



**HAL**  
open science

## **Annotation et dossier critique de l'article RENVERSEMENT, en Musique (vol. XIV, 1765)**

Marie Demeilliez

### ► **To cite this version:**

Marie Demeilliez. Annotation et dossier critique de l'article RENVERSEMENT, en Musique (vol. XIV, 1765). Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie (1751-1772), , <https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-361-2/>, 2022. <halshs-03695146>

**HAL Id: halshs-03695146**

**<https://shs.hal.science/halshs-03695146v1>**

Submitted on 16 Nov 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Annotation et édition critique de l'article **RENVERSEMENT**, *en Musique*, vol. **XIV (1765)**, p. 122b–123a  
par Marie Demeilliez  
publiés le 16 avr. 2022

Pour retrouver ce dossier sur l'ENCCRE : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-361-2>

## Transcription

- 1 **RENVERSEMENT**, *en Musique*<sup>1</sup>, est le changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, & dans les parties<sup>2</sup> qui composent l'harmonie<sup>3</sup> ; ce qui se fait en substituant à la basse par des octaves, les sons ou les parties qui sont au-dessus ; aux extrémités, celles qui occupent le milieu, & réciproquement.
- 2 Il est certain que, dans tout accord, il y a un ordre fondamental & naturel qui est le meilleur de tous<sup>4</sup> ; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre & de renverser les accords, & par conséquent la disposition des parties.
- 3 Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait<sup>5</sup> devrait être susceptible de six *renversements*, & un accord dissonant<sup>6</sup> de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre sons différens, & l'autre de trois ;<sup>7</sup> mais il faut observer que dans l'harmonie, on ne compte point pour des *renversements* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs, tant que le même son demeure au grave. Ainsi ces deux dispositions, *ut, mi, sol, & ut, sol, mi*, de l'accord parfait, ne sont prises que pour un même *renversement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tons les *renversements* de l'accord parfait, & à quatre, tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversements* qu'il y a de sons différens qui composent l'accord, & qui peuvent se transporter successivement au grave, chacun à son tour.<sup>8</sup>
- 4 Toutes fois<sup>9</sup> donc que la basse fondamentale<sup>10</sup> se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse fondamentale ne s'y trouve pas, toutes les fois que l'ordre naturel s'observe dans les accords, l'harmonie est directe ; dès que cet ordre est changé, ou que le son fondamental n'étant pas au grave, se fait entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est renversée. *Renversement* de l'accord<sup>11</sup>, quand le son fondamental est transposé ; *renversement* des parties<sup>12</sup>, quand le dessus ou quelque autre partie, marche comme devrait faire la basse fondamentale.
- 5 Par-tout où un accord sera bien placé, tous les *renversements* de cet accord seront bien placés aussi ; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque note de basse fondamentale, on est maître de disposer l'accord à sa volonté, & par conséquent, de faire à tout moment des *renversements* différens, pourvu qu'on ne change point la succession fondamentale & régulière ; que les dissonances soient toujours préparées & sauvées<sup>13</sup> par la même partie qui les fait entendre ; que la note sensible<sup>14</sup> monte toujours, & qu'on évite les fausses relations<sup>15</sup> trop dures dans une même partie. Voilà la clé de ces différences mystérieuses, que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncopé<sup>16</sup>, & ceux où la basse doit syncoper, comme entre la neuvième & la seconde ; c'est que, dans les premiers, l'accord est direct, & la dissonance dans le dessus ; dans les autres, l'accord est renversé, & la dissonance en est à la basse.
- 6 A l'égard des accords par supposition<sup>17</sup>, il faut plus de précaution pour les renverser. Comme le son qu'on y ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins sensible ; que si ce son ajouté vient à être transporté dans les parties supérieures,<sup>18</sup> il y peut faire un / très-mauvais effet<sup>19</sup> ; & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement, sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot ACCORD<sup>20</sup>, les cas & le choix de ces retranchemens.
- 7 L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude & du travail ; le choix est autre chose, il y faut l'oreille & le goût<sup>21</sup>. Il est certain que la basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie, & régner au-dessus d'elle<sup>22</sup>. Toutes les fois qu'on change cet ordre, & qu'on renverse l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela, sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, & les basses toujours comme des dessus ; où tout est confus & mal ordonné, sans autre raison, ce semble, que de pervertir l'ordre établi, & de gâter l'harmonie.<sup>23</sup> (S)<sup>24</sup>

en sautant, ou en tombant dans une belouze, il recommence à jouer, & cela s'appelle *rentrer*; mais quand celui auquel il appartenait de *rentrer* a laissé païser son rang, il ne *rentra* que lorsqu'il est revenu. (D. J.)

**RENTRER, au revertier**, c'est revenir en jeu par le moyen d'un certain nombre de points que l'on amène, & qui donne droit de jouer les dames qui avoient été battues. Pour cela il faut trouver des passages ouverts, & chacun doit *rentrer* les dames qu'on lui a battues du côté où est la pile & tas de bois. On ne faueroit *rentrer* sur foi, mais on peut *rentrer* sur son joueur en le battant, lorsque l'on trouve quelques-unes de ses dames découvertes.

**RENTRER, au piquet**. Voyez les articles RENTRÉE, & PIQUET, *jes*.

**RENVAHIR**, v. act. (Gramm.) c'est envahir des roches. A peine les provinces dont les Romains s'étoient emparés furent-elles affranchies de leur domination, que d'autres peuples les *renvahirent*.

**RENVELOPPER**, v. act. (Comm.) envelopper une seconde fois un paquet, le remettre dans l'enveloppe d'où on l'a tiré. Voyez PAQUET, ENVELOPPE, *Diction de Comm.*

**RENNIMER**, v. act. (Gramm.) c'est devenir de nouveau. Cette plaie se *rennime*: on a *rennimer* les discours.

**RENVERDIE**, f. f. (Littérat.) pièce de vers sur le retour du printemps & de la verdure. Marot l'appella depuis *chans de Mai*.

**RENVERGER**, v. act. (Soirée) c'est enverger de nouveau. Voyez les articles ENVERGER & ENVERGURE.

**RENVERGER**, les Vanniers appellent ainsi l'action de border les ouvrages de closerie.

**RENVERSANT**, (Algebre) ou plutôt *en renversant*, *invertendo*; c'est une expression dont on se sert pour marquer un certain changement que l'on fait dans la disposition des termes d'une proportion. Par exemple, si l'on a cette proportion, 2. 6. 7. 3. 9; ou *b. c. : d. e. f.*, l'on aura en renversant, *invertendo*, *G. 2. : 9. 3.*, ou *e. b. : f. d.* en mettant les antécédens à la place des conséquens, & les conséquens à la place des antécédens. (E)

**RENVERSE**, adj. (Math.) une raison *renversée*, est la même chose qu'une proportion *reciproque*. Voyez RÉCIPROQUE, RAISON, DIRECT & INVERSE. (E)

