouwer, 1960.
- STOLL, ALBRECHT DIETMAR, *Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus*, 3e éd., Tutzing : Hans Schneider, 1983.
- STRASSER, GERHARD F., « La contribution d'Athanasius Kircher à la tradition humaniste hiéroglyphique », *XVIIe siècle*, 158 (1988) p.78-92.
- STRAUSS, JOHN F., « Jean-Jacques Rousseau : Musician », *The Musical Quarterly*, LXIV/4 (1978) p. 474-482.
- STRIFFLING, LOUIS, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle*, Paris : Delagrave, 1912.
- STORER, MARY ELIZABETH, « Abbé François Ragueneau. Deist, Historian, Music and Art Critic », *The Romanic Review*, XXXVI/4 (1945) p.283-296.
- SWART, KOENRAAD W., *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1964.
- TCHEN, YSIA, *La musique chinoise en France au XVIIIe siècle*, Paris : Publications orientalistes de France, 1974.
- THEODORIDES, J., « Le comte de Lacépède (1756-1825), naturaliste, musicien et homme politique », *Comptes rendus du 96e congrès national des Sociétés Savantes*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1974, t.I, p.47-62.
- TIERSOT, JEAN, *Ronsard et la musique de son temps*, Paris, 1903.
- TOCANNE, BERNARD, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris : Klincksieck, 1978.
- TREITLER, LEO, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- TROUSSON, RAYMOND, « Grétry admirateur de Rousseau », *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège : Desoer, 1980, p.349-363.
- VENDRIX, PHILIPPE, « René Ouvrard et révolution de l'art musical », *Revue belge de musicologie*, XLII (1988) p. 193-197.
- VENDRIX, PHILIPPE, « Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVIIe et XVIIIe siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20/1 (1989) p.3-10.
- VENDRIX, PHILIPPE, « Jubal réhabilité ? Le Grand Siècle et la musique des Hébreux » *'Athalie'. Racine et la tragédie biblique*, Bruxelles : Le Cri, 1992, p. 91-106.
- VERBA, CYNTHIA E., « The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics », *Journal of the American Musicological Society*, XXVI/1 (1973) p.69-91.
- VIALA, ALAIN, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.
- VISCHER, DORA C., *Die musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot (1610 bis 1685)*, Bem, 1947.
- VINCENT, MONIQUE, « Musique et littérature dans le *Mercure galant* », *XVIIe siècle*, 41/2 (1989) p. 205-225.
- VOSS, JÜRGEN, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Munich : Wilhelm Fink, 1972.

- WALKER, D.P., « Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries », *The Music Review*, II (1941) p.1-13, p.111-121, p.220-227, p.228-p.228-308 ; III (1942) p.55-71.
- WANGERMEE, ROBERT, « Lecerf de la Viéville, Bonnet-Bourdelot et l'Essai sur le bon goût en musique de Nicolas Granbval », *Revue belge de musicologie*, V/3-4 (1951) p.132-146.
- WAQUET, FRANÇOISE, « Res et verba. Les érudits et le style dans l'historiographie de la fin du XVIIe siècle », *Storia della storiografia*, 8 (1985) p.98-107.
- WEBER, EDITH, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris : Champion, 1982.
- WEBER, WILLIAM, « Musical Taste in Eighteenth-Century France », *Past & Present*, 89 (1980) p.58-85.
- WEBER, WILLIAM, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History*, 56 (1984) p.58-88.
- WEBER, WILLIAM, « The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, LXX/2 (1984) p.175-194.
- WEBER, WILLIAM, « Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIIIe siècle », *Annales ESC*, 4 (1989) p.849-873.
- WECKERLIN, JEAN-BAPTISTE, *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation. Catalogue bibliographique*, Paris : Firmin-Didot, 1885.
- WEN-CHUNG, CHOU, « Chinese Historiography and Music : Some Observations », *The Musical Quarterly*, 62 (1976) p.218-240.
- WILSON, GEOFFROY, *A Medievalist in the Eighteenth Century. Le Grand d'Aussy and the Fabliaux ou Contes*, La Haye : Nijhoff, 1975.
- WOLKER, ROBERT, « Rameau, Rousseau and the *Essai sur l'origine des langues* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 117 (1974) p.179-230.
- WOLKER, ROBERT, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language. An Historical Interpretation of his Early Writings*, New York-Londres : Garland, 1987.
- YANNOU, DEMETRE, *Die « Geschichte der Musik » (1715) von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg : Bosse, 1980.
- YATES, FRANCES A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, London : The Warburg Institute, 1947.
- ZOBERMAN, PIERRE, « La vérité des Modernes », *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*, Marseille : CMR 17, 1987, p.221-228.

