



HAL
open science

De quelques révolutions françaises : regards sur le siècle musical de Rameau

Pierre Saby

► **To cite this version:**

Pierre Saby. De quelques révolutions françaises : regards sur le siècle musical de Rameau. Révolutions et Musique. Journée d'Agrégation, Dec 2010, Lyon, France. halshs-02959476

HAL Id: halshs-02959476

<https://shs.hal.science/halshs-02959476>

Submitted on 6 Oct 2020

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.

De quelques révolutions françaises : regards sur le siècle musical de Rameau

Pierre Saby

Monseigneur, il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix¹.

Ainsi, en 1733, André Campra², au crépuscule de sa carrière, s'adressait-il au prince de Conti, après la création à l'Académie royale de musique de *Hippolyte et Aricie*, première des tragédies en musique de Jean-Philippe Rameau, lui-même alors âgé de cinquante ans. Ce que le maître de la génération finissante soulignait, dans une formule où se mêlent admiration et réserve, fit l'objet d'un commentaire clairvoyant une trentaine d'années plus tard, un mois après la mort de Rameau, dans le *Mercur de France* d'octobre 1764³ :

C'est ici l'époque de la révolution qui se fit dans la Musique & de ses nouveaux progrès en France. [...] La partie du Public qui ne juge & ne décide que par impression, fut d'abord étonnée d'une Musique bien plus chargée & plus fertile en images, que l'on avoit coutume d'en entendre au Théâtre. On goûta néanmoins ce nouveau genre et on finit par l'applaudir⁴.

On finit par l'applaudir, certes. Cela n'alla pas sans controverse, cependant. Outre le fait que Rameau, confronté à l'incapacité où se trouvaient quelques chanteurs (au moins) d'exécuter correctement ce qu'il avait écrit, se vit contraint, au cours des répétitions, de renoncer à la version initiale du « Trio des Parques » au deuxième acte de l'ouvrage, l'apparition de *Hippolyte et Aricie* sur la scène de l'opéra parisien déclencha une véritable querelle, annonciatrice, quoique rétrospectivement on puisse la juger modérée, de celles dont devait se nourrir jusqu'à la fin du siècle l'histoire du théâtre lyrique français. Par pamphlets et libelles interposés s'opposèrent alors ceux

¹ Rapporté par Hugues Maret, dans son *Éloge historique de Monsieur Rameau, compositeur de la musique du cabinet du roi, associé à l'académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon : Causse, 1766, p. 64, n. 36.

² André Campra : Aix-en-Provence, 4 décembre 1760 – Versailles, 29 juin 1744.

³ « Essai d'Eloge historique de feu M. Rameau, Compositeur de la Musique du Cabinet du Roi, Pensionnaire de Sa Majesté & de l'Académie Royale de Musique », *Mercur de France*, octobre 1764, Premier Volume, p. 182-199.

⁴ *Ibid.*, p. 187-188.

dont les oreilles et la sensibilité, trop exclusivement acculturées à l'art de Lully, étaient indisposées par les audaces ramelliennes, et ceux que cette nouvelle musique de théâtre enthousiasmait, et que les « lullystes » nommaient le clan des « rameauneurs ». L'ouvrage finit par s'imposer, ainsi que l'indique Hugues Maret :

Peu à peu les représentations d'Hypolite furent plus suivies & moins tumultueuses ; les applaudissements couvrirent les cris d'une cabale qui s'affoiblissoit chaque jour ; & le succès le plus décidé couronnant les travaux de l'Auteur, l'excita à de nouveaux efforts [...]⁵.

Maret analyse avec justesse l'effet d'étrangeté produit par l'ouvrage :

On entendoit, pour la première fois, des airs dont l'accompagnement augmentoit l'expression, des accords surprenants, des intonations qu'on avoit cru impraticables, des chœurs, des symphonies dont les parties différentes, quoique très-nombreuses, se mêloient de façon à ne former qu'un tout. Les mouvements étoient combinés avec un art inconnu jusqu'alors ; appliqués aux différentes passions avec une justesse qui produisoit les effets les plus merveilleux. Ce n'étoit plus au cœur seul que la musique parloit ; les sens étoient émus, & l'harmonie enlevoit les spectateurs à eux-mêmes, sans leur laisser le temps de réfléchir sur la cause des espèces de prodiges qu'elle opéroit⁶.