**RENVERSÉ**, terme de Chirurgie, qui se dit des plis qu'on fait faire à une bande dans un point de la circonférence d'un membre inégal, afin que la circonvolution de la bande, qui ne porteroit que par un de ses bords, ne fasse point de godet. Pour faire ce bandage, on observe dans les différens tours inégaux qui forment des dolaires, des mouffes, ou des rempans sur le membre; on observe, dis-je, de renverser la bande aux endroits inégaux, à la partie postérieure, jamais sur la plaie ou l'ulcère. Pour éviter la multiplication des *renversés*, on garnit la partie inégale avec des compresses assez épaisses & graduées. Les *renversés* doivent être bien unis, & les plus courts qu'il est possible. Pour y réussir, il ne faut pas dérouler trop de bande; il faut tenir le globe assez près de la partie, & diriger de l'autre main, qui est libre, le pli qu'on veut faire faire à la bande; sans cette précaution le *renversé* est long & plissé en façon de corde. Voyez BANDE, BANDAGE, DOLOIRE, MOUSSE, RAMPANT. (F)

**RENVERSÉ**, en terme de Blason, est une pièce placée le haut en bas, ou dans une situation contraire à celle qu'elle a naturellement; ainsi un chevron *renversé*, est celui dont la pointe est en en-bas.

On le dit aussi des animaux qui sont représentés dans l'écu portés sur le dos.

**RENVERSEMENT**, f. m. (Gramm.) ruine, destruction, chute, décadence totale: on dit le *renversement* des autels, le *renversement* des lois, le *renversement* de la fortune, celui d'un état.

**RENVERSEMENT**, (Marine) on s'entend charger par: c'est transporter la charge d'un vaisseau dans un autre.

**RENVERSEMENT**, en Musique, est le changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, & dans les parties qui composent l'harmonie; ce qui se fait en substituant à la basse par des octaves, les sons ou les parties qui sont au-dessus; aux extrémités, celles qui occupent le milieu, & réciproquement.

Il est certain que, dans tout accord, il y a un ordre fondamental & naturel qui est le meilleur de tous; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre & de renverser les accords, & par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversements*, & un accord dissonant de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre sons différens, & l'autre de trois; mais il faut observer que dans l'harmonie, on ne compte point pour des *renversements* toutes les dispositions différens des sons supérieurs, tant que le même son demeure au grave. Ainsi ces deux dispositions, *ut, mi, sol*, & *ut, sol, mi*, de l'accord parfait, ne sont prises que pour un même *renversement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *renversements* de l'accord parfait, & à quatre, tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversements* qu'il y a de sons différens qui composent l'accord, & qui peuvent se transporter successivement au grave, chacun à son tour.

Toutes fois donc que la basse fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse fondamentale ne s'y trouve pas, toutes les fois que l'ordre naturel s'observe dans les accords, l'harmonie est directe; dès que cet ordre est changé, ou que le son fondamental n'étant pas au grave, le fait entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est renversée. *Renversement* de l'accord, quand le son fondamental est transporté; *renversement* des parties, quand le dessus ou quelque autre partie, marche comme devroit faire la basse fondamentale.

Par-tout où un accord sera bien placé, tous les *renversements* de cet accord feront bien placés aussi; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque note de basse fondamentale, on est maître de disposer l'accord à sa volonté, & par conséquent, de faire à tout moment des *renversements* différens, pourvu qu'on ne change point la succession fondamentale & régulière; que les dissonances soient toujours préparées & sauvées par la même partie qui les fait entendre; que la note sensible monte toujours, & qu'on évite les faulx relations trop dures dans une même partie. Voilà la clé de ces différences mystérieuses, que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncopé, & ceux où la basse doit syncoper, comme entre la neuvième & la seconde; c'est que, dans les premiers, l'accord est direct, & la dissonance dans le dessus; dans les autres, l'accord est renversé, & la dissonance en est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précaution pour les renverser. Comme le son qu'on y ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins sensible; que si ce son ajouté vient à être transporté dans les parties supérieures, il y peut faire un

## REN

très-mauvais effet; & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement, sans retrancher quelque autre fon de l'accord. *Voyez au mot ACCORD*, les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude & du travail; le choix est autre chose, il y faut l'oreille & le goût. Il est certain que la basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie, & regner au-dessus d'elle. Toutes les fois qu'on change cet ordre, & qu'on renverse l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela, sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos multiples récentes, où les basses chantent quelquefois comme des basses, & les basses toujours comme des dessus; où tout est confus & mal ordonné, sans autre raison, ce semble, que de pervertir l'ordre établi, & de gêner l'harmonie. (S)

**RENVERSEMENT, (Horlogerie.)** c'est dans les montres la mécanique par laquelle l'on borne l'étendue de l'arc du supplément, pour que la roue de rencontre reste en prise sur la palette ou sur le cylindre, pour pouvoir les ramener dans l'un & l'autre cas.

Dans l'échappement à palette bien fait, le balancier porte une cheville qui va s'appuyer contre les bords de la coulisse, & le balancier peut décrire 240 degrés.

Dans celui à cylindre, le balancier porte de même une cheville qui va aussi s'appuyer sur les bords de la coulisse, ou sur une cheville potée à cet effet, parce qu'on peut lui donner plus de 300 degrés à parcourir; sans quoi la course deviendroit trop courte pour la sûreté du rateau.

Dans les montres à vibration lente, telles que celles qui battent les secondes, il faut faire un *renversement* double, c'est-à-dire qu'il faut mettre deux chevilles au balancier, vis-à-vis l'une de l'autre; l'une en-dessus, l'autre en-dessous; & au moyen de ces deux chevilles, placées aussi vis-à-vis l'une de l'autre sous le coq, le balancier vient berner ses arcs par les deux extrémités de son diamètre; & par-là les pivots sont plus en sûreté que si le balancier n'étoit retenu que par son rayon. Cela est nécessaire dans les montres qui battent les secondes, parce que leurs balanciers sont pesans, & le ressort spiral foible. Je donne un tour à parcourir aux balanciers de ces sortes de montres. *Article de M. ROMILLY.*

**RENVERSEUR, v. ad. (Gram.)** c'est abatre avec violence. Le vent a renversé les arbres de ce jardin; ce luteur a renversé son antagoniste; ce cheval a renversé son cavalier; allons renverser ces dieux que les vers rongent fur leurs autels; renversez ou retournez ce plat; un cône est renversé; une pyramide est renversée; cette ligne d'infanterie se renversa sur la seconde; la cavalerie fut renversée sur l'infanterie; on renversa les accords en musique; voyez l'article RENVERSEMENT. Cet accident lui a renversé la cervelle; cette banqueroute a renversé sa fortune; on risque de se blesser les reins en se renversant trop en arrière.

**RENVERSEUR une terre, (Jardinage.)** C'est la retourner. *Voyez RETOURNER.*

**RENVI, f. m.** à différens jeux de cartes, c'est la mise d'un nombre de jettons qu'un joueur hasardé en sus d'un autre, pour lui disputer un avantage ou un jeu.