Index

Abélard, 302
Achéry, Jean-Luc d', 70, 82, 85
Adam, 152, 183, 168, 179, 180, 182, 184
Alcuin, 296
Alembert, Jean le Rond d' 23, 30, 31, 56, 59, 87, 145, 174, 175, 309, 340, 350
Alexandre, 223, 270
Al-Farabi, 352
Algarotti, Francesco, 245
Allen, Warren Dwight, 10
Alypius, 108, 110
Ambroise, Saint, 210
Amelot de la Houssaie, Jean-Antoine, 34, 43, 55
Amphion, 153, 160, 207
Amyot, Jacques, 114
Amyot, Joseph-Marie, 248
André, Père Yves Marie, 180, 185
Anselme, abbé, 125
Anthony, James, 13
Apollon, 116, 117, 119
Arezzo, Guido d', 105, 125, 126, 208, 210, 211, 214, 218, 236, 283, 286, 288, 295, 297, 352
Aristophane, 331
Aristote, 48, 76, 109, 125, 140, 264, 330, 341
Aristoxène, 108, 110, 207, 210
Arnaud, Abbé François, 25, 26, 34, 104, 233, 309, 324, 325, 327, 333, 334
Athenaeus, 108
Aubignac, d', 307
Aubry, Pierre, 9

Audren, Doni, 57
Auguste, 223, 229, 278, 279
Augustin, Saint, 111, 210, 213
Auxerre, Rémi d', 106, 296
Bacchius, 108, 110
Baïf, Antoine de, 66, 264, 266, 315, 66, 75, 197, 264
Ballard, 100, 136, 139, 264
Balthazarini, 351
Bardi, Giovanni, 307
Barois, Jacques, 50
Barthélemy, Jean-Jacques, 26, 34, 265
Barthélemy, Maurice, 13
Basile, Saint, 210
Batteux, Charles, 25, 26, 34, 165, 166, 167, 197, 237, 339
Baurans, 51, 353, 356
Bayle, Pierre, 69, 77, 79, 256, 337, 338
Beaumont, Saunier de, 179
Beck, Franz, 22
Beffara, L.-Fr., 43
Belaval, Yvon, 222
Bénédict, Pape, 208
Benoît, Saint, 70
Benserade, Isaac de, 321
Béranger, 302
Bernelin, 292
Bernier, Nicolas, 348, 357
Bernon, 293
Berthod, François, 72
Bishop, Edmond, 70
Blainville, Charles-Henry de, 22, 175, 176, 177, 178, 181, 219, 220, 221, 244, 278, 350
Blavet, Michel, 51, 353, 356, 357
Blondel, François, 185
Bochel, Laurens, 105
Boèce, 97, 106, 115, 211, 212, 262, 278
Boileau-Despreaux, Nicolas, 75, 76, 78, 262
Boindin, Nicolas, 34, 309
Boivin, 347
Bona, Cardinal, 109
Bonanni, Filippo, 144, 145, 248

