

Musique et mimesis chez Denis Diderot : Rameau et le hiéroglyphe musical

Thierry Côté*

Résumé

Cet article explore la manière dont le problème du sens musical se pose chez Diderot, à partir de deux axes complémentaires : la théorie philosophique et l'écriture romanesque. J'y propose une lecture du Neveu de Rameau à partir des idées musicales exprimées par son auteur dans les années qui précèdent l'écriture du dialogue. J'explore d'abord la manière dont Diderot conçoit les rapports du signe musical avec le signe poétique dans la Lettre sur les sourds et muets et la Lettre à Mlle de La Chaux où Diderot atteint, sous forme paradoxale, le noyau problématique de la théorie de l'imitation musicale : la puissance affective de la musique est en raison inverse de ses propriétés figuratives. Le Neveu de Rameau adoptera plusieurs stratégies pour représenter la musique, ce qui pourrait laisser croire que Diderot n'a pas pris la mesure du paradoxe de la représentation musicale. Je suggérerai au contraire que comme Jean-François Rameau, la musique y est à la fois semblable et irréductible à toutes les formes extérieures qui la traduisent. Diderot n'a donc pas négligé, mais déplacé le paradoxe esthétique sur le plan éthique. Mon analyse tend ainsi à montrer que la plus géniale figure de l'amoralisme au XVIIIème devait être un virtuose de la musique.

Introduction

Bien que Diderot ait pu se dire « ignorant en musique¹ », force est de constater que cet art occupe une place non-négligeable dans sa vie

*L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université de Montréal)

comme dans son œuvre. Amateur éclairé, chanteur à ses heures², père extrêmement soucieux du développement des talents musicaux de sa fille Angélique, le directeur de l'*Encyclopédie* est aussi l'auteur d'au moins 27 ouvrages et articles qui touchent de près ou de loin les questions musicales³, des *Bijoux indiscrets* (1748) au *Neveu de Rameau* (rédigé jusqu'au début des années 1770). On ne peut qu'être frappé d'un côté par la grande variété d'approches qui caractérise le discours de Diderot sur un art dont il parle tantôt en physicien, tantôt en polémiste, tantôt en historien, tantôt en pédagogue, de l'autre par la variété des influences qu'il subit, de l'abbé Batteux au chevalier de Chastellux en passant par Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau. Pour l'historien de la pensée musicale, le cas de Diderot est intéressant à plus d'un titre : miroir reflétant la complexité de celle-ci au XVIII^e siècle, il fournit l'exemple d'une pensée musicale à la fois tributaire de la catégorie classique d'*imitation* et encline à l'interroger. C'est en effet dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'on commence à questionner l'idée ancienne selon laquelle la musique est susceptible d'imiter la nature⁴ ainsi qu'à remettre en question sa subordination aux arts du discours et de la scène⁵. La position de Diderot à cet égard est complexe : il est enclin à questionner la pertinence du modèle mimétique, mais ne l'abandonne jamais véritablement. Le *Neveu de Rameau*, qui donne à voir la musique à travers la physionomie et le geste, nous plonge au cœur de la conception mimétique de la musique, mais c'est aussi une plongée romanesque dans l'écart irréductible entre la musique et ses représentations discursives. Dans sa leçon inaugurale au collège de France intitulée « comment parler de musique », le compositeur et philosophe Karol Beffa soulignait récemment la difficulté inhérente à produire un discours sur la musique⁶. Mon objectif est d'abord de

¹ DPV, II, 307. (Pour les œuvres de Diderot, je me réfère à l'édition H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, voir bibliographie).

² Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, I, 169.

³ Voir la recension dans Bardez, J. M. (1975), *Diderot et la musique*, p. 8.

⁴ Voir notamment Chabanon, M. (1967), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [1785], p. 38 sq.

⁵ Neubauer, J. (1986), *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*.

⁶ Beffa, K. (2013), *Comment parler de musique ?*

comprendre par quels détours un texte littéraire peut *représenter* la musique ainsi que les limites de cette représentation. Il est ensuite de saisir le statut symbolique de la musique et la manière dont elle entre en rapport avec d'autres thématiques du roman. Aussi m'emploierai-je à analyser non seulement les ressources littéraires, mais aussi les enjeux éthiques de ce dialogue célèbre à la lumière des positions théoriques de Diderot sur les rapports entre musique, parole et signification (exprimées notamment dans la *Lettre sur les sourds et muets* et dans la *Lettre à Mlle de la Chaux*). Ce n'est pas un hasard si Rameau, figure romanesque de l'amoralisme, est d'abord un musicien virtuose. Je montrerai que le dialogue transpose dans le plan de la réflexion éthique une série de problèmes rencontrés par Diderot dans ses réflexions sur la signification musicale (disjonction entre intériorité et extériorité, problème de l'équivocité et de la manipulation des signes, possibilité d'une émotion détachée de tout critère de vérité).

1. Le musique et le langage

1.1. *Le hiéroglyphe musical*

Dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ouvrage de référence pour Diderot comme pour Rousseau qui le cite à l'appui de ses propres thèses sur l'imitation musicale, l'abbé Batteux assigne aux arts une tâche, celle d'imiter la belle nature, et classe la musique parmi les arts d'imitation aux côtés de la poésie et de la peinture. Selon Batteux, « Toute musique et toute danse doit avoir une signification, un sens⁷ ». Si la musique est adéquatement composée, nous pouvons « comprendre le sens des expressions qu'elle renferme » ; si ce n'est pas le cas, elle est « un idiôme inconnu pour nous⁸ ». Dans ce texte fondateur pour la pensée esthétique et musicale du XVIII^e siècle, l'analogie de la musique et du langage est omniprésente, mais qu'implique-t-elle exactement ? Que la musique soit *comme* un langage peut signifier au moins deux choses ; d'abord, selon une analogie *faible*, cela veut dire que la musique doit être expressive, qu'elle puisse *signifier* quelque chose ou *parler* au cœur de celui qui écoute. Ensuite, selon une analogie *forte*, cela veut dire que le signe musical (qu'il

⁷ Batteux, C. (2011), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, [1746], p. 350.

⁸ *Ibid.*, p. 357.

s'agisse de l'accord, de la « phrase » ou du rythme) a des propriétés référentielles, et que la relation entre le signe musical et l'affect qu'il suscite peut être motivée. C'est l'analogie *forte* qui est défendue par Batteux lorsqu'il estime que certains « sons » déterminés correspondent à des « idées » musicales qu'ils sont capables d'exprimer. Toutefois Batteux ne pousse pas l'analyse plus loin, se contentant d'émettre le principe de cette correspondance dont il ne fournit aucun d'exemple.

Diderot reprend dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) la réflexion là où Batteux l'a laissée. Directement adressée à l'abbé, la lettre lui reproche au moins deux choses concernant son système des beaux-arts. D'une part, il a négligé de préciser comment chacun des arts d'imitation accomplit l'imitation avec ses moyens propres (par son propre « hiéroglyphe », dira Diderot) – « comment le poète, le peintre et le musicien rendent [par leurs propres moyens] la même image » (en quoi le traité « manque d'application ») ; d'autre part, il n'a pas expliqué ce qu'était la « belle nature » à imiter (en quoi le traité « reste sans fondement⁹ »). En ce qui concerne la musique, Batteux n'a pas saisi l'« emblème fugitif » de son expression ni montré quels sont les moyens propres dont elle dispose pour imiter la belle nature, ce que Diderot se propose de faire en expliquant comment on pourrait mettre en musique des vers de Virgile et de Lucrèce.