**RENWIDER, p. m.** parmi les Cardeurs de laine, c'est rapprocher le bras de la broche du rouet pour y tourner le fil.

**RENVIER, c'est à l'ambigu, au breland, & autres jeux, mettre une quantité de jettons au-dessus d'un joueur, pour acheter les mêmes prétentions qu'il a sur quelque comp.**

**RENVOI, f. m. (Gram.)** retour d'un endroit dans un autre, d'une chose à celui qui l'a envoyée. On dit une chaise de renvoi; le renvoi d'un présent est désigné.

Tome XLIV.

## REN

123

bligeant; le renvoi de la lumière par un objet; le renvoi d'une injure à celui qui l'a faite; une omission à intercaler par le renvoi on désigne par un signe qui marque ce qu'il faut relire. Ce copiste n'entend rien aux renvois; il brouille tout. Je hais la méthode de Wolf, elle fatigue par la multitude des renvois, & elle en devient d'une obscurité profonde & d'une sécheresse dégoûtante, par une affétation barbare & gothique de démonstration rigoureuse & de brièveté. En l'introduisant en Allemagne, cet homme fameux y a étincelé le bon goût, & perdu les meilleurs esprits. Le renvoi d'un tribunal à un autre fatigue le plaideur & le ruine.

**RENVOI, (Jurispr.)** dans un acte est une marque apposée à la suite de quelque mot, & qui se retire à une autre marque semblable, qui est en marge ou au bas de la page, où l'on a ajouté ce qui avoit été omis en cet endroit dans le corps de l'acte. Les renvois doivent être approuvés des parties contractantes & des notaires & témoins, ainsi que des autres officiers dont l'acte est émané, à peine de nullité. On ne signe pas ordinairement les renvois, mais on les paraphe. *Voyez APOSTILLE, INTERLIGNE, PARAPHE, RATURE.*

**Renvoi en fait de Jurisdiction,** est l'acte par lequel un juge se départ de la connoissance d'une affaire pendante pardevant lui, & prescrit aux parties de se pourvoir devant un autre juge qu'il leur indique, auquel la connoissance de l'affaire appartient naturellement.

Il n'y a que le juge supérieur qui puisse user de renvoi à l'égard d'un juge qui est son inférieur; le juge qui est inférieur à un autre, ou qui n'a point de supériorité sur lui, ne peut pas user à son égard du terme de renvoi, il ordonne seulement que les parties se pourvoient pardevant les juges qui en doivent connoître.

La partie qui n'est point assignée devant son juge, peut demander son renvoi pardevant le juge de son domicile, ou autre auquel la connoissance de l'affaire appartient.

Celui qui a droit de *committimus* peut faire renvoyer devant le juge de son privilège, l'assignation qui lui est donnée devant un autre juge; l'assigner fait lui-même le renvoi en vertu des lettres.

L'ordonnance de 1667, tit. 6, article 1, enjoint aux juges de renvoyer les parties pardevant les juges qui doivent connoître de la contestation, ou ordonner qu'elles se pourvoient, à peine de nullité des jugemens; & en cas de contravention, il est dit que les juges pourront être infimés & pris à parti; mais cela n'a lieu que quand le juge a retenu une cause qui naturellement n'étoit pas de sa compétence. (A)

**RENVOI devant un ancien avocat,** c'est un jugement qui enjoint aux parties de se retirer devant un ancien avocat qui leur est indiqué, pour en passer par son avis.

La cour renvoie aussi certaines affaires au parquet des gens du roi, pour en passer par leur avis.

On renvoie encore les parties devant un notaire, ou devant un expert calculateur pour compter. (A)

**RENVOI, f. m. (Com.)** on appelle dans le commerce, *marchandises de renvoi*, celles qui ont été renvoyées par un marchand à celui de qui il les avoit reçues. Ces sortes de renvois se font ordinairement ou parce que les marchandises ne se sont pas trouvées des qualités qu'on les avoit demandées, ou parce qu'elles se sont rencontrées défectueuses ou fautes, & dans l'un ou l'autre cas, tant les frais du renvoi que les droits qui ont pu être acquittés pour raison de ces marchandises, tombent en pure perte sur celui à qui elles appartiennent, & qui en a fait l'envoi. *Diction. de Com.*

**RENVOI, l. m. en-Musique,** est un signe figuré à

Q ij

## Notes

### (1) :

#### Note sur le désignant « en Musique »

Forme explicitée : Musique

Domaine : Musique

par Collectif projet ENCCRE, le 16 mai 2016

### (2) Note ponctuelle sur « parties »

Dans le vocabulaire musical, les « parties » désignent les différentes lignes mélodiques chantées par les voix ou jouées par les instruments, au sein d'un ensemble de voix et/ou d'instruments. Voir l'article [PARTIE DE MUSIQUE](#) (t. XII, 1765, p. 105a) :

PARTIE DE MUSIQUE, est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme l'harmonie ou le concert. Pour constituer un accord, il faut au moins que deux sons se fassent entendre à-la-fois ; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix : le chant qui appartient à chacune de ces voix, s'appelle *partie*, & la collection de toutes les *parties* s'appelle *partition*. [...]

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavessin, la viole qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. [...]

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (3) Note ponctuelle sur « harmonie »

Le terme *harmonie* désigne ici la polyphonie, et plus précisément la succession des accords. Voir l'article [HARMONIE, \(Musique.\)](#) (t. VIII, 1765, p. 50b–51b) :

*Harmonie*, selon les modernes, est proprement l'effet de plusieurs tons entendus à-la-fois, quand il en résulte un tout agréable ; de sorte qu'en ce sens *harmonie* & accord signifient la même chose. Mais ce mot s'entend plus communément d'une succession régulière de plusieurs accords. [...]

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (4) Note ponctuelle sur « qui est ... de tous »

Dans la version remaniée de l'article qu'il publie dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau remplace cette proposition par :

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'Accord même

Il est fait ici référence au système théorique de Jean-Philippe Rameau, dans lequel l'accord parfait est généré par la résonance d'un son fondamental, et particulièrement ses premiers harmoniques (octave, quinte et tierce majeure). Ainsi, les accords *ut-mi-sol*, *sol-ut-mi* et *mi-sol-ut* sont tous trois générés par la résonance du son *ut* (l'octave d'une note est prise comme sa réplique et non une autre note). Si ces accords sont des formes différentes d'une même harmonie, l'ordre « fondamental » ou « naturel » est celui où le son fondamental (*ut* pour l'accord *ut-mi-sol*) est placé à la basse (ce que l'on appelle désormais l'« état fondamental » d'un accord). Voir [ACCORD, en Musique](#) (t. I, 1751, p. 78a–79b) :

L'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore, est composée de trois sons différens, sans compter leurs octaves, lesquels forment entr'eux l'accord le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre, d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*.

Les difficultés théoriques suscitées par cette définition du renversement dans le cadre *naturel* de la résonance physique ne sont pas soulevées ici, alors même que, si cette définition se prête bien aux accords majeurs, elle est plus délicate à transposer aux accords mineurs. Sur ce sujet, voir [SON FONDAMENTAL](#) (t. VII, 1757, p. 54b–57a) de [D'Alembert](#).

