



**HAL**  
open science

## Comment rendre la musique raisonnable ?

Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Antoine Hennion. Comment rendre la musique raisonnable?. BARBIERI D., MARCONI L., SPAMPINATO F. Actes du 3e symposium international sur les Sciences du Langage Musical, Bologne, février 2006, Eds LIM, 2007, Musica Ragionata. halshs-00193252v1

**HAL Id: halshs-00193252**

**<https://shs.hal.science/halshs-00193252v1>**

Submitted on 3 Dec 2007 (v1), last revised 20 Dec 2007 (v2)

**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.

## Comment rendre la musique raisonnable ?

Antoine Hennion,  
Centre de sociologie de l'innovation, École des Mines de Paris

Pourquoi donc une théorie de la musique ? N'est-ce là d'abord qu'un besoin, bien français, de tout théoriser — de Rameau à Boulez, par exemple ?... Je vais aborder la question en sociologue<sup>1</sup> : aujourd'hui que la musique est descendue dans la cité, le sociologue a pris face aux musiciens le rôle ambigu de raisonneur auparavant dévolu au philosophe, vers qui ils se tournaient lorsqu'il s'agissait non plus de faire de la musique, mais de se demander ce qu'elle était. La question est ambivalente : prenant elle-même pour objet l'opportunité de consacrer du temps à l'examen théorique d'un art qu'il vaut mieux exercer que commenter (qu'on pense aux sarcasmes qui ont longtemps accueilli les ouvrages théoriques de Rameau<sup>2</sup>), elle reconnaît et dénie en même temps la nécessité d'une interrogation sur la musique conduite par d'autres que les musiciens. En cela, elle fait écho à une position constante des musiciens sur la musique : « La musique, ça se sent plus que ça ne se comprend. À quoi bon la théorie ? Seule compte la pratique ».

Doit-on, peut-on raisonner sur la musique ? Ce thème très... théorique, de la pertinence d'une interrogation théorique sur la musique, est tout au long du Grand siècle longuement discuté... par les théoriciens (cf. par exemple la *Question harmonique IV* de Mersenne (1634), « À sçavoir si la pratique de la musique est préférable à la théorie... »). Pourtant, ce n'est pas pour rien que la question est aussi posée par les musiciens. Au delà du premier réflexe, un peu défensif, de repli sur un faire inanalysable, elle ouvre en effet sur un mystère qui les intrigue. Pourquoi la musique nous émeut-elle ? D'où tient-elle son pouvoir ? Ce pouvoir est-il en nous, la musique n'étant que le reflet, le miroir, le support des sentiments que nous lui faisons véhiculer — ou réside-t-il en elle, dans les sons, dans la Nature ? Est-elle un langage humain, donc un code dont les sons ne sont que le support matériel, ou une réalité naturelle, dont les principes renvoient aux mathématiques, à la physique, à l'acoustique ?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les prolongements de ces débats changent radicalement de configuration, parce que l'ensemble de ces oppositions s'enroule désormais autour d'un seul mot : la tonalité. Le mot efface et exprime à la fois le problème, en concentrant sur lui la double nature de la musique, cet art qui relève de l'arbitraire du code linguistique et du naturel des vibrations sonores. Mais qui dirige l'autre, dans ce couple ? Quelle liberté laisse à l'homme une loi naturelle qui dicte ses principes à la musique ? Inversement, jusqu'où la définition en partie arbitraire d'un code peut-elle s'affranchir des contraintes physico-acoustiques du son ? Le XX<sup>e</sup> siècle reprendra dans la création, par des œuvres, ces questions que le XIX<sup>e</sup> se pose de façon purement théorique à propos de « la » musique, sans imaginer qu'une musique ne soit pas tonale.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles au contraire, l'articulation entre les divers aspects de la musique, et en particulier l'opposition naissante entre sa définition comme langage et la découverte de ses fondements naturels, n'est pas perçue de façon si tendue, sauf par Rousseau. Pour la plupart des écrivains, il s'agit plutôt de nuances, et ils glissent sans rupture des propriétés physiques des

---

<sup>1</sup> Une première version de ce travail a paru dans A. Bongrain, A. Poirier éds (1999), p. 193-203.