Ce petit intervalle en montant sera le rayon de lumière. C'était le dernier effort de la moribonde ; elle ira ensuite et toujours en déclinant par des degrés conjoints, *revoluta toro est*. Elle expirera enfin et s'éteindra par un intervalle de demi-ton, *vita quoque omnis, omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur*. Lucrèce peint la résolution des forces par la lenteur de deux spondées, *exsolvatur* ; et le musicien la rendra par deux blanches en degrés conjoints ; la cadence sur la seconde de ces blanches sera une imitation très frappante du mouvement vacillant d'une lumière qui s'éteint¹⁰.

⁹ DPV, IV, 182.

¹⁰ *Ibid.*, p. 184-185.

Il semble ici que Diderot se livre à une justification de ce que nous avons appelé l'analogie *forte* entre la musique et le langage, en cherchant à motiver le rapport imitatif qui peut exister entre le matériau musical (l'intervalle en montant, les degrés conjoints de la gamme qui descend, les deux blanches, la cadence) et les significations du langage poétique (le rayon de lumière, le déclin, la résolution des forces, la lumière qui s'éteint). Toutefois, Diderot ne semble pas vouloir dire qu'une cadence renvoie nécessairement et strictement, dans tous les cas, à une lumière qui s'éteint, comme le mot « lumière » renvoie lui-même sans équivoque et systématiquement au phénomène qui porte ce nom, mais plutôt qu'il existe un rapport de convenance relativement souple mais empiriquement identifiable entre les figures musicales et les significations associées. À ce titre, d'ailleurs, le hiéroglyphe musical n'est pas plus précis que le hiéroglyphe poétique (le rapport imitatif entre « deux spondées » et l'action à laquelle renvoie le verbe « exsolvatur » n'est pas plus resserré que celui entre « deux blanches » et la signification de ce même mot).

La question se pose de savoir si l'on peut vraiment tenir compte de la spécificité de l'expression musicale tout en continuant à la subordonner à l'exigence mimétique. C'est à une lectrice attentive de la *Lettre* qu'on doit les réflexions les plus audacieuses de Diderot à ce sujet, livrées dans sa *Lettre à Mlle de La Chaux* (1751). Diderot est en effet forcé de reconnaître que la musique ne suscite pas toujours de représentation déterminée chez celui qui l'écoute.

Il y a, ajoutez-vous, des morceaux de musique auxquels on n'attache point d'image, qui ne forment, ni pour vous ni pour personne, aucune peinture hiéroglyphique, et qui font cependant un grand plaisir à tout le monde. Je conviens de ce phénomène, mais je vous prie de considérer que ces morceaux de musique, qui vous affectent agréablement sans réveiller en vous ni peinture ni perception distincte de rapports, ne flattent votre oreille que comme l'arc-en-ciel plaît à vos yeux, d'un plaisir de sensation pure et simple, et qu'il s'en faut beaucoup qu'ils aient toute la perfection que

vous en pourriez exiger, et qu'ils auraient si la vérité de l'imitation s'y trouvait jointe aux charmes de l'harmonie¹¹.

La question centrale est celle des causes du plaisir musical. Forcé de reconnaître empiriquement l'existence d'un plaisir musical qui n'est lié à aucune représentation, Diderot croit d'abord pouvoir régler la question en opposant le plaisir purement sensuel de l'harmonie au plaisir pris à la reconnaissance des passions reproduites. En effet le plaisir musical :

dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques ; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité que, sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir [...]. Ne croyez pas, mademoiselle, que ces êtres si sensibles à l'harmonie soient les meilleurs juges de l'expression. Ils sont presque toujours au-delà de cette émotion douce, dans laquelle le sentiment ne nuit point à la comparaison¹².

Le plaisir sensuel provoqué par l'ébranlement des nerfs n'est pas seulement accessoire, il est potentiellement nuisible au jugement esthétique. On retrouvera cette opposition structurante dans le plaidoyer de Rousseau pour la mélodie comme vecteur d'un plaisir moral pris à l'imitation par opposition au plaisir physique de l'harmonie. Mais si Rousseau qui s'affirmait « trompé si la nouvelle philosophie (sensualiste) ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu¹³ » tend à durcir l'opposition entre plaisir sensuel et plaisir moral, Diderot est plus enclin à questionner leur articulation. Rameau le neveu est sans doute un de ces hommes qui éprouvent la musique dans leur chair, mais il n'en est pas moins bon juge de l'expression.

¹¹ DPV, IV, p. 205-206.

¹² DPV, IV, p. 206.

¹³ Rousseau, J.-J. (1990), *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, p. 128.

Aussi Diderot reconnaît-il une double source du plaisir musical, et identifie-t-il finalement la spécificité de la musique à cette articulation complexe du plaisir sensoriel sans image et du plaisir lié à l'interprétation du hiéroglyphe musical.

Au reste, la musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que ni la peinture ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas de grand effet si le plaisir infaillible de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus d'une expression souvent équivoque¹⁴.

Il semble donc que le plaisir sensuel vienne compenser les défauts mimétiques d'un hiéroglyphe musical par nature « équivoque ». En effet :

La peinture montre l'objet même ; la poésie le décrit ; la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons. Et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de rayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc., et la plupart des objets ? Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux¹⁵ ?

Dans ces concessions à la fois généreuses et visionnaires aux objections de Mlle de La Chaux, Diderot désamorce lui-même l'analogie « forte » entre la musique et le langage qu'il a tentée dans la *Lettre*. Le rapport entre le signe musical et la passion représentée est sinon entièrement arbitraire, du moins impossible à motiver. Mais la

¹⁴ DPV, IV, 207.

¹⁵ DPV, IV, p. 207.

concession ne débouche pas sur une abdication des pouvoirs de la pensée à comprendre ou à dire la musique, bien au contraire : pour donner à l'objection toute sa force, il faut la transformer en paradoxe : le pouvoir qu'a la musique de nous *émouvoir* est en raison inverse de sa capacité imitative. Voilà qui bouleverse le schéma d'explication classique, celui de Batteux au premier chef, de l'imitation musicale. Pour rendre compte du paradoxe, deux possibilités se profilent, parmi lesquelles Diderot semble ne pas choisir. La première reconduit l'ancien schéma qui oppose le plaisir sensible (dont la musique aurait « davantage besoin », sur laquelle elle reposerait davantage que les autres arts) au plaisir moral (plus faible en raison de l'ambiguïté du hiéroglyphe musical). La force particulière de la musique serait liée à sa liaison plus directe aux sens, à l'excès pathologique qui viendrait compenser le défaut figuratif. La seconde solution esquissée est bien plus féconde et novatrice, puisqu'elle renverse le défaut figuratif en atout particulier de la musique : « en montrant moins fortement les objets il [le hiéroglyphe musical] laisse plus de carrière à notre imagination ». Le plaisir musical n'est plus un simple effet corrélatif de l'ébranlement des nerfs, mais se trouve lié à l'activité plus intense de l'imagination laissée relativement libre par l'équivoque du hiéroglyphe.