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (5) Note ponctuelle sur « accord parfait »

Voir, à l'article [ACCORD, en Musique](#) (t. I, 1751, p. 78a–79b) :

On divise les accords en parfaits & imparfaits. L'accord parfait [...] est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte, & de son octave.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (6) Note ponctuelle sur « accord dissonant »

La catégorie « accord dissonant » est très large, puisqu'elle regroupe tous les accords distincts de l'accord parfait et de ses renversements. Voir [ACCORD, en Musique](#) (t. I, 1751, p. 78a–79b).

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (7) Note ponctuelle sur « ; »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau ajoute :

& que le *Renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (8) Note ponctuelle sur « . »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau remplace cette dernière proposition par :

c'est-à-dire, à autant de *Renversements* qu'il entre de différents Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien.

Le terme *réplique* désigne l'octave d'un son.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (9) Note ponctuelle sur « Toutes fois »

Dans les rééditions de l'*Encyclopédie* (éditions de Lucques, Livourne, Yverdon, etc.), ainsi que dans le *Dictionnaire de musique*, cette construction, devenue plus rare au XVIII<sup>e</sup> siècle, est remplacée par « Toutes les fois ».

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (10) Note ponctuelle sur « basse fondamentale »

Le concept de basse fondamentale, inventé par Rameau, désigne une ligne de basse constituée des notes fondamentales (ou sons fondamentaux) de chaque accord, quel qu'en soit le renversement, accompagnées de chiffreages signalant les dissonances (à l'état fondamental, donc différents de ceux de la basse continue). Voir BASSE FONDAMENTALE (t. II, 1752, p. 119a–120a). Cette basse n'est pas nécessairement écrite ou jouée dans une partition : il s'agit d'une basse théorique et virtuelle, pensée par le compositeur, permettant d'envisager la fonction et la succession des accords.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (11) Note ponctuelle sur « Renversement de l'accord »

Dans l'accord parfait *ut-mi-sol*, le son fondamental est *ut*. L'harmonie est donc directe lorsque l'*ut* est à la basse (il s'agit de l'état fondamental de l'accord). L'accord est renversé lorsque *mi* ou *sol* sont à la basse et l'*ut* transposé une (ou plusieurs) octaves plus aigüe(s) : l'accord de sixte *mi-sol-ut* et l'accord de sixte et quarte *sol-ut-mi* sont les renversements de l'accord parfait *ut-mi-sol*.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (12) Note ponctuelle sur « renversement des parties »

Outre le renversement d'une succession d'accords, l'expression « renversement des parties » peut aussi faire référence à l'emploi traditionnel du mot « renversement » dans le vocabulaire musical, avant Jean-Philippe Rameau. Dans le champ de la composition, le terme « renversement » désignait alors ce que l'on appelle désormais le contrepoint renversible. Voir par exemple la définition qu'en donne l'abbé Brossard dans son *Dictionnaire de musique* (p. 117):

C'est quand on met le *Dessus* ou la *Partie supérieure* en la place de la *Basse* ou de la *Partie inférieure*. C'est ce qui arrive souvent dans les *Contrepoints doubles*, où le *Dessus* sert de *Basse*, tandis qu'en même temps la *Basse* de ce même *Dessus* lui sert de *Dessus* ; & tout cela de manière que l'harmonie, quoiqu'elle soit différente, soit néanmoins aussi correcte après ce renversement, que lorsque les Parties étoient dans leur ordre naturel.

Cette définition de Brossard est reprise au XVIII<sup>e</sup> siècle par les éditions successives du *Dictionnaire de Trévoux* (voir dossier critique).

Dans la version de l'article publiée dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau remplace l'expression « renversement des parties » par « renversement de l'harmonie ».

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (13) Note ponctuelle sur « préparées & sauvées »

Dans le vocabulaire de la composition musicale, « préparer » une dissonance signifie faire entendre préalablement la note dissonante d'un accord dans l'accord qui le précède. Voir PRÉPARER, *en Musique* (t. XIII, 1765, p. 300a–b). « Sauver » une dissonance signifie conduire la note dissonante (la « résoudre ») sur une consonance dans l'accord suivant, selon des règles précises. Voir SAUVER, *en Musique* (t. XIV, 1765, p. 730a–b).

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (14) Note ponctuelle sur « note sensible »

Dans un ton donné, la « note sensible » désigne la note située à la tierce majeure supérieure de la dominante (la 5<sup>e</sup> note) de la gamme et un demi-ton sous la tonique. Voir NOTE SENSIBLE, *en Musique* (t. XI, 1765, p. 251b). Les règles de composition musicale du langage tonal imposent de toujours faire monter la note sensible.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (15) Note ponctuelle sur « fausses relations »

« Fausse relation » désigne ici un mouvement mélodique fondé sur un intervalle diminué ou augmenté. Voir [RELATION](#), *en Musique* (t. XIV, 1765, p. 63b) :

RELATION, s. f. *en Musique*, c'est le rapport qu'ont entr'eux les deux sons qui forment un intervalle, considéré par l'espece de cet intervalle. La *relation* est juste, quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur, fausse, quand il est superflu ou diminué.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (16) Note ponctuelle sur « syncope »

Dans le vocabulaire musical, une « syncope » désigne l'effet rythmique consistant à faire commencer une note sur un temps faible et de la prolonger sur le temps fort suivant. Une dissonance est souvent préparée au début d'une syncope avant de devenir dissonante sur le temps fort. Voir [SYNCOPE](#), *en Musique* (t. XV, 1765, p. 747a–b) :

La *syncope* a ses usages dans la mélodie, pour l'expression & le goût du chant ; mais sa principale utilité est dans l'harmonie, pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation ; la dissonance se frappe sur la seconde ; & dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante, sert en même tems à sauver la dissonance qui précède & à préparer celle qui suit.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (17) Note ponctuelle sur « accords par supposition »

Les *accords par supposition* sont les accords de quinte superflue, de neuvième, de onzième (ou quarte), de septième superflue, de quinte superflue et quarte, et de sixte mineure et quinte superflue. Le principe de la supposition, inventé par Jean-Philippe Rameau, fait dériver ces accords dissonants de celui de septième, en considérant qu'ils sont formés par l'ajout d'une note au-dessous de la note fondamentale d'un accord de septième. Par exemple, pour obtenir l'accord de neuvième, on ajoute (on suppose) une tierce sous la fondamentale de l'accord de septième. Pour obtenir celui de septième superflue, on ajoute une quinte sous la fondamentale de l'accord de septième de dominante. La construction et l'usage de ces accords sont présentés en détail par Rameau dans le *Traité de l'harmonie* (p. 273–282). Dans l'*Encyclopédie*, voir [SUPPOSITION](#), *Musique* (t. XV, 1765, p. 687 [679]a–b) et [ACCORD](#), *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b).