<sup>2</sup> « S'il n'avait jamais "spéculé" nous ne nous en estimerions pas plus pauvres », écrit par exemple encore Girdlestone en 1957 (trad. frçse 1962, p. 488).

sons à un raisonnement en termes linguistiques, facilité par son assimilation partielle à un problème antérieur qui, lui, a été largement débattu, celui du rapport entre la parole et le chant. Je voudrais par là faire sentir le rôle actif de la théorie, à travers l'évolution de ces strates, d'abord proches et indistinctes, entraînant bientôt des partages de plus en plus étanches, puis des oppositions marquées — ce qui est sans doute le meilleur signe d'un véritable enjeu théorique. Ce moment ouvre à l'archéologie de nos propres débats et, avec la dispute entre Rameau et Rousseau, il va leur donner leur forme canonique. C'est l'hypothèse que je fais, décalant un peu ma question initiale mais la reprenant en partie : le travail théorique fait sur la musique est toujours une prise de position sur la distribution de ce qui relève de la nature des sons et de ce qui relève de la langue des hommes.

### « Les sens et la raison »

Le survol rapide de cette abondante littérature, faite de traités, méthodes, mémoires, leçons, éléments ou principes de musique, dont le nombre de titres va croître jusque vers 1750 en même temps que le nombre de pages de chacun va diminuer (cf. la recension et l'analyse très utiles de Lescat, 1991), nous force d'abord à mieux distinguer entre des écrits de natures très différentes, trop vite réunis parce qu'ils sont logés sous des enseignes voisines. Mais inversement, si l'on peut sans doute exclure du corpus des théories les ouvrages pratiques, on ne peut négliger leur témoignage (cf. Vendrix 1993) : tentant d'appliquer les définitions de la musique que d'autres discutent, ils sont d'abord une bonne mesure de celles d'entre elles qui avaient quelque audience ; plus que cela, en croyant modestement ne faire que présenter de façon plus claire les principes théoriques d'auteurs plus grands qu'eux, ils participent en fait très activement à la production de la *doxa* théorique que le XIX<sup>e</sup> siècle stabilisera.

Auparavant, il faut bien voir que l'idée même de prendre la musique comme un objet de réflexion ne va pas de soi ; la majorité des traités vise un objectif plus limité (en particulier, en un infini travail de Sisyphe, toujours simplifier ce qui paraît à chacun le fatras des traités précédents — auquel le nouvel écrit vient aussitôt s'ajouter). Souvent, les préfaces commencent par une dénégation de la dimension théorique de leur travail. Deux exemples, aux extrémités de notre période, celui de La Voye Mignot, en 1666, qui veut surtout éduquer « les aristocrates ignorants » à la musique, et se propose « d'en dresser des Règles... en sorte qu'elles ne fussent pas fort difficiles à comprendre » (avant-propos) ; et celui de l'Abbé Roussier, en 1764, qui justifie son travail par une dénégation explicite, plus rare, en suggérant qu'« un Traité particulier sur les Accords, où l'on supprimerait toute théorie <sup>3</sup>... et dans lequel on rassemblerait tout ce qui peut concerner la succession des accords, ...pourrait rendre l'étude de l'Harmonie moins longue et moins rebutante » (préface, p. x-xj). Les auteurs qui se placent dans cette visée simplificatrice ne donnent (s'ils la donnent) leur définition de la musique qu'au détour d'une phrase, sans y prendre garde, et ne la distinguent guère du chant : « Musique Pratique n'est autre chose, sinon l'art de bien chanter » (Yssandon 1582, p. 2) ; le propos est ici purement pratique, il ne cherche qu'à donner enfin des règles compréhensibles par tous, mais il en va souvent de même, de façon plus étonnante, lorsque le propos est théorique, comme chez Gassendi : « La musique est l'art de chanter ou de moduler un air... [elle n'est] rien d'autre qu'infléchir la voix selon les degrés de l'aigu, du grave, de la rapidité et de la lenteur... Tout comme la voix, le chant est naturel » (Introduction, 1636-58, p. 12) ; des traités tardifs s'ouvrent sur les mêmes prémisses : comme pour Bacilly en 1679, selon lequel la musique est l'art de « bien entonner les tons » (p. 5), pour Choquel en 1762, « La Musique n'est en effet que l'art de chanter en méthode ; or la méthode ne consistant qu'à sçavoir le nom des notes, leur valeur, le son qu'elles ont... », s'ensuit directement l'exposé des signes musicaux (Préface, p. 1) : ce n'est pas une question de date, la voie est tracée, qui conduit à Danhauser <sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Souligné par nous.