Bonnet-Bourdelot, 10, 29, 52, 103, 104, 156, 179, 180, 181, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 229, 237, 244, 245, 268, 270, 271, 278, 279, 280, 294, 323
 Bonnet-Bourdelot, Jacques, 29, 30, 52, 53, 156, 157, 158, 317
 Bonnet-Bourdelot, Pierre, 29, 53
 Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, 82, 103, 104
 Bossuet, Jacques Bénigne, 255
 Botta, Bergona de, 320
 Bottrigari, Ercole, 108, 116
 Bougeant, Guillaume Hyacinthe, 273
 Bouhours, Dominique, 223
 Bourdelot, Pierre, 29, 53
 Bourgoing, François, 72
 Bournonville, Jean de, 73
 Boye, Jean-François, 34, 196, 200, 201, 202
 Boze, Gros de, 84, 85, 86, 294
 Bragard-Mathy, Anne-Marie, 13
 Brenet, Michel, 343
 Breuilly, A. Comte de, 35, 51
 Briochi, 331
 Briseux, Charles, 182, 185
 Brassard, Sébastien de, 19, 20, 21, 26, 38, 39, 42, 44, 53, 59, 79, 82, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 134, 139, 217, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350
 Brown, 103, 245
 Bryennus, 108
 Buffon, 23
 Buisson, 353
 Bullialdo, Ismaele, 108
 Burette, Pierre Jean, 32, 34, 36, 46, 48, 49, 76, 80, 86, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 156, 235, 258, 262, 269, 270, 271, 273, 276, 280, 350, 352, 367, 369
 Burney, Charles, 10, 103
 Caccini, Giulio, 211, 212, 315
 Caffiaux, Philippe-Auguste, 26, 27, 28, 36, 39, 42, 56, 89, 104, 142, 179, 180, 181, 276, 278
 Cahusac, Louis de, 33, 35, 58, 59, 171, 172, 173, 232, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 327, 330, 333, 334, 340
 Callimaque, 268
 Calliope, 116, 117, 119
 Calmet, Auguste, 28, 255, 256, 259
 Cambert, Robert, 307, 316, 328, 344, 347, 348
 Campistron, 311
 Campra, André, 225, 348
 Capella, Martinus, 37, 98, 106

Carissimi, Giacomo, 214
Carlencas, Juvenal de, 162, 235, 236,237
Cassiodore, 897, 98,106
Castel, Joseph, 185
Catherine de Médicis, 220, 320
Catta, Dominique, 57
Caurroy, Eustache du, 208, 343
Caus, Salomon de, 12, 17, 19, 65, 66, 67, 115, 149, 207, 208, 209, 210, 211, 244,347
Caylus, Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de, 30, 34, 36, 47, 48, 299, 305
Cazzati, Maurizi, 343
Cerone, 97
Certin, 347
Chabanon, Michel-Paul Guy de, 22, 34, 48, 196, 198, 199, 201, 202, 231, 232, 233, 234, 244, 355
Chambonnières, Jacques Champion de, 347
Champagne, Thibaut de, 129
Charlemagne, 49, 50, 218, 220, 236, 285, 286, 294, 295, 301
Charpentier, Marc-Antoine, 20, 214, 342, 347
Chartres, Duc de, 35
Chartres, Yves de, 302
Chateaufort, Abbé François de, 25, 26, 35, 54, 76, 144, 145, 268, 275, 276, 280, 367
Chaulieu, 25
Chevrier, François-Antoine, 31
Choiseul, Duc de, 26
Christine de Suède, 292, 293
Cicéron, 67, 68, 76, 142, 277
Clairembaut, de, 130
Clément, Dom Stéphane, 57, 83, 106
Clément VIII, 72
Cléonides, 108
Colasse, Pascal, 311, 312, 347
Colbert, Jean-Baptiste, 74, 94, 308, 321
Collet, Sébastien, 49
Colomb, Dom, 57
Condé, Prince de, 29
Condillac, Etienne Bonnot de, 86, 87, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 184, 195, 202, 340, 309
Condorcet, Jean-A., de, 337
Corelli, Arcangelo, 351
Corneille, Pierre, 307

Corneille, Thomas, 337
Costeley, 264
Coucy, Raoul de, 130, 300, 304
Couperin, François, 224, 347
Couvreur, Manuel, 13
Coward, Georgia, 89
Cramoisy, 72
Crépy, Louis, 348
Cristin, Claude, 345
Dacier, André, 53
Dagen, Jean, 229
Dalhaus, Cari, 10, 11
Dandrieu, Jean-François, 348
Daquin, Louis-Claude, 52, 51, 52, 353, 356, 357
Dard, 22, 178, 179
Dasypodium, 106
Davy, 108
De Baussen, 136
De la Plante, 347
Denys d'Halicarnasse, 67
Derrida, Jacques, 192
Desboulmiers, 312, 328, 332, 333
Descartes, René, 311, 67, 87, 244
Des Essars (Pseud. de Lemoyne, Nicolas), 31
Desmarets, 343, 347
Destouches, André Cardinal, 348
Diderot, Denis, 13, 56, 87, 173, 196, 197, 369
Diodore de Sicile, 157
Doni, Giovanni Battista, 74, 262
Dubos, Abbé Jean-Baptiste, 25, 26, 34, 163, 167, 204, 223, 229, 230, 231, 244, 264, 265, 271, 339, 369
Du Cerceau, 273
Duchez, Marie-Elisabeth, 194
Du Contant de la Molette, Philippe, 255, 256, 257, 258, 259
Du Fresnoy, Abbé Lenglet, 86
Du Halde, 248
Dumont, Henry, 347
Duni, Egidio, 51, 353, 354, 356, 357, 358
Dupin, 338
Duranton, Henri, 359