En envisageant la possibilité du renversement de certains accords par supposition, même avec précaution, Rousseau s'éloigne du propos de Rameau, qui exclut de renverser ces accords. Voir le *Traité de l'harmonie*, p. XIX et p. 74. Commentant l'article [ACCORD](#), *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* qu'il publie anonymement, Rameau reproche d'ailleurs vivement à Rousseau cette erreur d'application de sa théorie du renversement :

Malgré la voix de la nature, malgré l'oreille son fidèle interprète en Musique, malgré ce que M. Rameau a pu tirer de l'une & de l'autre pour constater la *supposition*, malgré les moyens les plus simples qui ont dû se présenter à M. Rousseau pour lui désiller les yeux sur ses erreurs à ce sujet, [...] il attribué à cette *supposition* un droit de renversement qui ne peut appartenir qu'à l'harmonie fondamentale. (p. 72-73)

S'en suivent une vingtaine de pages de critiques de la section consacrée par Rousseau aux accords par supposition dans l'article [ACCORD](#), *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) et de justifications théoriques et musicales (p. 72-92).

L'intégration des renversements de deux accords par supposition (celui de neuvième et celui de quarte) à la taxonomie proposée dans l'article [ACCORD](#), *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) est en fait reprise d'un traité de Charles Henri de Blainville publié en 1746, *l'Harmonie théorico-pratique* et permet d'envisager des enchaînements d'accords caractéristiques de la musique religieuse française à grand chœur depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Quant à la position de Rameau sur le renversement des accords de neuvième et de quarte, elle évoluera dans le *Code de musique pratique* (voir la section Enjeux du dossier critique et [Martin, 2012](#)).

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (18) Note ponctuelle sur « , »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau ajoute :

comme il l'est quelquefois ; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art,

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (19) Note ponctuelle sur « très-mauvais effet »

Ce « très-mauvais effet » est ce qui justifie la recommandation de Jean-Philippe Rameau dans le *Traité de l'harmonie* de toujours faire entendre la basse des accords par supposition en-dessous de la basse fondamentale « car si on les mettoit au dessous, il faudroit absolument retrancher des Accords les Sons de l'autre Basse [celle des accords par supposition] pour que l'Harmonie pût subsister dans sa perfection, sans choquer l'oreille » (livre II, p. 75). Autrement dit, suivant Rameau, il ne faut pas renverser les accords par supposition dont la basse doit rester la partie la plus grave de l'accord.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

### (20) : Note sur le renvoi à « Accord »

Voir particulièrement, à la fin de la page 78 et au début de la page 79, les commentaires sur les accords de *neuvième* et de *onzième ou quarte*.

## (21) Note ponctuelle sur « il y faut ... le goût »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau ajoute:

il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression.

La contribution de Rousseau à l'*Encyclopédie*, rédigée en 1749, n'inclut pas d'article sur le *goût* en musique. Dans le *Dictionnaire de musique* en revanche, Rousseau s'efforce de circonscrire, en deux pages, celui de « de tous les dons naturels [...] qui se sent le mieux & qui s'explique le moins ».

En ce qui concerne le choix des renversements, Rousseau développe son propos dans la première des trois observations qui terminent l'article *ACCORD*, en *Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b), en donnant quelques exemples :

C'est une grande erreur de penser que le choix des divers renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression ; il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte & l'aigreur du triton ; & cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre : il en est de même de la septième diminuée & de la seconde superflue, de la seconde ordinaire, & de la septième. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte ? L'accord de grande sixte & celui de sixte mineure sont deux faces du même accord : mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre ? L'accord de petite sixte majeure au contraire n'est-il pas plus brillant que celui de fausse quinte ? & pour ne parler que du plus simple de tous les accords, considérez la majesté de l'accord parfait, la douceur de la sixte, & la fadeur de la sixte quarte, tous accords composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus, les dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement & la colère ; au contraire les bémols, les intervalles diminués, forment une harmonie plaintive qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, lorsqu'on sait s'en prévaloir, qui rend un Musicien intelligent, maître des dispositions de ceux qui l'écoutent.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

## (22) Note ponctuelle sur « au-dessus d'elle »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau corrige et remplace par « au-dessous d'elle ».

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

## (23) Note ponctuelle sur « . »

Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau ajoute cette phrase en conclusion de l'article *Renversement* :

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversements* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez *Face*.)

Cette précision sera insérée dans le *Supplément à l'Encyclopédie* en 1777 (t. 4, p. 606).

Sur les liens entre les termes *face* et *renversement* dans le vocabulaire musical, voir le dossier critique de *FACE*, en *Musique* (t. VI, 1756, p. 357b).

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022

## (24) : Note sur la signature « (S) »

La marque (S) est celle de Rousseau. Cette correspondance est explicitée dans :

- Avertissement – (vol. I) [🔗](#)
- Noms des auteurs, avec la marque de leurs articles – (vol. II) [🔗](#)
- Marque des Auteurs – (vol. III) [🔗](#)
- Nom des Auteurs – (vol. VI) [🔗](#)
- Marque des Auteurs – (vol. VII) [🔗](#)

par Collectif projet ENCCRE, le 16 mai 2016

## Dossier critique

Signé par Rousseau, l'article RENVERSEMENT, *en Musique* est consacré à l'un des concepts les plus importants du système musical de Jean-Philippe Rameau, et par la suite de l'harmonie tonale : le renversement des accords. Synthétisant différents éléments développés par Rameau dans le *Traité de l'harmonie*, ce texte, comme d'autres articles tels que ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) ou BASSE FONDAMENTALE (t. II, 1752, p. 119a–120a), témoigne combien la théorie ramiste alimente le discours de Rousseau, au point que ce dernier en devient l'un des plus efficaces vecteurs de diffusion, particulièrement pour ce qui concerne la composition et l'accompagnement.

### Auteur

L'article RENVERSEMENT, *en Musique*, porte la signature de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Cette attribution ne laisse aucun doute, puisque Rousseau reprend quelques années plus tard cet article dans son *Dictionnaire de musique*.

### Enjeux

Comme le rappelle Rousseau à l'article BASSE FONDAMENTALE (t. II, 1752, p. 119a–120a), le principe du renversement permet depuis Rameau d'appréhender de manière plus claire les éléments constitutifs de l'harmonie que sont les accords et leur enchaînement :

Dans le fond, un accord renversé ne diffère point de l'accord direct qui l'a produit ; car ce sont toujours les mêmes sons : mais ces sons formant des combinaisons différentes, on a long-tems pris ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différents noms, qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les distinguer ; comme si la différence des noms en produisoit réellement dans les choses. M. Rameau a fait voir dans son *traité de l'Harmonie*, que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversements d'un seul. Ainsi l'accord de sixte n'est que l'accord parfait dont la tierce est transportée à la *basse* : en y portant la quinte, on aura l'accord de sixte quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois sons ; ceux qui en ont quatre, sont susceptibles de quatre combinaisons ; car chacun des sons peut être porté à la *basse* : mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse*, qui sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition, qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux ; vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré de l'état de confusion où étoient ses règles jusqu'au tems de M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose très-étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art jusqu'au point où elle est parvenue, sans en connoître le fondement, & qu'on ait trouvé exactement toutes les règles, avant que de trouver le principe qui les produit.