Dans son essai sur la *Musique de Diderot*, Béatrice Durand-Sendraïl croit pouvoir s'appuyer sur ces passages pour discerner chez Diderot une véritable théorie du hiéroglyphe musical qui permettrait d'émanciper la pensée musicale du modèle rhétorique et de l'analogie « forte » entre musique et langage¹⁶. Diderot serait l'un des premiers à voir qu'en musique, contrairement à ce qui se produit dans les autres arts, « le sens de l'œuvre est immanent au matériau sonore utilisé¹⁷ ». Elle cite à l'appui l'article sur Deshay du *Salon* de 1763 : « Le musicien vous envoie les sons mêmes [...]. Ce que le peintre broie sur sa

¹⁶ « Certes, la musique ne signifie pas de la même manière que le langage, - et la contribution, plus ou moins involontaire, de Diderot à l'esthétique musicale sera précisément de dégager le discours sur la musique de cette comparaison par trop prégnante, en montrant qu'il faut chercher sa signification, - si signification il y a - du côté de son action sur la sensibilité ». Durand-Sendraïl, B. (1994), *La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

palette, ce n'est pas de la chair [...] ». Sur le modèle du « signe expressif » mis de l'avant par Boris de Schloezer – signe qui ne donne lieu à aucun déchiffrage parce que « son sens nous est donné avec sa forme¹⁸ », le hiéroglyphe musical serait une sorte de hiéroglyphe-limite dans lequel le message intelligible serait au degré zéro tandis que l'expressivité du support phonique serait au degré maximal. À l'autre extrême serait le langage de la rhétorique où le message tient la place importante et le support phonique est presque dépourvu de propriétés expressives. Entre les deux, on retrouve la poésie dont le hiéroglyphe, patiemment analysé par Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, couple un message intelligible et des effets sonores comme les dissonances ou la longueur des syllabes.

Comme le montre Béatrice Durand-Sendrail, Diderot perçoit une différence qualitative entre la manière musicale de signifier et la manière poétique, entre le hiéroglyphe musical et le hiéroglyphe poétique, mais il ne cesse jamais de parler de musique « en termes rhétoriques¹⁹ ». Son analyse pousse toutefois le propos de Diderot au-delà de son champ : Diderot ne dit pas que le rapport mimétique entre le signe musical et la nature est nul, mais seulement qu'il est plus distendu, plus lâche que le rapport du signe poétique avec le réel. La belle nature demeure le fil d'Ariane, le référentiel commun qui lie entre eux tous les hiéroglyphes, et tisse une connivence entre l'image, le texte et la musique (notamment à l'opéra). Mais surtout, en voulant à tout prix faire de Diderot un précurseur des théories romantiques de la musique et un fossoyeur de la mimesis musicale qu'elle considère comme une erreur passagère de l'histoire, Béatrice Durand-Sendrail occulte un point capital : la faiblesse du lien mimétique entre le signe musical et la nature n'a pas pour conséquence de réduire ou d'annuler la production d'images, mais au contraire d'aiguillonner l'activité de l'imagination. Ce point aura son importance pour comprendre la représentation de la musique dans *Le Neveu de Rameau*.

C'est sans doute ce qui explique que bien après la *Lettre à Mlle de La Chauv*, Diderot continue à pratiquer des passages entre musique et parole qui nous paraissent aujourd'hui hardis mais qui n'avaient rien d'étonnant au XVIII^e siècle. Ainsi par exemple, dans son compte-

¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

rendu du *Devin de village*, Diderot traduit spontanément la musique en paroles :

J'entendis aux violons que son père lui disait : « Tu l'aimes donc toujours ? Tu en es donc toujours aimé ? Elle t'a donc pardonné ? » Et j'entendis aux violons que Colin lui répondait : « Mon père, n'en doutez point, n'en doutez point... »²⁰.

Si la musique instrumentale exprime quelque chose, sa signification pourra toujours être traduite ou interprétée sur le plan linguistique et inversement, si elle peine à accéder à l'expression, le remède naturel sera de lui fournir un canevas poétique. Ainsi Diderot peut-il encore affirmer en 1771, alors que le *Neveu de Rameau* est en cours de rédaction :

Je n'ai jamais entendu de bonne symphonie, surtout *adagio* ou *andante*, que je ne l'aie interprétée et, quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'était proposé de peindre. Aussi ne me départirai-je jamais du conseil que je donnai un jour à un habile claveciniste... « Voulez-vous faire de la bonne musique instrumentale, lui disais-je, et que votre instrument me parle toujours ? Mettez Métastase sur votre pupitre ; lisez une de ses aria et laissez aller votre tête »²¹.

En définitive, le sens de la musique ne lui est pas immanent : toute musique qui vaut la peine d'être écoutée se dépasse ou fait signe vers un contenu que les autres arts d'imitation, peinture ou poésie, peuvent aussi par principe exprimer avec leurs moyens propres. Le rapport du signe musical à ses significations est toutefois plus lâche que celui des autres arts, et donc plus propice au vagabondage de l'imagination. Si la spécificité de la musique est reconnue, c'est donc bien à l'*intérieur* du cadre conceptuel de l'imitation.

²⁰ DPV, II, 703.

²¹ DPV, XX, 529-530.

1.2. *Musique et poésie*

L'important pour Diderot n'est pas tant d'émanciper la musique du modèle linguistique que de concevoir adéquatement la manière dont la musique et la poésie peuvent se compléter et s'allier dans le genre lyrique, un genre qui a la possibilité d'être le meilleur, mais qui, au moment où Diderot rédige les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), lui paraît plutôt celui où « tous les arts d'imitation semblent n'avoir été réunis que pour affaiblir l'expression des uns par les autres²² ». Diderot y exprime son désir de voir arriver le grand homme capable de donner toute son envergure au poème lyrique : « Qu'il se montre cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique²³ ».

Pour que le genre lyrique soit excellent, la musique ne peut pas y être envisagée comme un simple appendice du texte, un ensemble de fioritures qui introduisent, encadrent et ornent seulement le discours. Dans la querelle qui oppose le chevalier de Chastellux au musicien suisse Laurent Garcin²⁴, Diderot prendra parti pour le chevalier qui soutient que le chant ne doit pas se plier servilement à la physionomie du vers, mais qu'au contraire les vers destinés à être mis en musique doivent être composés en tenant compte de la ligne mélodique du chant. On est là face à un enjeu technique d'art de la composition. S'adressant à Burney, Diderot récusera par ailleurs l'idée selon laquelle le musicien ne devrait « produire des sons que pour renforcer les idées du poète²⁵ ». En somme, « un grand poète qui serait un grand

²² DPV, X, 151. Voir aussi, p. 150 : « Si le genre lyrique est mauvais, c'est le plus mauvais de tous les genres. S'il est bon, c'est le meilleur ». Diderot a lui-même écrit le « Plan d'un opéra comique » ; dont on ignore s'il date de 1752-53, au moment de la querelle des Bouffons, ou de la fin des années 1760 comme le pense Roger Lewinter.