Eggebrecht, Hans Heinrich, 10
Eschyle, 330
Estève, Pierre, 32, 34, 237, 238, 239, 244
Estienne, Ev. de Lg, 292
Etoutteville, Abbé d'Estode, 288
Euclide, 97, 108, 110
Eve, 167
Eximeno, Antonio, 103
La Fare, 25
Fauchet, Claude, 220, 294
Favart, Charles-Simon, 332
Febure, Jacques le, 210
Fétis, François-Joseph, 43, 54, 55
Fèvre de la Boderie, Guy le, 66
Fillastre, Dom Guillaume, 26, 27, 39, 40, 56, 287, 288, 289
Fleury, cardinal de, 28
Floquet, Pierre-Etienne, 104
Fontenay, Louis-Abel de Bonafous, Abbé de, 349, 350, 351, 352, 353
Fontenelle, Bernard le Bovier de, 30, 33, 34, 69, 75, 79, 80, 159, 160, 161, 162, 170, 177, 184, 198, 369
Forcadel, Pierre, 108
Forkel, Nikolaus, 204
Fossius, 157
Fourdeaux, Mathieu, 20
Fournier, Pierre-Simon, 138, 139
Fraguier, 46
Francastel, 79
Francine, de, 311
François Ier, 218, 220, 225, 236, 237
Fresnaye, Vauquelin de la, 66
Froissart, 141
Gaffurio, Franchino, 210, 346
Galeazzo, Duc de Milan, 320
Galilée, 320
Galilei, Vincenzo, 97, 116, 119, 307
Galland, 46
Gando, Père & Fils, 138, 139
Garcin, Laurent, 240, 241, 242, 244
Gassendi, Pierre, 31, 68, 244
Gaudentius, 97, 108, 110

Gaultier, Pierre, 347, 349
Gelase, Saint, 210
Gerbert, Martin, 106, 289, 290
Gesualdo, 210
Gilles, Jean, 135
Gillier, Jean-Claude, 348
Gilson, Philippe, 13
Gluck, Christophe Willibald, 228, 326, 327, 353
Godard de Beauchamps, PierreFrançois, 334
Gogavino, 108
Gossec, François-Joseph, 22
Goujet, Claude-Pierre, 28, 49, 50, 294, 295, 297, 299
Grandcolas, Abbé Jean, 72
Grappo, Antonio, 49
Graun, Charles-Henri, 52, 353
Grégoire XIII, 71
Grégoire, Saint, 210, 236, 285
Gresset, Jean-Baptiste, 34, 164, 165
Grétry, A.-E.-M., 12, 21, 22, 23, 24, 104, 204, 228, 233, 340, 363, 364, 365, 366
Guérin, Jacques, 49
Guise, Mademoiselle de, 20
Guyot, 347
Haendel, Georg Friedrich, 351, 353
Hanslick, Eduard, 200
Hardy, Claude, 248
Hawkins, John, 103
Hegar, Elisabeth, 9
Helperic, 292
Helvetius, 234
Heraclidès, 207
Herbelot, 100
Heribert, 292
Hérodote, 157
Hertz, Johann Gabriel, 49
Hilbaire, Saint, 210
Hildemanne, 292
Holbach, Paul, Baron d', 35, 234
Houssu, 347
Howard, Patricia, 307
Hucbald, 292