<sup>4</sup> Le petit volume dans lequel tous les Français, jusque vers les années 1980, ont appris la « théorie » de la musique, réduite à un code grammatical.

Cet ensemble majoritaire d'ouvrages dont le propos se décale d'une visée théorique délibérée pour ne prétendre qu'à la mise en forme claire des règles grammaticales de la musique (chant, écriture, accompagnement...) ouvre une tradition qui perdurera jusqu'aux manuels de solfège et d'analyse du XX<sup>e</sup> siècle. Mais, à côté de cette filière, qui ne s'autonomise complètement qu'au XIX<sup>e</sup>, se fait jour une attitude inverse vis à vis de la théorie : une tentative pour fonder le langage musical dans la Nature, par l'exploration des propriétés de son matériau de base, le son. Au départ, à l'inverse des dénégations pragmatistes précédentes, il y a l'affirmation répétée d'un besoin de justifier par la raison des effets que les sens subissent, mais ne sauraient suffire à expliquer : la musique, si elle touche les sens, doit aussi être raisonnable. Il est vrai qu'*a priori*, loin d'être si novateur, ce thème initial est plutôt archaïque, prolongeant l'ancienne supériorité de la musique théorique sur la musique pratique, et de la musique comme science sur la musique comme art. Ainsi de Caus (1615), avant de retourner aux Grecs et aux Latins et de se livrer aux joies du monocorde, donne-t-il cette « définition première » : « Musique est une science, par laquelle se fait une disposition de sons graves, et aigus, proportionnables entreux, et séparés par justes intervalles, dont le sens, et la raison sont satisfaits » (p. 2). 150 ans plus tard, les jolies expressions de Blainville (1767) semblent encore faire écho à celles de Salomon de Caus : « Pendant que les uns guidés par les sens en savourent les délices, d'autres le compas en main en fixent les lois, et savent mettre d'accord les sens et la raison » (Préliminaire, p. x). Tout comme chez Béthizy (1764), qui vise à « mettre à la portée du commun des lecteurs la Théorie de la musique, et leur donner dans un grand détail les règles de la composition..., fondées... non sur le seul jugement de l'oreille, mais sur des raisons qui contentent l'esprit » (préface), on entend distinctement qu'entre-temps, Rameau est passé par ici <sup>5</sup>.

#### Une fausse évidence, fort partagée : « la musique est l'art des sons »

Sur cette exigence que la musique satisfasse aussi la raison, va s'articuler une piste théorique, d'abord très proche des efforts voisins pour donner les règles de la musique, mais qui s'en éloignera peu à peu radicalement, au profit d'un travail de rationalisation des principes mêmes de l'harmonie, puis de la tonalité. A la base de cet édifice, une affirmation qui prend rétrospectivement l'aspect d'une fausse évidence — ce qui ne l'empêche pas d'être très largement partagée, bien au contraire : la musique « n'est autre chose qu'une différence de sons graves et aigus » (La Voye Mignot, p. 1).