On constate que Maret, faisant en cela écho au compositeur, ne néglige pas la référence au dogme de l'imitation des passions, pôle aimanté, depuis des décennies, de tout le discours français sur l'art musical que les théoriciens⁷ se soucient alors d'insérer harmonieusement au sein d'une théorie générale des arts. Rameau lui-même, dès la « Préface » publiée en tête de la seconde partition des *Indes Galantes* (1735), prit la précaution d'inscrire sa démarche dans le champ de la fidélité aux valeurs nationales, en tout cas au plan des principes :

Toujours occupé de la belle déclamation, et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle⁸.

⁵ MARET, Hugues, *Éloge historique...*, *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 28-29. Sur le sujet de la « révolution » ramellienne, l'académicien Michel-Paul-Guy de Chabanon développa un propos tout proche de celui de Maret (*Éloge de M. Rameau*, par M. Chabanon, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Paris : Lambert, 1764).

⁷ Par exemple l'abbé Charles Batteux, dans son traité *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746.

⁸ RAMEAU, Jean-Philippe, « Préface », *Les Indes galantes, Ballet, réduit à quatre grands Concerts, avec une nouvelle Entrée complete*, Paris : Boivin, Leclair, 1735.

Cependant, Maret ne méconnaît pas la charge révolutionnaire portée par la musique dramatique de Rameau : « Ce n'étoit plus au cœur seul que la musique parloit ; les sens étoient émus [...] » et « l'harmonie », par la seule science du compositeur, transportait les auditeurs. Ainsi la musique serait-elle capable de produire des effets puissants, grâce à ses seules vertus sonores exercées en parfaite autonomie, et non plus seulement *via* l'allégeance obligatoirement rendue à un sujet, à un poème, à un modèle extérieur à elle.

La claire inscription du débat dans le champ de la réflexion esthétique n'était, d'ailleurs, pas absente des polémiques suscitées d'abord par la création d'*Hippolyte*, puis par les premières œuvres qui, dans la même décennie, suivirent ce coup de maître inaugural⁹. On put lire par exemple – en 1737 assurément, mais peut-être plus tôt –, l'épigramme anonyme que voici :

Contre la moderne Musique,
Voici ma dernière réplique,
Si le difficile est le bau,
C'est un grand home que Rameau.
Mais si le bau, par aventure,
N'étoit que la simple Nature,
Dont l'Art doit être le tablau ;
Ah, le sot home que Rameau¹⁰ !

C'est, en réalité, dans la perspective d'un débat nourri au moins depuis la fin du siècle précédent qu'il faut comprendre ces passes d'armes. La question de l'imitation de la nature, impliquant le dogme de la soumission, dans le domaine vocal, de la musique à la poésie, et désignant par conséquent comme cruciaux les problèmes posés par la virtuosité et par l'émergence de l'instrumental en tant que musique à part entière, cette question se trouve en effet au cœur du débat stylistique franco-italien, pendant toute la période. Elle nourrit, par exemple, la Lettre *Sur les opéras*

⁹ Soit : *Les Indes galantes*, ballet héroïque, poème de Louis Fuzelier, 1735 ; *Castor et Pollux*, tragédie en musique, poème de Pierre Joseph Bernard (dit Gentil-Bernard), 1737 ; *Dardanus*, tragédie en musique, poème de Charles Antoine Leclerc de La Bruère, 1739, et, à un degré moindre peut-être, *Les Fêtes d'Hébé ou Les talens lyriques*, ballet héroïque, poème de Antoine Gautier de Montdorge, 1739.

¹⁰ Yvonne Tiénot (*Rameau*, Paris : Lemoine, 1954, p. 51) cite un texte approchant à propos de *Hippolyte et Aricie*. Une version presque identique à celle que nous reproduisons est donnée, mais rapportée à la création de *Castor et Pollux* (1737), dans : CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et LAPORTE, Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, T. I, Paris : Veuve Duchesne, 1775, p. 180. Nous transcrivons ici le texte tel qu'il parut en 1737 dans le périodique de Philippe de Prétot, *Nouveaux Amusements du cœur et de l'esprit* (rééd. Amsterdam, Chastelain, Tome Premier, p. 96).