²³ DPV, X, p. 151.

²⁴ Les idées du chevalier de Chastellux sur les rapports de la poésie et de la musique sont rassemblées dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765). La querelle porte plus précisément sur le *Traité du mélodrame ou réflexion sur la musique dramatique* que Garcin fait paraître en 1770 et auquel Chastellux répond la même année par des *Observations sur le traité du mélodrame*.

²⁵ Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, IX, 215.

musicien, ferait beaucoup mieux que celui qui ne sera que l'un ou l'autre²⁶ ».

Dans le *Troisième entretien sur le fils naturel*, Diderot récidive et propose d'illustrer ce qu'un grand musicien pourrait accomplir à partir de quelques vers d'Iphigénie de Racine empruntés à la scène où Clytemnestre voit sa fille enlevée par ceux qui s'approprient à l'immoler. Cette tentative de traduction terme à terme de la poésie en musique pourrait sembler tautologique, puisqu'elle s'opère avec les moyens langagiers de la poésie elle-même. Elle pourrait aussi sembler en retrait par rapport aux acquis de la *Lettre à Mlle de La Chaux*. L'intérêt du *Troisième entretien* réside entre autres dans la distinction qui s'y fait jour entre deux types de mimesis musicale. Dorval distingue en effet deux styles dans l'opéra, le style « simple » qui consiste à reproduire les sentiments des personnages et le style « figuré » qui reproduit quant à lui les éléments visuels du décor qui reproduisent eux-mêmes les phénomènes naturels comme la foudre ou la terre qui tremble. C'est le style que Diderot appelle « simple » qui nous intéresse ici au premier chef, parce qu'il permet de mieux comprendre en quel sens le chant imite la parole. Adoptant le style simple, le musicien devra modeler la mélodie du chant sur « le cri de la nature, lorsqu'il se produit violent et inarticulé » que la terreur arrache à Clytemnestre. Il pourra alors modeler son chant sur la déclamation imaginée d'une actrice qui jouerait le rôle au théâtre²⁷. Quoiqu'à de nombreux endroits, Diderot laisse penser que la musique traduit plus ou moins le *sens* des paroles, selon l'analogie forte entre musique et langage, les choses se profilent ici autrement : la musique a vocation à reproduire les modulations de la voix *inarticulée*, ce que Rameau le neveu appellera le « cri animal de la passion ». Dans les théories du langage de Condillac ou Rousseau, on retrouve cette opposition structurante entre l'expressivité naturelle, immédiate, préreflexive de la voix inarticulée, et l'expression réfléchie des significations conventionnelles dans les langues constituées²⁸. Il n'est alors qu'à faire valoir la richesse expressive de la première contre la rigidité des

²⁶ DPV, XX, 532.

²⁷ « On verra la nature ramener l'actrice et le musicien sur les mêmes idées » (DPV, X, 158).

²⁸ Voir par exemple la distinction entre signe naturel et signe conventionnel dans Condillac, E. B. (1973), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.

secondes pour inverser le stigmate qui fait de l'imitation musicale une chose douteuse, un artifice imprécis.

1.3. *L'indigence des langues*

C'est ce que fait Diderot dans une lettre à Grimm datant de 1768, en opposant la « pauvreté de la langue » à la « variété des accents », lettre qui nous éclaire sur les moyens dont dispose la musique pour préciser le sens des expressions poétiques.

Il n'y a dans la même pensée rendue dans les mêmes expressions, dans les deux mêmes vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente ; et c'est cette pauvreté de la langue qui a occasionné cette apparence d'identité. Ces deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes mots, ces deux poètes qui ont fait les deux mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune ; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils auraient dit tout diversement, il n'y aurait pas eu un mot commun dans leurs discours, pas plus qu'il n'y a un accent commun dans leur manière de prononcer, une même lettre dans leur écriture. C'est cette variété d'accents qui supplée à la disette des mots et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. *La quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie.* C'est ainsi que chacun a sa langue propre, individuelle [...]. Quoique cette langue d'accents soit infinie, elle s'entend assez bien. C'est la langue de la nature. C'est le modèle du musicien. Je ne sais quel philosophe a dit : *Musices seminarium accentus*²⁹.

²⁹ Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, VIII, 198-199. L'adage sera répété par le *Neveu*, qui le traduit ainsi : « l'accent est la pépinière de la mélodie » (DPV, XII, 159). Dans l'article « déclamation » de son *Dictionnaire de Musique*, Rousseau établit que la musique imite les « accents de la passion », et définit l'accent en général comme « toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé ». Il distingue par ailleurs l'accent *grammatical* (la hauteur ou la quantité des syllabes qui, en particulier dans les langues anciennes, indiquent

Le thème de l'indigence des langues est ici directement articulé à une réflexion sur l'objet de la mimesis musicale³⁰. La musique doit prendre pour modèle cela même qui fait défaut à la langue écrite et aux vers, c'est-à-dire ce que nous appellerions aujourd'hui les intonations et que Diderot nomme « accents³¹ ». Diderot oppose l'infini des accents dans cette « langue de la nature » à la quantité finie des mots dont les significations sont bien déterminées par l'usage et les conventions, mais qui pour cette raison manquent de

la fonction grammaticale des mots) de l'accent logique (articulation rythmique des propositions notamment par la ponctuation) et de l'accent *oratoire* ou *pathétique* qui « par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentiments dont celui qui parle est agité, et les communique à celui qui l'écoute ». La *déclamation* est à son tour définie comme « l'art de rendre, par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire ». Rousseau, J.-J. (2012), *Œuvres complètes*, XIII, 142-143. Le dictionnaire reprend la plupart des articles de musique écrits par Rousseau pour l'Encyclopédie, dont Diderot avait donc connaissance. Rousseau fait envoyer son dictionnaire de musique à Diderot lors de sa parution en 1767, alors que les deux philosophes sont brouillés (voir à ce sujet Fabre, J. (1961), « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques »).

³⁰ Il sera significatif de noter que le philosophe, dans le *Neveu de Rameau*, introduit la discussion sur la musique par une réflexion sur l'usage imprécis des termes techniques, qui risque chez ceux qui n'entendent rien à la musique d'être un chapelet de vocables dans notions. La distinction du signe et de la notion permet ainsi au philosophe d'identifier le discours éthique du neveu à l'inanité sonore d'une succession de signes sans notions « Moi - Nous n'avons dans la mémoire que des mots que nous croyons entendre, par l'usage fréquent et l'application même juste que nous en faisons ; dans l'esprit, que des notions vagues. Quand je prononce le mot chant, je n'ai pas des notions plus nettes que vous, et la plupart de vos semblables, quand ils disent, réputation, blâme, honneur, vice, vertu, pudeur, décence, honte, ridicule » (DPV, XII, 158). Pour le philosophe, si le neveu croit parler de morale, il exécute en vérité une performance vocale qui s'approche plus du chant que du discours.