Hugues, 302
Ibinus, Saint, 210
Isodore, Saint, 152
Jacquet de la Guerre, Elisabeth-Claude, 347, 348
Jaucourt, Chevalier de, 58, 59, 173, 320
Jean XXII, 208, 211
LeJeune, Claude, 75, 208
Jouet, 105
Jubal, 149, 150, 153, 155, 156, 164, 176, 179, 184
Jumilhac, Don Pierre-Benoît, 26, 27, 39, 56, 105, 127, 282, 283, 284, 305
Kehl, 337
Kepler, Johann, 210
Kerman, Joseph, 9
Kintzler, Catherine, 186
Kircher, Athanasius, 116, 119, 123, 143, 144, 145, 248, 259
Laborde, Jean Benjamin de, 22, 23, 54, 55, 56, 104, 124, 129, 130, 131, 179, 180, 248, 260, 261, 276, 278, 299, 300, 304, 305
Lacépède, Etienne, Comte de, 22, 23, 32, 86, 202, 203, 204
Lacombe, Jacques, 349, 350, 351, 353, 361
Lacroix, Phérotée de, 154, 155
Lacurne de Sainte-Palaye, 55, 304
La Dixmerie, Nicolas Bricaire de, 31, 225
Lalande, Michel-Richard De, 224, 271, 348, 353, 358
Lalouette, Jean-François, 347
Lambert, Michel, 301, 347, 351
Lamberti, 126
Lamech, 184
La Mothe, Houdar de, 321
La Mothe le Vayer, François de, 31, 68
Lamy, Bernard, 255, 256
Langer, 200
La Porte, Abbé de, 310
La Ravalière, Levesque de, 34, 129, 298-301, 305
Lassus, Roland de, 208, 210, 352
Launay, Denise, 282
La Vallière, Duc de, 43
Le Bègue, Nicolas, 347
Lebeuf, Abbé Jean, 21, 26, 28, 34, 36, 47, 49, 50, 80, 127, 126,, 235, 284, 285, 286, 291, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 305
Le Blé, Guillaume, 139

Leblond Gaspar, 34
Leclair, Michel, 51, 353, 356
Lecerf de la Viéville, 52, 360
Leclerc, Jacques, 26, 27, 39, 56, 127, 281, 282, 283, 284
Le Grand d'Aussy, 300, 305
Lenclos, Ninon de, 25, 35, 54, 268
Lenneberg, Hans, 363
Le Noir, Dom, 83
Léon, Saint, 210
Le Prévost, 360
Le Prince le Jeune, 297, 298
Leris, Antoine de, 311, 312, 313
Le Roy, 139, 264
Lesage, Alain René, 33, 331, 333
Liège, Helbert de, 297
Lobineau, Dom, 83
Locke, John, 169
Loth, Julien, 40
Louis XIV, 29, 76, 85, 90, 93, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 230, 244, 307
Louis XV, 23, 222, 225
Loulié, Etienne, 19, 20, 35, 39, 42, 59, 96, 213, 214, 215, 244
Lucien, 67
Lully, Jean-Baptiste, 20, 42, 76, 81, 89, 135, 136, 137, 224, 225, 231, 271, 301, 307, 311, 312, 314, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 334, 345, 347, 353, 359, 360, 361, 362
Lusigan, Pierre de, 48
Luther, 107
Mabillon, Jean, 25, 27, 28, 34, 38, 57, 70, 73, 78, 80, 82, 83, 85, 101, 105, 126, 128, 131, 281, 284, 304
Mably, Bonnot de, 234, 317,
Machaut, Guillaume de, 47, 48, 299
Macrobius, 97, 98, 275
Maillart, Pierre, 262
Malcolm, Alexandre, 82, 103
Malebranche, Nicolas, 154, 185
Malherbe, 75
Marais, Marin, 224, 347, 348
Marchand, Jean-Louis, 347
Maret, 354, 355
Marivaux, 332
Marquard, 292

Marenzio, Luca, 208

Marmontel, Jean-François, 30, 31, 33, 34, 35, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 244, 320, 324, 326, 327, 333, 334, 367, 369