de Saint-Évremond, en 1677¹¹. Débouchant sur la mise en lumière du concept de « naturel » en musique, cette problématique affleure tout au long de la *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, ouvrage publié en 1704 par Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, en réponse à une brochure italianophile de l'abbé François Raguenet. L'un des passages caractéristiques de ce texte est articulé autour de trois notions : le naturel, l'expressif, l'harmonieux. L'idée de « naturel » cimente l'ensemble. Est naturel ce qui est simple ; on rejettera donc toute recherche de l'extraordinaire, toute surcharge (en matière d'agrèments, mais aussi d'accords ou d'accompagnements), et toute virtuosité trop audible est tenue pour suspecte : cela n'imité rien, cela n'est pas susceptible d'émouvoir, cela n'est pas de bonne musique.

D'où je conclus qu'une Musique plus pretintaillée que vôtre écharpe, n'est point simple, ne vaut quoi que ce soit, & passera aussi vite que l'onéreuse mode de vos écharpes pretintaillées : qu'une Musique qui n'a jamais un raport suportable à ce qu'elle represente, n'est point expressive & ne merite que le siflet : qu'une Musique qui évite d'être liée et suivie, qui affecte sans cesse d'être inégale, glapissante, cahottante, furieuse, n'est ni harmonieuse, ni mélodieuse, ni agréable, & n'est propre qu'à tourmenter ceux qui ont le triste penchant & la folle gloire d'aimer à être tourmentez : d'où je conclus, dis-je, que cette Musique, (vous la reconnaissez) n'a ombre de naturel par toutes ces raisons ensemble [...]¹².

Rameau apparut donc tout d'abord comme un intrus sur la scène de l'Académie royale de musique, fauteur de trouble, mettant en péril une tradition, un ordre, et fut accusé par ses détracteurs de sacrifier, à l'image des Italiens, à la complexité et à la difficulté du langage au détriment de ses vertus expressives¹³. Il n'en devint pas moins, son propre génie et l'accoutumance des contemporains aidant, le représentant emblématique, voire, officiel, du théâtre lyrique français noble, celui de l'Académie royale. Cette ambiguïté ne fut pas sans conséquence.

Utilisant son génie de l'argumentation au service, tout à la fois, de l'antagonisme *ad hominem* qui l'opposa à Rameau, à partir de 1745, et de l'élaboration d'une théorie esthétique de la musique

¹¹ Saint-Évremond, Charles Marguetel de, *Sur les Opéras*, à M. le Duc de Buckingham, R. Finch et E. Joliat (éd.), Genève : Droz, 1979.

¹² LECERF de LA VIÉVILLE de Fresneuse, Jean-Laurent, *Comparaison de la Musique italienne et de la musique française*, II, 6, Bruxelles, Foppens, 2/ 1705–1706, p. 302-303.

¹³ Il s'en était, d'ailleurs, défendu par avance, dans une lettre du 25 octobre 1727 au poète Antoine Houdar de La Motte, où, tout en vantant sa « science » de compositeur, il déclarait que la science n'est rien sans le « goût », et qu'il convient « [d'étudier] la nature avant de la peindre. » Voir : GIRDLESTONE (Cuthbert), *Jean-Philippe Rameau. Sa vie. Son œuvre*, Paris : Desclée de Brouwer, 1962, p. 20-21.

solidement fondée en linguistique, voire, en anthropologie, Jean-Jacques Rousseau devait reprendre, en les subvertissant, les termes du débat, sinon en leur faisant subir une révolution complète, du moins en les soumettant à une double opération de retournement. La cible de ses attaques, au long d'un procès mené avec méthode et opiniâtreté à partir des articles de l'*Encyclopédie*, dans, entre autres textes, la *Lettre sur la musique française*, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, le *Dictionnaire de Musique*, l'*Essai sur l'origine des langues*, est bel et bien la musique française, désormais incarnée par son chef de file Jean-Philippe Rameau. Or les défauts dont souffre, à ses yeux, la musique qu'il abhorre, sont ceux-là même dont les gardiens de la tradition lullyste décelaient la présence dans la tragédie d'*Hippolyte et Aricie* ; les tares qu'il stigmatise sont celles-là même qui, selon Lecerf de La Viéville, affligeaient la musique italienne : inutile et néfaste complication, déplorable abus de science, coupable complaisance envers les séductions faciles de constructions sonores prétentieuses, étourdissantes, voire, assourdissantes et dépourvues de qualités morales : Rousseau s'empare de l'argumentaire français pour en faire une machine de guerre anti-française. Comme pour faire bonne mesure, il retourne aussi le vocabulaire : alors même qu'il fait de la spontanéité, apanage du génie, l'ultime qualité de la création musicale, il choisit parfois de nommer « naturelle » la musique qu'il voue aux gémonies. « Naturelle », c'est-à-dire fondée sur la science du phénomène sonore, Rameau ayant développé sa théorie harmonique sur la base d'une analyse de la résonance... Rousseau distingue, par exemple, entre musique « naturelle » et musique « imitative », dans l'article « Musique » de son *Dictionnaire* :