La théorisation de la basse fondamentale et du renversement des accords a durablement modifié l'enseignement de la composition comme de l'accompagnement, en simplifiant l'apprentissage et la présentation des différents accords (voir le chapitre 8 du premier livre du *Traité de l'harmonie*). En cela, la notion de renversement, fondamental dans l'harmonie pratique, « constitue même la clé d'une véritable mise en ordre des accords et l'un des piliers de la théorie de la tonalité » (Cernuschi, 2000, p. 306).

Dans l'article RENVERSEMENT, *en Musique*, Rousseau propose un exposé clair et synthétique du procédé (§ 1-4), avant de rappeler quelques règles générales dans le maniement des accords renversés (§ 5-6), renvoyant à l'article ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) qui en donne le détail pour chaque famille d'accords.

À la différence d'autres articles de théorie musicale plus polémiques, RENVERSEMENT, *en Musique* ne dirige aucune attaque explicite contre Rameau (qui n'est d'ailleurs pas cité). Ajoutons que Rousseau n'envisage pas dans cet article le renversement à partir de la résonance, mais le présente uniquement comme un outil pratique pour la composition musicale et la compréhension de la musique (§ 5).

#### Le renversement des accords par supposition (§ 6)

En incluant les *accords par supposition*, l'article RENVERSEMENT, *en Musique* s'éloigne cependant d'une stricte reprise du propos de Rameau. Ce dernier regrettait, dans la Table des termes du *Traité de l'harmonie*, que « quelques Musiciens s'imaginent que les Accords par supposition sont susceptibles du *Renversement*, faute de connoître le principe de ces Accords & celui du *Renversement* » (p. xix). Les articles de l'*Encyclopédie* révèlent que Rousseau est de ceux-là. Il ne s'agit cependant pas de généraliser le principe du renversement à tous les accords. Dans l'article ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b), seuls deux des cinq accords par supposition mentionnés sont renversés, celui de neuvième et celui de onzième ou quarte, et cela n'est possible qu'en supprimant certaines notes de ces accords : les renversements de l'accord de neuvième (initialement à cinq sons) ne comptent pas plus de quatre sons, en retranchant la septième, et ceux de l'accord de onzième (initialement cinq sons aussi) trois sons, après avoir retranché la neuvième et la septième.

À la suite de la parution du volume 1 de l'*Encyclopédie*, Rameau publie anonymement un bref ouvrage dénonçant les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, dans lequel il consacre plusieurs pages à l'article ACCORD, *en Musique*. La manière dont Rousseau extrapole le principe du renversement à des accords qui, selon Rameau, devraient en être exclus y est vertement tancée :

Malgré la voix de la nature, malgré l'oreille son fidèle interprète en Musique, malgré ce que M. Rameau a pu tirer de l'une & de l'autre pour constater la *supposition*, malgré les moyens les plus simples qui ont dû se présenter à M. Rousseau pour lui désillier les yeux sur ses erreurs à ce sujet, [...] il attribué à cette *supposition* un droit de renversement qui ne peut appartenir qu'à l'harmonie fondamentale. (p. 72-73)

Dénonçant l'incompétence musicale de Rousseau, Rameau développe ensuite sur une vingtaine de pages (p. 72-92) une analyse critique des paragraphes consacrés aux accords par supposition dans ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) (§ 25-38).

Le principe et la taxinomie adoptée par Rousseau pour décrire les renversements des accords de neuvième et de onzième viennent en fait probablement du traité d'*Harmonie théorico-pratique* de Charles Henri de Blainville qui, à la fin du chapitre IV consacré aux accords par supposition, précise :

(p. 7) Quoique la Neuvième & la Onzième soient des Accords par supposition, il peuvent cependant se renverser ; Mais composez seulement de quatre Sons ; c'est-à-dire comme accords de suspension seulement, n'y ayant qu'un Son dissonant. Ainsi la Neuvième sur la Tonique, accompagnée seulement de Tierce & Quinte, donnera par son renversement la Septième avec Sixte & Tierce sur la Mediante : la Sixte, Quinte & Quarte sur la Dominante : et la Septième Seconde & Quinte sur la seconde Note. La Onzième sur la Dominante accompagnée seulement de Quinte & Octave donnera par son renversement la Seconde & Quinte sur la Tonique, la Septième & Quarte sur la seconde Note ; ce qui se fait également dans le Mode-mineur, comme dans le Mode-majeur.



Blainville, *Harmonie théorico-pratique*, 1746, p. 7

Outre ce bref exemple musical, l' *Harmonie théorico-pratique* de Blainville inclut quelques pages plus loin une série d'enchaînements musicaux montrant l'emploi de ces accords renversés (voir p. 31). Blainville n'était pas le premier théoricien de la musique à envisager le renversement de ces deux accords par supposition pour décrire des sonorités caractéristiques du répertoire polyphonique français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1729-1730, le long débat publié en plusieurs épisodes dans le *Mercure de France* entre Rameau et un musicien anonyme abordait brièvement ce point, le contradicteur de Rameau prêchant pour le renversement des accords de neuvième et de quarte, citant à l'appui les musiciens « qui travaillent à grand chœur » (*Mercure de France*, juin II 1729, p. 1284 [consulter]). Pour une analyse précise des étapes de ces débats autour des accords par supposition, de leur influence sur l'évolution du discours de Rameau, mise en regard avec des exemples musicaux extraits de motets à grand chœur, voir Martin, 2012. Si en 1729 comme en 1755, Rameau se refusait à envisager le renversement des accords par supposition, sa position change en effet dans le *Code de musique pratique* (1760) où il admet que l'on puisse (mais *très rarement*) renverser les accords caractérisés par la suspension d'une neuvième ou d'une quarte (voir p. 57-58 et exemples 2<sup>e</sup> M), une solution qui permet de décrire certains enchaînements musicaux typiques du langage français mais qu'il n'abordait pas dans ses écrits théoriques précédents (Martin, 2012, p. 160-163).

En revanche, l'article RENVERSEMENT, *en Musique*, publié dix ans après les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, ne tient évidemment pas compte des critiques de Rameau : le texte de Rousseau avait été rédigé en même temps que toute sa contribution à l'*Encyclopédie*, en 1749 (voir la notice Rousseau). Les compléments de D'Alembert qui viennent au secours du Genevois s'intègrent à d'autres articles de théorie musicale, plus développés, tels que BASSE FONDAMENTALE (t. VII, 1757, p. 58b–64b) ou encore MODE, *en Musique* (t. X, 1765, p. 595b–598a).