Rameau l'affirme avec vigueur, bien sûr, qui sera la figure éponyme de cette redéfinition théorique de la musique, et en particulier du renversement qu'elle réalise entre l'harmonie et la mélodie : « La Musique est la Science des Sons ; par conséquent le Son est le principal objet de la Musique. On divise ordinairement la Musique en Harmonie et en Mélodie, quoique celle-ci ne soit qu'une partie de l'autre..., comme il sera prouvé dans la suite » (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722, p. 1, Rameau 1967). Mais les exemples sont nombreux chez d'autres que lui, bien antérieurs (pour Bacilly, « ...la fin de la musique est de contenter l'oreille par les sons harmonieux », p. 3), ou bien ultérieurs, sur un mode péremptoire : « Qu'est-ce que la musique ? L'art des Sons » (Chabanon 1785, *Réflexions préliminaires*, p. 1), ou plus confus, dans le jeu de questions-réponses de la « seule vraie théorie de la musique » de Momigny (1821), celle de l'auteur bien sûr : « D[emande]. Qu'est-ce que la Musique ? R[éponse]. Un langage naturel et universel, composé de sons coordonnés dans leur succession et dans leur ensemble... (dont les lois) sont la conséquence nécessaire de notre organisation harmonique » (p. 1).

Pour comprendre ce qu'a de fausseté évidente cette perspective, il suffit de la mettre en regard de la position radicale de Rousseau : « La musique n'est pas l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille » (Rousseau 1781-1979, p. 226). Parmi les ouvrages qui

---

<sup>5</sup> Béthizy place son ouvrage sous l'autorité du grand compositeur à la « réputation immortelle », cf. pp. 2-3 de la *Préface* ; mais le travail de partage est toujours à l'œuvre, et les dénégations qui le marquent suivent aussitôt : à peine vient-il de souligner l'apport de Rameau, qui, avec la basse fondamentale, fait « couler toutes d'une même source » la mélodie et l'harmonie, que l'auteur nous annonce qu'il a néanmoins « cru devoir parler séparément » des deux, et qu'il divise résolument son traité en deux parties étanches...

affichent clairement un effort théorique, on voit qu'il faut en préciser le sens et la portée exacts : il s'agit toujours d'un effort de rationalisation *interne* de la musique ; qu'il soit théorique ou pratique, c'est à un travail de fondation, en partie normatif, que se livrent les « théoriciens », visant à établir les règles de fonctionnement du langage musical. Seul Rousseau porte vraiment au XVIII<sup>e</sup> siècle l'autre sens qu'on peut donner à une théorie de la musique : non pas celui de théorie interne, effort d'auto-fondation tendu vers la spécificité de la musique, à travers la découverte de ses lois propres, mais celui de théorie externe, d'effort de réduction de la musique à des causes générales, tentative d'insertion dans des phénomènes plus larges (humains, esthétiques, sociaux), donc finalement, à travers un savoir philosophique, anthropologique et social sur sa production, une théorisation de ce qui fait le pouvoir de la musique.

« Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments » (p. 231) : Rousseau est l'un des rares à tenir une vraie position théorique — même si ses préjugés<sup>6</sup> et ses limites musicales lui font mêler des exigences très profondes, qui anticipent la critique future de la tonalité comme langage purement naturel, et des erreurs grossières, qui lui font donner aux règles harmoniques le même rôle que celui d'un matériau arbitraire *sur* lequel, et non *avec* lequel, écrire la musique — comme si, par exemple, la partition avait le même rôle que les sons eux-mêmes : « Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits, est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente ? » (p. 224). De façon extrême, il formule la théorie linguistique de la musique comme code. « L'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons » (p. 223) : la musique, ça se comprend plus que ça ne se sent — c'est le paradoxe de Rousseau que, malgré son anti-intellectualisme, il soit bien mieux résumé par la formule inverse de celle qu'on lui appliquerait spontanément !