³¹ Voir aussi les *Entretiens sur le fils naturel* : « Si le chanteur s'assujettissait à n'imiter à la cadence que l'accent inarticulé de la passion dans les airs de sentiments, ou que les tableaux que les principaux phénomènes de la nature dans les airs qui font tableau [...], la réforme serait bien avancée » (DPV, X, 151).

précision pour exprimer les nuances de la passion. Il suffit donc de déplacer légèrement la perspective pour s'apercevoir que l'équivocité de la musique par rapport au poème est relative à l'angle sous lequel on l'envisage. Le langage de la raison est équivoque parce qu'il est inadéquat aux nuances de la passion ; le langage musical est équivoque parce qu'il n'exprime que des contenus préreflexifs. Mais la musique est aussi infiniment plus précise que le langage, puisqu'elle imite ce qu'aucune langue ne peut imiter, les modulations infimes de la parole en acte.

On peut donc distinguer trois types de rapports entre musique et langage : le rapport *analogique* (la musique est *comme* un langage), le rapport de *composition* (la musique et la poésie *conjuguent* leurs effets) et le rapport *mimétique* (la musique *reproduit* la parole). Dans plusieurs textes de Diderot, la musique entre dans un rapport *analogique* avec le langage. L'analogie *forte* consiste à attribuer au signe musical des propriétés référentielles – le référent étant soit externe (les phénomènes naturels), soit interne (les passions). C'est sur le postulat de l'analogie *forte* que se fonde la tentative de la *Lettre sur les sourds et muets* pour traduire musicalement les vers de Virgile et de Lucrèce ou encore les passages où Diderot traduit spontanément en paroles le son des violons dans son compte-rendu du *Devin de village*. L'analogie en général constitue un principe normatif pour la composition (il faut que le musicien cherche à exprimer un sens extra-musical) et un principe de réception (écouter la musique, c'est interpréter ce qu'elle peint). Toutefois, elle ne suppose pas que le rapport de correspondance entre le signe musical et la nature représentée soit systématiquement réglé ou prévisible, comme c'est le cas dans un système linguistique (le mot « chat » renvoie toujours à la bête correspondante ; deux blanches ne suggèrent pas systématiquement la vie qui expire). Face aux objections de Mlle de La Chauv, Diderot doit reconnaître la relative indétermination du rapport entre le signe musical et son modèle, et formuler un paradoxe qui met en cause le rapport du plaisir et de la reconnaissance du modèle : la musique est l'art qui émeut le plus violemment alors qu'elle est l'art dont les pouvoir figuratifs sont les plus faibles. C'est dans les textes tardifs de Diderot sur la musique, le *Troisième entretien* et surtout le *Neveu de Rameau*, qu'une théorie du rapport *mimétique* entre la musique et la parole entre en jeu. Ici, le chant n'imité plus le dit, mais le dire. La

musique n'est plus considérée susceptible de reproduire les significations que le langage poétique articule, mais les transports passionnels qui dans la voix précèdent toute articulation. Cette idée n'est pas propre à Diderot, mais courante à l'âge classique³².

Ainsi la quête de l'objet mimétique de la musique, partie d'une analogie trop rigide entre musique et langage, se heurte au constat de l'inadéquation entre les expressions musicales et les significations poétiques. Elle régresse alors vers le fonds accentuel et passionnel des langues pour en faire l'objet de l'imitation tout en retournant le stigmate de l'équivoque contre la poésie elle-même (lettre à Grimm).

Et pourtant ce débordement du discours par l'expression musicale, c'est bien dans le discours, et qui plus est dans le discours écrit que Diderot l'a reproduit de la manière la plus frappante. Diderot a écrit la multiplicité infinie des accents de Rameau le neveu. Dans le *Neveu*, il n'est plus question d'interpréter le sens d'une musique entendue, mais d'imaginer une musique qui ne nous est livrée qu'à travers le texte littéraire. Or c'est aussi dans ce dialogue que Diderot énonce avec le plus de force que la musique ne renvoie qu'aux accents inarticulés de la passion dans la voix (pas aux significations réfléchies d'une langue policée). Faut-il y voir un paradoxe ? Comme le souligne Henri Meschonnic à propos de la *Lettre sur les sourds et muets* : « Diderot, avant le positivisme, indiquait la faillite inévitable, la non-intégration, passant à l'infini, de ce qui ne peut pas ne pas passer par le discours tout en étant autre que le discours, comme la peinture et la musique³³ ». Après avoir régressé vers l'objet pré-réflexif et pré-langagier de la musique, le moment est donc venu d'interroger la manière dont cette expressivité originaires est à son tour disséminée dans l'écriture.

2. La musique et le roman

Je m'intéresserai donc maintenant à la représentation de la musique dans un texte où elle est partout présente mais audible nulle

³² Voir Rousseau, J. J. (1990), *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*.

³³ Meschonnic, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, p. 635.

part³⁴. Sans doute est-ce texte qui pose avec le plus d'acuité et d'originalité la question du rapport entre poésie, musique, langage et représentation - non plus tant la question de savoir si la musique représente quelque chose, mais comment et jusqu'à quel point la langue littéraire peut représenter la musique. À en croire Roland Barthes, « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence »³⁵. S'interroger sur les moyens mis en œuvre par Diderot pour faire parler la musique dans le *Neveu de Rameau*, c'est sinon démentir ce jugement, du moins interroger autrement, c'est-à-dire par le biais de la littérature, les rapports entre musique et signification au siècle des Lumières.

2.1. Un roman pour les sourds

Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot relate l'expérience d'un sourd qui, mené devant le clavecin oculaire du père Castel, est spontanément conduit à croire que les couleurs produites par le clavecin sont comme un alphabet pour l'expression des pensées, et en déduit que la musique est un instrument de communication :

Il crut tout d'un coup qu'il avait saisi ce que c'était que la musique et tous les instruments de musique. Il crut que la musique était une façon particulière de communiquer la pensée ; et que les instruments, les vielles, les violons, les trompettes étaient entre nos mains d'autres organes de la parole. C'était bien là, direz-vous, le système d'un homme qui n'avait jamais entendu ni instrument ni musique. Mais considérez, je vous prie, que ce système qui est

³⁴ *Le Neveu de Rameau*, intitulé par Diderot *Satire seconde*, a connu une destinée éditoriale tortueuse. Rédigé probablement entre 1762 et 1773, non paru du vivant de son auteur, il est connu d'abord en Allemagne dans la traduction de Goethe sous le titre *Rameau's Neffe* (1805), puis commenté par Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, retraduit en français et finalement édité à partir d'un manuscrit original à la fin du XIX^e siècle.

³⁵ Barthes, R. (1982), *L'Obvie et l'Obtus*, p. 236.

évidemment faux pour vous, est presque démontré pour un sourd et muet³⁶.

Nous sommes face à la musique de Rameau, comme les sourds devant à la musique : nous n'entendons rien, notre rapport à la musique est entièrement médié par d'autres sens, en particulier la vue qui se fraye un chemin à travers le texte. Le texte peut représenter les expressions physiologiques de la pantomime qui peuvent elles-mêmes, par transcription, représenter le sens possible d'une musique inaudible. Mais ne nous y trompons pas, nous restons sourds à la musique, et tout ceci n'est qu'une expérience (sensible) de pensée.