Martène, Dom, 39

Martini, Giovanni Battista, 10, 25, 82, 103, 104, 138

Mauduit, Jacques, 67, 137

Maugars, André, 74

Maupoint, 310, 311, 312, 313

Mazarin, 315, 320

Mei, Girolamo, 116, 307

Meibom, 107, 108, 110

Ménestrier, Claude-François, 273, 274, 313, 314, 316, 317, 322, 323, 327, 333

Mercure, 152, 157, 176

Mermet, Bollioud de, 223, 224, 229

Mersenne, Marin, 18, 19, 21, 25, 31, 67, 68, 69, 72, 74, 96, 108, 133, 137, 142, 145, 150, 151, 248, 255, 256, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 280, 368

Meursius, Johannes, 107, 108

Milliot, abbé, 129

Moïse, 125, 152, 156, 173

Molière, 321, 332

Momigliano, Arnaldo, 95

Mondonville, Jean Joseph Cassanée de, 51, 353, 356, 357

Monnet, Jean, 177, 303

Montclair, Michel, 348

Montesquieu, 87

Monteverdi, Claudio, 315, 323

Montfaucon, Don Bernard de, 34, 83, 142, 143, 144, 145, 256

Morabier, Jacques, 54

Moreau, Jean-Baptiste, 347

Morellet, André, 196, 197, 198, 199, 201, 202

Morellius, 108

Moreri, Louis, 337

Mouret, Jean-Joseph, 348

Mozart, Wolfgang Amadeus, 364

Murat, Michel, 193

Murs, Jean des, 105, 133, 236, 283, 352

Navarre, roi de, 129

Nemesis, 116, 117, 119

Nervi, 344

Nicaise, Claude, 41, 109

Nicomachus, 97, 108, 110
 Nivers, Guillaume, 72, 73
 Noailles, Duc de, 29, 128,
 Nodot, 360
 Noinville, Jacques-Bernard Durey de, 28, 30, 34, 49, 50, 86, 323, 327
 North, Roger, 103
 Nostradamus, Jean de, 294
 Notker, 126, 292
 Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste, 33, 36, 324, 325, 326, 330, 331, 332, 333
 Odon, de Cluny, 292, 296
 Oliver, Richard, 320
 Orphée, 153, 160, 267
 Orville, Contant d', 232, 329, 330,333
 Ouvrard, René, 19, 20, 21, 38, 40, 41, 59, 96, 102, 104, 108, 109, 110, 133, 134, 153, 154,
 185, 210, 212, 213, 214, 237, 244, 338, 340,341
 Palestrina, Pierluigi da, 71
 Pantaleon, 54
 Parfait, Claude, 30, 35, 43, 311, 327
 Parfait, François, 30, 35, 43, 310,327
 Parran, Antoine, 18, 19, 21, 65, 66, 68, 69, 152, 158, 209, 210, 211, 212, 244, 267
 Pascal, Biaise, 337, 338
 Paschal, 72
 Paulmy, Marquis de, 55, 130, 304
 Penna, Lorenzo, 344
 Penon, 347
 Pergolèse, Giovanni Battista, 334, 352, 353
 Péri, Jacopo, 307, 315, 324
 Periclès, 288
 Perier, Gilberte, 337
 Perrault, Charles, 30, 34, 74, 75, 76, 85, 262, 266, 268, 269, 280, 337, 339, 345, 346, 360, 369
 Perrault, Claude, 30, 34, 69, 75, 76, 78, 85, 262, 265, 268, 269, 274, 275, 276, 280, 360, 369
 Perrin, Pierre, 307, 316, 320, 328
 Peruzzi, 323
 Pery, Père, 296
 Pezron, Paul-Yves, 157
 Philip, 208
 Philippe-Auguste, 302
 Philippe I, 302
 Philippe le Bel, 49, 294
 Piccinni, Nicola, 89, 228