La première, bornée au seul physique des Sons et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables [...].

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes¹⁴ imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir¹⁵.

Au-delà de l'artifice – ou de l'inadvertance – terminologique, le propos est sans ambiguïté. Comme à la fin du fragment de Lecerf cité plus haut, l'on pourrait, pour chacune des musiques ici désignées, insérer la remarque : « Vous la reconnaissez ? »...

¹⁴ Épithète employée, peut-être, par mégarde...

¹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Musique », *Dictionnaire de Musique*, Paris : V^{ve} Duchesne, 1768, p. 308. Rééd. : DAUPHIN, Claude, (éd.), *Le Dictionnaire de Musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern : Peter Lang, 2008, p.462.

Quelle est donc, selon Rousseau, cette « seconde » musique, parée de tant de qualités, dont en premier lieu celle d'être simple et expressive ? La musique, bien entendu, que pratiquent les compositeurs italiens, tant dans le domaine instrumental qu'au théâtre. Rousseau avait jeté les bases de sa théorie dans la *Lettre sur la musique française*¹⁶, une sorte de brûlot qui eut pour effet, si ce n'était son but, d'attiser, dès sa publication en 1753, la Querelle des bouffons. Cet épisode convulsif, né de la représentation à l'Académie royale de *La Serva padrona*, l'*intermezzo* de Pergolesi, par une troupe italienne, secoua le Paris lyrique et intellectuel entre 1752 et 1754, opposant les défenseurs de l'opéra versaillais aux partisans actifs de l'opéra de comédie à l'italienne. Dans sa *Lettre*, Rousseau vante les effets expressifs prodigieux de la musique simple et enjouée des bouffons ultramontains, jusqu'à ceux du *continuo* sans apprêt, joué parfois « à deux doigts », aux dires du philosophe, par un jeune garçonnet fils d'Eustachio Bambini, le directeur de la troupe...

Rameau, quant à lui, n'avait pas musardé. Auteur fêté et reconnu de tragédies lyriques et d'opéras-ballets, il avait donné, en 1745, une autre œuvre dont la représentation fit date : la comédie lyrique *Platée* (intitulée en réalité « ballet bouffon»), qui stupéfia une cour peu réceptive, à l'occasion du mariage du dauphin, avant de trouver le succès auprès du public parisien. L'énormité de la farce, l'insolence d'une parodie générique spécifiquement française (à l'instar de la tragédie lyrique, *Platée* puise aux sources mythologiques), la somptuosité, la truculence, l'inventivité débridée de la musique, tout distingue l'œuvre des *intermezzi* dont le public et les philosophes parisiens devaient faire leurs délices une poignée d'années plus tard. Pourtant, l'œuvre fut reconnue comme fondatrice et, à nouveau, révolutionnaire, que l'on se félicitât de son influence ou qu'on la regrettât.

D'Alembert, par exemple, nota plus tard le rôle catalyseur joué par l'œuvre :

Peut-être *La Serva padrona* auroit-elle été moins goûtée si *Platée* ne nous avoit accoutumés à cette musique¹⁷.

C'est ce que remarquait aussi, pour le déplorer, le baron d'Holbach, écrivant peu après l'arrivée des bouffons à Paris :

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques., *Lettre sur la musique française*, s. l. [Paris] : 1753 ; réimpr. dans : LAUNAY (Denise) éd., *La Querelle des Bouffons*. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index, T. I, Genève : Minkoff, 1973, p. 669-764.

¹⁷ Voir : ALEMBERT (Jean Le Rond d'), *Œuvres et Correspondance inédites*, Ch. Henry (éd.), Paris : Perrin, 1887 ; réimpr. : Genève, Slatkine, 1967, p. 178.