Lorsque les sourds se rappellent l'attention que nous donnons à la musique et à ceux qui jouent d'un instrument, les signes de tristesse ou de joie qui se peignent sur nos visages ou dans nos gestes, quand nous sommes frappés d'une belle harmonie et qu'il compare ces effets à ceux du discours et des autres objets extérieurs, comment peut-il imaginer qu'il n'y a pas du bon sens dans les sons, quelque chose que ce puisse être, et que ni les voix ni les sons ne réveillent en nous aucune perception distincte³⁷ ?

La comparaison de la musique et du discours spontanément effectuée par le sourd ne tient pas compte du percept sonore en lui-même, mais seulement des effets « rhétoriques », des émotions suscitées par ce percept. Mais parce que le lecteur est, par définition sourd, il sera pardonné de croire que la musique parle.

2.2. *Les deux voix du Neveu*

Dans ses parties dialoguées, le texte nous livre sous forme directe le *discours* du Neveu et notamment ses propres théories musicales, sur le mode d'un échange philosophique traditionnel :

Lui - Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous

³⁶ DPV, IV, 146-7.

³⁷ DPV, IV, 147.

plaira, ou par *la voix ou par l'instrument*, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture ou à la poésie³⁸.

Rameau n'accorde aucune spécificité expressive à la musique qu'il conçoit comme un cas particulier d'imitation. Remarquons toutefois que le chant n'est pas l'apanage exclusif de la voix, mais peut être pris en charge par l'instrument. Si le violon est d'abord le « singe de la voix », Rameau renverse aussi les valeurs musicales en prophétisant que la voix deviendra elle-même un jour le « singe du violon »³⁹. Anticipant sur sa prophétie, il imite vocalement toutes sortes d'instruments de musique. Selon Rameau, la symphonie est « au chant, à un peu de libertinage près inspiré par l'étendue de l'instrument et la mobilité des doigts, ce que le chant est à la déclamation réelle⁴⁰ ». Il y a deux manières d'interpréter cette série analogique : si l'on choisit de mettre l'accent sur le nivellement de l'expression instrumentale, on dira que Diderot-Rameau assujettit la musique instrumentale à un modèle expressif rhétorique ; mais on peut aussi remarquer que l'instrument et la voix sont pour la première fois mis sur un pied d'égalité, décelant là le renoncement à une démarcation entre deux types d'expressivité musicale.

Mais revenons à la forme du roman. À ces parties dialoguées s'ajoutent des intermèdes descriptifs dans lesquels l'interlocuteur du Neveu décrit minutieusement les performances vocales et pantomimiques du virtuose aliéné⁴¹. Celles-ci fournissent bientôt la

³⁸ DPV, XII, 158.

³⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁰ DPV, XII.

⁴¹ Ce qu'on sait aujourd'hui de Jean-François Rameau (1716-1777), neveu du grand musicien dont Diderot avait tout d'abord salué les innovations artistiques et théoriques, nous vient d'un portrait laissé par Louis Sébastien Mercier dans les *Tableaux de Paris* et des documents d'archives consultés et synthétisés par André Magnan. Brillant violoniste arrivé à Paris vers 1745, cet excentrique vit de leçons et de menues commandes musicales, dans l'ombre de son oncle. Ce dernier tolère mal ses frasques (dont un esclandre à l'opéra en 1748) et cherche en vain à le faire envoyer dans les colonies. Celui qu'on appelle alors « Rameau le neveu » ou « Rameau le fou » semble

preuve vivante du principe de convertibilité selon lequel la musique et le théâtre concourent aux mêmes fins imitatives. Quoiqu'elles mettent bel et bien le neveu en scène, ces pseudo-didascalies ne donnent pas tant les indications scéniques du point de vue externe d'un Diderot dramaturge, qu'elles ne reproduisent, du point de vue interne d'un « moi » impliqué dans la scène⁴², le tableau d'une performance ou d'une action.

Et là-dessus, il se mit à faire un chant en fugue, tout à fait singulier. Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté ; tantôt légère et folâtre ; dans un instant, il imitait la basse ; dans un autre, une des parties du dessus ; il m'indiquait de son bras et de son col allongés, les endroits des tenues ; et s'exécutait, se composait à lui-même, un chant de triomphe, où l'on voyait qu'il s'entendait mieux en bonne musique qu'en bonnes mœurs⁴³.

Le dispositif textuel accompli par cet artifice la dissociation du « dit » et du « dire » (ce que la rhétorique classique appelle

effectivement avoir été le protégé de Bertin, trésorier des revenus occasionnels du roi sur la vente des charges, d'environ 1757 à 1764. Proche des antiphilosophes, il écrit une pièce satirique contre les « philosophes du siècle » en collaboration avec Bertin de Blagny et Palissot. À la mort de son oncle, en 1764, il est exclu de l'héritage et se retrouve sans le sou. Il exprime son désespoir dans une « Raméide » (1766), poème aujourd'hui disparu de cinq cents vers où il appelle l'aide d'un protecteur qu'il ne trouvera pas. Il est arrêté par lettre de cachet le 24 septembre 1769, à la demande des héritiers de l'oncle et la famille, et meurt en 1777 dans la maison d'arrêt des Bons-Fils qui fait office d'asile d'aliénés, sans avoir laissé aucune œuvre musicale significative. Voir Magnan, A. (2016), « S'appeler Rameau », pp. 111-130.

⁴² Quand ces passages en italique ne renvoient pas aux gestes ou aux tons de voix de « lui », ils renvoient aux (arrières-)pensées de l'interlocuteur, nous fournissant l'exemple étonnant d'une focalisation interne dans la forme dialoguée, d'une tension entre deux aspects fondamentaux du roman : le perspectivisme polyphonique et la réflexivité subjectiviste.

⁴³ DPV, XII, 156.

l'« actio ⁴⁴ ») et ménage sans-cesse des passages entre une parole-contenu proférée en 1^{ère} personne et une parole-geste décrite comme acte par un tiers. Or, c'est précisément cette dualité entre le *dit* et le *dire* qui apparaît cruciale dans l'élaboration du questionnement philosophique sur le rapport mimétique entre musique et parole, car la musique n'imité pas le dit (le texte du poème), mais le dire (la déclamation).

Lui – [...] Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la *déclamation*, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme un ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau⁴⁵.

Et Rameau de fournir un exemple emprunté à l'*Île des fous*, opéra-comique italien de Duni (1760) :

Quand on entend, *Je suis un pauvre diable*, on croit reconnaître la plainte d'un avare ; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or et qu'il lui dit, *O terre, reçois mon trésor* [...] Il y a dans ces ouvrages *une variété infinie de déclamations*⁴⁶.

Prenant parti contre la musique de son oncle, Rameau fait l'éloge de l'opéra bouffe italien pour sa richesse expressive. Comme Rousseau, Rameau considère que cette variété d'intonations appartient en propre à la *langue* italienne, plus accentuée que la française et donc plus musicale. Il y a pourtant une ambigüité sur le caractère même des accents ou des « points » que le chant doit recouper : ce ne sont pas seulement les accents dus à la prosodie de la

⁴⁴ « Le fait de prononcer le discours, ce qui comporte à la fois l'art de la parole et celui des gestes qui l'accompagnent ». Jarrety, M. (2001), *Lexique des termes littéraires*, p. 21.