### Considérations esthétiques (§ 7)

Rousseau conclut l'article RENVERSEMENT, *en Musique* avec une dénonciation du « défaut de nos musiques récentes », dans lesquelles il regrette qu'à cause d'un emploi non maîtrisé et excessif du renversement, l'ensemble sonne « confus & mal ordonné » et l'harmonie « gâtée ». Même si Rousseau ne cite aucun compositeur, il faut probablement voir dans ce propos une critique de la musique française, récurrente sous sa plume. Dans ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b), il note ainsi que les compositeurs français, contrairement aux Italiens, « donnent aujourd'hui [à la basse] tous les petits ornemens & les tours de chant des dessus ». Cette remarque s'intègre à un paragraphe opposant le bon goût des musiciens italiens au « fracas de parties & d'accompagnement » qui selon lui caractérise la musique française. La conviction qu'a Rousseau de la supériorité de la musique italienne imprègne d'ailleurs plusieurs articles de l'*Encyclopédie* (outre l'article ACCOMPAGNEMENT, voir par exemple MUSIQUE, (*Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.*) (t. X, 1765, p. 898a–903a) ou encore BATTRE la mesure, *en Musique* (t. II, 1752, p. 155a–b)) et continue par la suite d'alimenter ses écrits sur la musique (*Lettre sur la musique française*).

Ainsi, le dernier paragraphe de l'article RENVERSEMENT quitte la seule théorie musicale pour se tourner vers des questions esthétiques. Au-delà de la polémique musicale, c'est ici le moyen de souligner l'importance de l'oreille et du goût dans le choix judicieux des bons renversements d'accords, chacun ayant son propre caractère expressif, comme Rousseau le rappelle dans ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) :

C'est une grande erreur de penser que le choix des divers renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression ; il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte & l'aigreur du triton ; & cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre : il en est de même de la septième diminuée & de la seconde superflue, de la seconde ordinaire, & de la septième. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte ? L'accord de grande sixte & celui de sixte mineure sont deux faces du même accord : mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre ? L'accord de petite sixte majeure au contraire n'est-il pas plus brillant que celui de fausse quinte ? & pour ne parler que du plus simple de tous les accords, considérez la majesté de l'accord parfait, la douceur de la sixte, & la fadeur de la sixte quarte, tous accords composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus, les dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement & la colère ; au contraire les bémols, les intervalles diminués, forment une harmonie plaintive qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, lorsqu'on sait s'en prévaloir, qui rend un Musicien intelligent, maître des dispositions de ceux qui l'écoutent.

« Quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression » ajoute Rousseau dans la version remaniée de RENVERSEMENT pour le *Dictionnaire de musique*. Si la science du renversement des accords facilite l'intelligence de la théorie musicale, elle reste pour les compositeurs au service de l'expression musicale.

### Sources et rédaction

L'article RENVERSEMENT, *en Musique*, est un texte original de Rousseau. Habituel dans le vocabulaire musical, le mot figurait déjà dans le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard. En termes contrapuntiques, le *renversement* désigne, dans la composition, le procédé musical qui consiste à inverser la disposition des voix (ce que l'on nomme désormais le *contrepoint renversible*) :

C'est quand on met le *Dessus* ou la *Partie supérieure* en la place de la *Basse* ou de la *Partie inférieure*. C'est ce qui arrive souvent dans les *Contrepoints doubles*, où le *Dessus* sert de *Basse*, tandis qu'en même temps la *Basse* de ce même *Dessus* luy sert de *Dessus* ; & tout cela de manière que l'harmonie, quoiqu'elle diffère, soit néanmoins aussi correcte après ce renversement, que lorsque les *Parties* étoient dans leur ordre naturel.

Cette définition de Brossard est reprise par les versions successives du *Dictionnaire de Trévoux* à partir de 1721 (2<sup>e</sup> édition) et, traduite en anglais, dans la *Cyclopædia* de Chambers (article *Reversing*). En revanche, les diverses éditions du *Dictionnaire universel* de Furetière de 1690 à 1727 n'envisagent pas le sens musical du terme *renversement*.

Si les dictionnaires de Trévoux et Chambers ne considèrent que le renversement du contrepoint, la notion de *renversement* des accords, théorisée par Rameau dans le *Traité de l'harmonie* de 1722, est déjà adoptée par la langue musicale au moment où Rousseau rédige sa contribution à l'*Encyclopédie* en 1749. Ainsi, dans l'*Harmonie théorico-pratique* de Charles-Henri Blainville (1746), l'exposé de la construction des accords et de leurs renversements, figure en tête des règles de composition [consulter]. Le principe du renversement des accords permet aussi de simplifier l'enseignement de l'accompagnement, en « réduisant la combinaison de quantité d'accords, à quelques-uns qui deviennent simples & familiers dès les premières leçons », comme le rappelle Laurent Gervais, alors maître de musique de l'Académie de concert de Lille, dans l'avertissement de sa *Méthode pour l'accompagnement du clavecin* (Paris, 1733).

L'article RENVERSEMENT, *en Musique* est original à Rousseau, mais on reconnaît des éléments de langage de la Table des termes du *Traité de l'harmonie* de Rameau :

RENVERSER. RENVERSEMENT. C'est en termes de Musique, la transposition de l'ordre naturel que les Sons doivent tenir entr'eux, pour former une Harmonie parfaite.

Ce *Renversement* provient de la force de l'Octave. [...] Ce *Renversement* est le nœud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer.

Plus généralement, l'article RENVERSEMENT, *en Musique* expose de manière synthétique des éléments théorisés par Rameau dans le *Traité de l'harmonie*. Il ne s'en écarte qu'en généralisant le procédé du renversement aux accords par supposition (§ 6), alors que Rameau les en excluait. Voir la section Enjeux de ce dossier critique.

En 1749, Rousseau rédige l'ensemble de ses différents articles pour l'*Encyclopédie* comme un tout. L'article *Renversement* s'articule donc avec d'autres textes publiés dans les différents volumes, grâce à différents renvois.

### Correspondances internes à l'*Encyclopédie*

L'article RENVERSEMENT, *en Musique* renvoie naturellement à l'article ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b), puisque le renversement tel que le décrit Rousseau correspond au changement de disposition d'un accord.

Réciproquement, comme l'article RENVERSEMENT s'intègre au chapitre des entrées que Rousseau dédie à la théorie harmonique, quatre articles renvoient à RENVERSEMENT, *en Musique* : outre ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b), les articles COMPLÈMENT D'UN INTERVALLE, *en Musique* (t. III, 1753, p. 765a) et SON FONDAMENTAL (t. VII, 1757, p. 54b–57a), ce dernier attribué à D'Alembert et de rédaction plus tardive, sont aussi consacrés à des questions de théorie musicale. Quant à l'article FACE, *en Musique* (t. VI, 1756, p. 357b), il concerne un terme utilisé par les instrumentistes à clavier dans le domaine de l'accompagnement, la face correspondant à un changement de disposition des sons d'un accord, sur une même basse (donc pour un même renversement). Les termes *face* et *renversement* ont cependant parfois été confondus dans les dictionnaires de musique (voir dossier critique de l'article FACE, *en Musique* (t. VI, 1756, p. 357b)).

### Articles de même intitulé

RENVERSEMENT, *en Musique*, introduit par une vedette d'entrée, s'intègre à un ensemble de quatre articles d'intitulés identiques, regroupés sous la vedette d'adresse RENVERSEMENT, (*Gram.*) (t. XIV, 1765, p. 122b).