[...] le fatal événement dont Platée, phénomène terrible, nous menaçait est enfin arrivé. Le François a abandonné la musique de ses Peres [...]¹⁸.

L'italianisme éclate, il est vrai, en certains passages de l'œuvre. Mais Rameau semble aussi y renvoyer dos à dos les protagonistes du débat entre musiques nationales. L'un des morceaux les plus virtuoses de l'ouvrage est l'ariette dite « de la Folie », dans le deuxième acte. Le personnage allégorique de la Folie, qui s'est invité aux noces parodiques de Jupiter avec la repoussante nymphe Platée, évoque en un texte banal Daphné écartant les avances d'Apollon : « Aux langueurs d'Apollon Daphné se refusa ». Or le compositeur prend plaisir à faire de ce morceau le lieu de toutes les ambiguïtés. Tout en imitant le rire, il confie à la chanteuse des vocalises virtuoses dont la gratuité ne peut manquer d'apparaître comme une provocation : le sens des mots ne les appelle en rien, et il s'agit de « o » ou de « a », voyelles auxquelles les Français, depuis Lecerf, reprochent aux Italiens de ne pas savoir résister. La cadence terminale de la seconde section (sur la première syllabe, « ou », du mot « outragé ») est elle aussi furieusement provocatrice, mettant en valeur à la manière italienne une sonorité sourde, c'est-à-dire l'une des faiblesses souvent citées de la langue française à l'égard du chant... *In fine*, la démarche du compositeur semble bien consister en l'affirmation radicale de sa totale et irréductible liberté, notamment dans le genre comique, par rapport aux querelles stylistiques nationales. On l'a dit cependant, l'œuvre n'en sera pas moins évaluée dans cette perspective, comme le signe de l'audience grandissante, en France, de l'esthétique italienne.

La seconde partie du siècle voit, en France comme dans les autres pays d'Europe, l'accession de l'opéra de comédie au rang de genre dominant, quand les genres tragiques occupaient le devant de la scène pendant la première moitié. *Platée* et les *intermezzi* napolitains ouvrent, de ce point de vue, conjointement la voie. Après la mort de Rameau, en 1764, Christoph Willibald Gluck entreprit, de *Iphigénie en Aulide*, d'avril 1774, à *Iphigénie en Tauride*, créée en mai 1779, de restaurer à Paris la tragédie en musique, tombée en déshérence depuis longtemps, en dépit du succès des derniers chefs-d'œuvre de Rameau dans le genre¹⁹. Profondément, ce que l'on a coutume d'appeler « la réforme mélodramatique de Gluck » prend racine, non seulement dans l'esthétique opératique française traditionnelle (sujet mythologique, refus de la virtuosité, dogme de l'imitation de la nature, rôle du chœur et du ballet), laquelle avait auparavant fécondé le genre de l'opéra tragique italien, mais encore dans les idées réformatrices du genre français émises par les Français eux-mêmes, par

¹⁸ HOLBACH (Paul-Henri Thiry, baron d'), *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*, En Arcadie [Paris] : Aux dépens de l'Académie Royale de Musique, 1752, p. 4.

¹⁹ Outre la seconde version de *Zoroastre*, qui réussit en 1756, *Castor et Pollux*, tout particulièrement, fit une brillante carrière : après qu'une version remaniée de l'ouvrage eut été créée en 1754, des reprises eurent lieu à l'Académie royale de musique en 1764, 1765, 1772, 1773, 1774, 1778, 1779, 1780.