Les frontières de l'objet musical sont bien poreuses ; tout effort de théorisation doit le dépasser, soit vers le « social » ou le linguistique : la musique est un code arbitraire, son pouvoir lui vient d'ailleurs<sup>7</sup> ; soit vers la matière, la nature, la base acoustique et sonore, l'harmonie comme science des sons et principe fondamental. On retrouve les deux sens de la théorie de la musique au moment où ils s'opposent le plus fortement — alors qu'avec la tonalité, ils seront étroitement confondus. Auparavant, entre les tendances hégémoniques de Rameau, qui cherche explicitement à tout déduire d'un principe unique lui-même situé dans la Nature (c'est-à-dire dans les lois physiques du son, ne traduira-t-il que progressivement, du *Traité* à la *Génération* et aux écrits tardifs), et la position sémiologique avant la lettre que Rousseau défend avec superbe, va se déployer peu à peu un éventail de positions nuancées, plus ou moins cohérentes et théorisées, toutes travaillées par la tension que Rameau et Rousseau portent à son point extrême : la musique obéit-elle à l'acoustique des sons ou au sentiment des hommes ?

### La théorie esthétique du sentiment musical : un retour du refoulé

On voit déjà fort bien le problème se faire jour chez Descartes, lorsqu'il définit la musique, avant de céder aux charmes des proportions et d'oublier quelque peu sa théorie des passions : « Son objet est le son. Sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées... Comme moyens en vue de cette fin, il existe deux propriétés principales du son [D. mentionne sa durée, et le contraste aigu/grave]... Car, en ce qui concerne la qualité du son lui-même, avec quel corps et quelle matière il est produit le plus agréablement, cela regarde les Physiciens »

---

<sup>6</sup> Qui ne lui ôtent pas le sens de l'humour : « Que dirions-nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croirait voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique ? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, et nous condamnerions l'autre à faire des opéras français » (*ibid.* p. 226).

<sup>7</sup> C'est bien sûr à Rousseau que revient un ethnomusicologue comme G. Rouget (1980), tout préoccupé de montrer la musique comme code culturel et non comme origine naturelle de la transe ; il cite longuement ses développements ironiques sur la tarentule et le prétendu pouvoir de la musique à en guérir la piquûre...

(Descartes 1650, p. 54). Son exemple montre les possibilités d'ouverture aux partages plus subtils que recèlent des distinctions comme celle qu'il suggère, entre l'objet, la fin et les moyens de la musique, d'une part, ou entre ce qui relève de la théorie de la musique et ce qui relève de la science acoustique, d'autre part.

Comme s'il répondait à Descartes, Sauveur reprend en 1701 le partage entre musique et acoustique mais, pour la première fois, c'est pour entrer dans la seconde et non pour limiter le travail théorique à faire sur la première ; il fournit ainsi une des premières explicitations rigoureuses de ce que doit être la théorie de la musique : « Ceux qui se sont attachés à la Musique spéculative n'ont eu en vue que quelques propriétés des Sons, et surtout la pratique du chant qui était en usage de leur temps... Personne ne l'a regardée comme l'objet d'une science supérieure... pour en détacher ensuite une partie qui lui convînt en particulier... J'ai donc cru qu'il y avait une science supérieure à la Musique, que j'ai appelée *Acoustique*<sup>8</sup>, qui a pour objet le Son en général, au lieu que la Musique a pour objet le Son en tant qu'il est agréable à l'ouïe » (p. 1).