⁴⁵ DPV, XII, 158.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 158-159. Je souligne.

langue, mais aussi bien les accents oratoires. Pourtant, si Diderot conseillait, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, de modeler le chant sur la déclamation de l'acteur, Rameau n'est plus de cet avis : « Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc. Il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai⁴⁷ ». De manière générale, le chant est impropre à l'expression des idées abstraites et trop subtiles. Caractéristique est le vocabulaire employé par Rameau pour désigner ce dont les textes des livrets doivent être composés, qui ne qualifie pas le contenu des paroles, mais plutôt la manière de dire : « Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations⁴⁸ ». Pour étayer la théorie de l'imitation de la parole par la musique, il faut donc supposer une correspondance terme à terme entre les tons musicaux et les tons oratoires. C'est d'ailleurs la syllepse sur le mot « ton », qui renvoie à la fois la hauteur des sons et le caractère de la voix, qui permet tout au long du dialogue de nouer la question musicale à la question morale⁴⁹. On sait pourtant que les intonations oratoires ne sont pas mesurables sur la même échelle que la tonalité musicale et que, loin de se marquer sur la gamme, ils franchissent des fractions de tons presque imperceptibles à l'oreille. Mais qu'importe : dès lors qu'une équation de principe est posée entre la « ligne du chant » et la « déclamation », par un jeu de conversion ou plutôt de réversion, le texte littéraire peut lui-même représenter la musique, à condition de représenter la parole en acte, les accents de la parole passionnée. « Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps⁵⁰ ».

Le paradoxe est ici que la texture même de la voix est nécessairement médiatisée par la description, alors que le contenu « réfléchi » des paroles est quant à lui délivré sans médiation, au discours direct. L'écriture ne peut représenter ce qu'il y a de plus spontanément expressif dans la parole qu'à condition, d'une part, de

⁴⁷ DPV, XII, p. 170.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Par exemple : « Moi - Je rêve à l'inégalité de votre ton, tantôt haut, tantôt bas », DPV, XII, p. 154.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

la traiter comme un objet : (Il n'y aurait aucun sens à mettre dans la bouche du neveu les paroles des airs qu'il chante : ces paroles ne donneraient strictement aucune idée de l'expression du Neveu) et d'autre part de disséquer, de diviser presque chirurgicalement ce chant continu pour le faire entrer dans le maillage discret des significations : « successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur⁵¹ ».

Comme le remarque Béatrice Didier, la pantomime joue le rôle de médiation nécessaire entre le texte littéraire et la musique. En ce sens, *Le Neveu de Rameau* est le grand chef d'œuvre littéraire du régime mimétique de l'art musical. Mais je suggérerais qu'il s'agit également du texte où la conception mimétique de la musique, portée à son comble, craque pour ainsi dire de toutes parts. Le dépassement du modèle mimétique se joue à d'autres niveaux du texte : d'abord au niveau du style et du rythme de la phrase. Ensuite, au niveau de la grande analogie qui fait du caractère musical de Rameau le symbole d'un dérèglement éthique. Tâchons de nous expliquer.

2.3. *Écrire la musique*

On peut mettre l'accent sur l'encapsulation impossible du « cri animal » dans les signes écrits de la langue. Mais le texte littéraire signifie aussi par son rythme. La phrase de Diderot, en particulier dans les tableaux descriptifs, se caractérise par l'accumulation et l'asyndète, qui en même temps dynamisent le mouvement de la phrase et marquent le retard principal de son rythme endiablé sur l'objet insaisissable et « fugitif » qu'est la personne de Rameau, et par extension, le hiéroglyphe musical. Ainsi la profusion erratique et le style coupé des passages descriptifs semble reproduire l'excès du chant sur la parole et le mime :

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants [...] Ici, c'est une jeune fille qui

⁵¹ DPV, XII, p. 165.

pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air⁵².

S'il est vrai que « La musique ne peut s'exprimer totalement dans le texte que par le geste et par la théâtralisation du geste⁵³ », encore faut-il ajouter que cette pantomime décrite demeure toujours inadéquate à l'expression musicale, qu'elle sert surtout à disséquer, à diviser en tableaux et en personnages. L'ensemble des médiations scéniques finit par donner l'impression d'être inessentielle, diffuse, et devient finalement le symbole de la versatilité morale de Rameau. Rameau est aux personnages qu'il incarne (dans les pantomimes *et* dans la société) ce que la musique est à ses significations, c'est-à-dire qu'ils sont l'un à l'autre dans un rapport essentiellement souple, distendu, un rapport d'incarnation universel et pour cette raison même, vide.

Ainsi d'une part, l'« inégalité de ton » de Rameau, son incroyable tessiture, symbolise sa versatilité morale ; d'autre part, la multiplication effrénée des rôles qu'il tient successivement, sans qu'il ne soit jamais possible de le fixer dans aucune de ces figures rappellent le caractère évanescent du hiéroglyphe musical. Mime universel, Rameau *incarne* la musique, donne corps à son hiéroglyphe équivoque dont la signification instable oblige l'imagination à proliférer. Son inconséquence morale est elle-même profondément liée à son tempérament musical, non seulement parce que la musique est celui des arts qui est, selon Diderot, le plus directement lié à l'ébranlement des nerfs, mais aussi parce que toute son existence sociale fait planer sur la raison philosophique la hantise d'une inadéquation, d'un dérèglement entre le signe et le sens.

⁵² DPV, XII.

⁵³ Didier, B. (1985), *La musique des lumières, Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, p. 341.

2.4. Musique et morale

La double voix de Rameau pose en effet un problème de taille pour le philosophe : comment un personnage dont l'existence sociale repose sur le mensonge, la flatterie, la fausseté, peut-il posséder un goût musical aussi sûr, chanter avec autant de vérité ? « Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu⁵⁴ » ?

Se pourrait-il qu'il n'y ait aucune commune mesure entre la perception du bien et celle du beau ? Cette « belle nature » – cette extériorité idéale qui discrimine à la fois les vrais des faux simulacres de l'art et les bons des mauvais comportements humains, témoignant toujours que l'artiste accompli possède les qualités morales les plus élevées, ne serait-elle qu'une chimère ? Pour le neveu nihiliste, le bien est lui-même identique au simulacre, c'est-à-dire à la performance réglée sur la scène sociale d'un ensemble de conventions, de masques, de postures, d'intonations dont la valeur n'aurait d'autre étalon que le contexte et les situations.