exemple Louis de Cahusac ou Jean-Georges Noverre (mise en action du chœur, ballet-pantomime, notamment). L'avènement de Gluck fut précédé, telle une véritable prise de pouvoir, de minutieux travaux d'approche : il adressa au *Mercure de France*, en février 1773, une lettre dans laquelle il renvoyait, à son tour, dos à dos italianophiles patentés et ramistes attardés, tout en cherchant à séduire le parti des Lumières, en déclarant envisager « de produire une musique propre à toutes les nations et de faire disparaître la ridicule distinction entre les musiques nationales²⁰ ». En sollicitant, pour y parvenir, l'aide « du célèbre M. Rousseau de Genève », il tentait aussi d'y réparer de possibles effets néfastes d'une autre lettre pour le moins maladroite, précédemment publiée par son librettiste Du Roulet (octobre 1772), dans laquelle étaient fustigés « ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'étoit pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale²¹ »... Une visite rendue au philosophe par le compositeur allemand dès son arrivée à Paris, fin 1773, et les contacts établis avec d'autres personnages influents accréditent l'idée d'une opération soigneusement préparée. Au demeurant, l'un des soutiens le plus actifs et le plus puissants de Gluck, lorsqu'un parti italianophile prétendit lui opposer Niccolò Piccinni, arrivé à Paris le 1^{er} janvier 1777, fut le *Journal de Paris*, dont le premier numéro parut ce même jour, et dont l'un des fondateurs était Olivier de Corancez, ami de Jean-Jacques Rousseau²². Mais c'est bien le mouvement des Lumières dans son ensemble qui était acquis à la cause de la restauration de l'antique, hypnotisé par le mythe grec – qu'il fût athénien ou lacédémonien –, par la belle simplicité, les passions fortes et les héros austères, ce à l'image de Diderot qui, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, fait Dorval s'exclamer :

La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète²³ !

Par-delà la révolution politique de la fin du siècle, dont la phraséologie et l'imaginaire s'abreuvèrent également à la source de l'antique, une part de l'héritage gluckien devait être recueilli, on le sait, par Berlioz. Pourtant, avec *Iphigénie en Tauride*, l'hégémonie parisienne de Gluck touchait à sa fin. En 1777, Jean-François Marmontel (qui avait travaillé avec Rameau et regrettait de n'avoir pu lui faire embrasser le nouveau style) se fit, après La Harpe notamment, le prosélyte du style de

²⁰ *Mercure de France*, février 1773, p. 182-185.

²¹ *Lettre à M. D.* [Dauvergne], *un des directeurs de l'Opéra de Paris* ; à Vienne, en Autriche, le 1^{er} août 1772. *Mercure de France*, octobre 1772, p. 174.

²² Rousseau, subjugué par les représentations d'*Iphigénie* et d'*Orphée*, en 1774, demeura cependant sur ses gardes et fit cesser, sous un prétexte quelconque, les visites du compositeur. « Ne voyez-vous pas que j'ai avancé qu'il était impossible de faire de bonne musique sur la langue française, et qu'il n'a pris ce parti que pour me donner un démenti ? », aurait-il déclaré à Corancez, qui rapporte ce mot dans le *Journal de Paris* (n° 251, 256, 258-261, An VI). Voir : Saby, Pierre, « Gluck », dans : Trousson, Raymond et Eigeldinger, Frédéric S. (éd.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Champion, 1996, p. 378-379.

²³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, IV, Esthétique. Théâtre, L. Versini (éd.) Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1155.

Piccinni, pour qui il avait adapté²⁴ des livrets de Quinault. Dans un ouvrage intitulé *Essai sur les révolutions de la musique en France*²⁵, paru sans nom d'auteur, il écrivit l'apologie de la composition « périodique » à l'opéra, c'est-à-dire, par contraste avec la déclamation gluckienne, d'un modèle vocal essentiellement mélodique, articulé sur la régularité de la carrure : la référence explicite y est l'*aria* piccinnienne – ou sacchinienne, ou salerienne..., un modèle, au demeurant, dans lequel, le plus souvent, la virtuosité ne se déploie que modérément. Mais l'imitation de la nature, l'imitation des passions, l'arsenal ramiste de l'expression dramatique y sont irrémédiablement oubliés. L'époque s'ouvre qui verra la formulation, par exemple avec les ouvrages de Michel-Paul-Guy de Chabanon²⁶, des premières théories formalistes de la musique.

²⁴ « Marmontelisé », raillaient ses adversaires...

²⁵ MARMONTEL, Jean-François, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Paris : 1777 ; rééd. dans : LESURE, François, éd., *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*. Textes des pamphlets, avec Introduction. Commentaires et Index, T. 1, Genève : Minkoff, 1984, p. 153–190.

²⁶ CHABANON (Michel-Paul-Guy de), *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris : Pissot, 1779, 215 p. Réimpr. : Genève, Slatkine, 1969, et *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785. Réimpr. : Genève, Slatkine, 1969, 459 p. Dans l'*Éloge de M. Rameau* (*op. cit.*), voir p. 15-17.