Le partage qui pour Descartes donnait classiquement à l'acoustique les problèmes de production du son et à la musique la théorie de l'harmonie et du rythme est considérablement déplacé par Sauveur, qui distingue les propriétés physiques des sons et leur effet auditif. L'opposition entre la « Nature » et le code est ainsi rabattue sur celle qui sépare l'analyse physique des corps sonores, à laquelle il s'attache en précurseur, et celle de leur perception — hélas, c'est pour laisser celle-ci à l'arbitraire des modes et s'en désintéresser. Sauveur anticipe donc en réalité Rameau, en tendant à assimiler la théorie de la musique à l'acoustique. Il faudra attendre d'Alembert (1752), beaucoup plus nuancé que Rameau qu'il dit résumer, pour voir formuler le compromis qui va vite s'imposer ; il suggère une distribution des différents principes de la musique en couches horizontales : « Il ne s'agit point ici du principe physique de la résonance des corps sonores, encore moins du principe métaphysique du sentiment de l'harmonie... Il s'agit uniquement de faire voir comment on peut déduire d'un seul principe d'expérience les loix de l'harmonie, que les Artistes n'ont trouvées, pour ainsi dire qu'à tâtons » (p. v-vi) ; si la dernière formule renvoie mot à mot au propos de Rameau, la première en est très éloignée dans l'esprit, puisqu'elle laisse la place à une théorie du sentiment musical distincte de l'acoustique : celle-ci n'en constitue plus tant le fondement, comme chez Rameau, que les fondations et, en une version plus nuancée, la voie n'en ramène pas moins plutôt à Rousseau et à sa théorie linguistique, qui ne faisait du son que l'« encre » avec laquelle est écrite la musique. Le compromis d'Alembert présente l'avantage de permettre les développements de la théorie à la fois vers le « bas », et les fondements naturels de l'harmonie, puisqu'à la différence d'un Rousseau il perçoit que la relation de la musique à son matériau n'est pas celle du langage à son support, et vers le « haut », puisqu'à la différence de Rameau il ne réduit pas le sentiment musical à une réaction contrôlée aux seuls enchaînements harmoniques.

C'est bien l'articulation qui sera spontanément reprise après 1750 : « Je me propose de faire connaître dans cette partie [la 2e] l'Harmonie telle que la nature la présente, d'exposer l'agrément que l'art ajoute à sa beauté primitive » (Béthizy, p. 56) ; autre exemple significatif, celui de Chabanon, qui, après la définition canonique de la musique comme « l'art des Sons », développe clairement une esthétique, c'est-à-dire une théorie de la signification et du plaisir musicaux capable de distinguer la base physique de la musique, sa « nature primitive », et l'esprit qui en fait un Art. La hiérarchie est donc à nouveau inversée par rapport à Rameau, dont Chabanon continue à se réclamer : dans le prolongement du compromis d'Alembert, le « bas » n'est plus le fondement, mais le niveau inférieur de l'élaboration, l'harmonie touche l'oreille et non l'esprit, elle donne la structure et non l'art. La théorie de Chabanon est intéressante, en ce qu'elle redonne la main à l'opposition entre harmonie et mélodie, mais une fois l'apport ramiste digéré — alors que Rousseau allait en quelque sorte un peu vite en besogne, en assimilant les accords à des signes sans contenu : « C'est [la mélodie] qui donne les formes, le mouvement et la vie » (p. 29), tandis que l'harmonie est « la mine, dont la mélodie tire ses sons » (p. 28). Mais cela n'empêche plus, au contraire de Rousseau, que la basse harmonique soit une « règle sans exception ».

---

<sup>8</sup> Comme on vient de le voir avec Descartes, c'est abusivement qu'il s'attribue la paternité de ce baptême.

On voit mieux le travail progressif réalisé par la théorie, et le mélange indissociable d'éléments descriptifs et d'éléments prescriptifs qu'elle contient. Elle a moins raisonné *sur* la musique que *rendu* la musique raisonnable. Désormais, la tension n'apparaîtra plus aussi clairement qu'auparavant, entre la nature physique et la perception codée de la musique : ce n'est pas que la réponse théorique ait « intellectuellement » rendu caduc le problème (on le verra bien lorsqu'il resurgira, plus vivace encore, dès que les créateurs contesteront la suprématie de la tonalité), c'est qu'elle a « pragmatiquement » permis de produire une musique différente. En se développant, la théorie de l'harmonie, puis plus généralement celle de la tonalité au XIX<sup>e</sup>, vont travailler à cheville ensemble, à fondre en un même moule à la fois naturel et normatif, les éléments acoustiques et les règles du code musical : la composition prend pour norme la nature, renvoyant dos à dos la théorie naturaliste (qui oublie qu'il s'agit bien de *prendre* la nature comme norme) et la théorie linguistique (qui oublie que c'est bien la nature qui est prise pour norme...) <sup>9</sup>. En articulant un langage sur des phénomènes acoustiques, elle perd les théoriciens dans un paradoxe inédit, dont ils auront toutes les peines à se sortir <sup>10</sup>. La plupart, en une sorte de ramisme généralisé, renonceront à toute théorie autonome de la musique et de ses effets, qui sera confondue avec la formulation de plus en plus élaborée du « langage tonal ».