On pourrait d'ailleurs croire que le dédoublement de la voix du Neveu recoupe un dédoublement éthique plus profond. À la parole échangée du dialogue mondain, caractérisé par une hypocrisie maîtrisée (il trouve chez Molière et La Bruyère « tout ce qu'il faut faire, et tout ce qu'il ne faut pas dire⁵⁵ ») s'opposeraient les prestations pantomimiques et musicales, placées sous le signe de l'enthousiasme, de l'aliénation et de la vérité du sentiment. Mais le malheur du neveu c'est le mélange des genres : car le partage entre calcul et emportement, parole réfléchi du parasite et cri spontané du virtuose ne recoupe pas systématiquement chez lui le partage entre l'existence sociale et l'existence esthétique, conversation et chant. Au contraire : trop musicien en société, sa *parrhèsia* le fait exclure de chez Bertin et provoque l'aversion du philosophe ; trop technicien dans son art, ses performances les plus déchirantes inspirent à celui qui l'écoute « une teinte de ridicule⁵⁶ ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166. L'article « Intermède » de l'Encyclopédie (qui est attribué à Diderot par l'édition Assézat-Tourneux, mais pas par l'édition

Aussi, quand le neveu *parle* du chant, discourt sur le chant pour le réduire à un artifice technique, il en fait le type de cette parole dissociée où le « dire » est parfaitement essentiel et le « dit » parfaitement indifférent – le type de la parole sociale. Le philosophe veut le ramener à son art pour éviter qu’il ne continue à débiter des insanités sur la morale, déporter son discours de l’éthique à l’esthétique, mais la théorie du chant que professe Rameau s’avère en fait une théorie nihiliste des mœurs, puisqu’elle énonce peu ou prou que les qualités requises pour faire un chant ou jouer un rôle – savoir contrefaire la déclamation ou la physionomie d’un personnage – sont identiques aux qualités requises pour se frayer un chemin dans la société. Mais cette théorie du chant bien huilée est à son tour démentie par les performances vocales mêmes de Rameau, puisque dès qu’il chante, quand il performe le chant, il devient un personnage asocial et indifférent aux rires qu’il provoque. Les performances vocales incontrôlées de Rameau donnent donc à leur tour la clef de son échec dans la société ou du moins du caractère intermittent de sa réussite. La mise en scène d’un chanteur asocial dément ainsi en acte le discours théorique qui décrivait le chant comme un simple artifice vocal.

Conclusion

On ne saurait fixer le discours de Diderot sur la musique, à la fois protéiforme et sujet à évolutions, dans une théorie cohérente. Son génie consiste dans un éclectisme qui parvient à embrasser le fait musical dans sa complexité tout en donnant leur force aux paradoxes sur lesquels buttent les théories de son temps. Ainsi a-t-il pu percevoir les insuffisances des deux grandes tendances du discours musical au XVIII^e siècle : d’un côté, l’explication des effets psychologiques de la musique par les propriétés physiques du son, de l’autre, l’hégémonie du paradigme mimétique qui subordonne

Hermann) contient cette remarque sur l’air fétiche des partisans du coin de la reine : « cet air [« A Serpina penserete »] est pathétique... mais qui est-ce qui a senti *que ce pathétique est hypocrite* ? Il a dû faire pleurer les spectateurs d’un goût commun et rire les spectateurs d’un goût plus délié ». *Encyclopédie*, tome VIII, Article « Intermède », cité dans Durand-Sendrail, B. (1987), *Diderot et la musique*, p. 21.

l'expression musicale à la représentation de la nature. L'intuition la plus forte de Diderot sur la musique, on l'a vu, prend la forme d'un paradoxe : la musique est en même temps le moins figuratif de tous les arts et celui qui stimule le plus l'imagination. Elle est inadéquate aux images et aux significations poétiques sans le concours desquelles son sens demeure néanmoins flottant et indéterminé, puisqu'elle n'a pas d'autre modèle que les modulations de la voix inarticulée. Le texte du *Neveu de Rameau* adopte plusieurs stratégies pour représenter le chant : dissociation du discours en première personne et de la description du chant en troisième personne, médiatisation des accents de la voix par la représentation du mime, reproduction de son rythme par celui de la phrase. Il peut ainsi apparaître comme le texte par excellence du régime *mimétique* de la musique. Et pourtant, c'est aussi déjà le texte de la mimesis dérégulée. Selon une stratégie récurrente qui consiste, plutôt qu'à investir systématiquement les champs segmentés du savoir, à exproprier les logiques en tissant des analogies, Diderot fait d'un problème esthétique le symbole d'un problème moral. Le corps et la voix insaisissables de Jean-François Rameau, figure de l'amoralisme, réfléchissent alors sur le plan romanesque les propriétés paradoxales du signe musical. Rameau, sujet essentiel et inconsistant du monde éthique, est bien à cet univers du soi extériorisé ce que le chant est au roman : simple substrat sonore inégal à toutes les images.

Bibliographie

Œuvres du XVIIIème siècle

- Rameau, J. P. (1992), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* [1722], Paris, Klincksieck, 432 p.
- Batteux, C. (2011), *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1746], réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 384 p.
- Condillac, E. B. (1973), *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Auvers-sur-Oise, Galilée, 301 p.
- Chabanon, M. (1967), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [1785], Genève, Slatkine Reprints, 460 p.
- De Chastellux, F. J. (1970), *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* [1765], Genève, Slatkine reprints, 108 p.

- Dieckmann, H. et Varloot, J. (dir.) (1975-), Œuvres complètes de Denis Diderot, Paris, Hermann, 33 vol.
- Roth, G. et J. Varloot (dir.) (1955-1970), Correspondance de Denis Diderot, Paris, Minuit, 16 vol.
- Trousseau, R. et F. Eigeldinger (dir.) (2012), Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, Genève, Slatkine, vol. XIII, Dictionnaire de musique, 1000 p.
- Rousseau, J. J. (1990), Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, Paris, Gallimard, 288 p.

Ouvrages et articles sur Diderot

- Bardez, J. M. (1975), Diderot et la musique, Paris, Honoré Champion, 169 p.
- De Fontenay, E. (1981), Diderot ou le matérialisme enchanté, Paris, Grasset, 241 p.
- Didie, B. (1985), La musique des lumières, Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau, Paris, PUF, 478 p.
- Durand-Sendraïl, B. (1994), La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical, Paris, Kimé, 221 p.
- Durand-Sendraïl, B. (1987), Diderot et la musique, Paris, Jean-Claude Lattès, 270 p.
- Fabre, J. (1961), « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques », Diderot Studies, vol. 3, p. 155-213.
- Lewinter, R. (1976), Diderot ou les mots de l'absence, Paris, Champ libre, 246 p.
- Salaün, F. et P. Taïeb (dir.) (2016), Musique et pantomime dans le Neveu de Rameau, Paris, Hermann, 300 p.
- Sarrasin-Robichaud, P. (2018), L'homme Clavecin, une analogie diderotienne, Paris, Classiques Garnier, 192 p.
- Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle (1986), Diderot, les beaux arts et la musique, actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix en Provence, Université de Provence, 324 p.

Autres ouvrages et articles cités :

- Barthes, R. (1982), L'Obvie et l'Obtus, Paris, Seuil, 288 p.
- Beffa, K. (2013), Comment parler de musique ?, Paris, Fayard, 64 p.

- Charrak, A. (1998), *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 125 p.
- Charrak, A. (2001), *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 176 p.
- De Schloezer, B. (2009), *Introduction à Jean-Sébastien Bach [1947]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 299 p.
- Meschonic, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 732 p.
- Neubauer, J. (1986), *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 264 p.
- Hegel, G. W. F. (1941), *La phénoménologie de l'esprit [1807]*, tr. Jean Hyppolyte, Paris, Aubier, 2 vol.