RENVERSEMENT, *en Musique* est le troisième de ces articles, consacrés à l'usage du terme dans la langue française, puis dans le vocabulaire de la marine, de la musique et de l'horlogerie.

### Métamorphoses et suites

Lorsque l'article RENVERSEMENT, *en Musique*, de l'*Encyclopédie* paraît en 1765, Rousseau l'a déjà repris et augmenté de quelques précisions pour son *Dictionnaire de musique*, publié en 1768 mais rédigé à partir de 1753. Voici le texte complet du nouvel article (les principaux changements et ajouts par rapport à la version de l'*Encyclopédie* sont surlignés en gras) :

RENVERSEMENT, *s. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui composent les Accords, & dans les Parties qui composent l'Harmonie : ce qui se fait en substituant à la Basse, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, **qui est celui de la génération de l'Accord même** : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau Chant, la variété, **le rapprochement de l'Harmonie**, obligent souvent le Compositeur de changer cet ordre en renversant les Accords, & par conséquent la disposition des Parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un Accord parfait devrait être susceptible de six *Renversements*, & un Accord dissonant de vingt-quatre ; puisque celui-ci est composé de quatre Sons, l'autre de trois, **& que le Renversement ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves**. Mais il faut observer que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renversements* toutes les dispositions différentes des Sons supérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainsi ces deux **ordres de l'Accord parfait** *ut mi sol*, & *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *Renversement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *Renversements* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord dissonant ; c'est-à-dire, à autant de *Renversements* qu'il entre de différents Sons dans l'Accord : **car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien**.

Toutes les fois donc que la Basse-fondamentale se fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, si la Basse-fondamentale **est retranchée**, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les Accords, l'Harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'Accord, quand le Son fondamental est transposé ; *Renversement de l'Harmonie*, quand le Dessus ou quelque autre Partie marche comme devoit faire la Basse.

Partout où un Accord direct sera bien placé, ses *Renversements* seront bien placés aussi, **quant à l'Harmonie** ; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque Note de Basse-fondamentale, on est maître de disposer l'Accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *Renversements* différents ; pourvu qu'on ne change point la succession régulière & fondamentale, que les Dissonances soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences mystérieuses que mettent les Compositeurs entre les Accords où le Dessus syncope, & ceux où la Basse doit syncoper ; comme, par exemple, entre la Neuvième & la Seconde : c'est que dans les premiers l'Accord est direct & la Dissonance dans le Dessus ; dans les autres l'Accord est *renversé*, & la Dissonance est à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la Basse est entièrement étranger à l'Harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, **comme il l'est quelquefois ; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art**, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix est autre chose ; il faut de l'oreille & du goût ; **il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du Renversement soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression**. Il est certain que la Basse-fondamentale est faite pour soutenir l'Harmonie & regner **au-dessus** d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

**Sur l'Orgue & le Clavecin les divers Renversements d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent faces.** (Voyez **FACE**.)

### Suites et rééditions de l'Encyclopédie

L'article RENVERSEMENT, en *Musique* de l'*Encyclopédie* est repris tel quel dans l'*Encyclopédie, édition de Lucques* (t. XIV, p. 104) en 1770, dans l'*Encyclopédie d'Yverdon* (t. XXXVI, p. 508-509) en 1774 et dans l'*Encyclopédie, édition de Livourne* (t. XIV, p. 114-115) en 1775.

En 1777, Frédéric de Castillon, en charge du domaine Musique du *Supplément à l'Encyclopédie*, complète l'article RENVERSEMENT (t. 4, p. 606) avec cette précision reprise du *Dictionnaire de musique* : « sur l'orgue & le clavecin, les divers *renversements* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. Voyez **FACE**, (*Musique*). ».

En 1780, l'*Encyclopédie, édition de Berne et Lausanne* (t. XXVIII, p. 326-327) reprend l'article RENVERSEMENT, en *Musique* de l'*Encyclopédie* et le complément du *Supplément à l'Encyclopédie*. La même année, la *Table du pasteur Mouchon* (t. II, p. 582) résume les principaux éléments de l'article sans faire de liens avec d'autres entrées.

Le *Grand Vocabulaire françois* (t. XXIV, p. 529-531) en 1772 préfère la version de l'article RENVERSEMENT du *Dictionnaire de musique*, repris à quelques mots près.

Les auteurs de la 6<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de Trévoux* (1771) reprennent l'article *Renversement* des éditions précédentes, consacré à l'usage du terme dans le vocabulaire du contrepoint (voir ci-dessous la section Sources et rédaction), mais ils l'augmentent d'un paragraphe inspiré de l'*Encyclopédie* (§ 7), sans y ajouter d'explication sur la référence à la basse fondamentale, qui implique pourtant un usage différent du terme *renversement* :

L'intelligence parfaite du *renversement* dépend de l'étude & du travail. Le choix est autre chose, il y faut de l'oreille & du goût. La basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie & regner au-dessus d'elle. L'on ne doit point sans de bonnes raisons renverser cet ordre, & faire chanter des dessus comme des basses, & des basses comme des dessus.

Enfin, en 1818, l'*Encyclopédie méthodique. Musique* (t. II, p. 326-329) publie l'article RENVERSEMENT de Rousseau dans la version du *Dictionnaire de musique*, suivi d'un deuxième article intitulé « RENVERSEMENT. (*Théorie de J.J. de Momigny*). » qui énumère les renversements de chaque type d'accords, en précisant leur composition et leur dénomination quand cela s'y prête. Momigny y intègre une critique de certains enchaînements harmoniques des œuvres de Beethoven, Mozart et Haydn. Un troisième article, toujours signé de Momigny, intitulé « RENVERSEMENT DES PARTIES » définit le terme *renversement* dans le vocabulaire du contrepoint.

## Bibliographie

### Éditions de référence du Dictionnaire de musique de Rousseau

Bernard Gagnebin *et al.* (éd.), *Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1995.

Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger (éd.), *Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes, Édition thématique du Tricentenaire, vol. XIII*, Slatkine / Champion, Genève / Paris, 2012 : *Dictionnaire de musique*, édition critique par Amalia Collisani et Brenno Boccadoro.

## Sur les enjeux de l'article **RENVERSEMENT**, en *Musique*

Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'"Encyclopédie" : étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, H. Champion, Paris, 2000.

Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993.

Thomas Christensen, Penelope Gouk, Gérard Geay, et al., *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven, Leuven University Press, 2007.

Raphaëlle Legrand, « Rousseau ramiste : le système de Rameau dans le *Dictionnaire de musique* », Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau*, Paris, Vrin, 2016, p. 23-33.

Raphaëlle Legrand, *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007.

Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Jean-Paul Montagnier, « Heavenly Dissonances : The Cadential Six-Four Chord in French Grand Motets and Rameau's Theory of the *Accord par Supposition* », *Journal of Music Theory*, 47/2 (2003), p. 305-323.

Nathan John Martin, « Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension », *Journal of Music Theory*, 56/ (2012), p. 121-167 [[consulter](#)].

Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment : Rameau and the Philosophes in Dialogue*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

par Marie Demeilliez, le 16 avr. 2022