Pie V, 72
 Pindare, 116, 123
 Pirenne, Christophe, 13
 Platon, 46, 76, 98, 109, 140, 142, 264, 275, 278, 341
 Pline, 142
 Plutarque, 36, 46, 47, 48, 112, 113, 207, 275, 276, 337, 352
 Poisson, Léonard, 286
 Poncet, Dom, 57
 Pontchartrain, 84
 Posseveni, 108
 Porphyre, 98, 108
 Prelleur, Peter, 82
 Printz, Wolfgang Caspar, 81, 82, 103
 Provence, Comte de, 25
 Prudentius, Bertrandus, 292
 Ptolémée, 97, 108, 207, 211, 275
 Purcell, Henry, 352
 Pure, Michel de, 278
 Pythagore, 149, 207, 211
 Quintilien, Aristide, 98, 108, 110
 Querlon, Meusnier de, 176, 177, 303,304
 Quinault, Philippe, 232, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321,322
 Racine, Jean, 76
 Rameau, Jean-Philippe, 21, 22, 23, 24, 32, 38, 51, 52, 61, 88, 89, 135, 136, 137, 138, 170, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 224, 225, 228, 231, 232, 238, 239, 260, 301, 319, 320, 321, 322, 327, 350, 353, 354, 356, 358, 364
 Ranum, Patricia, 42
 Rebel, Jean-Ferry, 51, 353, 354, 356
 Reginon, Abbé de Pr_m, 293
 Remi d'Auxerre, 293
 Réomé, Arélien de, 291
 Richelieu, 70, 84, 308
 Riccoboni, 332
 Rinuccini, Ottavio, 315, 323
 Rivet, Dom Antoine, 36, 57, 83, 290, 291
 Robert, Comte de Bellisme, 105
 Robert, Pierre, 73, 347, 349
 Robert, roi de France, 49, 50, 294, 295
 Roberval, 68
 Robustel, Charles, 57

Rochefort, 48

Rodulfe, 297

Ronsard, Pierre de, 67

Rousseau, Jean-Jacques, 21, 22, 23, 24, 38, 44, 58, 59, 88, 89, 124, 135, 136, 137, 138, 171, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 199, 202, 204, 226, 227, 228, 229, 239, 240, 244, 273, 364, 365, 367, 369

Roussel, Dom Guillaume, 27

Roussier, Joseph, 55, 124, 248, 257, 258, 260, 261, 277

Roze, abbé, 55

Rupert, Dom, 292

Ruthard, 292

Sadie, Julie Anne, 57, 58

Saint-Ange, Cardinal de, 116

Sainte-Palaye, Lacurne de, 130, 141, 300, 301, 304, 305

Saint-Simon, Louis de Rouvroy, Duc de, 365

Sajak, Rainer, 341

Salinus, 210

Sanlecque, 139

Sauveur, Joseph, 35, 42

Schneider, Herbert, 13

Sedaine, Michel-Jean, 332

Sénaillé, Jean-Baptiste, 224, 347

Sénèque, 275

Serlon, évêque de Seez, 105

Serre, Jean-Baptiste, 22

Severin, Saint, 210

Simon, René, 69, 77, 78

Simon, Richard, 255, 256

Sourdéac, Marquis de, 307

Stuck, Jean-Baptiste, 352

Suard, Jean-Baptiste, 35

Suétone, 279

Sully, Duc de, 25

Sulpitius, 315, 324

Tacite, 230

Taillandier, Dom, 57, 83

Tarisse, Dom Grégoire, 287

Tartini, Giuseppe, 353

Tassin, Dom, 27

Teissier, 346

Terpender, 352
Théagene, 268
Theocrite, 162
Théodoric, 301
Thepsis, 330
Thou, de, 346
Thrithène, 292, 293
Timothée, 352
Titelouze, Jehann, 266
Titon du Tillet Evrard, 55, 56, 57, 346, 348, 349, 351, 360
Tomelin, 347
Tours, Grégoire de, 157
Trévoux, 337
Trial, 51, 353, 356, 357
Tyard, Pontus de, 97, 115, 207, 262, 266
Ugolinus, 49, 256
Urbain II, 302
Usserius, 116
Valgulio, 114
Valla, Laurent, 108
Van Maastricht, Gérard, 293
Verba, Cynthia, 136, 137
Vismes, Adelaïde de, 23
Vitray, 72
Vitruve, 78
Vitry, Philippe de, 105, 133
Vivaldi, Antonio, 352
Voltaire, 223, 228, 233, 337
Vossius, Isaac, 118
Wallis, John, 107, 108
Wangermee, Robert, 52
Warburton, 170
Weber, William, 10, 89, 135
Wechel, 108
Werembert, moine de St Gall, 292
Wigeric, évêque de Metz, 293
Zarlino, 97, 181, 207, 209, 210, 261, 262, 352
Zoito, Annibal, 71