Retournement amusant : la tonalité, en fondant dans une même composition la science acoustique et l'art musical, va bientôt servir de critère pour faire la différence entre la musique occidentale, « fondée sur des principes naturels », et les musiques anciennes ou exotiques, ne traitant le matériau sonore qu'à la façon d'un code arbitraire — c'est sans doute la réponse du berger ramiste à la bergère rousseauiste : voilà la théorie du philosophe cantonnée à n'être valable que pour ses bons sauvages !

### Références bibliographiques

Bongrain, Alain, Poirier, Alain dir. (1999), Le Conservatoire de Paris 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie, Paris, Paris, Éditions du CNSMDP.

Chabanon, Michel (1785), De la musique, Paris, Pissot.

Choquel, Henri-Louis (1762), la Musique rendue sensible par la mécanique, Paris, Ballard.

d'Alembert, Jean Le Rond (1752), Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, Paris, David.

de Bacilly, Bénigne (1679), l'Art de bien chanter, Paris, chez l'auteur.

de Béthizy, Monsieur Jean Laurent (1764), Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, Paris, Deschamps.

de Blainville, Monsieur (1767), Histoire générale, critique et philologique, de la musique, Paris, Pissot.

de Caus, Salomon (1615), Institution harmonique, Francfort, Norton.

de La Voye Mignot, Monsieur (1666), Traité de musique, Paris, Ballard.

de Momigny, Jérôme-Joseph (1821), la Seule vraie théorie de la musique, Paris, chez l'auteur.

Descartes, René (1650), Abrégé de musique, Paris, Presses universitaires de France.

Gassendi, Pierre (1636-58), Initiation à la théorie de la musique (Manu-ductio ad Theoriam, seu Partem speculativam Musicæ), Lyon,

Girdlestone, Cuthbert (1962), Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre, Paris, Desclée de Brouwer.

Hennion, Antoine (1993), La passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié, éd. revue 2007.

---

<sup>9</sup> Renvoyons au curieux ouvrage de Max Weber (1921), où le grand sociologue mêle une revue datée et contestable de points de musicologie et d'ethnomusicologie à une vision d'ensemble qui est, elle, d'une rare pénétration, sur le mouvement de rationalisation de la musique occidentale, cf. A. Hennion (1993).

<sup>10</sup> Et quand le XX<sup>e</sup> siècle héritera du problème, il mettra un demi-siècle à dépasser son premier réflexe consistant, pour desserrer l'étai de la tonalité, soit à en nier l'aspect naturel, soit à naturaliser d'autres principes bien incapables de tenir ce rôle.

- Lescat, Philippe (1991), Méthodes et traités musicaux en France (1660-1800), Paris, IPMC.
- Mersenne, Marin (1634), Questions inouyes : questions harmoniques, questions théologiques, Paris, chez Jacques Villery.
- Rameau, Jean-Philippe (1967), Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Complete Theoretical Writings, American Institute of Musicology.
- Rouget, Gilbert (1980), la Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession, Paris, Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques (1781), Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, rééd. Paris, Stock, 1979.
- Roussier, Abbé (1764), Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, Paris, Bailleux.
- Sauveur, Joseph (1701), Principes d'acoustique et de musique, ou Système général des intervalles des sons, Paris, Mémoires de l'Académie royale des Sciences.
- Vendrix, Philippe (1993), Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Genève, Droz.
- Weber, Max (1921), « Die rationalen und soziologischen Grundlagen des Musik », Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen, Mohr.
- Yssandon, Jean (1582), Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, Paris, Adrian le Roy & Robert Ballard.